

# AZ EURÓPAI SZÍNPADI TÁNC TÖRTÉNETE

A Magyar Táncművészeti Főiskola tankönyv- és jegyzetsorozata

Sorozatszerkesztő:  
Bolvári-Takács Gábor

MAJOR RITA – GARA MÁRK

# AZ EURÓPAI SZÍNPADI TÁNC TÖRTÉNETE

AZ ELŐZMÉNYEKTŐL A 19. SZÁZAD VÉGÉIG

Magyar Táncművészeti Főiskola  
Budapest, 2014

## TARTALOM

|   |    |
|---|----|
| Előszó .....  | 9  |
| 1. fejezet: Az őskor táncos emlékei (MR) .....                | 11 |
| Prehistorikus idők .....                                      | 12 |
| Korai táncbrázolások .....                                    | 12 |
| Mágikus gondolkodás, mágikus szertartás .....                 | 14 |
| Eksztázis, révület – átlényegülés .....                       | 16 |
| A varázsló .....  | 17 |
| A tánc és a mozdulatok a varázslatban .....                   | 18 |
| Térformák .....   | 19 |
| Miről „szóltak” őseink táncai? .....                          | 20 |
| Ősi örökség modern formában .....                             | 21 |
| 2. fejezet: Az ókori görög tánckultúra és öröksége (MR) ..... | 24 |
| A minoszi Kréta táncai .....                                  | 25 |
| Spártai nevelés és a tánc .....                               | 26 |
| Kultuszok, ünnepek, táncok .....                              | 29 |
| Dionüszosz, a bor és a mámor istene .....                     | 31 |
| Dionüszosz színháza .....                                     | 32 |
| A dráma .....   | 33 |
| Tánc és színpadi gesztusok .....                              | 34 |
| Lukianosz, a tudósító .....                                   | 35 |
| Zorba tánca .....   | 35 |
| 3. fejezet: A római táncművészet (GM) .....                   | 38 |
| 4. fejezet: Tánc, hit és vizualitás a középkorban (MR) .....  | 41 |
| A színjátszás és a dráma hagyománya .....                     | 42 |
| Művészet a hit és a vizualitás jegyében .....                 | 42 |
| Misztériumjáték .....   | 43 |
| Passiójáték .....   | 44 |
| Miráculum .....   | 45 |
| Moralitás .....   | 45 |
| Világi színjátszás .....                                      | 46 |
| Haláltánc .....   | 47 |
| Táncdeboly .....  | 49 |
| A késő középkor világi táncai .....                           | 51 |

Lektorálta:  
Fuchs Livia

© Gara Márk, Major Rita, 2014

A címlapon:

A kötet az OTKA K81672 számú kutatás keretében jelenik meg.

ISBN 978-963-89842-7-2  
ISSN 1219-9109

Kiadja a Magyar Táncművészeti Főiskola. [www.mtf.hu](http://www.mtf.hu)  
1145 Budapest, Columbus u. 87–89. Tel. 273-3430  
Felelős kiadó: Szakály György rektor  
Nyomdai előkészítés: Tellingner András  
Borító sorozatterv: Környei Anikó  
Nyomdai munkák: Kapitális Kft., Debrecen  
Felelős vezető: Kapusi József

|  |    |   |     |
|--|----|---|-----|
| 5. fejezet: A reneszánsz tánckultúrája (MR) .....                          | 54 | 9. fejezet: A romantikus balett (GM) .....  | 95  |
| A táncmester (maestro di ballo) .....                                      | 55 | A romantika mint stílus-teremtő korszak .....   | 95  |
| Az első maestrók .....   | 56 | A romantikus balett első csillaga: Marie Taglioni (1804-1884) .....                       | 97  |
| Egy vidéki táncos kanonok .....  | 59 | A szilfid (La Sylphide) .....   | 98  |
| Az első koreográfiák: a ballók .....                                       | 61 | A romantikus balett második csillaga: Fanny Elssler (1810-1884) .....                     | 99  |
| Néhány fontosabb reneszánsz társasági tánc .....                           | 62 | Egy gyümölcsöző kapcsolat: Jules Perrot és Carlotta Grisi .....                           | 101 |
| Intermédiók és trionfók .....  | 62 | A romantikus balett csúcsa: a Giselle .....   | 102 |
| 6. fejezet: Barokk táncművészet a reprezentáció jegyében (MR) .....        | 64 | A romantikus balett további arcai .....   | 105 |
| A korai udvari balett (1500-as évek végén) .....                           | 64 | A romantika két ága .....   | 107 |
| Kirké, avagy a Királyné víg balettje .....                                 | 64 | A légiesség titokzatos eszköze .....  | 109 |
| Az udvari balett második korszaka (az 1600-as évektől) .....               | 67 | A dán örökség .....   | 110 |
| Lovas balettek .....   | 68 | A hagyomány gyökerei .....  | 110 |
| A balett XIV. Lajos korában .....  | 69 | Auguste Bournonville .....  | 110 |
| A táncoló király .....   | 69 | A „dán Szilfid” .....   | 112 |
| A király „munkatársai” .....   | 71 | Bournonville művei .....  | 112 |
| A komédia-balett .....   | 72 | A dán iskola és a Bournonville-technika .....   | 114 |
| A király táncmestere .....   | 74 | A hagyomány feltámasztása és életben tartása .....  | 116 |
| A Királyi Táncakadémia (Académie Royale De Danse) .....                    | 74 | Az olasz iskola és alapítója: Carlo Blasis, művész,<br>pedagógus és teoretikus (MR) ..... | 117 |
| Feuillet és a notáció .....  | 76 | Életrajza .....   | 118 |
| A korszak táncosai .....   | 77 | A 19. század megújuló táncpedagógiája .....   | 119 |
| Barokk társastáncok .....  | 77 | Átmenet a későromantikába, Arthur Sainr-Léon (GM) .....                                   | 122 |
| 7. fejezet: A nők térnyerése a balettekben – a rokokó balerinái (GM) ..... | 78 | Négy balett a későromantika korszakából .....   | 123 |
| 8. fejezet: A 18. századi reformok útján (MR) .....                        | 81 | La Source (Naila avagy a forrás tündére) .....  | 124 |
| A felvilágosodás szelleme és a tánc .....                                  | 81 | Coppélia avagy a zománc szemű lány .....  | 124 |
| Az Enciklopédia és a tánc .....  | 82 | Sylvia, Diana nimfája .....   | 125 |
| A reformok elindítója .....  | 82 | Az Excelsior .....  | 125 |
| Levelek a táncról és a balettekről .....                                   | 84 | Az opera és a balett .....  | 126 |
| Sikeres évek .....   | 86 |   |     |
| Noverre és kortársai .....   | 87 |   |     |
| Noverre tanítványai és követői .....                                       | 89 |   |     |
| Salvatore Viganó és az olasz coreodramma .....                             | 91 |   |     |
| A francia forradalom korának táncélete .....                               | 92 |   |     |
| A keringő, a polgárság hangos önkifejezése .....                           | 93 |   |     |

|  |     |
|--|-----|
| 10. fejezet: Az orosz klasszika (GM) .....         | 129 |
| Az akadémikus tánc oroszországi előzményei .....   | 129 |
| A romantika korszaka Oroszországban .....          | 132 |
| Marius Petipa .....                                | 134 |
| Marius Petipa alkotói gyakorlata .....             | 136 |
| A zene .....                                       | 136 |
| A zeneszerzők .....                                | 137 |
| A koreográfia .....                                | 140 |
| Petipa alkotótársai .....                          | 141 |
| Petipa balettjeinek részletesebb ismertetése ..... | 143 |
| Az autentikusság kérdése .....                     | 143 |
| A fáraó lánya .....                                | 145 |
| Don Quijote .....                                  | 145 |
| A bajadér .....                                    | 146 |
| Csipkerózsika .....                                | 147 |
| A diótörő .....                                    | 150 |
| A hattyúk tava .....                               | 151 |
| Rajmonda .....                                     | 153 |
| Flóra ébredése és egy korszak lezárulta .....      | 153 |
| A klasszikus balett építőkövei .....               | 154 |
| Horizontális tagolódás .....                       | 154 |
| A vertikális tagolódás .....                       | 156 |
| Összegzés .....                                    | 158 |
| Melléklet: Marius Petipa főbb művei .....          | 161 |
| Köszönetnyilvánítás .....                          | 164 |

## Előszó

Mi az a tánc történet és miért kell tanulni? – teszik fel gyakran a kérdést maguk a tánc történetet tanulók. A tánc történet valójában azokat az eseményeket rögzíti, amelyek ennek a művészetnek a megszületése óta történtek, azoknak a személyeknek a működését vizsgálja és azokat a jelenségeket és műveket örökíti meg, amelyek a különböző korszakokban a táncművészet fejlődése szempontjából fontosnak bizonyultak. A tánc történet igen összetett és nagyon szerteágazó tudomány, magán viseli a különböző történelmi korok hatásait és maga is hatással lehet az adott időszak művészeti jelenségeire. Így összefügg a társművészetekkel, de más tudományokkal (például történelem, antropológia, néprajz stb.) is.

A hazai, magyar nyelvű táncos szakirodalom meglehetősen hiányos. Különösen a tanulást segítő tankönyvek területén. Ez a tény és a tánc történelmi kutatások újabb eredményei szükségessé tették egy új jegyzet kidolgozását. Egy új jegyzetét, mivel korábban Kaán Zsuzsa tollából született már hasonló mű, amely időközben túlhaladottá vált. Sokáig használhatták a hallgatók Vályi Rózsi *A táncművészet története* című (1969) igen alapos munkáját, amely azonban nem oktatási célra készült.

Mostani könyvünkben az őskori kezdetektől a 19. század végéig kívánjuk összefoglalni a tánc európai történetét, az előzményektől a színpadra kerülésig és a klasszikus balettstílus kiteljesedéséig követve a fejlődés legfontosabb állomásait. Igyekeztünk összegyűjteni a leghasznosabb tudásanyagot, hozzá kapcsolni a fontosabb kultúrtörténelmi ismereteket, a fejezetek végén pedig szakirodalmi ajánlást adunk, amely irányt mutathat a további kalandozáshoz. Az anyag szándékoltnak nem terjed ki a magyar tánc történetre, amely egy külön kötet tárgyát képezi majd. A könyvben tárgyalt anyag nagy része a balett művészetre fókuszál, ahol ettől eltér ott inkább kultúrtörténelmi vonatkozásban említjük a többi táncágazat kapcsolódó ismereteit.

A könyvhöz a továbbiakban a megszerzett tudást ellenőrző munkafüzetet, illetve a történelmi tájékozódást jobban segítő tánc történelmi térkép kiadását tervezzük. Fontos szerepe lesz egy a kapcsolódó tánc történelmi forrásokból szemelvényeket közlő szövegyűjtemény szerkesztésének is, amely az egyes korszakok mélyebb megismerését szolgálja és a hallgatók forrásfeldolgozási készségét fejlesztheti. A legfontosabb azonban az a nézhető anyag, amely vizuális mellékletként kell szolgáljon a könyvben említett ismeretekhez.

Szerencsére korunk technikai fejlettsége az olvasó segítségére van. Két kattintással bárki nézhet műveket vagy azok részleteit a videómegosztókon, virtuális sétát tehet a Versailles-i kastélyban vagy a 19. századi Szentpéterváron.

A színpadi tánc történetéhez elengedhetetlenül fontos a táncművek elemző megismerése. A korszerű táncműelemzés módszertanának kidolgozása is előttünk álló feladat, amely műelemző füzetekkel gyarapíthatja a tanjegyzet anyagát.

Könyvünket egyelőre tehát hiánypótló segítségnek szánjuk, egy korszerű oktatási anyagokat életre hívó folyamat kezdetének. Reméljük, haszonnal forgatják majd mindazok, akiknek szükségük lesz rá. Azt azonban fontos megjegyezni, hogy semmilyen tankönyv vagy tanjegyzet nem pótolhatja a folyamatosan fejlődő ismeretek egyéni gyarapítását és legfőképpen a személyes érdeklődést művészetünk múltja, kultúrája, szellemi háttere iránt.

Major Rita és Gara Márk

## 1. fejezet Az őskor táncos emlékei

„A tánc a művészetek anyja.  
A zene és a költészet az időben létezik,  
a festészet és az építészet a tér művésze.  
A tánc azonban egyszerre él térben és időben.”  
Curt Sachs

Mikor kezdődött a tánc története? Erre a kérdésre nagyon nehéz pontos választ adni. Hiszen már a fogalmainkkal is baj van... Mert, mit is nevezünk **táncnak**? Még a lexikonok, értelmező szótárak többsége is kerüli a pontos meghatározás kényszerét. Abban általában megegyeznek, hogy a **ritmikus mozgást** tekinthetjük táncnak, hogy a ritmus, a ritmikusan mozgó test mindenképpen a tánc alapeleme. Ritmikus mozgással azonban az állatvilágban is találkozhatunk, gondoljunk csak a halak, a madarak, a rovarok, sőt egyes emlősállatok esztétikailag is tetszetős táncaira. Mozgásukkal bizonyára megelőzték az emberi tánctevékenységet, ugyanakkor később az emberiség táncalkotó fantáziájának is inspirálói lettek. A különbség azonban ember és állat tánca között fontos és jelentős: a ritmikus, táncszerű mozgás az állatvilágban a fajfenntartási ösztönt, az erősebb egyedek fennmaradását, vagyis a természetes szelekciót szolgálja. Ebben az ösztönös tevékenységben semmi nem mutat túl a biológiai funkción, míg az embernél lelki, szellemi, esztétikai, azaz tudatos tevékenységről beszélünk. A tánc keletkezése már az őskorban az ember **társadalmi létének** alakulásával és fejlődésével kapcsolódott össze, és mind a mai napig elválaszthatatlan attól. A különböző kultúrák természetesen különböző keletkezés-mítoszokat ismernek ezzel kapcsolatban.

A tánc kialakulásával kapcsolatban rendelkezünk forrásanyaggal: az őskőkorszakból származó barlangi leletek, valamint a bronzkori sziklarajzok, az antropológiai<sup>1</sup>, néprajzi kutatások eredményei felhasználhatóak különböző következtetések levonására. A még élő természeti népek mozgás-, tánc- és szokáskincse is tanulmányozható az ősi táncok megismeréséhez, de csak korlátozott érvénnyel, hiszen nincs arra egyértelmű bizonyíték, hogy a jelenleg még létező, vagy a közelmúltban még létezett népek hite és szertartás-rendszere azonos lenne a mai civilizáció őseinek hitével és gyakorlatával.

Mindezek alapján mégis következtetni tudunk arra, hogy milyenek lehettek az ősi táncmozdulatok, amelyek kezdetben a valóság leképezését valósították meg, azaz utánozták a valóságot. Arra is tudunk következtetni, hogy mi volt a tánc szerepe, feladata az ősközösségi társadalomban. A kutatások nyomán egyre világosabbá válik, hogy a rítusok, a mágikus szertartások – természetesen mai szemmel nézve – alapvető jellemzőiket tekintve, hasonlíthatóak a későbbi színházi előadáshoz. Nem véletlenül merített belőlük a 20. század megújulni vágyó színház- és táncművészete.

<sup>1</sup> antropológia: az emberrel (a görög *anthroposz*, „ember” szóból) foglalkozó tudomány

## Prehistorikus<sup>2</sup> idők

Az **őskőkör** korai szakaszában (kb. 550 000 – 150 000 évvel ezelőtt) élt emberek életmódjáról és szokásairól viszonylag keveset tudunk. Az ebből a időből származó gyér csontmaradványok alapján semmilyen jel nem mutat arra, hogy az akkor élt előembereknek bármilyen, a hithez még csak hasonló képzetek is lettek volna. Ez persze nem jelenti azt, hogy a ritmikus mozgás értelmében akár ne „táncolhattak” volna, hogy érzelmeiket nem fejezhették ki mozdulatokkal. Sőt, egészen biztos, hogy már azelőtt táncoltak, hogy ezt valamilyen formában megörökítették volna!

Az őskőkör középső szakaszában (kb. 200 000 – 50 000 évvel ezelőtt) élt neander-völgyi ember már temetkezett, azaz már törődött halottaival. A tudósok ebből arra következtetnek, hogy gondolkodásukban már kialakultak bizonyos képzetek, egyfajta félelemzés, amely később a szertartások kialakulásához, azaz ezeknek a képzeteknek a kultusszá formálásához vezetett.

Sokkal bőségebbek az őskőkör felső szakaszában (felső paleolitikum<sup>3</sup>) (35 000 – 10 000 éve) élő emberek szertartásaira vonatkozó ismereteink. A legfontosabbak ezek közül a Dél-Franciaországban és a Spanyolországban felfedezett **barlangrajzok** és festmények, továbbá a barlangokban talált agyagszobrocskák. Ezeknek a nagy többsége állatokat ábrázol, amely bizonyítja, hogy a törzsekben élő őseink vadászó életmódot folytattak és gondolatvilágukban jelentős szerepe volt az állatoknak.

A rajzok nagy többsége a vadász által üldözött, vagy elejtett állatokat ábrázol, és a képek általában a barlangok kevésbé megvilágított, mélyebben fekvő, nehezebben megközelíthető helyein találhatóak.

Mit jelenthet mindez? Minden bizonnyal azt, hogy ezek a helyek afféle **szakrális** (szent) **helyszínek**, azaz szertartások helyszínei voltak, ahol mágikus módszerekkel akarták eredményesebbé tenni a vadászatot. A törzs tagjai a vadászat előtt, a varázsló vezetésével a barlang e rejtett zugában előre eljátszották a vadászatot. Fegyvereikkel át- meg átdöfték, szúrták az elejtendő állat szobrát vagy képét, abban a hitben, hogy ha ezzel a cselekedettel, vagy már csak az ábrázolással is „magukévá teszik” az állatot, akkor a valóságban is képesek lesznek megszerezni a zsákmányt. A mozdulatok sokszori ismétlése, gyakorlása pedig akár valóban segíthette az eredményes vadászatot, amelyre a szertartások „lélektanilag” is felkészítették a törzs tagjait.

## Korai táncábrázolások

1. Az első táncos ábrázolások mai tudásunk szerint tehát Kr.e. 14.000 évvel ez előttről származnak, vagyis a felső **paleolitikum** idejéből ismertek. Táncoló figurákat találtak a *Pireneusok*ban a *Dordogne-beli Gabillou* (ejtsd: dordony-beli gabijou) barlangban vagy az ugyanebből az időből származó *Lascaux*-i (ejtsd: laszkó-i) barlangban is. Az alakok állatmaszkot viselnek, és olyan mozdulatot végeznek, amely leginkább forgásként ér-

<sup>2</sup> Prehistorikus: történelem előtti

<sup>3</sup> Paleolitikum: pattintott kőkorszak

telmezhető. Mégpedig jobbról balra fordulnak. Ugyanilyen figurákat lehet még látni más korabeli barlangokban is.

2. Valamivel későbbiek (Kr. e. 10.000 körül) a franko-kantabriai *Trois-Freres* (*Három Testvér*) (ejtsd: troáfrer) barlangban, *Ariège*-ben (ejtsd: ariezs) (a helyet a felfedezőkről nevezték el) talált ábrázolások. A rénszarvasmaszkos alakok félreérthetetlenül állatutánozó táncra utalnak. A figurákat, amelyek már az ún. *magdaléni* kultúra (Kr.e. 100 000 és 10 000 között) időszakát képviselik, szintén a barlang egy távolibb, rejtett részében találták meg. Az az alak, amelyet a híres francia archeológus, **Henri Breuil** (ejtsd: anri bröj) abbé<sup>4</sup> fedezett fel, egy agancsos fejdísz viselő varázsló, az állati bőrökbe vagy groteszk maszkba bújtatott ember alak az élők tánc- és beavatási szertartásait idézi, vagy a felső paleolitikum varázslóit és isteneit jelképezi. Úgy látszik, művészet és mágia az idők kezdetétől szorosán összefonódik. A varázsló a vadállatok ura – vadász-mágiája révén képes sorsuk irányítására –, az álcázás mestere volt, és ő mutatta be az áldozatokat. Megtanulta, hogyan utánozza az állatokat, táncait mozdulataikra alapozta, és úgy érezte, hogy lelki köteleket alakított ki velük.



Barlangrajz a Trois-Freres Barlangból

3. *Sziciliában*, a *Palermó* melletti *Addura hegy*ség barlangjában már olyan ábrázolást találtak, amelyen csoportosan táncolnak. Ez a lelet kb. Kr.e. 8.000-re tehető (**mezolitikum**). A képen a levegőbe felugró táncosokat láthatunk, akiket egy hátravetett fejjel táncoló varázsló vezet. A sziklarajzon már a földön eksztázisban<sup>5</sup> fekvő alakok vannak, úgy ábrázolva, ahogyan azt a mai természeti népek **transzállapot**<sup>6</sup>ainak tanulmányo-

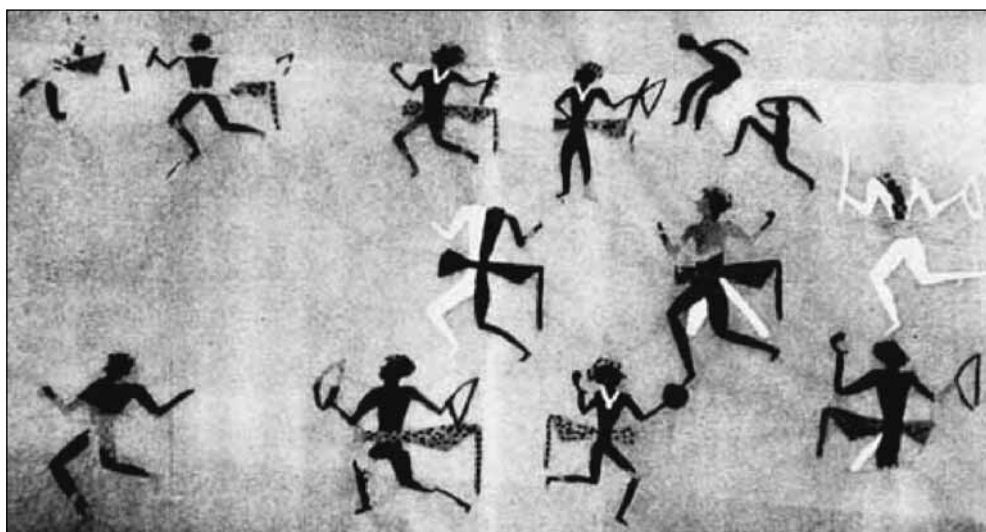
<sup>4</sup> Henri Breuil (1877-1961): abbé, katolikus pap, francia archeológus, a paleolitikus művészet első jelentős kutatója.

<sup>5</sup> Eksztázis: a görög eksztaszisz (kimozdulás) szóból ered, jelentése: önkivület, elragadtatás, révület

<sup>6</sup> Transz:módosult tudatállapot, amelyben létrejöhet a találkozás a szellemekkel

zása is igazolja. A csoportos ábrázolás a közösségi lét kialakulásáról tanúskodik, amikor a **törzsi társadalom** felváltja a családi szerveződési formát. Heten táncolnak körben, két középen látható alak körül. Vajon kozmikus táncról van szó ebben a legkorábbi csoporttánc ábrázolásban? Nem tudhatjuk pontosan. Mindenesetre a jobbról balra haladás szinte mindenütt egyforma gyakorlat, ahogy azt napjaink spontán gyermek-körtáncjaiban is vizionálhatjuk.

4. A **neolitikum**, vagyis az „új kőkorszak” időszakából (Kr.e. 9000 – 5000) származó talán leghíresebb táncábrázolás: a *törökországi Anatóliában* (Catal Hüyük) (ejtsd: csatal hüjük) talált falfestmény, amelyen huszonhárom táncos látható két csoportra osztva, illetve egy mozdulatlan szarvas-figura. Itt már nem egyszerű vadász-rítus látható, hanem olyan szertartás, amely a későbbi korokban is szimbolikus tartalmakat (gazdagság, halhatatlanság) kifejező állat, mint fétis bemutatásával új szertartás-típus tanúbizonysága.



Barlangrajz

### Mágikus gondolkodás, mágikus szertartás

A tudomány az emberi fejlődést az *értelmi* képesség vizsgálatával méri. Az ősember értelmi képessége és mágikus gyakorlata fedte egymást. Az eszközök készítése, a tűz felfedezése, közösséggé szerveződés, a beszéd (a kommunikáció) kialakulása, szervezett formában történő vadászat, a halottak eltemetése... megannyi lépcsőfok a fejlődésben.

**Az emberiség első táncai az ősi közösség mágikus szertartásaihoz fűződtek.**

**A mágikus (varázslatos) gondolkodás** az emberiség legrégebbi gondolkodásmódja, megjelennek benne a vallási elképzelések csírái.

Alapja az, hogy az ősi ember számára megmagyarázhatatlanok voltak a világ törvényei, ezért a **természeti jelenségek mögé szellemeket, földöntúli lényeket képzelt,**

amelyek a dolgokat működtetik. Hitük szerint transzcendens világ erői segítették, vagy gátolták őket, tehát jó és rossz természetfölötti erőkben hittek.

Az ősi ember célja az volt, hogy saját érdekében a transzcendens szféra **befolyásolására, manipulálására** törekedjen. Ezért **mágikus rítussal, szertartással** mutatta meg a szellemeknek amit szeretne, a tánc, az ének, a zene segítségével. A mágia a félelem leküzdésének, vagy semlegesítésének módja is volt. **A mágia hit, és cselekedet egyben.**

A mágikus rítus (szertartás) **szent térben és szent időben** játszódott, tehát nem a hétköznapi cselekvések színhelyén, és ünnepi, vagyis nem a hétköznapi időben.

A varázslás (mágikus cselekedet) **technikája az utánzás, az események modellezése**, a kívánt történések **eljátszása**. Ennek a gondolkodásnak az eredete az, hogy az evilági, és túlvilági jelenségek között **hasonlóságot (analógiát)** tételeztek fel. **A mágia eszközei:** a tánc, a zene, képkészítés, bábu és szoborkészítés, cselekvéssor lejátszása, átok- és áldásmondás.

A törzsi kultúrában az együtt élő emberek korán megteremtették a maguk **rítusait**, mert figyelték a körülöttük lévő világot és szoros kapcsolatban éltek azzal. Meg kellett tapasztalniuk a körülöttük lévő valóságot, mert ezek a tapasztalatok segítettek életben maradásukat, boldogulásukat. A tapasztalatok azonban félelemmel töltötték el őket, hiszen a villám beléjük csapott, a vadállatok pusztították őket, a tenger kiáradt és elsodort mindent. Minden félelmetes és hatalmas volt körülöttük. Akárcsak a kisgyermek életében.

*A korszak emberében „már megvan az igény arra, hogy legyőzze a természet vak véletlenjeit, kegyetlen játékát, de még nincsenek meg hozzá a – mai fogalommal élve – racionális eszközei és ismeretei.” „... szükségét érzi annak, hogy a számára adott racionális cselekvési lehetőséget megtoldja egy pótlólagos, kiegészítő cselekvéssel: nevezük ezt irracionális többletnek – amely természetesen csak a mi fogalmaink szerint tekinthető irracionálisnak. Például: a horda tagjai előre megjátsszák a vadászatot, s ha ez a játék sikerül – bizonyára az igazi vadat is el fogják ejteni!” Ha pedig az irracionális többletcselekvés egy alkalommal sikerre vezetett, nyilván a legközelebbi esetben is meg fogják ismételni. Ily módon a kezdetben alkalmi, sikert hozó többletcselekvések kötelező és állandó mágikus szertartásokká merevedtek.” (Hahn I. 28. old.)<sup>7</sup>*

**A mágikus szertartás, a varázslat** éppen ezt a célt szolgálta. Az éhség, a betegség, a halál vagy a természeti csapások legyőzését, a termékenységet és a túlélést csak **az élőlények és élettelen tárgyak lelke vagy szelleme feletti uralom** biztosíthatta. Ezt az uralmat pedig csak a varázslattal lehetett megszerezni. „Az első mód, ahogyan az ember felvette a küzdelmet az elemek ellen, a mágia volt.” (Nagy O. 128)<sup>8</sup> „Az a törekvés, amely a misztikus erő /mána/ befolyásolására és hasznosítására irányul, mágának nevezük.” (Lips J. 347)<sup>9</sup>. A varázslat során, amely közösségi eseményként zajlott le, többnyire a vezető varázsló irányításával, a szellemekkel való azonosulást számos tényező segítette: a szak-

<sup>7</sup> Hahn István: Istenek és népek. Bp., Gondolat Kiadó, 1980.

<sup>8</sup> Nagy Olga: A táltos törvénye. Bukarest, 1980.

<sup>9</sup> Lips, Julius: A dolgok eredete. Bp., Gondolat Kiadó, 1962



rális helyszín, az öltözék, a jelzések, a testfestés, a mozdulatok. Mindezek az összetevők együtt idézték elő a *transz állapotot*, az **eksztázist**, amelyben megvalósult a találkozás, a kommunikáció a szellemekkel.

Az ősi élet minden területére kiterjedtek a táncos mágikus varázslások. Később, a magasabb rendű vallások idején is jelen voltak. Ma is léteznek népszokások, vagy babonák formájában. A gyermekek egy életkorig hasonlóan, mágikusan gondolkodnak. Kicsinyített, leképezett világgal játsszák játékaikat, melyekben a képzelet és a valóság összefonódik. Játékaikkal modellezik a felnőttek világát, megszemélyesítik játékaikat, „lélekkel” ruházzák fel, a játékok beszélnek, cselekednek.

**A mágikus rítus a későbbi művészetek: a tánc, a dráma, a bábművészet, a zeneművészet alapja. A művészeti témák ma is a mágikus rítusok fajtáit tükrözik, a fenti témákról szólnak. A művészet maga is modellezi és sűríti a valóságos világ eseményeit, technikája az utánczás, lejátszás, megjelenítés.**

### **Eksztázis, révület – átlényegülés**

Remegés, borzongás, földre rogyás, esetleg ájulás, vonaglás, üveges tekintet...

Mire is szolgált ez a **megváltozott tudatállapot** a mágikus szertartásban? Valóban megtörtént-e vagy csupán egyfajta hatásos „fogásként” használták a közösség befolyásolására? Az bizonyos, hogy a földi halandó a maga tudatállapotában nem találkozhatott, nem kommunikálhatott a felette levő világgal. Nem volt egy szinten vele... Két lehetőség nyílt előtte: „lehozni” magához az isteneit, a szellemeit, illetve neki emelkedni fel saját állapotából egy másik világba, átjutni (transz) egy magasabb régióba, ahol már azonos szinten kommunikálhatott szellemeivel. Hogy mindez valóságos történés, és nem valamilyen „átejtés”, arra számos bizonyítékkal rendelkezünk. Egyébként már a késő magdalén-korszakból fennmaradt, korábban említett Addura barlang-beli ábrázoláson is látni az ekasztázisba esett, földön fekvő táncosokat. Ugyanúgy, ahogyan a még filmre vett szibériai sámánoknál megfigyelték azt. A révületet sokféle módon lehetett előidézni. A böjtölés, az alvás megvonása, a monoton ritmus hosszú alkalmazása, valamint a hallucinogén anyagok (például a légyölő galóca) fogyasztása, mind alkalmas eszköz a tudatmódosításra.

A „megváltozott tudatállapot” iránt manapság megélnékvülts érdeklődés elvezetett a zene, különösen a dobolás neurofiziológiai<sup>10</sup> hatásának vizsgálatához. A kísérletek szerint a dobolás az agy idegi tevékenységét a hangok vibrációs gyakoriságával egyensúlyban tartja. Ez persze az egyéni érzékenységtől is függhet. De maga a mozgás is, legfőképpen a *tengely körüli forgás* transzállapotot idézhet elő. (Gondoljunk csak arra, hogy a kisgyerekek maguk jönnek rá a keringés örömeire, saját boldogságukra forognak.) Ezt láthatjuk később a keringő dervisek<sup>11</sup> táncában is.

<sup>10</sup> neurofiziológia: a tudománynak az idegek és az izmok összefüggéseit vizsgáló ága

<sup>11</sup> dervis (perzsa, szó szerint vallásos koldus): muzulmán szerzetes<sup>9</sup>

A **transzállapot** tehát egyfajta átlényegülés, és ezt a művészi átlényegülés vonatkozásában is érdemes átgondolni. Eshet-e transzba a művész a színpadon, illetve a művészi átélés tekinthető-e egyfajta transz állapotnak? Érdemes elgondolkodni rajta... hiszen az igazi ihletett színpadi pillanatok, a „nagy alakítások” mind különleges, nem a rutinból működő helyzetekben fakadnak, nem a megtanult szakmai fogások csillogtatásából erednek, hanem egy olyan színpadi állapotból, amikor a művész igazán azonosul művészetével.

*„A színész átváltozik. Megváltozik testi-lelki állapota. Így hat a másik emberre – a nézőre. ... utat jár be. A mindennapi életét és a hatni képes állapotát elválasztó távolságot maga mögött hagyja.” (Vekerdy T. 51)<sup>12</sup>*

Akárcsak a régmúlt idők varázslói, sámánjai, táltosai...

### **A varázsló**

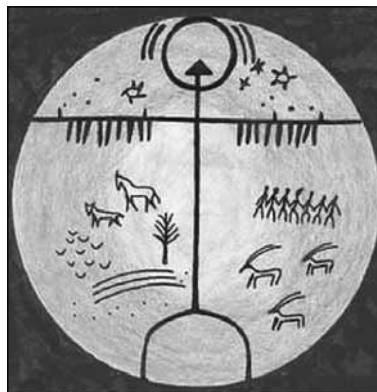
Ki is volt valójában az a személy, aki a törzs „szellemi-lelki” életét irányította, aki közvetített a valódi és a szellemvilág között? Neurotikus vagy pszichopata, tudós vagy sarlatán, művész vagy ripacs? Az ősi varázslatot erősítette mindenki, aki részt vett benne, de irányítója nem lehetett akárki, csak az, akinek közvetlen kapcsolata volt a szellemekkel és tudott hatni rájuk. Ezek a különleges képességű, természetfeletti erővel, emberfeletti tudománnyal rendelkező lények, akiket hívtak **varázslónak**, **sámánnak**, **mágusnak**, nálunk **táltosnak**, az ősművész prototípusai voltak, egyesítve magukban az énekest, a muzsikust, a táncost, a színészt és a rendezőt, de egyben az orvost és a papot is. Ismerték a dolgok rejtett természetét, különleges tehetséggel és érzékeny idegrendszerrel születtek. Rendszerint valamilyen külsőség (kevesebb vagy több ujj, hosszabb fog stb.) is megkülönböztette őket a többiektől, de alapvetően a belső érzékenység tette alkalmassá őket fontos feladataik betöltésére. Varázslók, sámánok a Föld minden természeti népénél voltak, közreműködésük fontos eleme volt a mágikus szertartásnak. Ehhez a külső kellékek mellett, szükségük volt saját személyiségük erejére is.

Az eurázsiai sámánhit nyomokban még felfedezhető, több ázsiai népnél még ma is működnek sámánok. A magyar sámánok, azaz **táltosok** jelképe az agancs volt. A táltos kelléke volt a dob, ennek utóda a szita, a rosta. A gyermekversekben, mondókákban meg is említik ezeket: „Szita, szita péntek, szerelem csütörtök, dob szerda...” Ráadásul a napok nevének sorrendben visszafelé említése is mágikus eredetű. A sámán avatásához mindig mágikus mozdulatsor kapcsolódott. Központi szerepe volt ebben a sámánlétrának, vagy az égig érő fának (világfa, az ég és a föld összekötője). A leendő sámán erről a fáról szerezte be sámánésközeinek (például a dobnak) alapanyagát. Avatáskor fel kellett jutnia a létra legfelső fokára, hogy a szellemekkel kapcsolatot teremthessen. A földön állók ekkor lerántották onnan, és ha a sámán túlélte a zuhanást, akkor teljes jogú sámánná vált.

<sup>12</sup> Vekerdy Tamás: A színészi hatás eszközei - Zeami mester művei szerint. Bp., Gondolat Kiadó, 1988



Sámán



Sámándob



Kevés táltos- ábrázolásunk közül talán a legismertebb: a Feszty-körkép táltosa

### A tánc és a mozdulatok a varázslatban

A tánc történettel foglalkozók számára az elméleti ismeretek mellett is a legérdekesebb kérdés az lehet, hogy a valóságban hogyan táncoltak őseink. Milyen mozdulatokkal, milyen térformákban, hogyan kell elképzelnünk a mágikus szertartások táncait? Ehhez a táncábrázolásokon kívül a mai természeti népek táncai szolgálhatnak példával. Talán a vadászmágia volt az egyik legszemléletesebb esemény, amely megmutathatja, milyenek is voltak a táncok. Ráadásul ez a varázslat szinte minden törzsi kultúrában előfordult. A vadászatot mindig megelőzte a mágikus rítus. A vadászat sikerét biztosította az alakoskodó rítus, amelyhez nélkülözhetetlen volt a maszk használata. A maszk az állattal való

azonosulást szolgálta, ahogyan a bőrök és a fogak is, amelyeket magukra öltöttek. Aki a maszkot magára vette (hasonlóan a ma színészének jelmezéhez), átlényegült a maszk jelképe szerinti lényre, szellemre; a tánc pedig **utánzó mozgás**ával a megtestesített szellemet meg is jelenítette. Ezért volt nagyon fontos, hogy az utánzás hiteles legyen. Az **állatutánzó mozdulatok** és lépések tehát ott szerepelhettek az őskori táncokban.

Hasonlóan jelentkezett ez a termékenység, növekedési táncokban. Az *ugrás* és a *forgás* is létezett, valamint gyakran előfordult a *föld egyik lábbal történő döngölése* (lásd: J. Kylian: *Stamping Ground* c. koreográfiája, amely az ausztrál bennszülöttek ún. „*aboriginal*” kultúrájának ihletésére született.) Ez az ütemes lábmunka a ritmus szinte önkéntelen kifejezése lehetett, akárcsak a *tapsolás* vagy a saját testen keltett hangok, a *test csapkodása*.

A *kezek*, a *karok* szerepe is fontos, hiszen ábrázolni tudták a növények növekedését, vagy munkamozdulatokat. A *járásnak* is többféle fajtája létezett, a lopakodó, csuszánzó „*vadászlépések*”, vagy a magasra felhúzott lábbal lépkedés mind leképezte az adott helyzetet, a valóságot. A legegyszerűbb **mozdulatnak** is a közösség által megszabott **jelentése**, formája és feltételezett mágikus hatása volt. Véghezvitelükben tilos volt újítani, mert az veszélyeztette a varázslat sikerét. Ebből megérthetjük, hogy miért ölték meg azt a táncost, aki elvétette a lépést. A kialakult szertartáshoz való ragaszkodás egyben lehetővé tette, hogy a mozdulatok generációról generációra öröklődjenek és kialakuljanak a hagyományok és a szokások. Az egyszerű és alkalomhoz kapcsolódó utánzás lassan elszakadt a konkrét alkalomtól, az egyre **ismételt** mozdulatok mindenki számára ismert és elfogadott **jellekké, jelzésekké** váltak. A varázslat a közösség tulajdona, a kollektív tudat része lett. A belőle fakadó **szokások**, hagyományok nyomokban sokáig megmaradtak. Ugyanakkor a mozdulatok ismétlésének gyakorlati hasznossága is volt, hiszen a törzs tagjai begyakorolták azokat, így valóban jobban sikerülhetett a vadászat is.

### Térformák

Az ősi táncok legelső, alapvető térformája a **kör** volt. „*A zárt körtánc a szó szoros értelmében vett közösségi táncforma, amelynél nem csupán együttes táncolásról van szó, hanem a forma maga mindenkit egyenlővé tesz, egyenlő követelményt állít, s egyenlő lehetőséget biztosít a résztvevőknek...*”<sup>13</sup> A kör egyébként is fontos szerepet töltött be őseink világképében. Életüket mindig valami köré szervezték: lakóhelyeik északtól-délig többnyire kör alakban épültek, szakrális helyeiken is körben végzett mágiákra utalnak a nyomok. A mágikus szertartás középpontjában a totemet<sup>14</sup>, a tüzet vagy magát a varázslót találjuk. A tőle egyenlő távolságban elhelyezkedők kört alakítottak. A szorosan zárt kör mágikus üzenete az összetartozás és a külvilág kizárása. A körön belül koncentráltódott a mágia ereje. A kör mágikus jelentése a Nap, a félt és áldott égitest jelentőségével is összefügghetett. A körirányú mozgások **asztrális**<sup>15</sup> összefüggéseket is mutatnak, hiszen a keleti irány,

<sup>13</sup> Martin György: A magyar körtánc és európai rokonsága, Akadémiai Kiadó, Bp., 1979. 11. old.

<sup>14</sup> totem: vallásosan tisztelt növény vagy állat vagy ezeket ábrázoló tárgy.

<sup>15</sup> asztrális: az égitestekkel kapcsolatos

a napkelte, a nyugati a napnyugta, születés és halál kettősségét is kifejezte. Az élet-halál, nap-hold, nappal-éjszaka párhuzamok mind kozmikus ritmusok szerint szervezték a varázslatot és őseink mindennapi életét is. A körforma a lét örökös körforgását is kifejezte.



Női körtánc, bronzszobor

A térforma fejlődésben a következő szakaszt a **nyitott kör** jelentette, ebből alakult ki a **csigavonal**, a **spirál**, majd ebből származott a **sor**, illetve később az **egymással szemben elhelyezkedő sorok**. Az egyes fejlődési fokozatok ma is nyomon követhetők az európai néptáncok vizsgálatakor.

### Miről „szóltak” őseink táncai?

Az ősi táncok tartalmi szempontból az emberek mindennapi tevékenységeihez illetve az emberi élet fontos eseményeihez, állomásaihoz kapcsolódtak. Ez is bizonyítja, hogy a tánc és a varázslat szerves módon épült az emberek életébe. Így beszélhetünk:

- születési táncokról
- beavatási táncokról
- szerelmi, termékenységi táncokról
- orvosló, gyógyító táncokról
- harci táncokról
- munkatáncokról
- asztrális táncokról
- temetési, halottkultusszal kapcsolatos táncokról

Az, hogy mindezek a táncok – persze helyi különbségekkel – szinte általánosan felfedezhetőek, arra is utalhat, hogy a hasonló életkörülmények kifejlesztettek egy közös „őstánc-nyelvet”, amelyből azután kialakultak az egyes népek táncai. **Curt Sachs** (ejtsd: kurt szaksz) (1881-1959) a neves német zenetörténész, aki 1933-ban megírta *A tánc világtörténetét*, az ősi táncok vizsgálatakor felvetette – éppen az utánpótlás fontosságának hangsúlyozására – hogy a táncok **ábrázoló** illetve **nem ábrázoló** jellegűek lehetnek. Ez az

általában bevezetett osztályozás arra utalt, hogy a táncok többsége az embereket körülvevő világot utánozta, festette le, de voltak köztük olyanok is, amelyek „csupán” az érzelmek kifejezésére szolgálnak (pl. örömtánc, görctánc). Talán ezeket a spontán „mozgás-megnyilvánulásokat” tekinthetjük a legkorábbi „tánc” jelenségeknek, amelyek még a mágiát és rítusokat is megelőzték.

### Ősi örökség modern formában

Az ősi szimbólumok és gondolkodás sokszor tudat alatt is megtermékenyítették a ma emberének művészetét. Közösségi rítusaink, a természettel való új harmónia keresése, az ősi gyógy módok felelevenítése, mind aktuálisan is ráirányítják a figyelmet őseink kultúrájára, szokásaira. Így van ez a színházban is, ahol a rég elfeledett szakrális élmény nyomába eredünk...

A 20. század elején sok művész kereste a megújulás különböző formáit és lehetőségeit. A színházban és a táncművészetben is voltak olyanok, akik a 19. század kissé „megmerevedett” színházi gyakorlata helyett, a rítushoz való visszatérést, az ősi formák friss erejét tekintették a megújulás kiindulópontjának. Ennek hatására született meg a táncszínpadon 1913-ban **Igor Sztravinszkij**<sup>16</sup> korszakos muzsikájára *A tavaszi áldozat* (*Le Sacre du Printemps*) **Vaclav Nizsinszkij** által készített első változata.

A 20. század közepén **Maurice Béjart** (ejtsd: morisz bézsár) (1927-2007) híres francia származású koreográfus például a táncszínházi megújulás jegyében több olyan koreográfiát is készített, amelyben az ősi szimbólumokat használta a művek üzenetéhez és formavilágában is: *A tavaszi áldozat* (zene: Igor Sztravinszkij, 1959), *Bolero* (zene: Maurice Ravel, 1960).



Béjart: A tavaszi áldozat részlete

<sup>16</sup> Igor Sztravinszkij (1843-1902): orosz zeneszerző, a 20. századi zeneművészet egyik nagy újtója.



Kép A tavaszi áldozat című balettől

Béjart – és persze sokan mások – mellett **Jiri Kylián** (ejtsd: jirzi kilián) (1947-), a híres cseh származású, holland koreográfus is ihletet merített az ősi kultúrából. 1983-ban az ausztrál bennszülöttek, az **aboriginal**-ok (ejtsd: aboridzsinál) táncainak helyszíni tanulmányozása után készítette el, saját társulata, a Nederlands Dans Theater számára, a *Stamping Ground* (ejtsd: sztemping graund) (Döngölt föld) (zene: Carlos Chavez, 1983) című koreográfiáját, amelyben az ősi művészet üzenete a kortárs megközelítésben került színpadra.



Részlet a  
*Stamping Ground*  
című Kylián  
koreográfiából

Az ősi táncok és varázslatok nyomai azonban leginkább az európai néptánc-hagyományban fedezhetőek fel. Mind a térformák, mind az ősi tartalmak továbbéltek a néphagyományban. A Balkánon megmaradt lánctáncok mind ősi eredetűek, a botolók és más eszközös táncok pedig ugyancsak az ősi fegyvertáncok emlékét őrzik. A Kárpát-medencében a magyar, szlovák, román és délszláv énekes *leánykörtáncok* is a régi táncforma közvetítői. A karikázó például a tavaszi termékenységi rítusokhoz kötődik. A sort bőven lehetne még folytatni.

#### Olvass! (Fontosabb szakirodalmi munkák):

- László Gyula: Az ősemlék művészete, Corvina, Bp., 1968  
 Hanh István: Istenek és népek, Gondolat, Bp., 1968, 1980  
 Zolnay Vilmos: A művészetek eredete (Pokoljárás), Magvető, Bp., 1983  
 Diószegi Vilmos: A sámánhit emlékei a magyar népi műveltségben, Akadémiai Kiadó, Bp., 1998  
 Makra Sándor: A mágia, Magvető, Bp., 1988  
 Frazer, James: Az aranyág, Osiris, Bp., 1995, 2005  
 Falvy Károly: Rítus és tánc in: Tánctudományi Tanulmányok 1982/83  
 Pesovár Ernő: Rituális körtáncaink szakrális és profán vonásai, in: Tánctudományi Tanulmányok, 1996/1997  
 Vitebsky, Piers: A sámán, Magyar Könyvklub, Helikon Kiadó, Bp., 1996

#### Kattints!

<http://sziklarajz.lap.hu>

## 2. fejezet

# Az ókori görög tánckultúra és öröksége

A görögök a táncművészet területén is hatalmas örökséget hagytak az emberiségre, még akkor is, ha mára az archaikus görög táncból – látható formában – szinte semmi sem maradt fenn. A képzőművészeti, régészeti és különösen történeti és irodalmi források alapján rekonstruálható a táncnak az ókori görögség életében betöltött fontos szerepe, hiszen a tánc a születéstől a halálig, életük szinte minden megnyilvánulásában jelen volt. A kultuszaikban, az ünnepeiken, a nevelésben, a katonai kiképzésben, sőt a testkultúra fejlesztésében. Külön fejezetet jelent a görög táncnak a színházzal, a drámával való szoros kapcsolata is. A görög táncművészet – ahogyan az ókori társadalmakban szinte mindenütt – a vallással kapcsolódott össze, azzal a különleges **antropomorf**<sup>17</sup> istenvilággal és mitológiával, amely az egész európai kultúra történetét megtermékenyítette. De kezdjünk mindent az elején!

A görögök már a világ teremtésének mítoszában (Hésziodosz) is a táncról beszéltek, mégpedig kozmikus táncról, amellyel az Őskáoszból Erósz, a szeretet rendet teremtett. Az elemek egyesülésénél a világ keletkezésének nagy táncát hozta létre, a csillagvilág harmonikus és összerendezett, ritmikus mozgásával. Ezt a mítoszt említi **Lukianosz** is a *Beszélgetés a táncról* című művében.

„Azok, akik kimondják az igazságot a tánc eredetéről, azt mondják, hogy a tánc ama ősi Érosszal [a világot nemző szeretettel] egyidejűleg jelent meg. A csillagok kartánca, az állócsillagok és bolygók ritmikus szövődése, jól rendezett harmóniája a bizonyossága az őstáncnak.”<sup>18</sup>

A mitológia tanúsága szerint Zeusz életét is a tánc mentette meg, amikor apja Kronosz fel akarta falni őt. Anyjának, Rhea istennőnek szolgáló felfegyverzett ifjak (kurészek) ekkor nagy zajjal, fegyver-csörömpöléssel körbe táncolták a csecsemőt, így azután – ezzel az elhárító varázslattal – Zeusz megmenekülhetett. Minthogy tánc közben tűzvörös (pür = tűz) khitont<sup>19</sup> viseltek, attól kezdve a **fegyver-**, vagy **pajzstáncokat pyrrhikének** nevezték. Egy másik értelmezés szerint a névadó Pyrrhikosz, a kurészek vezetője lehetett.



Pyrrhiké vázákép  
Kr.e. 490. Párizs, Louvre

<sup>17</sup> antropomorf: görög szóból származik, ember alakú, emberi formájú, képzeletbeli lényt emberi tulajdonságokkal felruházó szemlélet

<sup>18</sup> Lukianosz: *Beszélgetés a táncról*, Helikon Kiadó, Bp., 1959

<sup>19</sup> khiton: jellegzetes görög öltözék, kb. térdig érő, gazdagon redőzött vászonból vagy gyapjúból készült ruha

A görög mitológia alakjai a továbbiakban is a táncmű-irodalom számtalan alkotásának ihletői és szereplői lettek Noverre-től a 20. századi koreográfusokig.

### A minoszi Kréta táncai

Az Égei-tenger térségében a legrégebb civilizáció és kultúra Kréta szigetén fejlődött ki. Ennek kezdete az Kr. e. 3000. év tájékára tehető. Ettől kezdve a krétai kultúra töretlenül virágzott az Kr. e. 1500-as évekig.

„Táncteret is remekelt Héphaisztosz a nagynevű Sánta éppenolyant, amilyent készített Daidalosz egykor szépfürtü Ariadnénak nagy Knosszos ölében.”

(Homérosz: *Iliász*, XVIII. ének, 463-615.)

Akár skandalizálhatjuk is a fenti idézetet, hogy megérezzük a tánc ritmusát, amely meghatározta az antik lépések tempóját és jellegét. A mára már egyre jobban megismert krétai kultúrában, amely nevét legendás uralkodójáról **Minosz** királyról<sup>20</sup> kapta, a tánc első megnyilatkozásaiént szabálytalan vonalú körtáncokkal (*chorosz*) találkozhatunk. A Krétán feltárt paloták alaprajzaihoz, a falfestményeken hullámmzó-csavarodó vonalakhoz hasonlóan a táncok térformái is a kör utáni csigavonalú, spirálisan csavarodó formákat mutatják. Ezekből lettek a **labirintus-táncok**.

A labirintus fogalmát – amely a későbbi időkben (a középkori katedrálisoktól kezdve a 18. századig) is, akár játékként, akár kultikus titokként, vonzotta az embereket –, sokan sokféleképpen értelmezték. Nem tisztázott pontosan, hogy melyik kultúrából is származik valójában ez a jelenség. Az „*inth(osz)*” végződés arra utal, hogy a szó *nem* a görög nyelvben született (krétai eredetű?), sőt a *labirintus* kifejezésre találunk utalásokat már korábban is. Hiszen találtak kövekből kirakott, sziklába vésett, agyagtáblákba égetett útvesztőket is. Nem beszélve arról, hogy az első „labirintusnak” *III. Amenemhat* fáraó többszintes, sokudvaros sírkomplexumát tartotta Hérodotosz, a „történetírás atyja” (Kr. e. 5. század), amely Kr. e. 1800 táján épült. A labirintus klasszikus krétai ősfarmája kerek vagy szögletes és hét körben helyezkedik el. A görögök a labirintus eredetét *Minotauros*z mondájából merítik, aki félig ember, félig bika alakú teremtmény volt és felfalta az áldozatul neki ajánlott ifjakat és szüzeket. A hős Thészeusz királyfi azonban az Ariadnétól kapott törrel megöli és a szörnyet, majd a királylány gombolyagja kivezeti őt és a vele tartó ifjakat a labirintusból. A labirintus így az egyéni képességek próbáinak szimbóluma is lett. A megszabadult ifjak vidám táncot jártak, amelyről Homérosz is megemlékezett az *Iliász* c. eposzban:

<sup>20</sup> Minosz: a görög mitológia egyik alakja, Kréta királya, Zeusz és Európé fia.

„Szép eladó lányok viruló ifjakkal a téren  
táncaikat járták körben, kezük egybefonódott:  
/.../

Meg-megpenderültek, jól értve a táncot, a lábuk  
könnyen emelték, mint ha korongját, mely tenyerébe  
jól illik, fazekas próbálja ki, perdül-e vajjon;  
máskor meg sorokat képeztek, s szembe szökelltek.

(Iliász, XVIII. 593-606.)

A labirintus-táncokhoz tartozott a **geranosz** a darulépésben, fáklyákkal járt tánc, amelyben ott találjuk az ősi állatutánzás motívumát is. A Thészeusz mítoszra utaló tánc Délosz szigetén vált leginkább ismertté.

**Kerényi Károly** (1897-1973) híres magyar klasszika-filológus<sup>21</sup> felveti, hogy a táncosoknak a madarakkal történő ilyen azonosításakor valami mélyebből lehet szó. Szerinte valószínűleg hasonlóságot véltek felfedezni a darvak tájékozódó röptei és a labirintus-tánc között. „Feltételezhető, hogy legalábbis eredetileg a **geranosz** nem csak a „darvak módjára járt táncot” jelenti, hanem a „táncot a darvak röptése idején”, azaz hogy ősszel, Ariadne gyászünnepén táncolták.”<sup>22</sup>

A krétai knosszoszi palotában<sup>23</sup> felfedezett freskókon több kultikus női táncábrázolást figyelhetünk meg. Rhea-Kübelé papnői harang alakú fodros ruhákban, karcsú derékkal, mélyen dekoltáltan táncolnak. Érdekes a kéztartásuk is, vízszintesen tartják a karjukat, egyiket az ég felé emelve, nyitott tenyérrel, másikat a föld felé fordítva.

A **bikaugrás** különleges szokását is megörökítették: ez a rituális játék bátorságot és akrobatikus ügyességet igényelt, hiszen a bika szarvai között kellett átugrani, valószínűleg termékenységi tánc részeként.



Bikaugrás ábrázolása a Knossos-i palota freskóján

### Spártai nevelés és a tánc

A krétai tánckincset a dórok vették át és fejlesztették tovább, de már a Peloponnészosi-félszigeten. A fegyvertánc Spártában (Kr.e. 950. – Kr.e. 550.) talált otthonra, és a pyrrhiké nemzeti táncá lett, hiszen a harcos városállamban a táncitanítás a harcra való

<sup>21</sup> Klasszika-filológus: az ókori nyelvek és irodalmak tudósa

<sup>22</sup> Kerényi Károly: A tánc. In: Pannonhalmi Szemle, 2009/2

<sup>23</sup> Knosszoszi palota: Kréta legnagyobb bronzkori épületegyüttese, feltételezhetően az egykori minószi civilizáció vallási és politikai központja.

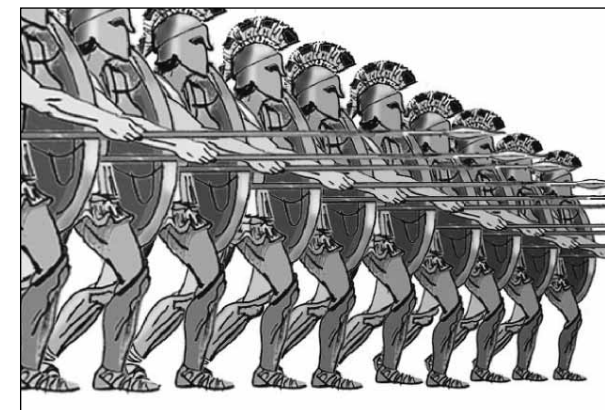
neveléssel kapcsolódott össze. A fiúgyermek **Lükurgosz** (Kr.e. 8. században élt spártai törvényhozó) javaslatára már ötéves koruktól tanultak táncolni. Olyan gyakorlatokat végeztek, amely a hajlékonyságukat fejlesztette egészen addig, amíg úgy hátra tudtak hajolni, hogy kezükkel megérintették a bokájukat. Hogy táncos gyakorlatokról volt szó azt bizonyítja, hogy zene kísérte a mozdulatokat, amelyet az **aulosz**<sup>24</sup> szolgáltatott. Mindez a hősiességet, az ügyességet és a ritmusérzékenységet egyaránt fejlesztette. A spártai görög harcos tehát mentálisan és fizikailag egyaránt felkészülten indulhatott hadba. Ahogyan azt **Szókratész** (Kr.e. 469. – Kr.e. 399.) kijelentette:

„Legjobb harcos abból lesz, aki az isteneket táncal tudja dicsérni.”



Fegyvertánc

Írást és olvasást ezek az ifjak épp csak annyit tanultak, amennyi elengedhetetlenül szükséges volt, viszont a zene és a tánc lényeges eleme volt a képzésnek. A csatamezőket, melyeken a hopliták<sup>25</sup> összecsaptak, a háború táncparkettjeként is szokták emlegetni, és a koordinált együttmozgásra alkalmas **phalanx**<sup>26</sup> elég látványos „koreografikus” elem lehetett. A spártaiak sok időt töltöttek az ún. harci zene gyakorlásával. E ritmikus ütemek segítségével gyorsítani és pontosítani lehetett az irányváltást, és sebességet lehetett fokozni.



<sup>24</sup> aulosz: ókori görög fúvós hangszer

<sup>25</sup> hoplita: nehézfegyverzetű gyalogos katona

<sup>26</sup> phalanx: több sor mélységű, nehézfegyverzetű gyalogosokból álló hadrendet jelölt. A nyolcsoros mélységű klasszikus phalanx akár 1–1,5 km hosszú is lehetett.

A spártai férfiak a hadba is táncritmusban vonultak, mégpedig **Thürtaiosz** a sánta költő, a politikai elégia megteremtője (Kr. e. 7. század), anapesztuszi<sup>27</sup> lejtésű versére. Ebből is fennmaradt egy töredék:

„Mert hol a hős katonák hada együtt, zárt csatasorban,  
bátran az elsők közt vívja a kézitusát,  
ott kevesebb esik el, de megóvja az otthoni népet,  
míg aki meghátrál: minden erényt odaveszt.”

Türtaiosz: A spártai harcosokhoz (fordította: Franyó Zoltán)

Ez volt az **embaterion**, a hadba vonuló tánc, a spártai falanx, a nehéz fegyverzetű gyalogság hadrendje. A több sorból álló zárt egység nem tudott volna egyszerre lépni a ritmus összehangolása nélkül. Ami a testi fejlesztést illeti, a görögök ebben is élen jártak. Még a nők sem maradtak ki belőle, hiszen nekik is rendeztek például futóversenyt is. Az ünnepi birkózótánc, a szépen hangzó **gümnopaideia** különleges látványosságnak számított, sokan gyönyörködtek a fiatal fiúk ritmikus, birkózómozdulatokat utánzó táncában, és büntetésszámba ment, ha ezt valakinek megtiltották.

A spártai nevelésben tehát fontos szerepet játszott a tánc, amely a ritmusérzék, a fegyelmet, az ügyességet, az állóképességet egyaránt fejlesztette és különösen azt az optimális egyensúlyt teremtette meg, amelyben szellemi és fizikai fejlesztés nem egymás ellenében, hanem éppen egymást kiegészítve valósulhatott meg. Sokan vallották, hogy a tánc a szellemi és testi egészség forrása. Hogy a test esztétikus arányait a táncgyakorlatokkal lehet elérni. **Püthagorasz** preszókratikus filozófus és matematikus (Kr.e. 582-496) követői a **püthagóreusok** úgy tartották, hogy a tánc elúzi a fejből és a lélekből a rossz gondolatokat. **Anakreón** görög költő (kb. Kr.e. 572-487) is megénekelte, hogy amikor egy öregember táncol, csak külsejében látszik öregnek, szíve egy fiatalemberé...

Maga **Platón**, a nagy görög filozófus (Kr.e. 427-347) is vallja: a **kboreia** (körtánc és ének egysége) az oktatás teljessége. Csodálatra méltó az a gondolkodás, amely nem választja külön a testet a szellemtől, amelyben a test fejlesztése a mentális egyensúly, a bölcsesség megszerzésének eszköze.

Lehet, hogy érdemes lenne rendszerükből felújítani valamit!?

„Az ének, a tánc, az ünnepi áldozatok, s általában a kultúra „játékai” az igazi emberhez méltó tevékenységek.”

(Platón: Törvények, VII. 803.)

27 anapesztusz: az antik időmértékes verselésben használt, négy morás ütem képlete: u u –.



Táncclecke (vázakép alapján)

### Kultuszok ünnepek, táncok

Nem beszélhetünk egységes pánhellén<sup>28</sup> kultuszokról és táncokról. Minden istennek megvolt a saját rítusa és annak a helyi variánsa. A dór méltóság és komolyság elsősorban a **Déméter**<sup>29</sup> és **Artemisz**<sup>30</sup> tiszteletére lejtett női táncokban mutatkozott meg. Artemisz papnői voltak a **Karyatidák**, aki nevüket **Karya** városáról kapták. Itt virágzott leginkább az Artemisz-kultusz. Ezek a klasszikus szépségű, nemes tartású, fenséges nőalakok bekerültek a görög építészetbe is, a templomok oszlopát helyettesítő figuraként. Az athéni **Akropoliszon** levő **Erekhtheion** szentély oszlopcsarnokánál láthatjuk a hat, dór redőzetű ruhában, fején virágkosarat tartó leányalakot. Talán az élő táncagyományból kerültek oda!



Az athéni Erekhtheion kariatidái

A **Karyatida-tánc** mellett népszerű volt a Déméter tiszteletére táncolt **kalathiszkosz** (kosártánc), amelyet szintén terményekkel teli kosarakkal táncoltak a nők egymással szemben, vagy sorban egymás után, energikus karmozdulatokkal, magas lábujjhegyen. Hogy honnan lehet mindezt tudni? Az ábrázolások ezúttal olyan hitelesek, hogy a ruha lebbenése még a táncok dinamikájára is utalást ad.

28 pánhellén: jelentése kb. minden görögöt magába foglaló

29 Déméter: a görög mitológiában a földművelés és a termékenység istennője

30 Artemisz: a Hold és a vadászat szűz istennője



Táncoló lány (terrakotta szobor a 4. századból)

Híresek voltak még az **Apollón**<sup>31</sup> tiszteletére Délosz szigetén táncolt fáklyás táncok, lantkíséréssel és csoportos énekkel, illetve a szintén az ő, a *Napisten* kultuszát szolgáló, Delphoiban tavasszal és nyáron tartott ünnepségeken bemutatott táncok. Akkor Apolló a kilenc múzsa élén levonult a mezőkre, ahol a lányok összefogózva járták tiszteletére táncaikat. Phoibosz Apollón a fény, a világosság, a józan gondolkodás és a tisztánlátás jelképévé lett. A múzsák<sup>32</sup> között a tánc is „kapott” pártfogó istennőt, akit **Terpszikhoré**nak hívnak. A múzsákat vezető Apollón alakja és szelleme ihlette meg a 20. század egyik leghíresebb balett koreográfusát, a neoklasszikus táncstílus megteremtőjét, **George Balanchine**-t (1904-1983), amikor megalkotta az *Apollo* című balettjét (zene: Igor Sztravinszkij, 1928).



George Balanchine: Apolló

<sup>31</sup> Apollón: a rend, a ragyogó Nap, a költészet, a jóslás, a zene, a tánc, a művészetek istene. Gyakori jelzője a *Phoibosz* azaz ragyogó, fénylő. A múzsák vezetője.

<sup>32</sup> Múzsák: a költészet, a zene, a tánc, a színjáték és a tudományok istennői, a művészek és tudósok ihletői.

Az antik táncok leírását Platón írásaiban is fellelhetjük, aki *A Törvények*<sup>33</sup> című munkájában foglalkozott kimerítően a dráma kialakulása előtti és utáni táncokkal.

### Dionüszosz, a bor és a mámor istene



Dionüszosz (mozaikkép)

Féltelensége miatt eleinte nehezen tört utat magának **Dionüszosz**, a bor, a szőlő, a mámor istenének vad kultusza. Az isten neve ugyan már előfordul a műkénéi kor feljegyzéseiben (tehát ősi istenalak), akit azonban Homérosz az „örjögő” jelzővel ruházott fel és alig méltatta említésre. Dionüszosz egészen sajátos isten, mindannak a megtestesítője, ami túl van a logikusan felfoghatón, ami ösztönös, érthetetlen, lázadó és mámorító. Hívei – elsősorban az asszonyok – éjszakai titkos ünnepségeken, mámoros felszabadultsággal ünnepeltek. Vadállatok bőrét magukra öltve – persze egy-egy férfi kíséretével -, dob és nádsíp hangjára, eszeveszett ritmikus, örjögő táncban az *eksztázis*ig (görög: kimozdulás kifejezésből) (önkívület, elragadtatás) hajszolták magukat. Így azonosultak vele. Az örjögő asszonyok, a *mainaszok*, *menádok* által táncolt táncokat *szatírtáncoknak* nevezték a *szatüroszról*, a kecskelábú félistenről, aki Dionüszosz kíséretéhez tartozott. Ugyanakkor a Dionüszosz-ünnep s a szőlő ünnepe is volt, közös szüreti mulatság, ahogyan azt **Longosz** a görög író (Kr.u. 2-3. század) szép szerelmi történetében, a *Daphnisz és Khloé*-ban leírta:

*„A kert kellős közepén meg Dionüszosznak állt  
kicsiny szentélye s oltára. Az oltárt meg borostyán,  
a szentélyt pedig szőlőinda fonta körül. Belül  
a szentélyben Dionüszoszt idéző képek sorakoztak:  
... körös-körül pedig szatüroszok  
a szőlőt taposták, bacchánsnök meg a kartáncot  
járták. Pánról sem feledkeztek meg, ott ült egy  
sziklán maga is és a szürinxén a taposóknak  
meg a táncolóknak egyszerre fújt egyféle nótát.”*

(Longosz: *Daphnis és Chloé*, 4. könyv, 3. fejezet. Fordította: Détsy Mihály)

<sup>33</sup> Platón: *Törvények*. A szerző utolsó és leghosszabb dialógusa.





Dionüszosz ünneplése

Pán tehát ugyanazt a nótát fújta a dolgozóknak és a táncolóknak. A zenei kísérettől a szőlőtaposásból tehát egyfajta munkatánc lett. Később, amikor a *türannoszok*<sup>34</sup> kiszorították a hatalomból az arisztokratákat és helyükre a polgárok kerültek, a Dionüszosz ünnepet – persze megszelídítve – beillesztették a poliszok kulturális életébe. Athénban **Peisiztratosz**<sup>35</sup> (Kr.e. 600 körül – 527) tette hivatalos ünneppé a Dionüszosz-felvonulásokat, amelyeket évente kétszer, januárban és márciusban tartottak. Ezekből a felvonulásokból alakult ki a **dráma**. Az őrjöngésből tehát művészi alkotás lett, ősdráma, amelynek még jó ideig Dionüszosz maradt a fő alakja. A féktelenség, az izgatottság persze alapvetően a zenében és a táncban találta meg kifejező eszközét. A sokszor ismételt misztériumból megszületett az új ünnepi forma, a **dithürambosz** (dicsőítő ének). A kifejezés etimológiailag „kétszer háromlépéses táncot” jelent, amely azután a tragédia alapja lett.

### Dionüszosz színháza



Görög színház

<sup>34</sup> türannosz: jelentése egyeduralkodó

<sup>35</sup> Peisiztratosz: ókori politikus, Athén első türannosza

Nagy kerek tér a domboldalon, közepén oltárral. A tér többi része a táncter, az **orkhesztra**. Ez a színész, a tánckar és a kórus helye. Ott van még a **szkéné**, amely a dráma cselekményének csaknem állandó színhelyét, a palotát jelzi. Később e mögé épült a **szkénóthéka**, a kelléktár és öltöző. Az előadások napkelte után kezdődtek és napnyugtáig tartottak. A közönség egész idő alatt zajongott és nyüzsgött. Ettek, járkáltak, lármáztak. Tetszésüket vagy nemtetszésüket füttyel, tapssal, lábdobogással nyilvánították ki. Olykor tojásokat is dobáltak. Az athéni egyébként igazi tömegszínház volt, a leírások szerint, akár húszezer ember is összegyűlhetett itt, minden szabad athéni polgár a legelőkelőbbtől a legegyszerűbbig, ...együtt.

Az **agón**, a tragédia-verseny (az első ilyen Kr.e. 535 tavaszán rendezték Athénban), a városi **dionüszia** része, Athén fő ünnepe, az állami és szellemi élet nagy eseménye volt. George Balanchine Agon címmel neoklasszikus baletet szentelt az antik versengés szellemének (zene: Igor Sztavinszkij, 1957).

### A dráma

A **dithürambosz** szatírkarának élére egy kórusvezető állt, így a kardalból megszületett az első drámai műfaj, a **tragédia**. Ez az emelkedett műfaj a kecskéről, az ünnep áldozati állatáról kapta a nevét (tragosz = kecske). A tragédia jelentése: kecskeének. Egy **Theszpisz** nevű színésznek (Kr.e. 6. század) köszönhetjük, hogy kialakította színpadi dialógust, az egymásnak való felelgetést, amelytől dráma a dráma. Ő alakította ki a színpadi dialógus máig megmaradt formáját, azt, hogy a szereplők párbeszédet folytatnak. Mindaddig volt a kórus, élén a kórusvezetővel. Attól kezdve egy valaki felelt a kórusnak és ő lett az első színész. Theszpisz tehát a rítust színházzá alakította, a vallási rítusból színházi rítus lett. De ebben a korai drámában a szöveg mellett legalább annyira fontos volt továbbra is a tánc, a kórus mozgása. Ezen fáradozott a szerző is, aki beleírta drámai szövegébe a táncot is, mégpedig az antik verselés ritmusára. A legnagyobb drámaírók tehát kartáncszerzők is voltak egy személyben. Innen ered a koreográfia szó eredeti jelentése:

khoreia = tánc

grapho = írni

**Aiszkülosz** (kb. Kr.e. 525-456): híres tragédiaköltő, valójában Theszpisz nyomán ő alakította ki a dráma máig érvényes szerkezetét. Maga tanította a kórusnak a táncokat;

**Szophoklész** (kb. Kr.e. 497-406.): ugyancsak tragédiákat írt, de táncosként és zenészként is szerepelt;

**Euripidész** (kb. Kr.e. 484-406): tragédiaköltő, számos táncot „írt” darabjaiba, egyes kutatók szerint ő vezette be a szólótáncot;

**Arisztophanész** (kb. 446-386 Kr.e.): komédiákat és szatírtéteket írt, műveiben szintén fontos szerepet kapott a tánc.

A táncot tehát az első alkotók, a drámaírók írták, bele a szövegbe a verselés ritmusát követve. Kezdetben az orkhesztrában a színészekkel együtt szerepeltek a táncosok is. A tragédiában a kórus körben vagy négyszög alakban állt fel és helyben vagy egymással szemben haladva táncoltak. Az adott pillanatban a kórus közvetlen kapcsolatba lépett a színésszel és a kartánc a színész beszédével, vagy énekével váltakozott. A tragédia tánca az ünnepélyes **emmeleia** volt, amely a nemes érzelmek kifejezésére keletkezett. Nagy plasztikus, pantomimikus mozdulatokból állt, nem voltak benne ugrások és csupán kevés forgást lehetett látni benne. A tragédiában fontos szerepet kapott a záró gyászdal, amelyben szintén megjelent a tánc. A nagy tragédiaköltők, Aiszkhülosz, vagy Euripidész mind maguk alkották a táncokat, sőt be is tanították azokat. De, ha a sors úgy hozta, ők tervezték a díszletet és a jelmezeket is. Aiszkhülosz drámáiban a zene, a költészet és a tánc teljes harmóniájára törekedett.

A tragédia mellett, később kifejlődött a **komédia** is. Neve a *komosz* kifejezésből származik, amely zenés-táncos felvonulást jelölt. Ez a komédia nem hasonlított napjaink vígjátékaihoz, inkább groteszk humorú társadalomkritika nyilvánult meg benne. A komédia-kórus huszonnégy tagból állt, négyes sorokban táncoltak, énekeltek és szavaltak. A komédia táncai, a **kordax** és a **bibázisz** groteszk ugrálós táncok voltak, nagyokat kiáltottak és illetlenkedtek bennük. Komikus álarcokat viseltek, has- és farpárnákkal tömték ki magukat, hatalmas falloszokat kötöttek fel. A harmadik műfaj a **szatírajáték** volt, amely tartalmában a korábbi Dionüszosz-kultuszt igyekezett megőrizni. Ebben a táncot **szikinnisz**nek nevezték. Gyorsan, kitárt karokkal, szenvedélyesen kellett táncolni, sok ugrással és forgással. Talán ez volt technika szempontjából a legnehezebb tánc, és nem tűrték benne a trágárságot.

Később a hellenisztikus korszakban (Kr.e. 336-146) sok minden megváltozott. A hanyatlás jelei a színházban is jelentkeztek. A virtuozitás nem tett jót az elmélyülésnek.

### Tánc és színpadi gesztusok

Hogy technikai szempontból hol tartott a görög táncművészet, arra részben már utaltunk. Azt tudjuk, hogy ismerték a lábujjhegyre emelkedést, a láb elől keresztben történő megemelését és a forgást, ugrást, a testsúly áthelyezésének a legkülönbözőbb módjait.

A drámákban taglejtést is alkalmaztak a tartalom kifejezésére (cheironomia). Ezek a gesztusok áthagyományozódtak a római pantomimba is, illetve a vándorkomédiások középkori gyakorlatában megőrződve, a reneszánsz **commedia dell'arté**ban bukkantak fel később újra. Amikor pedig a cselekményes balettnek (18. század) szüksége lett kifejezőeszközre, akkor visszakerültek a színpadra. Ott pedig a 19. századi romantikus majd klasszikus balettekben is ezeket használták a cselekmény kifejezésére, a gondolatok, érzelmek közvetítésére.



Görög színház  
(rekonstrukció)

### Lukianosz, a tudósító

Az antik görög táncművészetével számos írott forrás foglalkozik. Közülük az egyik legfontosabb a Kr. u. 2. században élt, szír származású **Lukianosz** könyve. A Kis-Ázsiában élt, görögül író Lukiánosz maga is adaptált görög műveket (14 tragédiát) pantomim előadásokhoz. Mégpedig szóló pantomimokhoz. Dialógusában, amely a **Beszélgetés a táncról** címet viseli, összefoglalta a tánc nélkülözhetetlen eszközeit: a ritmus érzékelését, az időmérték ismeretét, a természettudományos tudást fizikával, matematikával, orvostudománnyal. A táncot a retorikához hasonlította, amennyiben a tánc is lefesti a jellemet és szenvedélyt fejez ki. A mozgás művészetét a test bölcséletének nevezte, amely a test és a lélek harmóniájának érzékeltetésével neveli rendre és önismeretre a művelőit és a nézőit.

„... a táncművésznél mindent apróra ki kell dolgoznia minden oldalról, hogy az egész ritmikus legyen és szép alakú és arányos, minden részletében önmagához következetes, gáncstalan és tökéletes, semmit el nem hanyagoló, a legjobb tulajdonságok keveréke, gondolatilag hatásos, műveltségben mély, felfogásában mindenekfelett emberi. Mert akkor talál a nézők körében tökéletes elismerésre, ha mindenki, aki látja, a saját ügyére ismer benne, vagy még inkább, ha a táncművészetben, mint egy tükörben, saját magát pillantja meg, azt, ami őt éri, amit ő szokott cselekedni.”  
(Lukianosz, 1959. 88-89. old.)<sup>36</sup>

### Zorba tánc

**Thraszibulosz Georgiades** (1907-1977) görög zenetörténész megemlítette könyvében (Greek music, Verse and Dance, 1973), hogy az antik görög táncok vizsgálatához talán segítséget nyújthatnak a mai görög néptáncok. Gondolata a párhuzam kutatására kézenfekvőnek látszik, de erősen vitatható. Hiszen igen sok és sokféle hatás érte az antikvitás időszaka óta a görög művészetet. Mégis tudjuk, hogy a **szirtaki** nevű görög néptánc

<sup>36</sup> Lukianosz: Beszélgetés a táncról. Bp., Helikon Kiadó, 1959

– amelyet a *Zorba, a görög* című regényből (szerzője: Nikosz Kazantzakis, 1946) és az azonos című filmből (rendezte: Mihail Kakogiannisz, zeneszerző: Mikisz Theodorakis, 1964) ismert meg a világ – régi hagyományt őriz.

*„Ha a szürtosz kalamatianoszt látjuk vagy netán táncoljuk /természetesen a szabad ég alatt/ érezzük az ősrégi hagyományt. Ha az emberek ezt táncolják, tőlük máskor idegen méltóság sugárzik róluk, arcuk megkeményedik. Ebben a táncban olyan erő működik, amely összetartja a népet.” – írja Georgiades.*

Ugyancsak képszerűen pontos és ihletett leírás olvasható a krétai táncok természetes szépségéről az újjörög író Pandelisz Prevelakis (1909-1986)<sup>37</sup> *A krétai* című (1948-50) regényében. A népünnepély táncának leírásában egyszerre jelennek meg az archaikus és a népi jellegzetességek.

*„A férfiak és nők belekezdték a táncba, kéz a kézben. Az elején lassan, elnyújtott lépésekkel vitték az egész körtáncot jobbra, mintha a talajt akarnák megismerni, vagy a táncteret fölmérni. Az öregek felbátorodtak és csatlakoztak a sorhoz. Az előtáncos elénekelte dalát, és a többiek megismételték. Hol megfordult, hogy lendületbe hozza a táncot, hol a lantost illette köszönettel. A hangszer kedélyesen szólt, mintha élvezni akarná az első kísérleteket. A tánclépéseket világosan meg lehetett különböztetni: három előre, kettő hátra, a körtánc összehúzódott és kiengedett, mintha lélegzene. A táncosok sora, mintha maga is ráébredt volna e lélegzés szépségére, hirtelen ferde vonalban állt meg. Az előtáncos és a sor utolsó tagja megfoglta egymás kezét, a kör összezárult. Egyszer szűkebbé vált, egyszer meg kitágult. Olyan volt, mint a hullámok, amint dalolva szétterülnek a homokon, majd újra visszahúzódnak. Mint a tenger, úgy hullámozottak, amíg csak lelkük be nem telt.”<sup>38</sup>*

(francia nyelvből fordította: Kerényi Károly)



Részlet a *Zorba, a görög* című 1964-ben bemutatott angol filmből

<sup>37</sup> Pandelisz Prevelakis: görög író, költő, dramaturg, a 20. századi görög irodalom jeles képviselője

<sup>38</sup> Kerényi Károly: A labirünthosztól a szirtoszig. Gondolatok a görög táncról. In Pannonhalmi Szemle 2009/2

Mit jelent tehát a tánc a görög ember számára? Az istenektől származó erőt, amely képessé teszi az élet örömeinek és bánatainak az elviselésére. Az antik görög tánc, akárcsak a görög néptáncok a lélek táncai is voltak, és mint ilyenek időtlenek és halhatatlanok...

**Paul Valéry** (1871-1975) francia költő így vélekedik erről a *Lélek és tánc* című művében:

*„... a tánc, rendkívül finom vonalaival, isteni lendületével, pontosan kimért nyugvópontjaival megalkotja azt az egyetemes lényt, akinek se teste, se arca, de akinek megvannak a maga adottságai, napjai, végzete, megvan a maga élete és halála...”*

Szinte ezekre a sorokra válaszol **Maurice Béjart** *Dionüszosz* című balettje (zene: Manos Hadjiakis) (1984), amely a balett és a görög táncok nyelvén fogalmazza meg saját dionüszoszi hitvallását, amely szerint az embernek szüksége van ma is a dionüszoszi elragadtatásra ahhoz, hogy visszataláljon a természethez és azokhoz az éltető erőkhöz, amelyeket az elmúlt századok elrejtettek, vagy leromboltak.

#### Olvass!

Homérosz: *Íliász*. Európa Könyvkiadó, Bp., 2005

Richard Buxton: *A görög mitológia világa*. Alexandra Kiadó, Bp., 2004

Robert Graves: *A görög mítoszok*. Európa Kiadó, Budapest, 1970

Edith Hamilton: *Görög és római mitológia*. Holnap Kiadó, Bp., 1992

Alan Johnston: *Az archaikus görög világ*.

Roger Ling: *A klasszikus görög világ*

Devecseri Gábor: *Homéroszi utazás*. Gondolat Kiadó, Bp., 1961

Lukianosz: *Beszélgetés a táncról*. Helikon Kiadó, Bp., 1959

Pintér Márta: *Tánc és lélek*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2001

#### Kattints!

[www.ancientgreece.com](http://www.ancientgreece.com)

[www.hellenicaworld.com](http://www.hellenicaworld.com)

[www.mlahanas.de](http://www.mlahanas.de)

[www.carnaval.com](http://www.carnaval.com)

### 3. fejezet

## A római táncművészet

Nézd meg a táncokat és meg tudod mondani, hogy Róma történetének mely korszakában jársz! Ez lehetne a római táncokat bemutató fejezet mottója az ismert szólás átalakításával.

A források kérdése természetesen – a görög táncművészethez hasonlóan – meglehetősen hiányos, ha nem hiányosabb. Hogy mégis szentelünk egy fejezetet a témának, annak az az oka, hogy itt jelenik meg a **pantomim**, amelynek megismerésére a későbbiekben még sokszor fogunk hivatkozni. Róma legendás alapítása Krisztus előtt 753-ban történt az ismert monda szerint. Mai tudásunk alapján azt mondhatjuk, hogy a királyság korát egyrészt az itáliai görög gyarmatosítás előzi meg, másrészt a törzsi királyságok kialakulása (például: szabinok, latinok, etruszkok, volszkuszok) és virágzása. Ezek közül a máig legérdekesebb és egyben legrégejtélyesebb kultúra az **etruszkoké**, akik a Kr. e. 9-5. század között uralták Közép-Itáliát. Teljes biztonsággal alig mondhatunk róluk valamit. Ismerjük kerámiaművészetüket, városaik helyét, részben hitvilágukat és temetkezési szokásaikat, amelyek alapján egy, a haláltól egyáltalán nem féltő kultúra bontakozik ki. Festett sírkamrákban látható falképek alapján próbálhatunk következtetni arra, hogy milyen lehetett az etruszkok tánchoz való viszonya. A **Triclinium-sír**<sup>39</sup> falfestésin látható zenélő és táncoló alakok sokat mutatnak, azonban több fontos momentum mégis megmagyarázhatatlan. A hátra hajló alak tánca valószínűleg az ekstázisra utal. A mellette látható, lepelruhában táncoló férfi is széles mozdulatokat használ. Nem derül fény viszont arra, hogy miért visel inkább nőkre emlékeztető ruhát az elsőnek említett. Vajon az egyikük hivatásos táncos volt? Esetleg mindkettő az? Mit és miért táncolnak? Így sorjáznak a jószerevel megválaszolhatatlan kérdések. Tény, hogy az etruszkokat a rómaiak tudatosan olvastották be egyre gyarapodó birodalmukba. Claudius császár összegyűjtette és írásba foglaltatta a Kr. u-i 1. században még fellelhető kulturális, elsősorban vallási szokásokat, amelyek sajnos elvesztek, így mára a talányok maradnak.



A Triclinium-sír egyik részlete

<sup>39</sup> A Triclinium-sír Tarquiniában található. Maga a triclinium szó a római házak ebédlőjét jelölte, a sír pedig azért kapta ezt a nevet, mivel a sírkamrák egyikét teljes mértékben ebédlőként rendezték be.

A római királyság korából (Kr. e. 753-510) elsősorban vallási jellegű táncokat ismerünk. A hagyomány szerint Numa Pompilius királynak hullt alá az égből egy pajzs, így Mars hadisten tiszteletére alakult meg a **salii-papok** (más néven **saliosok** ejtsd: száliuszok) társasága. Maga a salire ige is szökdelést, szökkenést jelent. Felmerülhet, hogy fegyveres táncukat párhuzamba lehet állítani a görögök pyrrhikéjével, azonban erre nincsenek bizonyítékok. Ezen kívül jelentős eseménynek számítottak a **saturnalia**, **floralia**, **lupercalia** (Saturnus, Flora és Lupercus illetve a Romulust és Remust tápláló anyafarkas) ünnepei, melyeken jelentős szerephez jutott a sokszor orgiába<sup>40</sup> átcsapó tánc. A köztársaság korában Róma bekebelezte az Appennin-félszigetet és egyre inkább a Földközi-tenger feletti uralomra tört (pun háborúk). A hódításokkal együtt egyre több rabszolga került be a birodalom területére, akik magukkal hozták a kultúrájukat. A korábbi józan (földöz ragadt) rómaiak a hódítások révén sok idegen (pl. görög, észak-afrikai) hatással ismerkedhettek meg, így vallási kultuszokkal és táncokkal is. A puritánsághoz, az erkölcsi tisztasághoz és a köztársasági eszmékhez vonzó Cato és Cicero többször intették kortársaikat és különösen a fiatalságot, hogy térjenek vissza a munkához és a régi erényekhez. A neves szónok és államférfi, Cicero a Catilina elleni beszédében (1,10) mondta a fiatal férfiakról, hiszen a tisztességes római nők (matrónák) egyáltalán nem táncolhattak: „Egész élettevékenységük és fáradságos virrasztásuk hajnalig tartó lakomákban merül ki. [...] Ezek a szép és elkényeztetett fiúk nemcsak szerelmeskednek és szerelmi zsákmányul szolgálnak, nemcsak táncolnak, énekelnek, hanem tanulnak tört forgatni és mérget keverni is.” Cicero féltette az ifjúságot a rohamosan terjedő görög hatástól, a cicomázott görög táncmesterektől, a fuvolajátékosoktól, akiket megvetnivaló embereknek tartott és sokszor nem is igaztalanul, hiszen zömmel közülük kerültek ki a férfi és a női prostituáltak. A szavazóképes és polgárjoggal rendelkező nép megnyerése érdekében hangoztatták a politikusok Iuvenalis<sup>41</sup> egyik verse alapján, hogy kenyeret és cirkuszt (panem et circenses) kell adni a választóknak. Ezért a választások alkalmával **kocsiversenyeket**, **gladiátorjátékokat**, **állatviadalo**kat, **felvonulásokat** (pompa), **látványosságokat** (spectaculum) rendeztek és egymás után épültek a színházi épületek is. Ezek a tájba épített görög színházhoz hasonló szerkezeti elvek szerint készültek, azonban a településen önállóan emelkedtek. Ennek a korszaknak volt a kedvenc zenés, táncos ugyanakkor prózai műfaja az **atellana**, amely mai párhuzammal élve leginkább bohózatként fordítható. Az előadók jelmezben és maszkban léptek fel, szövegüket élénk mozgással kísérték, amely improvizáción alapult. Az atellana jellegzetes szereplő-típusai a nagyétkű tökkelütött, a hencegő, a kéjsóvár öreg és a gonosz púpos. Ne felejtjük el ezeket a karaktereket, ugyanis ezek közül több a **reneszánsz commedia dell'arte** alaptípusai között is megtalálható! A császárkor jellemző műfaja a **pantomim**. A görög eredetű kifejezés szó szerinti jelentése mindent utánozni, eljátszani. Némajátéknak is fordítható, mivel a maszkot viselő művész mozgásával és gesztusaival adta elő a mitológiai cselekményt, amelyet a közönség ismert, így nem a történet közlése, hanem az előadó kifejezőképességére irányult a néző figyelem. A vezető színész és a segítője többször cserélhetett jelmezt és aprólékosan kidolgozott díszlet is segítette az előadást. Amennyire semmibe vette a római társadalom

<sup>40</sup> orgia: féktelen tivornyázás, amely nem ritkán csoportos szexuális aktusba csap át  
<sup>41</sup> Decimus Iunius Iuvenalis (Kr. u. 50/60-130) római satíráíró

a szórakoztatásból élőket, annyira nagyra értékelte a vezető művészeket. A tragikus pantomim nagymesterének Pylades, a komikusnak Bathyllus tekinthető. Caligula császár kedvence Mnester, Néroré pedig Paris volt.

**Lukianosz** a *Beszélgetés a táncról* című munkájában úgy vélekedett, hogy korának – a Kr. u. 2. századnak – a legkorszerűbb művészeti ága a táncművészet. Ugyanis amíg az összes többi művészeti ág (a szobrászattól a retorikán<sup>42</sup> át a drámaírásig) jobbára csak epigonokat<sup>43</sup> gyárt, addig a tánc és a pantomim megkívánja az előadó legteljesebb technikai és szellemi felkészültségét. Emellett Lukianosz szerint a tánc a legősibb művészet, amely az önismeret kifejlődését is elősegíti, így semmiképpen sem szégyenletes.

A kereszténység terjedésével majd államvallássá válásával (Kr. u. 313) a tánc egyre inkább háttérbe szorult, helyét a vallással jobban összeegyeztethető, örvendező és ájtatos táncok vették át. Természetesen az emberben ösztönösen élő tánc iránti vonzalmat a keresztény egyház sem tudta megszüntetni, ezért inkább korlátozni próbálta. Az ókori szórakoztatás hagyománya – elsősorban a pantomimé – a középkorban élt tovább.



A pompeji Misztériumok házának egyik táncbrázolása

### Olvass!

Vályi Rózsi: A táncművészet története, Zeneműkiadó, Budapest, 1969

Perger Gábor: Róma és a tánc in *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatóban*, Magyar Táncművészeti Főiskola és Planétás Kiadó, Budapest, 2009

Lukianosz: *Beszélgetés a táncról*, Magyar Helikon, Budapest, 1959

### Kattints!

[ancient-rome.com](http://ancient-rome.com)

<sup>42</sup> szónoklattan

<sup>43</sup> silány másolata, egyszerű utánezata valami eredetinek

## 4. fejezet

# Tánc, hit és vizualitás a középkorban

A tánc történetével foglalkozó könyvek általában rövidre fogják az európai középkor táncos megnyilvánulásának tárgyalását, sőt vannak olyan írások is, amelyek a „sötét középkort” tánc nélküli időszakként tüntetik fel. Pedig ezek a századok igen gazdagok művészi értékekben, a táncot és a mozgást pedig, amely az ember „legtestközelibb” élménye a korai keresztény egyház éppúgy felhasználta az új hit elfogadtatásához, ahogyan a halálélmény feldolgozásához is ebbe kapaszkodott bele a középkori ember. A késő középkor lovagi kultúrája szintén „táncodálkozott” a táncra, mint a társasági élet, az udvarlás lovagi erényének egyik fontos elemére. Amikor a **kereszténység** a Kr. u. 4. században, Nagy Konstantin császár idejében hivatalos vallássá lett, még sok átmeneti vonást mutatott az antik előzményekkel. A régi formák álltak rendelkezésre egy új tartalom kifejezésére. A korai keresztény egyház tehát nem viselkedett ellenségesen a táncsal szemben. Az ókeresztény bazilikákban, katakombákban a szertartásokban jelen volt a tánc, az oltár körül **ájtatos vagy örvendező körtáncokat** táncoltak. Gyönyörű himnuszaikat és *canticumaikat*<sup>44</sup> mindig táncsal kísérték, az ószövegség táncos jeleneteit beemelték a liturgiába. A jámbor táncok az Istennel és a hittel való azonosulást szolgálták, hiszen az új tanok terjesztéséhez nem volt elegendő az didaktikus tanítás, az igazi elfogadást és odaadást a gyakorlattal lehetett erősíteni.

A kereszténység korai századaiban tehát még általános szokás volt a szent helyeken (templomban, temetőben, szentek sírhelyénél) való táncolás. A Bibliában előforduló táncos jelenetek az idők folyamán a szakrális táncok témájává váltak. A tánc a zenéhez, költészethez hasonlóan az Istenhez való közeledés eszköze volt. Általános felfogás szerint a tánc az angyalok szent foglalatossága, s a bűnös lelkek a pokolban szintén eksztatikus táncban vezekeltek bűneikért.

Az idők folyamán azután a keresztény egyház egyre nagyobb veszélyt látott az újonnan megkeresztelt népek rituális táncaiban. Amikor a korai szertartások túl világiassá fajultak, az örvendező táncok szabados tivornyákba torkollottak, akkor következett el az egyházi tiltások első időszaka. A jelentős egyházak szinte mindegyikétől maradt hátra olyan emlék, amely a világi táncok tiltásáról szól. Pápai és püspöki tiltások származnak a 700-as, 800-as évekből, templomban, temetőben és a körmenetekben a híveknek és a papoknak is tartózkodniuk kellett a táncolástól.

A hazai vonatkozású tánctiltó emlékeink közül érdemes megemlíteni Szent Gellért<sup>45</sup> 1001 és 1004 között írott elmélkedését, amelyben kikel a papok azon rossz szokásai ellen, hogy kedvelik a vadászatot, a perlekedést és nem vetik meg a táncsal, zenélésal, zsonglörködésal foglalkozó mulattatókat sem. A sorozatos tiltások miatt a táncok a középkor folyamán fokozatosan eltűntek a templomokból, azonban a szakrális és bibliai témájú táncok ábrázolásának divatja még egy ideig tovább élt. Egyes helyeken, templomokban és kolostorokban a táncolás szokása még a 16. században is megmaradt.

<sup>44</sup> cantikum: a zsoltárokhoz hasonló, dicsőítő ének

<sup>45</sup> Szent Gellért (980-1046) Itáliából származó hittérítő, Magyarország első püspöke

## A színjátszás és a dráma hagyománya

A nyugat-római birodalom bukásakor Rómában mintegy hatezer **pantomimus**<sup>46</sup> és táncosnő volt. Ők a továbbiakban szétszéledtek Bizáncban, illetve a Földközi-tenger partvidékén. Galliában, Hispániában, Katalóniában és később Provence-ban (ejtsd: provansz) bukkantak fel leginkább, ahol belőlük lettek az ún. vándor komédiások, azaz **jokulátorok**<sup>47</sup> vagy **jongleur-ök** (ejtsd: zsonglőrök). A legkülönbözőbb „művészetekben” jeleskedtek: költők, igricek, tűznyelők, láncszakítók, dalnokok, táncosok, színészek szórakoztatták a kocsmák, fogadók, vendéglők, vásárterek népét, így örökítve tovább a színjátszás hagyományát. Mivel a közöttük tánchoz értők, vándorlásaik során megismerték a népek táncait, belőlük, az ő leszármazottaikból is lettek majd a reneszánsz táncmesterek, aki jó hasznát vették ezeknek az ismereteknek.

## Művészet a hit és a vizualitás jegyében

A görög dráma fénykorát a római színházakban és arénákban megfakult, átalakult utánzatok halványították. Minden nagyobb szabású lett, ugyanakkor mesterkelt is és éppen az hiányzott belőle, ami korábban naggyá tette, a szellem, a rítus ereje és mélysége. A kozmopolita római polgár számára a látványosság, az unatkozó, innen-onnan összevevődött nép számára a cirkusz volt a vágyott élmény. Így az igazi dráma hagyománya egy időre megszakadt, csak a 12. században született újjá a műfaj, figyelmen kívül hagyva a görög-római előzményeket. Ez a „keresztény dráma” a nagyheti<sup>48</sup> szertartásból alakul előadássá a templomban egészen más céllal és okból. Belőle alakulnak ki a középkor egyházi színjáték típusai: a misztériumjáték, a passió, a mirákulum és a moralitás.

Mi lehetett mindennek az oka? Az ekkorra már megerősödött keresztény egyház számára fontos volt, hogy a tanítást mindenkihez eljuttassa. A latin nyelvűség illetve az írástudatlanság azonban a **vizualitás**, a képi megjelenítés fontosságát helyezte előtérbe. A látvány, a kép azokhoz is szólt, akik nem jutottak hozzá, vagy nem tudtak mit kezdeni a könyvekkel. Ráadásul éppen a hívek széles tömege erősítette a kereszténység bástyáit. Hozzájuk szóltak a szentképek, a szobrok, a keresztút-ábrázolás<sup>49</sup> a templomok falán, amelyet nem véletlenül hívták a „Szegények Bibliájának”. És nekik szóltak a papoknak azok a jelzésértékű mozdulatai is, amelyek a latin nyelvű misék, szertartások részeivé váltak. Segítségükkel a hívők követni tudták a szertartások menetét.

A középkori kultikus dráma tehát a keresztény liturgiából<sup>50</sup> fejlődött ki – az ábrázolás, megjelenítés céljából. Az is logikus, hogy éppen a legfontosabb üzenet, a húsvét, a feltámadás, az Újszövetség hatalmas drámája indította útjára. A kezdetleges „mini színjáték” a templomban, a mise keretében jelent meg, majd ahogyan terebélyesedett, a templomud-

46 pantomimus: némajátékot előadó művész

47 jokulátor: középkori vásári komédiás, énekmondó, mulattató

48 nagyhet: nagybőjt utolsó hete virágvasárnaptól nagyszombatig a katolikus keresztény ünnepkörben.

49 keresztút: Jézus keresztre feszítésének eseményei és azoknak az ábrázolása

50 liturgia: a keresztény istentisztelet hivatalos rendje

varra, a katedrálisok lépcsőire, a sírkertekbe, az utcákra, a terekre került. Addigra már mindenkit aktivizáló népünnepély lett belőle, a szent és a profán elegye, a közösség kollektív rítusa. A 9. század bencés kolostoraiban vált rendszeres szokássá, hogy a szertartás hivatalos szövegét további, az alkalomhoz illő szövegrészekkel, úgynevezett *trópusokkal*<sup>51</sup> egészítették ki. A „húsvéti játék” első formájában néhány mondatos, énekbeszéddel előadott, bibliai dialógus volt, amelyet a papok, egyházi személyek adtak elő. Mennyivel hatásosabb volt ez, mint az egy hangon elmormolt szöveg! És ha, még jelzésszerű jelmez is társult hozzá!

A rendezés a papság kezében volt. Az egyház fokozatosan ráébredt arra, hogy a színjátszás, hasznos eszköz, amellyel tanításaikat népszerűsíteni tudják a hívek körében. Valójában a vallásos tárgy teatralizálásáról (színház szerűvé tételéről) van szó, amely a téma átélhetőségét szolgálta. Eleinte Jézus szenvedéseiről szóló passiójátékokat adtak elő, később a húsvéti események más epizódjait is dramatizálták, sőt a karácsonyi szertartásba is rövid jeleneteket illesztettek. A betlehemi csillagot egy hosszú rúdon mozgatták, később már fel is függesztették, amelyet a hívők szájatva csodáltak... Az egyház pedig egyre tökéletesítette a rendezést. A betlehemes játék pásztoraiiban már alig lehetett felismerni az ókori mimust, de valójában a hatása még jelen volt, különösen a jellegzetes mozdulatokban. A miséket színesítő és mindenki számára érdekessé tevő énekelte-lírai dialógusokból fejlődött ki a középkori vallásos dráma legnépszerűbb műfaja, a **misztériumjáték**. A szentek életét megjelenítő színdarabokat **mirákulumnak** hívjuk. És volt még egy, a vallásérkölcst tanítását szolgáló műfaj, a **moralitás**.

## Misztériumjáték

Amikor, a 13. században a húsvéti játék egyre nagyobb méreteket öltött, helyszínében, terjedelmében és szereplőit tekintve is, akkor megindult a műfaj **elvilágiasodása**. Név szerint még mindig misztérium (vagyis titok, rejtély), az Egyház még mindig otthont ad neki, de valójában már inkább népünnepély volt, amelyre hosszan készült a város apraja-nagyja. Megmaradnak és kibővülnek a latin nyelvű bibliai tárgyú jelenetek, de ezeket sokszor már világi nyelven is meg kell ismételni. Ráadásul gyakran keveredtek bele világi szereplők. A szellemi irányítást továbbra is a papság végzi, de a rendező egyre inkább világi személy lesz, aki mellett ott találjuk a látványosságok ezermesterét is.

A 15. században – amikor a misztériumjáték fénykorát éli – már igazi színházszerű előadások születnek. Gyakran a céhek rendezték az ünnepélyes előadást, akik elosztották a munkát egymás között, mindenki olyan jelenetet választott, amely a foglalkozásához állt közel: a fegyverkovácsok a lángpalló „gyártották” és a Paradicsomból való kiűzetést jelenítették meg, az aranyműveseké a háromkirályok jelenete, a pékeké az utolsó vacsora, volt, aki Péter apostol árulásának jelenetében kakaskukorékolásáért kapott színészi honoráriumot.

A **kocsi-színpadok**, amelyet Angliában találtak ki, a különböző jeleneteket végig viszik a városon, így mint ha egy könyv képei elevenedtek volna meg az utak mentén

51 Trópus: az irodalmi nyelvezetben a szóképet jeleöli, átvitt érteleben használt kifejezés

álló nézők szeme előtt. A másik vívmány a **szimultán színpad** volt, amely 10-12 színpadképből állt. Ezek a képeken a mennyországtól a bibliai helyszíneken át a poklig minden fontosabb helyszínt ábrázolták. Rendszerint egy hosszú emelvény-rendszeren voltak elhelyezve a város főterén. A közönség minden jelenet után egy másik képhez vonult az előadás folytatásáért.

De hol jelent meg ebben a tánc, a mozgás? Természetesen az egyes témák ábrázolásban, a kifejező gesztusokban (pantomim), olykor a jelenetek színesítésére a néptáncokban. A kulcsszó a már emlegetett *vizualitás!*

## Passiójáték

A passiójáték (passió jelentése: szenvedés) a misztériumjáték egyik alfaja, amely megmaradt a legfontosabb keresztény tanítás bemutatása mellett, Jézus kínszenvedéséről és feltámadásáról szolt. Franciaországban volt a legnépszerűbb, onnan terjedt el egész Európában. Magyarországon a 18. századból ismerünk passió-szövegeket, leghíresebb ezek közül a *Csíksomlyói passió*.

A képi ábrázolásnak, a látványnak ezúttal is nagyon fontos szerepe volt. A hitelesség és a meggyőzés érdekében az egyes jelenetek naturális, sokszor horrorszitikus ábrázolással jelentek meg. A néző ugyanis mindent látni akart („hiszem, ha látom” – tartja a mondás), az elvont hittételeket unta, ha egyáltalán megértette azokat. Amikor azonban a technikai megoldások eredményeképpen, látványosan „vér folyt” (marhahólyagba töltött vörös festék), Jézust valóban keresztre feszítették és Júdás valóban fölakasztotta magát és sötét lelke (fekete madár, amit a szereplő a ruhája alatt rejtgetett) kiszállt belőle, akkor hittek és elfogadták a tanítást.

Európa talán a mai napig leghíresebb passiójátéka a németországi oberammergau-i Passiójáték, amelyet 1680 óta tízévente megrendeznek. Ma már valódi színházi eseményé vált ez a kezdetben az egyszerű falusi műkedvelők által „rendezett” és játszott előadás.



Részlet a passiójátékból

A legfiatalabb művészet, a film is tett a passiójáték műfajának újkori népszerűsítéséért. Mel Gibson, amerikai színész-rendező sokat vitatott, híres *Passió* című filmje (2004-ben) erőteljes képi világával, nyers és valóságghú ábrázolási módjával éppen a hitelesen középkori „rendezői elvet” valósította meg korunk technikai lehetőségeinek felhasználásával.

A húsvéti szertartásba már a 12. századtól kezdve belekerülhetett egy lírai szekvencia, amely a halott fiát sirató Mária fájdalmát jelenítette meg. A *Planctus* (latinul panaszdal) a középkori himnuszköltészethez tartozott, leghíresebb darabja Jacopone (Jakopóne) da Todi<sup>52</sup> *Stabat Mater-e* volt, amely a 13. században keletkezett. A magyar irodalomban pedig az *Ómagyar Mária-siralom* példázta ezt. Az anya szenvedésének himnikus megéneklése a későbbiekben számos zeneszerzőt (Pergolesi, Vivaldi, Verdi, Rossini, Poulenc vagy Kodály Zoltán) is megihletett, és a táncművészet (Robert Cohan-tól Imre Zoltánon át Juronics Tamásig) is igen gazdag e téma feldolgozásában.

## Mirákulum

A mirákulum – a neve is erre utal (a latin miraculum, csoda szóból) – középkori vallásos színjáték, amely a szentek életének eseményeit, csodatételeiket mesélte el. Elmaradhatatlan sajátossága, hogy a bonyodalmat mindig csodás megoldás követi. Erre utal maga az elnevezés is.

Franciaországban volt a legnépszerűbb, de Itáliába és Németalföldre is átkerült. A mozdulatok és gesztusok ezúttal is színesebbé, érzékletesebbé tették a bemutatott eseményeket. Ilyen mirákulumok voltak a *Szent Miklós-játék* (írta: Jean Bodel) (1200 körül kerülhetett színre), vagy a *Teofil csodája* (írta: Rutebeuf) és a *Miasszonyunk csodái* (írta: Gonzalo de Berceo).

## Moralitás

A moralitás voltaképpen erkölcsnemesítő tanmese, amely az erények gyakorlására buzdítja a hívőket. Valójában olyan, mint egy dramatizált prédikáció. Szereplői allegorikus figurák. Megszemélyesített tulajdonságok, Bűnök és Erények küzdenek a másvilágra induló ember lelkéért. Fennmaradt moralitás a gazdag ember halálának története, amely azt szerette volna elérni, hogy a néző magába szálljon és megjavuljon. A pantomimikus megjelenítés ebben a műfajban is segítette a tanítás közvetítését.

A középkor végére egész Európában elterjedő moralitásjátékok a keresztény kultúra egészen különleges „pillanatának” lenyomatai. A lét minden történést és eseményét egyben tartó nagy láncolat (az élettelen világtól egészen Istenig) még alapvetésként létezik az emberi gondolkozásban, de már ott éledezik az individuum, az egyén fogalma. Ezt fogalmazták meg a népszerű **Akárki-játékok** (szerzője ismeretlen). A haláltól való

<sup>52</sup> Jacopone da Todi (1230 körül – 1306): itáliai költő, ferences szerzetes

félelem, és a halállal szembenező Akárki magányossága már túlmutat a középkori, keresztény halálfelfogáson. Már maga a cím is roppant erős és kifejező jelzés: akárki-valaki közülünk.



Akárki és a Halál egy moralitásból

### Világi színjátszás

A vallásos színjátékok mellett a profán (világi) színjátszás is fel-felbukkant a vásári komédiákban vagy a francia farce-okban. A **farce** (ejtsd: fársz), olyan népi hangvételi bohózat, amely a mindennapi élet furcsaságait veszi célba. Témája mindig valamilyen átejtés, felsülés. Ebben mindig valaki pórul járt. Virágkorát a 14-16. században élte. Kezdetben a nagyobb lélegzetű (többnyire vallásos tárgyú) misztériumok, moralitások, komikus, nemegyszer durva, trágár hangú betéteit nevezték így, később ezek a betétek köz-, ill. utójátékká váltak, majd egyre világibb tartalommal önálló játékokká fejlődtek.

Két fontos jelenség kapcsolódik még a középkori gondolkodás és a tánc együttállásához: a **haláltánc** és a **táncféboly**. Mindkettő tipikusan középkori jelenség, és a tánchoz egyszerre kapcsolódnak mentalitástörténeti és művészeti szempontból.

### A haláltánc



A lübecki haláltánc ábrázolás

*Totentanz* (német), *Dance of Death* (angol), *Danse Macabre* (francia), *Danza Macabra* (olasz, spanyol) a különféle mégis hasonló elnevezések mind a késő középkor allegorikus halálábrázolását jelölik, amely az elmúlás univerzális, mindenkit érintő jellegét igyekezett hangsúlyozni. A költészetben, a képzőművészetben és a színjátszásban egyaránt előfordult. A haláltánc az élőknek szólt, őket figyelmeztette a halál közelségére, amely a gyakran pusztító pestisjárványok és a háborúk miatt eleven tapasztalat volt mindenki számára. A különböző ábrázolásokon, freskókon, fametszeteken illetve a költeményekben is a Halál csontváz alakjában viszi táncba, majd a sírba a legkülönbözőbb társadalmi típusba tartozó embereket. A kéz a kézben összekapcsolódó, az életből a túlvilágba haladó táncolók ábrázolása Európában szinte mindenütt felbukkant: Németországban, Ausztriában, Svájcban, Franciaországban, Nagy-Britanniában, Olaszországban, Lengyelországban, Finnországban, Észtországban, Svédországban, Spanyolországban, Portugáliában, Szlovéniában és Horvátországban is vannak haláltánc-ábrázolások. Az ábrázolások arra utalnak, hogy a halál előtt mindenki egyenlő, de emellett az elmúlástól való egészséges félelem, az élet mulandósága fölötti kesergés, a túlvilágtól és az isteni ítélettől való rettegés nagyon is emberi érzései is inspirálták.

A *danse macabre* (ejtsd: dansz mákábr) elnevezés és annak eredete egy kora középkori szokáshoz kapcsolódik. A Bibliában a Makkabeusok második könyvében olvasható hét kivégzett testvérnek az anyjukkal folytatott búcsúpárbeszéde alapján írt mű volt az a középkori színjáték, amelyet Párizsban az Ártatlanok kolostorában adtak elő évről-évre. (Ez is bizonyítja, hogy amit csak lehetett, drámai formában, képszerűen adtak elő, ábrázoltak.) A színjáték a *Chorea Macabaeorum* (A Makkabeusok tánca) címet viselte. A játékban eleinte csak illusztrációként jelent meg a halál, amely azután egyre nagyobb szerepet kapott, majd lassanként az egész színjáték fő gondolata a válogatás nélkül mindenkit elérő vég lett. A kolostor körüli temető falán le is festették ezt a jelenetet, talán ez az 1425 körül keletkezett képsor lehetett az első haláltánc-ábrázolás. **François Villon**<sup>53</sup> (ejtsd: vijjon) is járt itt, akit a téma egész versciklusra ihletett.

<sup>53</sup> François Villon (1431-1463): a középkor végének híres francia költője, akinek balladái és más versei híven tükrözték a kort, amelyben élt.





Haláltánc ábrázolás a Schedel Világkrónikából 1493, Nürnberg

„Mert hát légy bölcs, légy balga, pap,  
Laikus, gazdag vagy szegény,  
Fösvény, tékozló, kicsi, nagy,  
Úr, paraszt, szép, rút, bűn s erény,  
Bármily rangú földi szirén,  
Csupa nyakék, dísz, kincs, sugár,  
Hiába: e föld kerekén  
Mindenkit elvisz a halál.”  
(Villon: Haláltánc-ballada)

Egyébként a kaszával ábrázolt csontváz, mint a halál megtestesítője, antik eredetű jelkép, átmeneti feledés után a középkor végén viharos gyorsasággal terjedt el. Jeremiás próféta könyvében is expresszív képekkel jelenik meg a kaszás Halál. A mulandóságra figyelmeztető lánctánc azonban nemcsak komoly, de szórakoztató formában is felbukkant, zenével kísért látványosságként a vásári forgatagokban és a palotákban is. A burgundi herceg például Brugge-ben (ejtsd: brúzs) a saját palotájában adatott elő borzongató-mulattató haláltáncot.

Ahogy korábban már szóba került, a korszakban és később is számos haláltánc-interpretáció született képzőművészetben, zenében és színházban. Az 1492-es heidelbergi haláltáncsorozat ismeretlen mester műve, nem úgy, ahogy az 1500-as években készült ifj. **Hans Holbein**<sup>54</sup> híres metszetsorozata, amelyet Rotterdami Erasmus leveleihez készített. Holbein az emberi alakok iránti érzékenységét Itáliában szerezte meg, kiváló megfigyelő készségét pedig német gyökereinek köszönheti. Több képből álló fametszet-sorozatában a táncoló figurák a fa természetességétől még drámaibb hatást keltenek.

A zenében – a 19. századtól kezdve –, Saint-Saëns-tól (ejtsd: szenszansz), Liszten keresztül, Schönbergtől, Brittentől, Sosztakovicsig gyakran felbukkanó téma a haláltánc-motívum. Irodalmi példákat is idézhetnénk bőven, a legközismertebb Madách Imre:

<sup>54</sup> Holbein, Hans (1497-1543): német festő

Az ember tragédiájának (1860) londoni színe, vagy Charles Baudelaire (ejtsd: sárl bodler): Haláltánc. Ami pedig a filmet illeti Ingmar Bergman: *A hetedik pecsét* című alkotása vagy a Bob Fosse-ról szóló *Mindhalálíg zene* című önéletrajzi film juthat eszünkbe.



Haláltánc Ingmar Bergman A hetedik pecsét című filmjéből (1956)

## Táncféboly

Kevésbé ismert és a valódi tánctól távol álló jelenség a táncféboly, amely háborúk és pestisek idején szállta meg az embereket. Ilyenkor egy lezárt városban a halálvárás tébolyító lelki terhe váltotta ki belőlük a rángatózó, vonagló, sípokkal-dobokkal menekülő őrző-gést. Az első ilyen táncféboly Itáliában, az 1233-as évben tört ki, amikor árkon-bokron át, allelujázva, énekelve-táncolva menekültek a halál elől. Ehhez a témához kapcsolódik a **Vitus-tánc** elnevezés is, amely a strasbourgi Szent Vitus székesegyházban ápolt, rángatózó nyavalyatörősről kapta a nevét. Őket Szent Vid csodával kigyógyította a szűnni nem akaró mozgásból. Egyes források szerint ez a történet az alapja Hans Christian Andersen<sup>55</sup> *Piros cipellők* című meséjének, amelyből táncos film is készült.

<sup>55</sup> Hans-Christian Andersen (1805-1875): híres dán meseíró



Molenbeek-i epilepsziások menete  
(Hendrick Hondius metszete (1642) Pieter Brueghel után)



Id. Brueghel: Chorea Germanorum



Brueghel: Táncmánia 1564 (Bécs, Albertina)

## A késő középkor világi táncai



Táncábrázolás a Rózsaregényből (15. század)

Európa formálódó kulturális egységének egyik beszédes bizonyítéka a középkori társastánc - divat, amely nyugatról kiindulva a kontinens nagy részén elterjedt. Hátterében az európai nemesség sajátos életstílusa és kultúrája, az ún. lovagi életforma állt, amelynek a tánc is szerves részét képezte. Itáliában, Provence-ban és Burgundiában a királyok, várurak és fejedelmek szórakozásának kialakítói azok a lovagok voltak, akik sokat utaztak, sokat láttak és megismerték a keleti uralkodók földi örömeit is dicsérettel. Mindebből a 12-14. században sajátos kultúra, az ún. **lovagi kultúra** fejlődött ki, amelyben a táncnak is fontos szerep jutott. A Provence-ban (ejtsd: provansz) iskolát is teremtett lovagi szolgálat legkellemesebb részét a Szerelem-Mulattatás-Udvarlás hármassága jelentette. Ide tartozott a táncban való részvétel kötelezettsége is. A középkor szigorú erkölcsének megfelelően az uralkodó tánc típusa a **lánckörtánc** volt. „A tánckultúra fejlődése során eleinte epizódiként, majd második tételként kapcsolódik a lánctáncához a pantomimikus párostánc is.”<sup>56</sup> Ez utóbbiak a lánctáncok egyik mozzanataként, velük együtt fejlődtek, **elengedett** és **nyílt fogás módú** páros táncok voltak, vagyis a táncolók gyakran táncoltak külön és csupán rövid időre érintették egymást.

A legelterjedtebb tánc eredetileg egy énekszóra járt női körtáncból és egy körben haladó, hangszeres kíséretű, sétáló páros táncból állt. A lovagi körtánc a **carola** - amelyet többnyire flóta, síp és vielle<sup>57</sup> (ejtsd: viell) kísért - lánctánc, fűzérben járt tánc volt (a mai gyermekjátékokhoz hasonlítható). Néptáncból eredt, de előadásmódja már az új lovagi etikethez és öltözködéshez igazodott. A lovagok a félméteres csőrös cipőkben csak óvatosan, kifelé fordított lábbal lépdelhettek, míg a hölgyek hosszú, uszályos ruhákban, méternyi magas fátyolos fejdíszben, lesütött szemmel, a legkisebb mozdulatot is megfontolva követték őket. Lassú, páros ütemű lépő tánc volt az **estampida** (esztámpida). Párja, a **saltarello** (szaltarelló) páratlan ütemű ugrótánc. Népies formájában életerősen dobbantva és ugrálva, párosan járták, de a lovagi öltözetekben és az udvari környezetben dobbantásról és ugrásról szó sem lehetett.

Minden középkori táncdallamot erre a két alaptípusra lehet visszavezetni. A két tánc pedig táncpárt képezett. A táncpár Európában a trubadúrok gyakorlatában nyerte el végleges összekapcsolódását. A két tánc a lassú - gyors, páros - páratlan, lépő - ugró ellentétben egészítette ki egymást.

<sup>56</sup> Kurt Sachs: World History of the Dance, New York, 1937., 268-277.

<sup>57</sup> vielle: Franciaországban divatos, egyszerű húros hangszer

Ahogy a trubadúrköltészet mintát adott a későbbi európai lírai költészetnek, ugyanúgy szolgált mintául a későbbi európai táncművészet számára a lovagi tánc, amelynek nyomai ma már csak a gyermekjátékokban lelhetőek fel.

A lovagi életmódhoz természetesen hozzá tartoztak a lovagi tornák is, amelyek az ünnepi alkalmakkor kibővíülhettek lovas játékokkal, táncos lakomákkal. Az ilyen ünnepségek divatja még a 15. században is tartott, sőt később a barokk lovasjátékok előzménye lett.

A világi táncalkalmak sorában az jeles ünnepekhez tartozó szokásokhoz szinte mindenütt kapcsolódtak táncos felvonulások, kör-, vagy füzértáncok. Híresek voltak a bolondünnepek, a szamarünnepek.

Vallási ünnepek, céhünnepek, családi ünnepek, királyi (állami) ünnepek követték egymást, melyek gyakran több napig is eltartottak. A középkorban több mint kilencven ünnepnapot tartottak egy évben. Ilyenkor is népszerű volt a tánc: az emberek minden alkalmat megragadtak, hogy táncolhassanak. A vásár volt az egyik legjobb alkalom a szórakozásra: felléptek akrobaták, kötél-táncosok, vándormuzikusok, állatszélidítők, dalnokok. A csúcson álltak a trubadúrok, akik a maguk szerette dalaikat adták elő: verseket, hősi éneket, meséket. Dalaikkal kifejezték a kor érzéseit, vágyait, ostromozták hibáit. Nagy vásárok és ünnepségek nem is léteztek nélkülük. Hangszerük volt: hegedű, hárfa, fuvola, tilinkó, duda, régi fajta cimbalom, koboz, síp. A vásári mulatságon utoljára következtek az akrobaták, a tűznyelők, a kötél-táncosok, illetve a bohócok népes csoportja.

Nem lehet pontosan tudni, hogy valóban a bolond figurájához (az egyik értelmezés szerint), vagy inkább a keresztes háborúk eseményeinek dramatikus megjelenítéséhez kapcsolódott-e, mindenesetre ismert jelensége volt a középkori művészetnek a **moreszka tánc**. Messzire vezet ennek a korabeli Európában mindenütt ismert táncnak az eredete. Bolond táncról vagy mór táncról van-e szó? A Mediterráneumban (olasz és francia földön) azt állítják, hogy a szokás a kereszténység szerencsének (mórok) felett aratott diadalának állított emléket. A szokás az angol szigeten is élt, részben a nyári napforduló idejéhez kapcsolódott, és ott is mór táncnak (Morris-dance) mondták. Helyi hiedelem szerint azért, mert a táncosok korommal feketére pingálták ábrázatukat, ezáltal hasonlósággá váltak a szaracénokhoz. Az angol szokás a nyári napfordulón kívül kötődik még a tél és a tavasz harcához is. A táncot kezdetben csoportosan, virtuóz ugrásokkal, gyors tempóval adták elő, a lábukon csörgőket viselve. Később előfordult, hogy karddal, szóló táncként is előadták.

Itáliából ezernyi moreszka-émlék ismeretes. **Orlando di Lasso**<sup>58</sup>, a nagy muzsikuszámmtalan moreszka-dallamot szerzett, amelyek táncszerű betétekkel, groteszk szerénádhanggal, a tambura és pásztorsíp imitációjával, továbbá csengőszóra emlékeztető hang modulációkkal szólaltak meg. Nápolyból is ismeretesek voltak olyan, a commedia dell'artéval összefüggő játékok, amelyeken komédiások, néger nőnek öltözött férfiak (!) léptek színre. A nagy muzsikusz, **Claudio Monteverdi**<sup>59</sup> Orfeo című operájának záróbalettje is moreszka.

58 Orlando di Lasso, vagy Lassus (1532-1594): zeneszerző, a késő reneszánsz korának legnagyobb alkotója.

59 Claudio Monteverdi (1567-1643): olasz barokk zeneszerző és karnagy. Az opera műfajának első nagy mestere.



Erasmus Gasser<sup>60</sup> moreszka táncos szobra a müncheni Városi Múzeumból

### **Olvass!**

Zolnay László: Ünnepek és hétköznapi a középkori Budán, Bp., 1975, 1985

Marosi Ernő: A középkori művészet világa, Bp., Gondolat Kiadó, 1969

Eco, Umberto: Művészet és szépség a középkori esztétikában, Bp., Európa Kiadó, 2002

Holbein, Hans: Haláltánc, Bp., Képzőművészeti Alap Kiadó, 1974

Táncstudományi Közlemények, „Haláltánc” tematikus szám, II. évf. 2. szám, 2010/2.

Andrásfalvy Bertalan-Borbély Jolán-Lányi Ágoston-Martin György-Pesovár Ernő-Pesovár Ferenc: Magyar népránchagyományok, Bp., Zeneműkiadó, 1980 (szerk.: Lelkes Lajos)

### **Kattints!**

<http://ladansemiedievale.free.fr>

[www.streetswing.com](http://www.streetswing.com)

[www.moriskens.vo.tu-muenchen.de/en/](http://www.moriskens.vo.tu-muenchen.de/en/)

60 Erasmus Gasser (1450 k. – 1515 k.): német szobrász

## 5. fejezet

### A reneszánsz tánckultúrája

A gazdasági fejlődésben élen járó észak-itáliai területeken a feudális rend már a 12-14. században felbomlott. Az egyre erősödő városállamok vetélkedtek egymással, mindenütt egy-egy gazdag család ragadta magához a hatalmat, fényes udvart teremtettek, pártfogolták a művészeteket. Életmódjukhoz merítettek a késő-középkori lovagi kultúrából, az egyén kultuszát, a virtust, a szellemi eleganciát, emelkedettséget, a választékos ízlést. Ezt az új életsílust írta le később **Baldassare Castiglione**<sup>61</sup> (baldasszare kasztiljóné): *Az udvari ember* (Il Cortegiano) (1528) című könyvében, amely a reneszánsz korszak életvezetési bestsellere<sup>62</sup> lett. Meghatározta a követendő viselkedési normákat, egyben utat mutatott abban is, hogyan válhat valaki a reneszánsz ember mintaképévé. A dialógus formájában megírt könyv az urbinói<sup>63</sup> udvarban a tizenhatodik század elején, a művelt urak és hölgyek között zajló beszélgetéseket eleveníti fel, így egyben fontos társadalomrajz is.

A 14. században a megerősödött polgárság gondolkodásában lényeges változások következtek be. A vallás korábbi aszketikusabb ideáljával szemben az egyén szabadságának, a földi élet örömeinek vágya, a természetes emberi képességek és lehetőségek fejlesztésének eszméje hódított. A megerősödött és öntudatra ébredt polgárság **emberközpontú világnézete a humanizmus** lett. A reneszánsz és a humanizmus ideálja a sokoldalúan képzett, képességeit harmonikusan fejlesztő ember volt. Érvényes az elv a művészekre is, akik immár nem névtelenségben alkotnak, mint középkori elődeik, hanem büszkén vállalják nevüket és „teljesítményeiket”.

Az „újjászületés” korszakának (rinascimento, ejtsd: rinassimento) gondolkodói Platón filozófiáját fogalmazták újra, egész Európa a **neoplatonizmus** tanait tette magáévá és ez a szemlélet érvényesült a művészetekben is. Az új gondolkodás központja a **Cosimo de Medici** (ejtsd: kozimó de medicisi) által alapított firenzei akadémia volt (1565). A humanizmus ebben az időben nem feltétlenül jelentett ateizmust<sup>64</sup>, a humanisták legtöbbje mélyen vallásos volt, csak nem aszketikus módon. Életük fő célja a humanista eszmék és a hit összeegyeztethetőségének bizonyítása volt, főleg Platón műveinek tanulmányozásával. A humanisták az ókori világ felé fordultak, és annak megismerésétől és példájától remélték saját maguk fejlődését. A múlt dicsősége iránti igény a művészetekben is megjelent. Medici környezetében gyülekeztek a kor humanista tudósai és művészei, hogy támogatásával és pártfogásával megvalósíthassák egyéniségük kibontakoztatását. Ilyen volt például **Dante, Petrarca, Marsilio Ficino**<sup>65</sup> (ejtsd: marszilió ficinó) és mások.

A tánc a reneszánsz korszakában új szerepeket, új funkciókat kapott. A társasági élet egyik meghatározó eleme lett. A reneszánsz polgár alapvető neveltetéséhez úgy tartozott

hozzá a táncolni tudás, mint a jó modorú társalgás vagy a választékos étkezés. A szinte mindennapos ünnepségeken, lakomákon a társas érintkezés fő formáját a tánc adta. Ugyanakkor a 15. századtól megindult a lépések, mozdulatok fejlődése a művészi tánc felé. A reneszánszban tehát a három „táncréteg”; a *néptánc*, a *társasági tánc* és később a *művészi tánc*, egymás mellett, egymásra hatva fejlődött. A néptánc lépéseiből fejlődtek a társasági táncok, abból pedig továbbfinomodtak a majdani balett alapjai.

Jó példa ennek szemléltetésére a *bourré*, amely középkori eredetű paraszttáncból lesz, elegáns udvari tánc, és alapmozdulatát – mind a mai napig – ott találjuk a balett összekötő lépései között (*pas de bourrée*). Ebből a fejlődési tendenciából következett az is, hogy a táncmozdulatok milyensége szorosan összefüggött az új korszak új társadalmi rétegének, a polgárságnak viselkedéskultúrájával (etikett) és öltözködési stílusával.

Az újonnan született társasági táncok lépései szinte ugyanolyanok voltak, mint a néptáncoké. A különbség – amely azért az összképet jelentősen módosította – az előadás-módban rejlett, hiszen a táncokat finom előkelőséggel, nemes tartással, elegáns kézmozdulatokkal kellett előadni, a kor esztétikai elvárásainak megfelelően.

A viselet is alakította a mozdulatokat, a nehéz, uszályos ruhákban, köpenyben, karddal nem nagyon lehetett ugrálni, így a kora reneszánsz idején a táncok inkább vonulós, csusszanó lépésekből álltak. A fejdíszek, kalapok, amelyeket a tánc közben is viseltek szintén meghatározta a testtartást, a kimértiséget. Minél magasabb rangú volt valaki, annál hosszabb ruhát hordott. A hölgyek hosszú szoknyáikat a karjukra vetve hordták, vagy a kezükben tartották, de mivel a gesztusok hozzátartoztak az udvari etiketthez, a kezeket sokszor szabadon kellett hagyni.

A társas érintkezés legalapvetőbb gesztusa az üdvözlés volt. A bókók különféle fajtái évszázadokon keresztül éltek és fejlődtek, sokszor egészen furcsa, túlburjánzó, szokatlan mozdulatok alakultak ki. Ha a hosszú ruhában fordulni kellett, azt egy félkör leírásával tették meg. Először a törzset fordították a megfelelő irányba, majd a ruhát a kezükkel igazították utána. A férfiaknak öltözködésükben, viselkedésükben az erőt kellett éreztetniük. Ezért minél magasabb rangú volt valaki, annál jobban megadta a módját a megjelenésnek, a köszönés, a séta, a társalgás minden formájában. Ezek a nehezítő körülmények nem nagyon tették lehetővé a táncbeli „virtuskodást”...

#### A táncmester (maestro di ballo)

Az olasz fejedelmi udvarok közül a 15. században a lombardiai és toszkán városok, Ferrara, Mantova, Firenze, Párma, Milánó, Velence és természetesen Róma jártak az élen. Legelőször itt alakultak ki olyan igényes és nagyszabású társas szórakozások, amelyben a magas művészi követelmények elkerülhetetlenné tették, hogy táncmestereket alkalmazzanak. A tánc történetének **első hivatásos művésze** nem a táncos, hanem a táncmester, a **maestro di ballo**. Ő **tanítja** a gazdag polgárokat és arisztokratákat **táncolni**, de feladata volt a **táncok ügyes elrendezése**, leleményes **szerkesztése**, az **ünnepségek megrendezése**, valamint a társasági **viselkedési formák tanítása** is. A táncmester ebben az időben

61 Baldassare Castiglione (1478-1529): olasz író, politikus

62 bestseller: könyv-siker

63 Urbino: itáliai város

64 ateizmus: világnézet, amely tagadja a természetfeletti erők, isten vagy istenek, sőt a túlvilág létezését.

65 Marsilio Ficino (1433-1499): itáliai orvos, filozófus, humanista. Platón műveinek fordítója

éppoly megbecsült személy, mint a költő, a szobrász vagy akár a tudós. Nagy megbecsülésben részesült, busásan megfizették a szolgálatait. Voltak közöttük, akik még nemesi rangot is kaptak, uralkodók bizalmasai lettek.

Tudásuk a velük szemben támasztott igényeknek megfelelően igen szerteágazó: neo-platonista elveknek megfelelően érteniük kellett a csillagászathoz, a geometriához, a költészethez, zenéhez. A teret és az időt *vera mathematicával*, **körzövel** és **homokórával** beosztva rögzítették, ezért is lett **jelképük** a két eszköz. Az a gondolat, hogy a természeti világ dolgai, eseményei és viszonyai geometriai és matematikai összefüggésekre vezethetők vissza, előbb a reneszánsz festészetben, majd a táncban is a geometriai szemlélet, a perspektivikus ábrázolás diadalát hozta. A perspektívát<sup>66</sup> éppen Firenzében találták fel 1420 és 1450 között.

A társadalmi emelkedés és a reneszánsz öntudat a maradandó hírnév megszerzésére ösztönözte a táncmestereket, ezért mindannyian írtak könyveket, lehetőleg latinul és a nemzeti nyelven is. A 15. századból négy olasz, a 16. századból pedig három olasz és egy francia tánckönyvet említhetünk, ha csak az ismertebbekről szeretnénk szólni. Ezek a munkák szolgálnak forrásként a korszak tanulmányozásához. Persze a könyvek főképp gyakorlati útmutatóknak készültek, emlékeztetőként, hiszen a tánc tanulás, a gyakorlás a jó családból származó személynek napi gyakorlatot jelentett, a lépéseket nem kellett aprólékosan lejegyezni, hiszen a gyakorlatban meg lehetett mutatni. A táncmester ugyanakkor az illemszabályokat is megtanította, nevéhez így sokáig a táncsal együtt az etikett is hozzátapadt. Még a 20. század elején is együtt használatos a megjelölés: tánc- és illemtan tanár...

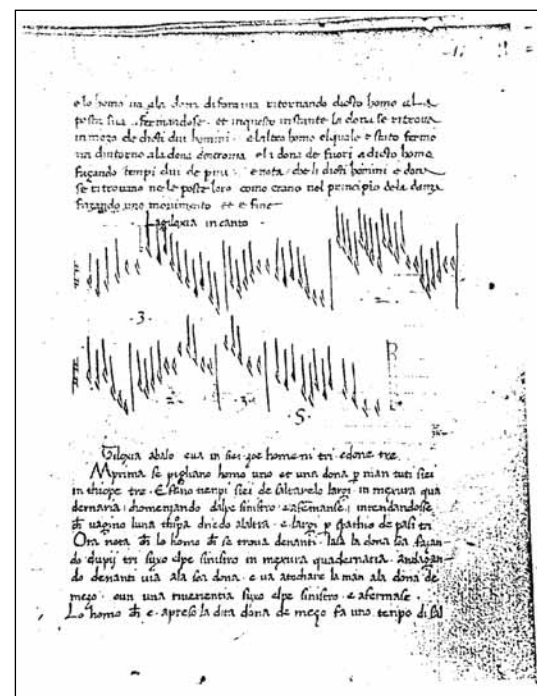
### Az első maestrók

Az első híres olasz táncmester, akinek munkáját fennmaradt írásos dokumentumok is megőrizték a ferrarai udvarban tevékenykedett. A tánc, s mellékesen a vívás, lovaglás oktatójaként, ünnepi látványosságok rendezőjeként vált ismertté. *Messer Domenico*, vagy **Domenico da Piacenza**, (domenikó da piacsenza) olykor Domenico da Ferrara (1400 után – 1462 körül) lovagi címet is viselt. Nemcsak a gyakorlatban, elméletben is foglalkozott a táncsal, és mivel a korszak műveltségének megfelelően latinul és olaszul is jól tudott, mindkét nyelven megírta tánckönyvét. Könyve, amelynek a latin ***De arte saltandi et choreas ducendi***, illetve az olasz ***Trattato de la Arte di Ballare et Danzare*** (1463) címet adta és amelyhez a táncdallamok kottáit is csatolta, az európai táncművészet egyik alapműve lett.

Ebben a munkában a mester tíz alapmozdulatot rögzített, amelyből azután, 35 ballót szerkesztett. Ezek egyike a *La Sobria* (Józsanság) című ballo, amelyben egy nő táncolt öt férfivel. A *La Gelosia* (Féltékenység) című pedig három pár táncának variációira épült, amelyekben a férfiak váltogatták a partnereiket. A könyvben leírt lépésekkel Domenico egyben a későbbi művészi tánc formanyelvét is megalapozta.

Domenico az alapokat úgy vetette meg, ahogyan az ókori görögök tették a zenével: hét hangot vettek alapul zenei rendszerük felépítéséhez. Nyilvánvalóan a reneszánsz antik mintákat követő szemléletével hét alapmozdulatból és három összekötő lépésből formálta meg az alapokat: *sempio*, *doppio*, *continenza*, *ripresa*, *riverenza*, *saltarello*, *volta-tonda*, *battimento*, *passaggio*, *combio*. Más értelmezésben ezeket természetes (alap) és díszítő (összekötő) lépéseknek is nevezik.

A korabeli felfogás szerint a természet, az univerzum és a jól kormányozott állam harmóniájában egyfajta misztikus tánc tükröződik, amelynek az isteni lényként tisztelt ember is szerves része. A harmonikus tánc titkait (misteri), mint a retorika művészetét öt részre osztották: az ütem megtartása (misura), a test mozdulatainak összehangolása (maniera), a mozdulatok helyes sorrendjének megtartása (memoria), a tér megfelelő kihasználása (partire del terreno), a lelki adottságok, a finomság, a kecsesség (aere) és a testi adottságok. Ezekhez társult még az életerő és az egészség (movimento corporeo).



Részlet Domenico da Piacenza könyvéből

Domenico tanítványa és követője **Guglielmo Ebreo da Pesaro** (1420 körül – 1484) volt, akit talán a zene és a tánc tudományában legjáratasabb táncmesternek tartottak a maga korában. Sokáig a Sforza család szolgálatában állt. Több könyvet is írt, ezek közül a leghíresebb a *De practica seu arte tripudii vulgare opusculum* (A táncolás gyakorlatáról, avagy művészetéről) (1463). Ebben az első elméleti rész után gyakorlati fejezet következik, amelyben a szerző egy táncmester és tanítványa dialógusában írt a táncról. Ezután pedig 31 ballót mutatott be benne.

<sup>66</sup> perspektíva: tárgyak térbeliségének érzetét keltő ábrázolásmód

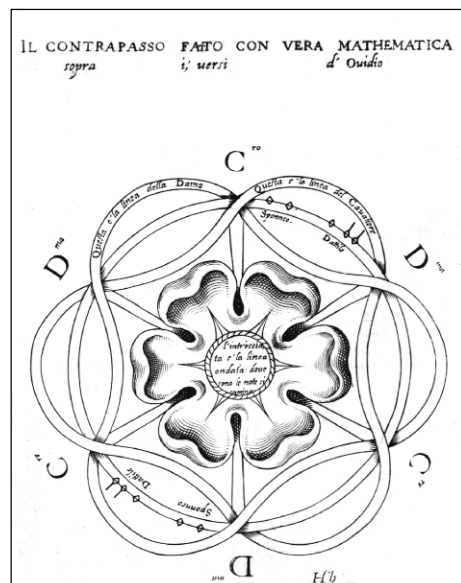
**Antonio Cornazano** (1430-1484), aki költőként jeleskedett, további lépésekkel gazdagította a Domenico-féle lépéskészletet. Rómában, Velencében és Ferrarában is tevékenykedett. *Libro dell'arte del danzare* (A táncolás művészetének könyve) (1455) című munkájában olyan mozdulatokat jegyzett le, mint például a lábujjhegyen lépkedés, illetve differenciálta a szökelléseket.

**Fabritio Caroso** (1525/1535-1605/1620) a Róma főnemesség szolgálatában állt, lantművészként és zeneszerzőként is elismerték. Könyvében *Il Ballarino* (A táncmester) (1581) 54 technikai elemet ír le, amelyek között megtalálhatóak a forgások, a lábak összeütése, a tour en l'air-t (ejtsd: túr an ler). Nála szerepel először leírva – persze ezúttal még olasz nyelven: *intrecciata*, azaz az entrechat (ejtsd: antrösá). Másik híres könyve a *Nobilità di Dame* (Hölgyek nemessége) (1600), amely az itáliai nemesség táncait mutatja be, lépésmagyarázatokkal. 24 viselkedési tanácsot is adott az előkelő táncoláshoz. A második részben pedig *baletto*-kat írt le.



Caroso első tánckönyve

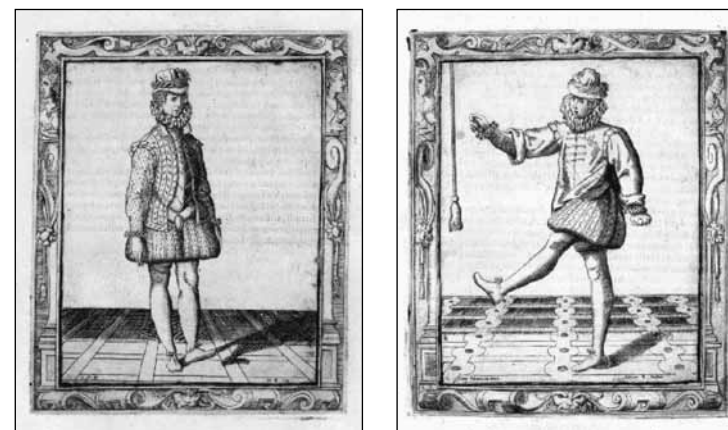
Tánc-ábra a Nobilità című könyvből



**Cesare Negri** (1535-1605) Milánóban született és tevékenykedett, ahol többek között arról is lett híres, hogy 1574-ben rendezett egy 25 entrée-ból (ejtsd: antré) álló maskarádét<sup>67</sup>, illetve táncakadémiát alapított 1554-ben. Első könyvében, amely *Le Gratie d'amo-*

<sup>67</sup> jelmezes ünnepség

*re* (Szerelmes kecsesség) (1602) címmel jelent meg, majd hamarosan (1604-ben), kibővítve, a már sokkal ígéretesebb *Nuove Inventioni di balli* (A ballók újításai) címen foglalta össze elképzeléseit. A három fejezetben 55 technikai szabályt rögzített, koreográfiai leírásokkal. Nála jelent meg először a lábpozíciók leírása. Az általa leírt lépések, mozdulatok egyre bonyolultabbakká váltak és ő gondolt először a lábak kifelé fordítására (en dehors, ejtsd: an döör) is.



A felsorolt táncmesterek munkásságát áttekintve érzékelhetjük, hogyan formálódott a tánc „szókészlete”, formanyelve. Mindenki hozzáette a magáét, elődeinek újításait továbbfejlesztve. De vajon hogyan jutott el Negri mester a „kifeleség”, a balett talán legjellegzetesebb jellemzője kitalálásáig? A korszak kutató szelleme segíthetett ebben, hiszen láttuk, hogy a táncmesterek folyamatosan újabb és újabb lépésekkel és lépésvariációkkal próbálkoztak. Közben bizonyára vizsgálták alanyukat, a táncoló embert... és, ha ehhez hozzáadjuk, hogy a kor új tudományos ismeretei, köztük az anatómia felfedezése, lassan az emberi test működését is megismerhetővé tette, akkor minden bizonnyal itt kell keresnünk a választ kérdésünkre. Negri iskolájában a forgás- és az ugrástechnikát is tovább fejlesztették – hiszen az ő táncosait már nem „béklyózták meg” az udvari viselet és etikett szabályai - egészen odáig, hogy az ugrások légységének és rugalmasságának elérésére *plié*-ket csináltak, illetve az ugrások gyakorlásakor a virtuóz táncosnak egy, a mennyezetről lecsüngő bojtot kellett fejmagasságban megérintenie. Mindezeket tudva, kijelenthetjük, hogy a balett alapjai itt és ekkor, a reneszánsz kori Itáliában, az olasz táncmesterek munkássága nyomán születtek meg, majd ezt a „mozdulatszótárt” rendszerezte később a francia Királyi Táncakadémia.

### Egy vidéki táncos kanonok

Hogy a társasági táncokat hogyan táncolták a reneszánsz idején, azt egy francia szakember, **Thoinot Arbeau** (ejtsd: toánó árbó) munkásságából ismerjük. Eredeti nevén Jehan



Tabourot (ejtsd: taburó) (1520, Dijon – 1595, Langres) francia egyházi méltóság, zene- és tánc-kézikönyv író. Neves burgundi családból származott, jogot tanul Dijonban (ejtsd: dizson), Poitiers-ban (ejtsd: poátyié) és valószínűleg Párizsban is. Leghíresebb munkája az *Orchésographie* (ejtsd: orkészoográfí) című zene- és tánc-kézikönyv, amely 1589-ben jelent meg. Langres (ejtsd: langr) kanonokja a tánc mesterségéről írott művét a Thoinot Arbeau anagrammatikus<sup>68</sup> írói álnéven jelentette meg. Írása a mai napig az egyetlen olyan forrás, amely a korabeli társastáncokat megörökíti.

A könyv fedőlapján ez áll: „*Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des dances*”, azaz: „*Értekezés dialógus formájában, mely által bárki könnyű szerrel megtanulhatja és gyakorolhatja a tánc tisztas mesterességét.*” A kifejezés a görög orkhisz (tánc) és a graphein (írás) szavak összetételéből származik.

Arbeau könyvében a táncdallamok kottái mellé pontosan odaírta, hogy milyen lépést, mennyi időtartamban kell az egyes ütemekre végezni. A függőlegesen elhelyezett vonalrendszer (tabulatúra) a táncmozdulatok szöveges hozzárendelésével, egyedülálló. Minden lépés, illetve mozdulat kezdete az a hang, amelyik mellé vagy alá írva van. A kiírt utasítás a következő lépésig, mozdulatig tart.

„*Tempus plangendi, tempus saltandi*” „*Ideje van a gyászoknak és ideje van a táncoknak is*”<sup>69</sup> – hirdeti a zene- és tánc kézikönyv a Bibliából vett mottóval. Arbeau mindenkinek szánta a könyvét, aki táncolni szeretett, de legfőképpen a fiatalságnak. Minden táncot leírt, amelyet a 16. században, Franciaországban táncoltak és sok olyasmint is, amit a neves hivatásos táncmesterek nem tartottak fontosnak. Éppen ebben rejlik könyvének igazi értéke.

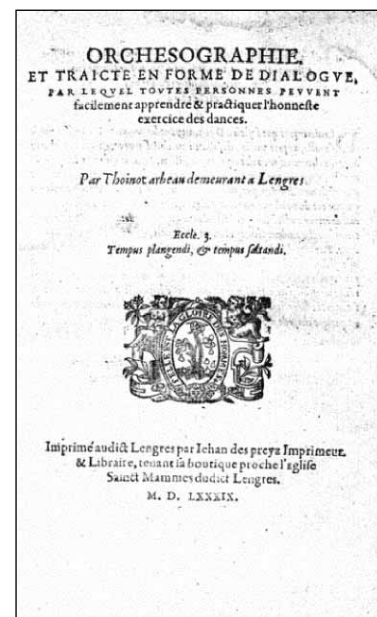
Álljon itt egy jellemző idézet a könyvből:

„...a ritmus erényei nélkül a tánc megfoghatatlan összevisszaság lenne. Az egyes testrészek mozgásának feltétlenül a hangszerek tempóját kell követnie, nem fordulhat elő, hogy a láb és a hangszer más nyelven beszéljen. Ám a tanult koponyák alapvetően megegyeznek abban, hogy a tánc egyfajta szónoklat, melyben az előadó – a szónok – mozdulatai által is megértetheti magát anélkül, hogy egy árva szót is szólna; ...”<sup>70</sup>

<sup>68</sup> anagramma: egy szó betűinek felcserélésével alkotott másik szó.

<sup>69</sup> Prédikátorok Könyve 3. fejezet

<sup>70</sup> Arbeau: *Orchésographie* avagy A tánc mestersége, Arbeau Art Prae.Hu, Bp., 2009. 5. old.



Arbeau könyve

### Az első koreográfiák: a ballók

A 15. században a *ballo*, *balletto* a művészi táncot, a tudatosan szerkesztett koreográfiai alkotást jelentette, amely gyönyörködtette a közönséget, az előadótól pedig fejlett táncudást igényelt. Minden másfajta táncot, amit a maguk szórakoztatására jártak, *danzának* neveztek. A néptánc a reneszánsz táncmester számára olyan volt, mint a szobrásznak a márvány. Belőle merített, a reneszánsz esztétikájára jellemző **természethűség** jegyében, amely leginkább azt jelentette, hogy a természetben rejlő szabályosságot, arányosságot követte, tekintette mintának. A táncbeli kísérletezéseknek sok vívmánya mára már teljesen eltűnt, mint például az antik klasszikus verslábakra járt lépések: dattile, spondeo, anapesto. Pedig még az 1600-as években is voltak olyan ballók, amelyeket teljes egészében ezekből a skandált lépésekből alkottak. Bizonyítéka lehet mindez annak, hogy a táncművészetben is érvényesült a reneszánsz **antikvitás iránti elkötelezettsége**. A táncok térformáinak megszerkesztésében, szintén reneszánsz elvek szerint, a **harmóniának** kellett érvényesülnie, ehhez pedig az újdonságot jelentő **szimmetria és perspektíva** elméletek adtak keretet.

A balett kialakulásához tekintetbe kell vennünk a 15. században a **ballo** és a **balletto** közötti különbséget, amely abban rejlik, hogy a ballóban egy változatlan tempójú és ritmusú dallamra táncoltak, míg a balletto „többmértékes” kompozíció, amelyben akárhány táncból áll is a mű, a dallam mindig ugyanaz marad, de a táncok jellegének megfelelően mindig más ritmust és tempót vesz fel. Ennek lényege a zenei proporció gyakorlatában rejlik, abban a ritmusváltásban, amely azt jelentette, hogy a páros ritmus után páratlan – esetleg aszimmetrikus – ritmusban hangzik el ugyanaz a dallam, vagy lassú ritmus után gyors tempó következik.

## Néhány fontosabb reneszánsz társasági tánc

A legkorábbi reneszánsz páros tánc a *basse danse* (ejtsd: bássz dansz), a 15. században, Burgundiában született. Összesen négy lépésből állt, ezek különböző kombinációiból építkezett. Sokkal népszerűbbek voltak azonban az utána következők: a lassú és előkelő *pavane* (ejtsd: pávan), a mérsékelt *allemande* (ejtsd: álmand), az élénk és szenvedélyes *gagliarde* (ejtsd: gájárd), amit a nemesek „föveg” nélkül is táncolhattak. Azután a *courante* (ejtsd: kurant), amit pantomimbetéttel jártak és a végén szabad volt a csók. (Egyébként később ennek az ábrándos arckifejezéssel lejtett táncnak a lassú változatát kedvelte a Napkirály is.) Talán a legdinamikusabb a forgótánc, a *volta* és külön fejezetet jelent a *branle*-ok (ejtsd: branl) egész csoportja. „*Jó társaságban a táncolás branle-lal kezdődik.*” – írta Arbeau. Ez az egyetlen olyan reneszánsz tánc, amely oldalt haladva körben táncolandó. Az egyszerű branle-ok mellett volt vegyes, azaz aszimmetrikus szerkezetű branle is, de még érdekesebb a pantomimikus branle-ok csoportja. Ebben a munkamozdulatokat utánzó, karakterizáló táncokat találhatunk, mint például a „mosónők branle”-ja, a „lovass vagy a facipős branle”. A *canarie* (ejtsd: kanari) 3/8-os gyors páros tánc volt, amelyet valószínűleg spanyol és olasz hajósok a Kanári-szigetéről hoztak magukkal a 16. századi udvarokban kedvelt társasági tánc és a táncszvitek gyors záró tánca tétele lett.

## Intermediumok és trionfók

Az itáliai udvarokban a reneszánsz idején gyakori zenés-táncos színpadi forma volt az *intermedium*, (közjáték) vagy *intermezzo*. Eredetileg a *commedia umanista* antik mintákat követő, speciális színpadi játék felvonásai között jelent meg a 15. század végén. Különleges alkalmakkor adták elő, az antik mitológia témáit, de olykor bibliai témákat is felhasználva. Paloták termei, udvarai szolgálták helyszínül a gazdag látványosságnak. Az itáliai reneszánsz az összetettség és a pompa addig még nem látott fokára emelte az ünnepek művészetét. Maga Leonardo da Vinci is rendezett ilyen Milánóban, amelyhez diadalíveket, gépezeteket tervezett. Az ünnepekhez költőre, muzsikusokra, festőkre, divattervezőkre, táncmesterekre és gépészekre, mérnökökre is szükség volt. A *trionfók* karneváli felvonulások, diadalmenetek voltak, allegorikus táncos és énekes figurákkal, amelyek a római diadalünnepeket utánozták.

## Olvass!

Jakob Burckhardt: A reneszánsz Itáliában Képzőművészeti Alap Kiadó, Bp., 1978  
Garin, Eugenio: Reneszánsz és műveltség, Helikon Kiadó, Bp., 1988  
Széll Rita: Régi táncok iskolája. A francia reneszánsz, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2001  
Kovács Gábor: Reneszánsz táncok, Garabonciás Kiadó, Bp., 2002  
Caroso, Fabritio: Nobilitá di Dame, Hölgyek nemessége, A tánc nemes tudománya, Arbeau Art Prae.Hu, Bp., 2009  
Arbeau, Thoinot: Orchésographie, avagy A tánc mestersége, Arbeau Art Prae.Hu, Bp., 2009

## Kattints!

[www.rendance.org](http://www.rendance.org)

[http://www.dmoz.org/Arts/Performing\\_Arts/Dance/Historical/Renaissance/](http://www.dmoz.org/Arts/Performing_Arts/Dance/Historical/Renaissance/)



## 6. fejezet

# Barokk táncművészet a reprezentáció jegyében

### A korai udvari balett (1500-as évek végén)

„A barokk esztétikája a szó szoros értelmében az elkápráztatás esztétikája.”  
(Claude Roy)

A barokk egyetemes európai stílustörténeti korszakként az 1600-as évek elejétől kb. 1750-ig tartott. Tasso<sup>71</sup> szerint: a barokk stílus művésze „válassza a szép dolgokból a legszébbet, a nagyobból a legnagyobbat, a csodálatosabból a legcsodálatosabbat, s igyekezzék e lehető legcsodálatosabbat még újdonsággal és méltósággal párosítani.” Ebben a mondatban találóan foglalta össze a barokk stílus néhány fontos jellemzőjét. Maga az elnevezés a portugál *barocco* és a kasztíliai *berruoco* (nem szabályos formájú gyöngy) szavakból ered. A barokk az, ami nem tökéletes, ami szabálytalan és ez a megjelölés sokáig érvényben is maradt a barokk stílussal kapcsolatban. Hiszen a reneszánsz kiegyensúlyozottságát és szimmetriáját felváltotta a dinamizmus, a fény és az árnyék kontrasztja, a jelenetek teatralitása, a túlburjánzó gazdagság és díszesség. A barokk művészetből soha nem hiányzott az erős hajlam a látványosságra, így hamar érvényesülni tudott a színpadi művészetekben is.

A barokk stílus a világi és egyházi hatalom szolgálatában állt. Az ellenreformációt követően a katolikus egyház ismét megerősítette hatalmát és tekintélyének reprezentálására élt a művészet propagandalehetőségeivel. Az abszolutista monarchiák<sup>72</sup> pedig ugyancsak ki tudták fejteni általa azt az erőt és gazdagságot, amely hatalmukat igazolta.

Amikor az 1550-es évek táján II. Henrik<sup>73</sup> francia király felesége, Medici Katalin<sup>74</sup> (ejtsd: medicsi) kívánságára megindult az olasz *ballarinó*-k Franciaországba vitele, a lehetőségek újabb és tágabb terei nyíltak meg előttük. Az a hatszáz táncos és ünnepélyrendező, aki akkoriban Franciaországba került, sok tudást és művészi értéket vitt magával. Vitték a helyi színeket, mindenki tudott énekelni, táncolni, szavalni, komédiázni, egy vagy több hangszeren játszani és egyetértettek abban, hogy: *a szakma rangját a legmagasabb szintre kell emelni*. Éppen ilyen lehetőség csillant meg 1560-ban a milánói *Pompeo Diobono* táncmester előtt, de később a zeneszerző *Lully* előtt is. Diobono mester vezetésével már 1561-ben elindult egy olasz táncosokból és hegedűsökkel álló nagyobb csoport Párizs felé, amelyben ott volt a kis „szépenjátszó Baltazár” is. Belőle előbb Medici Katalin szobainasa lett, majd húsz évig tanulnia, néznie, látnia és türelmesen várnia

71 Torquato Tasso (1544-1595: itáliai költő)

72 abszolutista monarchia: olyan államszerkezeti forma, amelyben az uralkodó korlátlan hatalommal rendelkezett

73 II. Henrik (1519-1559: francia király, 1547-től haláláig uralkodott a trónon.)

74 Medici Katalin (1519-1589): itáliai származású, 1547-től 1559-ig Franciaország királynéja

kellott, amíg a francia udvarban kiérdemelte a franciás **Beaujoyeux**<sup>75</sup> (ejtsd: bózsoájó) nevet és megérte, hogy óriási fényel, pompával 1581-ben bemutatták művét **Ballet comique de la Reine** (ejtsd: balé komik dö lá ren) címen, a Louvre Petit Bourbon palotában (ejtsd: lúvr, pöti burbon). Ennek a fényes párizsi bemutatónak a dátuma érdekes módon – de nem véletlenül – egybeesik a fontos velencei olasz tánckönyv, *Caroso: Il Ballarinó*-jának megjelenésével. Az olasz balett tánctechnikai fejlettsége már csak az olasz fejedelmeknél gazdagabb, hatalmasabb királyok udvaraiban, kedvezőbb keretek között, bőséges támogatással fejlődhetett tovább. Tudta ezt Belgioioso (ejtsd: beldzsojózó) (ez volt a táncmester eredeti olasz neve) is, ezért nevezte el balettjét – aminek eredeti címe **Kirké** volt – **A királyné víg balettje**-nek (Ballet comique de la Reine).

A leleményes táncmester *Kirké*-jében mindent összehalmozott és elrendezett, ami „szemek-fülnek kellemes” volt; azért is, mert ez a darab a királyné unokahúgának, Marguerite de Lorraine-nek (ejtsd: margrít dö loren) és a király, III. Henrik kedvencének, Duc de Joyeuse-nek (düc dö zsoájóz) esküvőjére készült. Ennek a több hétig tartó esküvői mulatságsorozatnak egyik legpazarabb, legköltségesebb része volt a többféle művészi képességet megmutató előadás. Napokig tartó tornamutatványok, viadalok, diadalmenetek és parádék, vadállatjelmezes felvonulások, zeneünnepélyek után, amelyek ilyenkor egész Párizs lakosságának is szóltak, csak október 15-én, vasárnap este került sor a Királyné balettjére a Louvre-ban. Az olasz módra megrendezett énekelt-táncolt szavalt zenés darab akkora sikert aratott, hogy ezen túl Franciaország minden valamirevaló kastélyában ilyen balettet akartak játszani. Az elkövetkező nyolcvan esztendőben – *Lully* feltűnéséig – több száz hasonló művet mutattak be ebben a keverék műfajban, amelyet **udvari balett**nek (ballet de cour [ejtsd: balé dö kúr]) neveztek. Belgioiosóból egy csapásra híres ember lett, akiről mindenütt beszéltek. Sokan irigyelték is. Belgioioso Párizsban is sokat tanult. Állandóan ott ólálkodott a Saint-Germain-i vásárban, (ejtsd: szenzsermen) az olasz komédiások állványai körül. Nyilvánvaló tehát, hogy ezt a nagy sikert nemcsak magának, hanem az olasz táncosok nagy generációjának is köszönhetette éppúgy, mint társai, akik a régi lombard iskolákból merítették tudásukat.

Ezzel az előadással megszületett az udvari balett műfaja, amely a barokk korszakában egy új táncműfajt, de még inkább egy új előadásformát teremtett.

### Kirké, avagy a királyné (víg) balettje

Az első udvari balett, amelyhez mitológiai történet szolgált alapul, 16 entrée-ből (ejtsd: antré) állt és hat órán keresztül tartott. *Kirkéről*<sup>76</sup>, a gonosz varázslónőről szólt, de a szirének, tritonok, különféle állatok, habléányok és szatírok kavalkádjá nem állt össze teljes történetté, csupán ürügyül szolgált a pompázatos képek, a nagyszabású, többnyire geometrikus rajzolatok, izgalmas térformák bemutatásához.

75 Baltazarini vagy Baldassare Belgioioso, később Beaujoyeux (kb.1535-kb.1587): hegedűművész és táncmester

76 *Kirké* a görög mitológiából ismert alak, varázslónő, Hélios és Perszéisz leánya, Aiaie szigetén a bolyongó Odüsszeusz is találkozott vele.

Mai szemmel ez az előadás nem volt balettnak nevezhető, a „vígység” pedig végképp nem jellemezte ezt a keverék műfajt, amelyben énekelt-szavalt-táncolt részek váltakoztak egymással s a tánc az egész darabnak alig negyedrészt tette ki. A **comique** jelző itt még a korabeli szóhasználatnak megfelelően azt jelentette, hogy **színpadi**, esetleg **dramatikus**, amint a „commedia” is általában „színdarabot” és nem vígjátékot jelentett. A színészeket valaha nálunk is komédiásoknak nevezték, minden rosszállás nélkül, akkor is, ha tragédiát játszottak.

A Palais Bourbon (ejtsd: pale burbon) dísztermét franciás ízlésű virág- és gyümölcsfüzérekkel tavaszi kertté varázsolták erre az alkalomra. Az előadás a terem padlóján folyt, este tízkor kezdődött és hajnalban ért véget. A királynén kívül csak hercegek, hercegnők szerepelhettek benne, valamint egyetlen hivatásos énekes, aki a dicsőítő prológot adta elő. Száz fehér viaszfáklya világította meg a termet, amelynek két oldalán, az esztrádon<sup>77</sup>, a balkonon és a galérián zsúfolódott össze a vagyont érő ruhákba, ékszerekbe öltözött udvari közönség (a források több ezer nézőről beszéltek), hogy jól láthassa a parádés előadást, amelyben szerepelni és gyönyörködni egyaránt pazar élvezetet jelentett. Egyetlen valódi arannyal, csipkével, drágakövekkel díszített kosztüm tízezer écu-be<sup>78</sup> (ejtsd: ékü) került, míg az egész tizenkét napig tartó ünnepély ezerkétszáz millió écu-t emésztett fel.

A balett szerkezeti felépítése követendő példát mutatott a további udvari balettekhez: a **nyitánnyal**, **prológussal** kezdődött, majd hosszasan folytatódó **felvonások** következtek, megannyi **entrée**-val: ezek a szereplők „belépőjét” jelentették. Végül a **grand ballet** következett, amely egy nagy táncjelenetet jelentett, amelyben az összes szereplő színré lépett. 16 táncos, a ruhájuk színe szerint négy csoportra osztva „írta” a palotaterem padlójára a köröket, négyzeteket, spirális térformákat. Ez a példa sokáig megmaradt, mert bőven adott lehetőséget a pompára és a reprezentációra<sup>79</sup>.



A négy erény a balettből

<sup>77</sup> esztrád: emelvény, dobogó

<sup>78</sup> écu: korabeli francia fizető eszköz

<sup>79</sup> reprezentáció: valaminek a bemutatása, ábrázolása, megmutatkozása

## Az udvari balett második korszaka (az 1600-as évektől)

Az udvari balett sorsát a királyok pártfogása a továbbiakban is döntően befolyásolta. IV. Henrik nem volt olyan pazarló e tekintetben, mint Richelieu (ejtsd: riselió) és Mazarin (ejtsd: mazaren) bíborosok, vagy XIII. és XIV. Lajos. Mindenesetre az udvari balett műfaja nagyon népszerű lett, csak 1589-től 1610-ig, ez alatt az alig húsz év alatt, Franciaországban több mint nyolcvan udvari balettet adtak elő, nem beszélve arról a több száz allegorikus, poétikus, morális, egzotikus balettről, amelyet Európa többi királyi udvarában és az időközben megnyílt nyilvános színházakban bemutattak.

A 17. század első felében több száz udvari balett keletkezett Európában, a Belgioioso által Franciaországban bevezetett, óriási költséggel, fényvel, pompával körített olasz színpadi formák szerint. Ezek többféle alfajra oszlottak, de akár *ballet historique* (isztorik) (történelmi), *allégorique* (allégorik) (allegorikus), *poétique* (poétik) (költői), *ballet bouffon* (buffon) (vidám, groteszk), *ballet moral* (erkölcsi) vagy *mascarade* (maszkarád) (maszkos), vagy *mélodramatique* (melodramatikus)<sup>80</sup> táncdarabok voltak ezek, felépítésük nagyjából mindig ugyanaz maradt, vagyis: *nyitánnyal* kezdődtek és egy sereg *balett-entrée*-vel folytatódtak, (amelyeknek a száma tizenötötől néha hatvanig is terjedt), majd az ún. *grand ballet*-val végződtek. Voltak persze kifejezetten *entrée*-kből álló balettek is, amelyek csupán arra szolgáltak, hogy a szöveges részek között a művészek addig átöltözhesenek. Általában öt felvonásból állt egy mű, olykor az *entrée*-k száma egy felvonásban elérte a tizenkettőt, de általában három, hat vagy kilenc volt a megszokott. A felvonások meséjét csak laza szál fűzte össze. Az egyes *entrée*-kben szereplő táncosok egy vagy több quadrille-ban<sup>81</sup> (kvadrilj) adták elő a gondosan megszerkesztett lépéseket, gesztusokat és attitűdöket, szimmetrikus geometriai alakzatok szerint. Egy quadrille-ban négy-hatnyolc-tíz, vagy tizenkét táncos lehetett, a darabnak megfelelően, egyforma kosztümben, esetleg eltérően, sőt felemásban is, mert a sokféle műfaj mindenféle jellegű tánc, zene és színpadi alak alkalmazását lehetővé tett.

Az 1610 és 1620 közötti időszakban született produkciók sorából kiemelésre érdemes a *Rinaldo megszabadítása* című balett (zeneszerző: Pierre Guéron (ejtsd: pierr gédron), táncmester: Jacques de Belleville (ejtsd: zsákk dö belvil). A XIII. Lajos (1610-1643) idejéből, 1617-ből származó nagyszabású produkció jól szemlélteti, hogyan forrott ki az udvari balett műfaja és hogyan lett a király megmutatkozásának is fontos fóruma. A balett *nyitányában* négy szólamú kórus az élet élvezésére hívta fel az udvari közönség figyelmét. Ezután következett az első *entrée*. A szín: Armida palotájának rózsáligete, közepén Rinaldo. A szikla és barlang között három démon lehetett látni. A Tűz démona maga XIII. Lajos volt (aki a szövegírásban és a kosztümök kitalálásában, sőt az előkészítésében is segédkezett). A három démon egyszerű melódiát énekelt, majd lejöttek Rinaldóhoz és négyen együtt táncolnak. A második *entrée*-ban két nemes lovag érkezett Rinaldo megszabadítására. A szikla eltűnt és új díszlet jelent meg a nézők szeme előtt: két szökőkút között meztelen nimfa emelkedett ki, hogy elterelje a lovagok figyelmét, de ők folytatták, amire vállalkoztak. A nimfa eltűnt és helyette hat szörny jelent meg: majomfejvel,

<sup>80</sup> melodramatikus: túlzott, szélsőséges érzelmi hatással működő

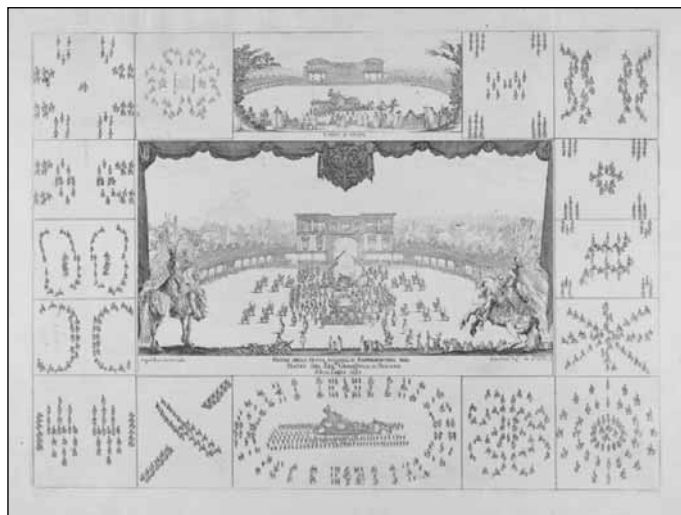
<sup>81</sup> quadrille: eredetileg négy pár tánc négyzet formában, amely a barokk korában született meg

női ruhában, majd bagolyfejjel, ügyvédruhába öltözött pénzhamisítók, kalózok és más fura alakok. Rinaldo a varázslat hatása alatt kijelentette a lovagoknak, hogy nagyszerűen érzi itt magát, de a lovagok ezt nem hitték el. Visszavarázsták az emlékezőtehetségét és magukkal vitték. Harmadik entrée. Armida dalban énekelte el kétségbeesését Rinaldo távozása miatt, majd a három démon, mint a csiga, béka és rák körül vették és táncoltak vele, aztán groteszk vénemberekké változva kivitték Armidát a színről. Rövid szünet után kis fákat hoztak be, amelyek az erdőt jelenítették meg. A fák között muzsikások zenéltek és egy varázsló elmondta, hogyan került Rinaldo Armida varázslata alá, hogy akarta őt eltéríteni a kereszties hadseregtől. Végül a *grand ballet*-ban aranyátorban trónolt a fejedelem (XIII. Lajos), díszruhában, fekete álarccal és tollbokrétával a fején. Intésére a „*Petit violons du Roi*” (ejtsd: pöti violon dü roá) (a huszonnégy hegedűs) játszani kezdte a *grand ballet* zenéjét, és bevonul az összes szereplő a záró tánchoz.

A balett Tassótól kölcsönzött történetét később sokan felhasználták, például Lully is *Armida* című operájában (1686), illetve Gluck<sup>82</sup> 1777-ben. Jean-Georges Noverre is feldolgozta a történetet 1763-ban.

### Lovas balettek

A nagy látványosságot nyújtó lovasjátékok, ezek a vegyes műfajú, éneket, táncot, zenét, lovas felvonulást összekapcsoló események, már Medici Katalin udvarában is megjelentek, nyilvánvalóan az olasz reneszánsz trionfok továbbéléseként. Franciaországban *carousel*-nek (ejtsd: karuszel) nevezett látványosságok a táncmestereknek is adtak feladatokat, a térformák pedig – akárcsak a tánctermekekben – itt is pontosan és gondosan az udvari balett ízlését követő szerkesztettséggel jelentek meg.



II. Ferdinánd lovasjátéka, 1637

82 Gluck, Christophe Willibald (1714-1784): német zeneszerző

### A balett XIV. Lajos korában

XIV. Lajos (1638-1715) uralkodása új korszakot hozott az európai barokk művészet történetében. A művészeteket pártfogoló király, aki 72 évig uralkodott (1643-tól haláláig), nemcsak az abszolút hatalom és a francia *gloire* (ejtsd: gloár) (jelentése: dicsőség) megtestesítője lett, hanem a „*danseur noble*” (ejtsd: danször nóbl) (jelentése: nemes táncos, később: első táncos) első igazi megjelenítője is.

A Nap mint az uralkodás szimbóluma, a 15. századtól ismert Franciaországban. „Napkirálynak” azonban csak XIV. Lajos nevezte magát. Uralkodóvá szentelése után, 1651-ben *Az éjszaka balettje* című balettben a Napot személyesítette meg. Az egyik születésnapjára veretett érem pedig négylovas kocsin ülve ábrázolta a „Napkirályt”, amint a győzelem felé röpül az Állatöv csillagképeinek gyűrűjében. „*A király úgy ad fényt és meleget birodalmának, ahogyan a Nap a Földnek. Ő az egyetlen fényforrás, amely alattvalóit beragyogja. Az alattvalók szemében a Nap a reményt fejezte ki, azt a reményt, amelyet a franciákban uralkodójuknak kellett ébresztenie.*”<sup>83</sup>

### A táncoló király



XIV. Lajos tizenhárom éves korától harmincegy éves koráig mindennap elvégezte a balett gyakorlatokat. Képes volt 46 évesen is beugrani egy balett szerepbe, és művész pártfogoltjaira valóban szórta kegyeinek napsugarait. Mazarin bíboros<sup>84</sup> biztos kézzel irányította XIV. Lajos nevelését és műpártolását. Hogy a gyermek király éppen a legjobb művészeteket vette pártfogásába, az leginkább a bíboros érdeme, aki haláláig – amely éppen az általa sürgetett Táncakadémia megalapításának az évében, 1661-ben következett be – mindent megvalósított a francia balett érdekében, amit meg akart valósítani.

83 Papp Imre: A Napkirály, Rubicon, 1994/2.)

84 Jules Mazarin (1602-1661): olasz-francia diplomata, bíboros, 1642-től XIV. Lajos főminisztere

Mazarin Rómában *Maurizio di Savoia* bíboros *Zene- és táncakadémiáján* 1636-ban már megszerezte a gáláns<sup>85</sup> világban való jártasságok, a tudást, de színpadi érzéke, biztos ízlése, jó kedélye, politikai tehetsége vele született olasz örökség volt. XIV. Lajos öt éves volt, amikor Richelieu meghalt, akinek végakaratóból Mazarin került a helyére. Azon nyomban rábízták XIV. Lajos nevelésének irányítását. Amint a király nagykorú lett, Mazarin gondoskodott róla, hogy új színházterem épüljön és a színházi gépek minden fajtája álljon rendelkezésre az előadásokhoz, és később is komoly figyelmet fordított a „királyi művészetek” fejlődésére és irányítására.

XIV. Lajos 1651. február 23-án táncolt először Lully *az Éjszaka balettje* című balettjében. Az előadáson jelen volt mindenki, aki számított az udvarban és az előadás kivitelezésében bemutatták az új színpadi gépezeteket is. Lully tizenkilenc éves volt akkor, kistermetű, ügyes táncos, aki annyira megtetszett a királynak, hogy kegyeibe fogadta és aztán mindaddig, amíg harmincegy éves korában vissza nem vonult e nemes szórakozástól, női partnerként csak Lullyt tűrte meg maga mellett. Ebben a balettben, amely négy részből és 45 entrée-ból állt, az aranyszőke, göndör hajú ifjú király alakította a Hajnalcsillag, majd a Nap szerepét, innen ragadt rá a Napkirály elnevezés. Nem lehetetlen, hogy éppen a hízelgő Lully kezdeményezésére, aki éppen eleget sütkérezett a Napnak fényében. Azt azonban az újabb kutatások cáfolják, hogy a zenét Lully szerezte volna, valószínűleg csak táncosként szerepelt benne: egy pásztorfiút, egy katonát, a három grácia egyikét, valamint egy sántát alakított benne. A zene komponálásának közös munkájában a legfontosabb részt *Jean de Cambefort* (ejtsd: zsan deö kamfor) vállalta, a szöveget *Isaac Benserade* (ejtsd: iszak benszörad) írta, a díszletet és a színpadi gépezeteket a híres *Giacomo Torelli* (ejtsd: dzsakomó) készítette.

Az előadás este hat órakor kezdődött és időtartamban pontos be volt osztva. Az utolsó rész hajnali háromtól hajnali hat óráig tartott és azzal a jelenettel ért véget, hogy a Hajnal jelezte a Nap eljövételét. Ekkor a király a Nap szerepében – teljes pompával, tűzijátékkal, aranyszínű kosztümben – felemelkedett, oldalán a Becsület, a Dicsőség, az Érdem és a Hírnév allegorikus alakjaival. Az előadás akkora sikert aratott, hogy az első alkalom után többször bemutatták. XIV. Lajos utoljára 1670-ben táncolt a „*Csodálatos szeretők*” (*Les Amants magnifiques*) című Molière-Lully-balettben.

A 17. század közepétől megjelentek az udvari balett újabb formái, az **operabalett** és a **komédiabalett**: két olyan műfaj, amelyben többé-kevésbé a táncos részek uralkodtak. Mindez a táncművészet további fejlődésének a lehetőségét hordta magában.

<sup>85</sup> Gáláns: előkelő, udvarias, művelt

## A király „munkatársai”



**Jean-Baptiste Lully** (1632-1687) tizenkét éves korában, 1644-ben, inasként került Párizsba és villámgyors karriert futott be. Reformjai tulajdonképpen a firenzei stílusú, mértékre szedett, klasszikus stílusú skandált operának és balettó-nak a továbbfejlesztése volt. Elég a *Gavotte du Roy en Rondeau* (ejtsd: gavott dü roá an rondó) című tánczenedarábjának *spondeusaira*<sup>86</sup> gondolnunk és arra az opera-balett formára, ami egészen *Jean-Philippe Rameau*<sup>87</sup> fellépéséig uralkodott a francia színpadokon. A Lully által kialakított sajátos **lassú-gyors-lassú tételekből álló, szvitszerű** balettforma, amelyben minden táncnak megvolt a maga jól kiszámított helye és kiváltságos előadója, éppen szabályosságával és kimértségével, a versailles-i pompa ragyogásába annyira beleillő csiszolt formáival, a maga idejében határtalanul elbűvölte a királyt és a párizsiakat is.

Őt tekintik a francia operastílus megalkotójának, amelynek jellemzője a klasszikus francia drámai deklamáció, (patetikus szavalás) ami jellegzetes ritmust, emelkedést-sülyedést ad a szövegnek és a dallamnak. A balett nem csupán táncbetétként szerepel Lully operáiban, hanem aktív része az operai történesnek. Az opera-balett, amely a Lully-féle *lírai tragédiából* fejlődött ki és virágkorát a 18. század első felében élte. Az **opera-balettben** az ének és tánc váltakozott egymással, de ez utóbbi jelentős hangsúlyt kapott, olyannyira, hogy fokozatosan elnyomta még az énekbeszéddel előadott részeket is. Ezeket a szórakoztató-gyönyörködtető táncrészeket **divertissement-nak**<sup>88</sup> (divertizman) is hívták. Ugyancsak nagy hangsúlyt kaptak a szcenikai elemek, a látványosságok, amelyek fontos elemei voltak a barokk színháznak. Csúcspontját **Rameau** munkásságával érte el, például: **A gáláns Indiák** című műben, amelyet 1735-ben mutattak be. A források szerint a koreográfiát Louis Dupré<sup>89</sup> készítette. A mű rekonstrukciója ma is látható.

<sup>86</sup> spondeus: (görög): versláb, két hosszú szótag (jele: --)

<sup>87</sup> Jean-Philippe Rameau (1683-1764): francia barokk zeneszerző, zeneelméleti szakíró

<sup>88</sup> divertissement: történés nélküli, szórakoztató táncjelenet

<sup>89</sup> Louis Dupré (1697-1774): francia táncos, táncmester, Noverre is tőle tanult táncolni.



Jelmezterv A gáláns Indiák-hoz

A barokk operaszínpadon a fellépő művészeknek szigorú gesztusrendszert is el kellett sajátítaniuk. A színpadot mécsesekkel, fáklyákkal és gyertyákkal világították meg, a fény több irányból jöhetett, de főképp alulról. Ehhez kellett igazodniuk az énekeseknek és a táncosoknak is.

### A komédia-balet

**Molière**<sup>90</sup> (1622-1673) (ejtsd: molier) (eredeti nevén Jean-Baptiste Poquelin) (ejtsd: zsan baptiszt poklen) a balett rajongó táncos király kedvéért új színpadi műfajt honosított meg: a **komédia-balettet**. A felvonások közé énekes-táncos betéteket iktatott, amelyek látványosak, színesek, szórakoztatóak voltak. Sokszor egy egész felvonásnyi témát dúsított fel így, ugyanakkor a párbeszédes formát is oldottabbá tette. 33 színpadi művéből 13 komédia balett, amelyeknek témáit mindig a valóságból merítette. Komédiáiban mindig minden táncnak megvolt a maga szerepe, olykor áttételes üzenettel, mint például **Az úrhatnám polgár** török ceremóniájában, ahol saját felséges urának ceremóniáit is kifigurázta.

Ebben a komédia-baletben, amelyet 1670. október 14-én mutattak be a király és kísérete előtt, a *Chambord*-i kastélyban (ejtsd: sambord), maga a szerző alakította a fősze-

<sup>90</sup> Molière: francia drámaíró, rendező, színész, a modern európai dráma megteremtője

repet, Lully a zeneszerző pedig a „muftit”<sup>91</sup> táncolta az utolsó felvonás „török ceremóniájában”.

A mű létrejöttének háttérében megtörtént komikus esemény áll. 1669-ben a francia udvar hatalmas pompával fogadta az Oszmán Birodalom első európai küldöttét abban a hitben, hogy a nagy török uralkodó egyik fontos nagykövete érkezett meg. Az ünnepség és a szultán levelének elolvasása után azonban fény derült a küldött rangjára, aki csak egy egyszerű megbízottja volt a török méltóságnak. A fényűző ünneplés így nevetségessé vált. A Napkirály azonban nem hagyta annyiban! A kínos ünneplést a színháztörténet egyik legnagyobb komédiájában örökíttette meg, amelyet udvari művészeitől, Molière-től és Lullytól rendelt meg. A darab tipikus barokk mű, olyan **komédia-ballet**, amelyben a különböző művészeti ágak egymást át- meg átszöve, egymással versengve egészítik ki és erősítik egymást. A színész, a táncos és az énekes egymásnak tükröt tartva folytatja párbeszédét. Ezekkel az eszközökkel festette meg a szerző a felkapaszkodni vágyó polgárság szatírját a színpadon, öt felvonásban, a végén a *Nemzetek (Grand) Balettjével*, utalva az udvari balett hagyományos szerkezetére.

A balett táncos részeit **Pierre Beauchamps** (ejtsd: pier bosam) tervezte, aki még sokszor működött együtt a Molière-Lully szerzőpárossal: *Psyché* (1671), *A képzelt beteg*, (1673).



Molière portréja

Molière és Lully között érdekes kapcsolat jött létre, amely igen termékenynek bizonyult a két zseniális művész együttműködésében: Molière, francia létére, megvédte az olasz commedia dell'arte életteljes frissességét, míg Lully, olasz létére, megteremtette a francia opera alapjait és legalább annyit tett a francia balett fejlődéséért, mint maguk a franciák.

<sup>91</sup> mufti: eredetileg mohamedán jogtudós, bíró. Átvitt értelemben főnök, irányító

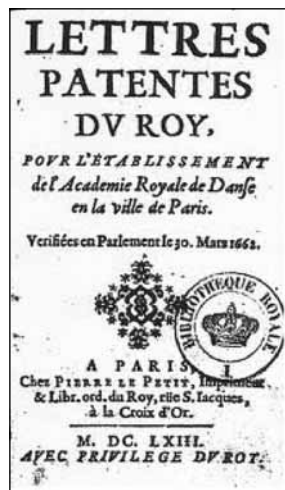
## A király táncmestere

**Pierre Beauchamps** (néha Charles-Louis néven is említik, de ő egy másik táncmester volt) (1631-1705) a király táncmestere, koreográfusa ugyancsak fontos szerepet töltött be az udvari balett formálásában, de tevékenysége a balett lépéseinek fejlesztésében is meghatározó jelentőségű. Ő már született francia, családja igazi táncmester-família. Neve táncosként 1648-ban bukkan fel először egy udvari balett színlapján. Legendássá vált táncos képességeit több korabeli forrás is dicséri. 22 éven át tanította az uralkodóknak a tánclépéseket, így a király igazi bizalmasa lett. Talán ennek is, és persze szakértelmének köszönhető, hogy 1680-tól a Királyi Táncakadémia igazgatójává is kinevezték.

Koreográfusi karrierje 1656 körül kezdődhetett, művei sorában többféle udvari balett műfaj is megtalálható. Különösen a király által is kedvelt *ballet a entrées* (entrée-balett) műfajában jeleskedett. Alkotói módszeréről megjegyzik, hogy a háziállatként tartott galambjainak mozgásából merített ihletet. De táncosként is szerepelt még 1670 és 1680 között is. Számos Lully operában és Molière-műben alakított fontos szerepeket. 1687-ben, Lully halálakor vonult vissza.

Nevéhez, akadémiai működéséhez fűződik az **öt alap lábpozíció** meghatározása és az **entrechat** (ejtsd: antrösá) belefoglalása a lépések közé. A barokk táncművészet vívmánya a port de bras-k<sup>92</sup> (ejtsd: pordöbrá) és az épaulement-ok<sup>93</sup> (épolman) megjelenése. A Beauchamps által rögzített lépéseket tanítványa, Feuillet (ejtsd: főjjé) írta le 1700-ban megjelent könyvében. Ezt a táncstílust nevezzük **akadémikus balettnak**.

## A Királyi Táncakadémia (Académie Royale de Danse)



Királyi pátens a Táncakadémia megalapítására

<sup>92</sup> port de bras: karhasználat, karvezetés

<sup>93</sup> épaulement: a vállak és a test megadott irányba való elfordulása, a plasztikus tartás alapkövetelménye a balettben, amely a táncos testét három dimenzióban mutatja meg.

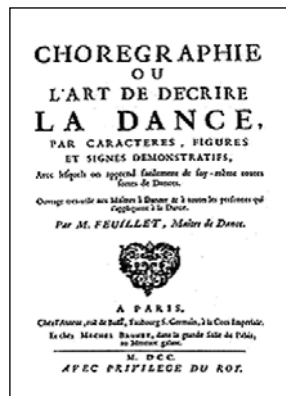
1661-ben Mazarin bíboros ösztönzésére Párizsban megalapították a Királyi Táncakadémiát, amelynek tagságát 13 táncmester alkotta. Tevékenységüket, amely valójában 1662-ben kezdődött, pontosan nem ismerjük, hiszen a királyi pátensen<sup>94</sup> (1661. március) kívül más írott dokumentum nem maradt fenn az első európai táncpedagógiai intézmény munkájáról. Annyi biztos, hogy fő célja a táncmesterek képzése és továbbképzése volt és a balett-technikát igyekeztek egységesíteni, rendszerezni és rögzíteni. Ahogyan azt egy akadémiának tennie kell. Ettől kezdve lett a balett hivatalos nyelve a francia. Az akadémisták jelszava „*Corriger et polir!*” (ejtsd: korizsé é polír) *Javítani és csiszolni!* Bővebben ez azt jelentette, hogy a képzetlenek által eltorzított táncot akarták a vásári komédiások hibás és nyakatekert lépéseitől megszabadítani és a méltóságteljes udvari táncok régi szépségét helyreállítani. Az Akadémia hamarosan beleolvadt az 1669-ben alapított Zeneakadémia keretei közé, mert a zenészek is követelték akadémiai „jogukat” a királytól. 1672-ben létre jött a mai párizsi Opera előzményeként a Királyi Zene- és Táncakadémia, amelynek 1713. január 11-től tánciskolája is lett. Ettől kezdve már hivatásos táncosok táncoltak a francia színpadokon.



<sup>94</sup> pátens: parancs, törvényerejű rendelet

## Feuillet és a notáció

Az akadémiai tánc első és legfontosabb dokumentuma tehát **Raoul Roger Feuillet** (1660 körül – 1710) (ejtsd: raul rozse főjjé) munkája, a *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse* (1700) (ejtsd: koréografi u lar dö dékrir lá dansz) volt. Szerzője maga is táncosként és táncmesterként kezdte pályafutását, de legnagyobb hírnevet egy tánclejegyzési módszerrel szerzett magának. Ebben a rendszerben Feuillet azt az utat írta le, amelyet a táncos a táncteremben bejárt. Természetesen meg kellett adnia a táncnak a zenéhez kapcsolódó viszonyát is. Ezt úgy oldotta meg, hogy a térrajz középvonalát a zenei ütemeknek megfelelően kis keresztvonalakkal tagolta. A középvonaltól jobbra a jobb, balra a bal oldali testrészek mozdulatait jegyezte le. A táncos mozgását így már részletesen tudta elemezni. Tudta ábrázolni a mozdulat kezdetét és irányát, a lépések kivitelezésének jellegzetességeit: térdhajlítást, lábujjhegyre emelkedést, csúsztatást, szökkenést vagy éppen a körzést. Ábrázolta a kar mozdulatokat is, kitérve az alkar, az egész kar és a kézfej mozgásaira. Ezt már csak össze kellett raknia a korabeli művelt táncosnak, aki a kottához hasonlóan olvasta ezt a lejegyzési rendszert.



Feuillet könyvének előlapja

Ez az első táncírás, **tánclejegyzés (notáció)** egyszerű, világos rendszerével az akkori színpadi táncok leírására teljesen megfelelt. A balett öt pozíciója mellett Feuillet az öt hibás (vásári) pozíciót is közli, az álló, menő, ugró test egész nyelvtanát leírja. Feuillet táncírását egészen Noverre megjelenéséig használták, de később, a pantomimmal egybekötött cselekményes tánc leírására már nem volt alkalmas. Az akadémiai tánc másik írott dokumentumát, **Pierre Rameau**<sup>95</sup>: *Maître à danser* (1725) (ejtsd: pierr ramó metr á danszé) című könyvét az tánc stilisztikájának lehetne nevezni. A könyv a táncmesterek számára készült tankönyv, de a táncosok megtanulhatták belőle a barokk udvari táncok – a menüett, a gavotte, a courante, a passepiéd (ejtsd: passzpié) és a bourrée finomságait. Rameau mester tovább lép a kartartások leírásában, az egyensúly helyzetek elemzésében, könyvéből követhető az a fejlődési út, amelyet a tánctechnika negyed század alatt bejárt.

<sup>95</sup> Pierre Rameau (1674-1748) francia táncmester

## A korszak táncosai

Kezdetben a férfiak jártak elől a táncban, a hölgyek csak a báli alkalmakkor táncoltak. Ez azt is jelentette, hogy a női szerepeket is férfiak táncolták. Híres táncosok voltak: **Claude (Jean) Balon** (ejtsd: klód zsan balón) (1671-1744), Beauchamps tanítványa, aki könnyed, levegős ugrásairól vált híressé, **Louis Dupré** (lui düpré) (1697-1774), aki nagy elismertségre tett szert elegáns mozdulataival, vagy a **Vestris** család (vesztrisz). **Gaetano** (1729-1808), **az idősebb**, technikai tudásával és elegáns stílusával az európai táncszínpadok egyik sztárjává vált. Az újdonságnak számító forgásokat is rendkívüli ügyességgel adta elő. Ebben azonban túlszárnyalta őt a **fia Auguste** (ejtsd: ógüsz) (1760-1842), aki már 12 évesen színpadra lépett a párizsi Operában, amelynek 35 évig volt első táncosa.

1681-től pedig megjelentek a táncosnők is: **Mille de La Fontaine** (mádmóazell de láfonten) (1655-1738), **Marie-Thérèse Perdou du Subligny** (ejtsd: mari terez perdu dü szüblinyi) (1666-1735), **Françoise Prévost** (franszóáz prévo) (1680-1741) és mások.

## Barokk társastáncok

A korszak táncai – különösen a nemes francia stílusú táncok – kifinomult és elegáns jellegük miatt a „belle danse” (ejtsd: beldansz) *szép tánc* elnevezést kapták. Ilyen volt a gyors, páros ütemű **bourrée** (ejtsd: burré), a szintén gyors **gavotte** (gavott), a páratlan ütemű, mérsékelt **menuet** (mönüé), a páros ütemű, mérsékelt **allemande** (álmand), a páratlan ütemű, gyors **courente** (kurant), a lassú, páratlan ütemű **sarabande** (szaráband) és a páratlan ütemű, gyors **gigue** (zsig). Az utóbbi négy tánc 1620-tól a négy részes zenei szvit tételeivé váltak.

## Olvass!

Kovács Gábor: Barokk táncok, Garabonciás Alapítvány, Bp., 1999

Christout, Marie-Françoise: Le Ballet de Cour de Louis XIV., Paris, Édit. Picard, 1967

Franko, Mark: Dance as a Text: Ideologies of the Baroque Body. Cambridge University Press, 1993

Táncpoétikák Szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig (szerk. Fuchs Lívía) L'Harmattan Kiadó, Bp., 2008

## Kattints!

[www.barokktanc.lap.hu](http://www.barokktanc.lap.hu)

[www.sitelully.free.fr](http://www.sitelully.free.fr)



## 7. fejezet

### A nők térnyerése a balettekben – a rokokó balerinái

Manapság teljesen nyilvánvaló, hogy a balett műfajában nagy számban fordulnak elő nők. Mindez azonban nem volt annyira magától értetődő a barokk idején, és csak lassan nyílt meg az út előttük. Ennek az első állomása 1681-re tehető, amikor **Mademoiselle de La Fontaine** (ejtsd: madmoázell dö lafonten) eltáncolta Lully *Le Triomphe de l'amour* (ejtsd: lö triumf dö lamúr) azaz *A szerelem diadala* című balettjében a női főszerepet. Nagy áttörés volt ez, hiszen korábban a színpadon minden szerepet férfiak táncoltak, a női nem számára csak a társastáncok voltak elfogadottak.

XV. Lajos uralkodása alatt – amely magában foglalja a rokokó stílus időszakát – ívelt fel először a balerinák kultusza a színpadi táncban. Talán nem véletlenül, hiszen az 1710 és 1760 közé tehető korszak jelentős változást hozott az európai művészetben. A barokk grandiózus formáit, amelyek a hatalmat és az erőt sugározták, felváltotta egy sokkal inkább emberléptékű művészet. Mondhatnánk azt is, hogy bensőségesebb és kisebb formákban gondolkoztak az alkotók. A témák is változtak, hiszen a megdicsőült mitológiai hősök ábrázolása helyett gáláns jeleneteket (pásztoridilleket, szerelmes párokat) és élethű portrékat készítettek a festők, a szobrászok és megannyi művész, hiszen a rokokó nagy hangsúlyt fektetett az iparművészetre is. **Fragonard**<sup>96</sup> (ejtsd: fragonár) **A hinta** című festménye vagy **Watteau** (ejtsd: vattó) híres pasztelljei szemléletesen mutatják be az új művészeti ideálokat.

A rokokó a Nagy Francia Forradalom előtti arisztokrácia stílusa volt, amely az élvezetek hajszolásában és a kifinomult szépség elérésében öltött testet. Egy hanyatló társadalom művészeti ízlését tükrözte, amelyben a nőknek egyre jelentősebb szerep jutott a korábbi feleség, anya szerepkörökön túl. Lajos király kegyencnői közül Pompadour márkinő (ejtsd: pompadúr) emelkedett a legmagasabbra, hiszen felvilágosult gondolkodóként, művészetpártolóként és a francia politika irányítójaként is kivívta az elismerést, nem csak mint a király szeretője.

Ebben a nőket csodáló és nagyra értékelő közegben lépett színre **Françoise Prévost** (ejtsd: franszoáz prévo) (1680 körül – 1741). Egy korszakos művész, akit a Párizsi Opera nézői a tiszta táncban és a pantomimben egyaránt ünnepeltek. 1714-ben például szinte sokkolta a közönséget Corneille *Horatiusok* (ejtsd: kornej horácusok) című drámájának egy részletével, amelyet maszk nélkül, mély átéléssel adott elő. Sikerszáma volt a **Les Caractères de la danse** (ejtsd: lé karakter dö lá dansz), **A tánc karakterei** című saját maga koreografálta táncsorozat, amelyben különböző korok szerelmes párijait mutatta be a kor kedvelt tánczenéire (menüett, bourré). Később, amikor e 12 zenéből állós sorozatot más művésznők is előadták, már férfi partnert is segítségül hívtak az előadáshoz. Prévost két jeles tanítványát tartja számon az utókor, mindkettő túlnőtt mesternője hírnevén.

**Marie Anne Cupis de Camargo** (ejtsd: mári-ann küpi dö kamargo) (1710-1770) 1726-ban megtanulta mesternője híres koreográfiáját és még nagyobb sikerre vitte azt. Prévost féltékenységében odáig ment, hogy kartáncossá fokozta le Camargót. Camargo tehetsége azonban utat tört magának, és ma elsősorban mint virtuóz technikájú táncosnőt emlegetjük. Számos újítással gazdagította a táncművészetet. Ő ugrott először *entrechat quatre-t* (ejtsd: antrásá kátr), ami már csak azért is nagy figyelmet érdemelt, mert előtte a táncosnők egyáltalán nem mutattak be ugrásokat. Természetesen, hogy a láb munkája látsszon, meg kellett rövidítenie a szoknyáját is, ami ezután bevett szokássá vált. Szintén ő készítetett magának először sarok nélküli tánccipőt, ugyanis azelőtt selyemből készült, a mai karaktercipőkre emlékeztető lábbelit hordtak a táncosnők. A nézőket egyébként szépsége mellett azzal is elbűvölte, hogy minden tánc lépést és karpozíciót a legkönnyedebben és a legelegánsabban adott elő. Még Casanova, a kor nagy nőcsábása is említést tesz róla a kalandjait megörökítő művében.

A korszak másik híressége, Prévost másik tanítványa **Marie Sallé** (ejtsd: mari szallé) (1707-1756) volt. Ő is sikerre vitte a **Les Caractères de la danse**-t, azonban táncában nem a technika dominált, hanem sokkal inkább az érzelmek. Ez egyáltalán nem véletlen, hiszen Sallé családja vásári színjátékokban lépett fel, így gyerekkora óta szívta magába a *commedia dell'arte* sajátosságait. Mint kiváló **táncos-színész** nagy sikert aratott Londonban is, hiszen az angol közönség nagyon szerette a pantomimeket. Egyúttal segítségére volt **Noverre**-nek is az új műfaj, a **cselekményes balett** kifejlesztésében. Újításai jobbára a táncosztumot érintették: az ő leleményét dicsérte, hogy mindig a szerephez megfelelő kosztumot készítetett. Továbbá a nehéz ruhákat és a parókat elhagyta, helyette könnyű anyagból lévő ruhát viselt a fellépésein. Amint az előbbiekből kiderült, ez a pár évtized a női tánc felvirágzását hozta, azonban a férfi tánc továbbra is nagyon fontos maradt. Olyan jelentős személyek képviselték a férfiakat, mint **Claude Ballon**, **Louis Dupré** illetve **Gaétano Vestris**. Korunk embere számára a fenti nevek már csak portrék vagy ábrázolások formájában kelnek életre, pedig saját korukban táncművészként, bal-ettmesterként és koreográfusként egyaránt hatalmas sikereket értek el. Nekik köszönhető, hogy a balett barokk hagyománya, technikája tovább fejlődött: azt is mondhatnánk, hogy híd szerepet töltek be a barokk és a romantika között.

<sup>96</sup> Jean Honoré Fragonard (1732-1806) illetve Antoine Watteau (1684-1721) francia festők, a rokokó legjelesebb alkotói.





Lancret: Marie de Camargo (1730)  
Ermitázs, Szentpétervár



Fragonard: A hinta (1767)  
London, Wallace Collection



Lancret: Sallé kisasszony Vénusz szerepében (1730 körül)

## 8. fejezet A 18. századi reformok útján

A 18. század második felében a barokk udvari balett túlbujázó művészi külsőségeit a nyilvános színházakba már nem lehetett továbbvinni. A közönség másfajta élményekre várt. Ugyanakkor a rokokó könnyedebb, nőiesebb szépsége elhozta a táncba a balerinák megjelenését. Szépségük, eleganciájuk természetes volt, az azonban, hogy táncuk virtuozitása nagyon gyorsan a férfiakéval vetekedett, meglepetésként hatott. A táncosnők színpadra lépése hosszú évszázadokra meghatározta a színpadi táncművészet arculatát. A férfitáncos egyre inkább háttérbe szorult, szerepe csupán a balerina még ideálisabb bemutatását szolgálta.

Az opera és a balett nagyon népszerű műfajok voltak a rokokó századában. Nemcsak az udvar és a főnemesség támogatta, fel tudta kelteni a polgárság érdeklődését is. Legfontosabb helyszíne ezeknek az előadásoknak a párizsi operaház, amelyet ekkor *Királyi Zeneakadémiának* neveztek (Académie Royale de Musique ejtsd: akadémi roájál dö müzik) és a Táncakadémiát is magába foglalta. Emellett a királyi és főúri kastélyokban is tartottak még opera- és balettelőadásokat, sőt azok a vásári színpadokon is megjelentek.

A Párizsi Opera művészi életét ebben az időszakban kavarta fel az „operaháború” néven elhíresült, a felvilágosodás esztétikai törekvéseit tükröző, de a felvilágosodás híveit is megosztó vita, amely a régi olasz stílusú és az újabb francia opera ellentétéből fakadt. A több hullámban újra és újra fellobbanó viták a zene és a cselekmény egysége, a szó és az ének összeforrása, a technikai bravúroktól mentes „modern” zenedráma megszületése körül zajlottak. Az operareformmal párhuzamosan bontakozott ki a balett reformja is, amely a táncot szórakoztató jellege mellett, immáron az érzelmkifejezés, a drámai ábrázolás szolgálatába kívánta állítani.

### A felvilágosodás szelleme és a tánc

A 18. században a tánc önmagában már nem tudott semmi újdonsággal szolgálni a közönség számára. Végtelen számú pirouette, (piruett) bókolás, battue-k (bátük) és cabriole-ok (kabriolok)... Ebben merült ki a balett eszköztára, amely így lassan elmaradt a többi művészettől. A felvilágosodás racionalizmusa, a francia **Enciklopédia** esztétáinak kemény kritikája azonban felébresztette a táncal foglalkozókban is az igényt a reformokra, a megújulásra. „A balett zsenijére vár!” – fogalmazta meg Diderot. És valóban a balettművészet megújulása bekövetkezett, amikor a tánc történet színpadán megjelent **Jean-Georges Noverre** (ejtsd: zszanzsorzs nover).

### Olvass!

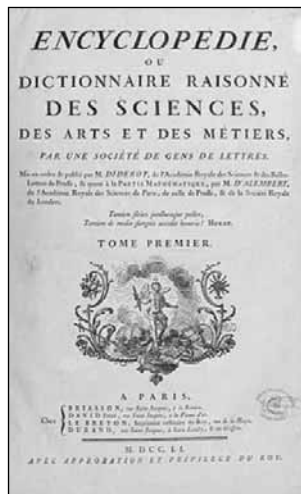
Jean-Georges Noverre: Levelek a táncról és a balettekről, L'Harmattan, Budapest, 2008.

Lynn Brooks: Women's Work: Making Dance in Europe Before 1800, University of Wisconsin Press, Madison, 2007.

## Az Enciklopédia és a tánc

A francia Enciklopédia hatalmas munkálataiban (1751-től 1780) a korszak jelentős gondolkodói vettek részt. Dolgozott benne többek között **Voltaire** (volter), **Rousseau** (russzó), **Montesquieu** (monteszkijó). A nagy mű 35 kötetből állt és 71 818 cikket, valamint 3 129 illusztrációt tartalmazott. Az első 28 kötet **Denis Diderot**<sup>97</sup> (döni didró) szerkesztésével 1751 és 1772 között jelent meg. A vállalkozás célja a rendelkezésre álló ismeretek rendszerezése, az „általános felvilágosultság” terjesztése egy olyan enciklopédia által, mely egész könyvtárakat helyettesít és eligazítást nyújt az átlagos olvasó számára a tudomány, a művészetek és a kézművesség terén. Így ez az óriási ismeretterjesztő munka a felvilágosodás szimbóluma lett.

Az Enciklopédiában fontos teret kapott a tánc is, öt szerző – köztük maga Diderot is – írt tánc szócikkeket. Közülük a legfontosabb **Louis de Cahusac**<sup>98</sup> (ejtsd: luidökaüzak) volt, aki könyvet is írt *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* (ejtsd: lá dansz anszien é modern ú treté isztorik dö lá dansz) (*Régi és új tánc, avagy történeti értekezés a táncról*) címmel 1754-ben. Az Enciklopédia tánc szócikkei (15 szócikk) között szerepeltek tánc történeti és esztétikai, tánctechnikai fogalmak is.



Az Enciklopédia címlapja

## A reformok elindítója

**Jean-Georges Noverre** (1727-1810), akinek születésnapja (április 29.) a *Tánc világnapja* is egyben, olyan nagyszerű gondolkodója a tánc történetnek, hogy eszméi kivétel nélkül ma is aktuálisak. Lenyűgöző az a szellemi út, amelyet ebben a különleges korszakban megtett, sikerek és kudarcok között egyensúlyozva. Sorsa igazi művészsors. Reformjai életében csak részben valósulhattak meg, mert mind a közönség, mind maguk a tán-

97 Denis Diderot (1713-1784): francia filozófus, író, az Enciklopédia szerkesztője

98 Louis de Cahusac (1706-1759): francia író, szövegkönyv író

cosok fenntartásokkal fogadták újításait. Mégis, Noverre-nek sikerült elhítenie azt a magot, amelyből majd a romantika és a későbbi korok dramatikus, narratív táncjátékai is születtek.



A svájci családból származó ifjút általános műveltséget adó tanulmányai után Louis Dupré kezdte táncra tanítani és tehetsége hamar meg is mutatkozott. Első fellépésének (1743) színhelye az **Opéra-Comique**<sup>99</sup> volt, de hamarosan bemutatkozott táncával a királyi udvarban Fontainebleau<sup>100</sup>-ban is. Berlini és francia vidéki turnék után 1748-tól kapott hivatalos balettmesteri állást először Marseille-ben, majd más francia nagyvárosok operaházaiban.

Első koreográfiáját 1754-ben Párizsban, ugyancsak az Opéra-Comique színpadán mutatta be *Kínai ünnepek* címmel. A még cselekmény nélküli balett, amelynek díszletei a színházban dolgozó **François Boucher**<sup>101</sup>, a rokokó talán leghíresebb festőjének stílusában készültek, és újszerű ötletekkel teli látványt és élvezetes táncokat nyújtott a közönségnek, nagy sikert aratott. A balett egyik jelenetében 32 táncos kínai vázáknak öltözve jelent meg a színpadon, ami hozzájárult a sikerhez, hiszen a kínai motívumok más művészetekben is rendkívül népszerűek és divatosak voltak ebben az időszakban. A rokokóval együtt terjed el ugyanis a „chinoiserie” (sinoázri), a kínai díszítőelem divatja. A bemutató láttán egy kortárs krónikás a következőket írta:

*„E hónapban (1754. július) egész Párizs egy kínai tárgyú baletthez tódult, amelyet az Opéra-Comique mutatott be. Nem szeretem a baletteket, s ellenérzésem a táncsal szemben csak még inkább fokozódott, amióta az összes színházat megfertőzte a balett. De bevallom, hogy ez a kínai tárgyú balett egészen különleges, legalábbis újszerűsége és eredetisége miatt megérdemelte a sok taps egy részét, amellyel fogadták. Koreográfiáját bizonyos Noverre, egy 27-28 éves fiatalember készítette. Az a benyomásom, hogy mesterségéhez gazdag és kellemes fantáziával rendelkezik. Újszerű, színes, változatos és festői. Nem a táncfigurák és a belépők miatt tetszett; sikerét a különböző újszerű képeknek köszönhettem. Ha van valaki, aki ki tud emelni bennünket a balettnel jelenlegi kezdetleges állapotából, az csak egy ilyen Noverre-féle ember lehet. Az Operának szerződnie és jól meg kellene fizetnie egy ilyen tehetséget...”<sup>102</sup>*

99 Opéra-Comique: 1714-ben alakult párizsi operatársulat, amely a vásári színház hagyományait folytatta és intézményesítette

100 Fontainebleau: francia város, kastéllyal

101 François Boucher (1703-1770): francia festő, a rokokó festészet egyik fő alakja

102 Noverre „Kínai ünnepek” című balettről. 1754. Charles Collé Naplója in: A francia színház a XVIII. században. 169. old.

Ekkoriban kezdődött Noverre barátsága David Garrick<sup>103</sup>-kel, a nagy angol Shakespeare-színésszel és színházigazgatóval. Noverre 1755. november 3-án Garrick közbenjárásával Londonban is bemutatta a darabot, amely ott azonban csúfosan megbukott. Vajon, miért nem tetszett balettje az angol közönségnek? *A Kínai ünnepek* – ahogyan a címből is kitűnik – cselekmény nélküli táncfűzér lehetett, a kor ízlésének megfelelő egzotikus színnel. Az angol közönség azonban ekkorra már túl volt a divertissement-ok időszakán, az angol színpadon ebben az időben már inkább cselekményes baletteket, balett drámákat adtak. A bukáshoz persze nagyban hozzájárult a francia-angol hétéves háború is.

Garrick – látva Noverre tehetségét és elszántságát – minden segítséget megadott neki. Rendelkezésére bocsátotta a könyvtárát és Noverre belevette magát az **antik szerzők** (többek között Lukianosz) munkáinak olvasásába.



David Garrick különböző szerepekben

## Levelek a táncról és a balettekről

Noverre visszatért Franciaországba, 1757-ben Lyonba szerződött, majd nemsokára közzé tette híres munkáját *Levelek a táncról és a balettekről* címmel (Lyon, Stuttgart, 1760). Ebben a kötetben, 15 levélben foglalta össze elgondolásait a balettművészet megújításáról, mindenekelőtt a kifejező tánc megteremtése, az érzelmek ábrázolása és közvetítése céljából. A levélformát azért választotta, mert a felvilágosodás kedvelte ezt a műfajt (például Montesquieu: Perzsa levelek), amely érzékletesebb és érthetőbb formának bizonyult az elvont gondolatok tolmácsolásához. A kötet, többségében máig is érvényes gondolatokkal foglalkozik a táncbeli kifejezés, a szereplők kiválasztása, a koreográfiai kompozíció, a jó balettmester, a jó táncos kérdéseivel. Noverre a **ballet d'action**-ban (ejtsd: balé dakszion) (cselekményes balett) látta a kor igényeinek megfelelő kifejezési formát, amelyben a **gondolatokat és érzelmeket** a **pantomim** segítségével lehet közvetíteni. Megkülönböztette a „mechanikus vagy bemutató táncot”, a „pantomimikus vagy cselekményes táncot”.

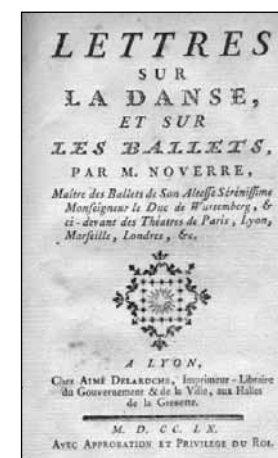
Ahhoz, hogy a táncosok mimikai készségüket és a gesztusaikat alkalmazni tudják, meg kellett szabadítani megjelenésüket a nehéz és jellegtelen jelmezektől. Noverre meg-

103 David Garrick (1717-1779): angol színész, író, színházi menedzser

szüntette tehát a táncosnők rokokó ízlésű abroncsszoknyáit, levette fejükről a súlyos parókaépitményeket és díszes kalapokat. De ami talán még ennél is fontosabb, hogy levette a táncosok arcáról a mozdulatok erőfeszítését elfedő maszkokat, így a változó emberi vonások alkalmassá lettek érzelmek művészi kifejezésére.

A barokk mértani formákba rendezett, pompázatos vonulásokkal teli, ünnepélyesen semmitmondó táncok helyét a drámai történeteket megjelenítő heroikus pantomim vette át. A csoportos jeleneteknek a természetesség látszatát kellett keltenie. Az újfajta táncművészet két forrásból táplálkozott: a párizsi vásári színpadok népi játékaiból és az antik mintájú angol pantomimból. Ehhez olyan történeteket kellett választani témául, amelyeket mindenki ismert. A legjobb forrásnak tehát a mitológia bizonyult. A cselekményt fel is kellett építeni, hogy a mondanivaló ne legyen zavaros, ami a klasszikus dramaturgia szabályai szerint történt. Noverre számára ehhez a klasszikusokon kívül, a kortárs Corneille<sup>104</sup> (kornej) és Racine<sup>105</sup> (rászin) drámái jelentették a példát. Fontosnak tartotta azt is, hogy a közönség kezébe műsorfüzetet (programme) adjon. Ennek bevezetésével kívánta segíteni cselekményes baletthez nem szokott, esetleg a történetet nem ismerő közönségét, hiszen fontos volt, hogy mindenki megértse azt, amit a színpadon lát.

*„Programmal kezében a közönség ítélkezhetik a kép részéről és egészéről, felmérheti rendjét és elvét, kiszámíthatja arányait, megítélheti alapvető jegyeit és a benne megjelenő ellentéteket, elemezheti mozzanatait, vizsgálhatja az előállt helyzeteket, a fordulatokat és a csoportokat, ítéletet mondhat a tánc különféle nemeiről, a látvány szépségéről, a némajátékokról, a mozdulatok kifejező erejéről, a tekintetek és az arc beszédmódjáról, végül megtapsolhatja az elbűvölő művészt vagy kifütyülheti az ostobát.”<sup>106</sup>*



A Levelek első kiadásának címlapja

104 Corneille, Pierre(1606-1684): francia klasszicista drámaíró

105 Racine, Jean (1639-1699): francia író, drámaíró

106 J.-G. Noverre: Recueil de programme, Bécs 1776. Idézi: Egyed Emese: Nóver, in A magyar színháték honi és európai gyökerei, Miskolci Egyetemi Kiadó, 2003

Noverre fontosnak tartotta azt is, hogy a koreográfus a zene választásában is igényes legyen: a műhöz választott muzsikának a tánchoz és a tartalomhoz is igazodnia kellett. Ehhez persze magának a koreográfusnak is zeneértőnek kellett lennie. Ezen kívül a táncos alkatának problémáira is kitért, ami nagy gyakorlati tapasztalatra vallott.

### Sikeres évek

Noverre 1759-től 1766-ig Stuttgartban működött, ahol sikerek és elismertség várt rá. Ezt az időt szoktuk munkásságában a műfajteremtés éveinek nevezni, mert ekkor próbálhatta ki a gyakorlatban is a cselekményes balett műfaji lehetőségeit. Ott készítette leghíresebb balettjeit a **Jászón és Médeát** (zene: Jean-Joseph Rodolphe), amellyel Noverre a Württembergi herceget köszöntötte születésnapján, és az **Orfeusz és Euridiké** első változatát (zene: Johann Deller) (1763). Mindkét balett a cselekményes balettek minden újdonságát felvonultatta.



Jászón és Médea



Jelenet a rekonstruált Jászón és Médeából

A stuttgarti sikerek után még fényesebb lehetőséget kapott tehetsége kamatoztatására: Mária Terézia Bécsbe hívta, hogy gyermekeinek táncmestere és a bécsi császári színházak koreográfusa legyen. A meghívásból újabb hét sikeres esztendő (1767-1774) és jó néhány új balett következett. Ebben az időszakban fordult meg Noverre Magyarországon is,

1772-ben Esterházy „Fényes” Miklós herceg hívja meg **Eszterházára**, ahol Noverre bemutatja a **Parisz ítélete** és a **Kínai esküvői ünnepségek**című balettjeit. Ezt a látogatást örökítette meg Bessenyei György az *Eszterházi vigasságok* című írásában:

*„Delfén egy táncosné volt, kinek tánca s teste járása a természet első mesterségnek kellemetességét is csaknem felülhaladni láttatott. Nóver, egy csudálatos tehetségű táncmester és poéta, ki a régiségeket Bécsnek előhordja, Páris ítéletéből csinált egy táncot; hol Párist Júnó, Pallás, Vénus a közének vetett aranyalmának elajándékozására magok közt kényszerítették. E táncban Delfén Vénus istenasszonynak személyét játszotta; aki is szökéseibe Vénust megcáfolni láttatott: szépsége s kellemetes enyelgése mindent gyönyörködtetett. Ez a táncosné hirtelen forróbetegséget kap, s ifiúságának legnagyobb idejében meghal; mely szomorú történetével a bécsi játéknézőhelynek is legelső gyönyörűségét magával együtt sírjába temeti. Mivel ő is sok nyájasságot okozott, az Eszterházi vigasságokhoz ragasztottam.”<sup>107</sup>*

Noverre 1774-től két évre Milánóba szerződött, majd 1776-ban visszatért Bécsbe. Szinte mindenütt sikereket ért el, csak Párizsban nem tudta elfogadtatni újításait. 1776-ban ismét próbálkozott, de az Opera táncosai nem rajongtak a pantomimezésért és a közönség is inkább szórakozni, mint gondolkodni akart. 1778-ban Mozarttal is dolgozott együtt Párizsban. A **Les Petits riens** (ejtsd: lépőtirijen, magyarul: Kis semmiségek) muzsikája egy felvonásból és három képből álló balettre ihlette, amely Watteau képeinek stílusában készült. Közben a versailles-i kastély ünnepségeit is ő koreografálta, de a szakmai ellenségeskedés nem csitult körülötte.

1781-től 1794-ig mégis ismét Londonba szerződött, hogy egy új együttest hozzon létre illetve újabb műveket készítsen. Végül azután visszavonult, és teljesen az elméleti munkának szentelte magát. 1807-ben elkészítette a **Levelek** átdolgozott kiadását. 1810-ben Párizs melletti házában halt meg.

Noverre az európai táncörténet legkiválóbb teoretikusa, aki modern szemmel nézve is alapvető táncesztétikai, táncelméleti gondolatokat fogalmazott meg és ezeket megpróbálta átültetni a koreográfusi és táncmesteri gyakorlati munkájába is. Mindenképpen meghaladta a korát, de sokakra volt nagy hatással és jó néhány követője, tanítványa folytatta a megkezdett munkáját. Reformjaihoz később is sokan nyúltak vissza. A 20. század elején például Mihail Fokin<sup>108</sup>, aki szinte Noverre gondolatait fogalmazza újra az „új balettről” szóló téziseiben.

### Noverre és kortársai

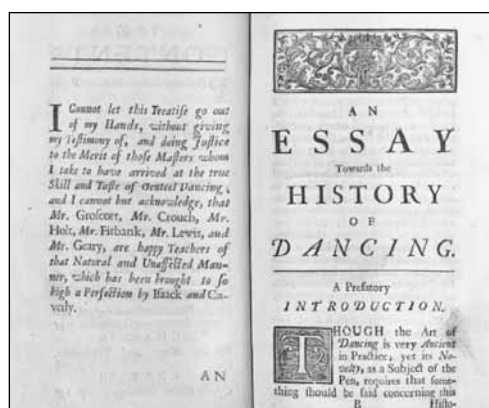
Bár a balettművészet központja a 18. században továbbra is Franciaország volt, természetesen másutt, így például Angliában is érvényesültek a felvilágosodás eszméi a tánc

<sup>107</sup> Bessenyei György (1746-1811): író, költő, a magyar felvilágosodás egyik meghatározó egyénisége. Fontos műve Az eszterházi vigasságok. Bécs, 1772.

<sup>108</sup> Fokin, Mihail (1880-1972): orosz táncos, koreográfus. A világhírű Gyagilev Együttes tagja.

megújításában. Londonban korán, még Noverre előtt, **John Weaver** (1673-1760), táncos és koreográfus ismerte fel azt a lehetőséget, hogy a tánc, mozdulattal és mimikával, önmagában – beszéd és ének nélkül is – képes lehet arra, hogy történetet meséljen el. 1717-ben Londonban mutatta be a **Mars és Vénusz szerelme** című táncdarabot, amely valójában az első cselekményes balettnak tekinthető. Külön érdekessége ennek a londoni bemutatónak, hogy a főszerepet az a **Louis Dupré** formálta meg, aki később Noverre mestere is lett.

Weaver volt az is, aki *Feuillet* könyvét 1706-ban angol nyelvre fordította, mellette pedig 1712-ben *Essay Towards a History of Dancing* (Esszé a tánc történet tárgyában) írt könyvet, majd 1721-ben *Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing* (A táncra vonatkozó anatómiai és mechanikai előadások) címmel az első olyan tudományos munkát adta közre, amely az emberi test kinetikus<sup>109</sup> vonatkozásaival a balett lépések szempontjából foglalkozott.



Bécsben **Franz Hilferding** (1710-1768) nevéhez fűződnek az újítások, aki 1734-ben a császári udvarban kezdte táncos karrierjét. Később táncmesterként vált híressé, 1758-tól 1764-ig a szentpétervári cári színházban is működött. Hilferdingtől ugyan egyetlen írásos munka sem maradt fenn, mégis tudjuk, hogy ő is készített számos korai cselekményes balettet, amelyeket balett-pantomimnak nevezett. A közel kétszáz művéből csak a címeiket őrizte meg az emlékezet. Ezek között voltak karakter darabok, „komoly” és „könnyű” művek és Hilferding szívesen választotta forrásként **Racine** (ejtsd: raszin) (Britannicus), vagy **Voltaire** (ejtsd: volter) (Alzira) műveit. Ő nyúlt először a Don Quijote (ejtsd: don kihóte) témájához. 1756-ban *Il Trionfo d'Amore* című balettjében maga Marie-Antoinette is táncolt.

Hilferding tanítványa, a firenzei származású **Gasparo Angiolini** (1731-1803) (ejtsd: andzsolini) 1757-től lett a bécsi császári udvar táncmestere. Az ő balettjeiben a tánc nem szorult háttérbe a pantomimmal szemben, de ő is arra törekedett, hogy a művei cselekményt tudjanak megmutatni és érzelmeket kifejezni. Számára azonban Noverre-rel

ellentétben nem csupán a heroikus pantomim létezett, Angiolini könnyedebb hangvételű, „olaszosabb” hangulatú darabokat készített. Christophe Willibald von Gluck<sup>110</sup> zenéjére alkotta meg egyik leghíresebbé vált koreográfiáját, a **Don Juan, avagy a követendég lakomája** (ejtsd: don huan) című balettet, amelynek a szövege Molière-től származott. Ebben a cselekmény nagyobb részét táncban mondta el. A balett bemutatója 1761. október 17-én zajlott a bécsi Kärntner-Theater<sup>111</sup> (kärntner teáter) színpadán, zajos sikerrel. A lelkes nézők főleg az újszerűt és szokatlant honorálták tapsukkal, de némelyikük talán azt is sejtette, hogy a század legjelentősebb tánckompozíciójának tapsol, a cselekményes balett, a ballet d'action prototípusának. Angiolini, akárcsak kortársa és riválisa, az ugyancsak Bécsben működő Noverre az addig tisztán táncszerű balettet a drámai kifejezés eszközévé nemesítette.

Noverre, aki 1760-ban jelentette meg könyvét, hajlamos volt Angiolinit saját epigonjának tekinteni. Ki is tört köztük a rivalizálás az elsőség miatt, mindkettő magának követelte a „ballet d'action” megteremtésének érdemét. Ma már tudjuk, hogy az új műfaj a 18. század második felében úgyszólván a levegőben volt, Angiolini mestere, Franz Hilferding, a francia Louis de Cahusac, Sallé, a híres táncosnő és mások törekvései mind ebbe az irányba hatottak. A következő évben Angiolini ismét Gluckkal dolgozott az **Orfeusz és Euridikén**, amely szintén a cselekményesség jegyében született. Együttműködésük 1765-ben a **Szemirámisz**-szal folytatódott.

Természetesen Angiolini is írt, könyvének címe: *Dissertation sur les ballets-pantomimes des Anciens* (disszertáción szür lé ballé pantomim dézanszien) (1765). Nagyon fontosnak tartotta klasszikus „három egység” (idő, hely, cselekmény) elvét és a pantomim szorosabb kapcsolódást a zenéhez. Ezzel eltért a Noverre-féle dramaturgiától, ahol a tánc elkülönülő, „zárt táncszámként” jelent meg. Abban is különbözött Noverre-től, hogy ő nem a műsorfűzettől, hanem az ábrázolás hihetőségétől várta, hogy a közönség megértse mondanivalóját. Kettejük vitájának, rivalizálásának tényét számos levél őrzi. (*Lettere di G. A. a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Milano 1773)

### Noverre tanítványai és követői

Noverre és kortársai munkáját sokan sokfelé fejlesztették tovább. Leghíresebb tanítványai Itáliától Oroszorszáig munkálkodtak a cselekményes balett fejlesztésén egészen a romantikus balett megszületéséig.

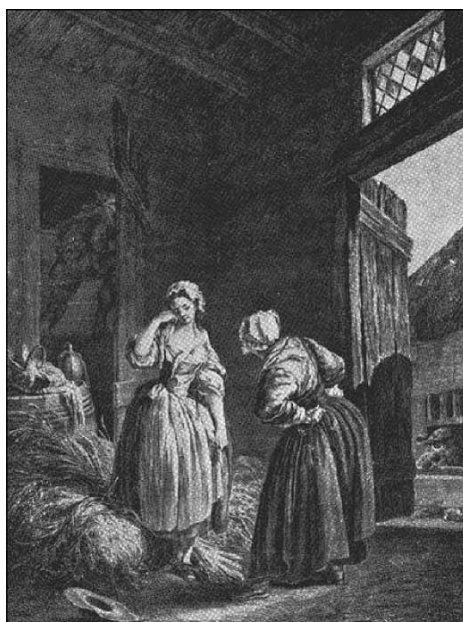
Franciaországban még a forradalom előtti napokban is született cselekményes táncmű, nem is akármilyen! Ez volt **A rosszul őrzött lány** (La fille mal gardée) (lá fíj mál gárdé). A balettet 1789. július 1-jén mutatták be a Bordeaux-i Operában és ezzel a hősi balett drámák, heroikus pantomimek mellett végre a vidámabb, élettelibb balettkomédiának is jut hely a színpadon. A koreográfusa **Jean Dauberval** (ejtsd: zsan doverbál) (1742-1806), Noverre egyik legkiválóbb tanítványa volt.

<sup>109</sup> kinetikus: mozgással kapcsolatos

<sup>110</sup> Christophe Willibald Gluck (1714-1787): német zeneszerző

<sup>111</sup> Bécs egyik fontos, régi színháza

Dauberval táncos képzését a párizsi Operában kapta, majd ott is kezdte a pályafutását. 1783-tól 1791-ig a Bordeaux-i Nagyszínház balettmestere. Ekkor készítette a balettet, amely a táncszínpadon a francia forradalom szellemében népi témát ábrázolt. Egy kép ihlette, Pierre-Antoine Baudouin<sup>112</sup> (ejtsd: ántoán boduen) korabeli festménye. A balett zenéjét 55 népszerű francia dalból állították össze. A friss cselekményes komédia a népi élet szereplőinek és mindennapi tevékenységüknek ábrázolásával – amely bizony szokatlan volt a balettszínpadon a sok hős, mitológiai figura után – a balettművészetben is megszületett a forradalmi alkotás. Hasonlóan **Beaumarchais** (ejtsd: bómarsé) **A sevillai borbély** (1775) és a **Figaró házassága** (1778) című komédiáihoz, ezúttal is, a régi konvenciókat szorgalmazók pórul járnak és győz az egymáshoz valók tiszta, őszinte szerelme. A témának azután sok változata született. A legismertebb **Frederick Ashton**<sup>113</sup> (ejtsd: eston) 1960-ban készült angol változata.



Antoine Boudouin képe



Jean Dauberval

**Charles-Louis Didelot** (ejtsd: sárl-lui didló) (1767-1837) stockholmi és párizsi tanulmányai után Szentpétervárott működve folytatta és kamatoztatta a Noverre-től tanultakat. 1801-től lett a Cári Színház tagja, táncolt is, majd pályafutása során közel negyven balettet készített. Didelot egész tevékenységével a kifejező tánc, a pantomim fontossága mellett foglalt állást. Úgy nevezett „repülő balettjeiben”, ahol a balerina repülését még emelőgépekkel oldotta meg, de már meg tudta teremteni a lebegő szépség ideálját.

<sup>112</sup> Pierre-Antoine Baudouin (1723-1769): francia festő, Boucher tanítványa és utánzója

<sup>113</sup> Ashton, Frederick (1904-1988): 20. századi angol koreográfus, az angol nemzeti balett megteremtője

## Salvatore Viganò és az olasz coreodramma<sup>114</sup>

A 18. század nevezetes táncközpontjai Párizs, London, Bécs mellett néhány itáliai város, köztük Milánó is fontos szerepet játszott a balettművészet fejlődésben. Itt teljesedett ki Salvatore Viganò (ejtsd: szalvatóre vigáno) (1769-1821) pályafutása, amely az milánói olasz stílus egyik fontos állomását jelentette és egyben elő is készítette Carlo Blasis ténykedését.



Viganò

Viganò Nápolyban született táncos-művész családban, így sorsa elrendeltetés szerűen vitte a tánc, a zene és a színház irányába. Segítette ebben híres nagybátyja, a zeneszerző **Boccherini**<sup>115</sup> is. Viganò Dauberval-tól tanulta meg Noverre eszméit, amelyek nyomán első balettjeit készítette. 1793 és 1795 között feleségével, **Maria Medinával** egész Európában sikeres turnékat tettek. 1799-től 1803-ig Bécsben koreografált a császári színház számára. 1801-ben Viganò – Beethoven muzsikájára – Bécsben bemutatta a **Prométheusz teremtményei** című balettjét, amely talán a leghíresebb műve lett. 1813-ban újabb változatot készített belőle. Mivel kiválóan értett a zenéhez, előfordult, hogy ő döntött egy új mű zeneiségéről. Ebben az időszakban Magyarországon is megfordultak.

1813-tól Viganòt a milánói Scala<sup>116</sup> balettmesterévé nevezték ki, amely posztot a haláláig töltötte be. Viganò sokat dolgozott, olyan baletteket készített, mint az **Othello** (1818), **A titánok** (1819). Ezekben, ahogyan más műveiben is, Noverre örökségének megfelelően, egyesítette a zenét, a táncot és a pantomimet. Ő már képes volt harmóniát teremteni a tánc és a pantomim között. A tánckar megfelelő mozgásával erősítette balettjeinek drámai hatást, dramaturgiai szerepet szánt a tömegnek. A színpadképet is gondosan alakította ki. Elsők között volt, akik Milánóban a gyertya világítás helyett argán olajlámpákat és szűrt színes fényt használt a jelenetek érzékletessé tételéhez. Munkásságának néhány vonása már előre mutatott a 19. századi romantikus balett felé.

<sup>114</sup> coreodramma: a cselekményes balett Viganò által használt neve

<sup>115</sup> Boccherini, Luigi (1743-1805): olasz zeneszerző, virtuóz csellista (ejtsd: luidzi bokkerini)

<sup>116</sup> La Scala: Milánó híres operaháza





Maria Medina-Viganò

### A francia forradalom korának táncélete

Az 1789-es francia forradalom napjaiban a véres események ellenére sem tűnt el a tánc a mindennapokból. A forradalom népe is táncolt és táncoltak az abszolút uralkodót és hatalmát elsöprő polgárok, polgártársak is. Ez a tánc azonban az elégtételt vevő és diadalittas tömeg félelmes tánca volt. Nem véletlen, hogy éppen két csoportos táncot töltöttek meg forradalmi tartalommal: a vidám, provence-i *farandole*-t (ejtsd: farandol) és a tüzes, piemonti *carmagnole*-t (ejtsd: kármányol). Eredetileg mind a kettő termékenység-tánc volt, az egyiket hosszú kígyózó láncban, a másikat körben táncolták. A provence-iak a falu utcáin kézen fogva, hosszú láncot alkotva, házról házra járva hívták táncba a fiatalokat, hogy aztán a falu legszebb terén, a májusfa körül eljárják a vidám *carmagnole*-t. Most ezek a táncok komor színezetet nyertek. Nem volt irgalom azok számára, akiket a halálos *farandole*-ba táncra hívtak a forradalmi tömeg, mert a guillotine-ig táncoltatták őket. A guillotine körül pedig a *carmagnole* is hasonló értelmet nyert.



Forradalmi táncjelenetek

Amikor lecsillapodtak a kedélyek, akkor már csak a botra, puskára tűzött jakobinus sapka, vagy később szabadságfa körül táncoltak és énekeltek. Hosszú idő kellett ahhoz, hogy ezek a kedves francia falusi táncok visszanyerjék eredeti békés szerepüket és a lányok, legények újra csak egymást hívogassák táncba. Az ismert dallamok pedig bekerülhettek **Gounod**<sup>117</sup> és **Bizet**<sup>118</sup> zenéjébe.

A forradalom első éveiben, Párizsban, az üresen maradt kolostorokban, sőt a korábbi templomokban is báloztak. A párizsi parkokban, gazdátlan kastélyok kertjeiben mulatókat rendeztek be, és divatba jöttek a polgári bálók, a „bal publique-ek”, (ejtsd: bal püblük) ahová meghívó nélkül is beléphetett bárki. A forradalom után tíz évvel, hatszannyolcvannégy, 1800-ban már nyolcszáz hivatalos bálterem volt Párizsban, ahol reggeltől estig, estétől reggelig – tehát bármikor – belépti díj ellenében kedvére kitancolhatta magát a párizsi polgár.

Közben az újonnan hatalomra került polgárság saját ünnepeket és ceremóniákat rendezett magának. A „*forradalmi ünnepek*” 1789 után új műfajként jelentek meg, **Pierre Gardel** (1758-1840), aki szintén Noverre tanítványa volt, koreográfusi ambícióit a forradalmi ünnepek és diadalmenetek megalkotójaként is hasznosította. Robespierre<sup>119</sup> közvetlen munkatársaként **Hommage á Liberté** (ejtsd: ommázs á liberté) (Hódolat a Szabadságnak) (1792, **Le Triomphe de la République** (lő triomf dö lá républik) (A köztársaság dicsősége) (1793) címmel készített alkalmi ünnepeket.

### A keringő a polgárság hangos önkifejezése

A táncnak mindig köze van a testi élvezethez. A polgárság tánc- és testkultúrája nem utolsó sorban ezért tudott minden társadalmi korlátot áttörő vonzerőt kifejteni, úgy-hogy a keringő a polgári lét önkifejezéseként szinte minden vetélytársát ki tudta szorítani

117 Gounod, Charles (1818-1893): francia zeneszerző, többek között egyházi zenéket és operákat írt.

118 Bizet, Georges (1838-1875): francia zeneszerző, főleg operáiról ismert.

119 Robespierre, Maximilien de (1758-1795): francia ügyvéd, politikus, forradalmár, a jakobinus diktatúra vezéralakja.

a tánctermekből. A polgári lét és a társadalmi látszat sikeresen tükröződött benne. Az igazi forradalmi polgár tánc tehát *a keringő*, a *valcer* lett, amelyet a franciák francia eredetűnek, a németek német eredetűnek: **deutsch**nak, az osztrákok hazainak, **länder**nek neveznek, tehát sajátjuknak érezték. A franciák a voltából származtatják, a németek a tiroli parasztok táncából. A francia *valse* a forradalom alatt és után is a féktelen szerelmi érzés kifejezése volt, az öröm a fölött, hogy szabadon választott párjával táncolhatott az ember. „A forgás nem engedte, hogy a partnerek egymás mellett táncoljanak. Egy személlyé kellett összeolvadniuk, ha nem akarták, hogy a hölgy minden mozdulatot hátrafelé tegyen...” – írta Curt Sachs.<sup>120</sup>



Camille Claudel: Valcer

### Olvass!

Staud Géza (szerkesztette): A francia színház a XVIII. században. Gondolat Kiadó, Bp., 1974

Jean-Georges Noverre: Levelek a táncról. Szerkesztette: Fuchs Livia. L'Harmattan Kiadó, Bp., 2008

Fuchs Livia (szerkesztette): Táncpoétikák, L'Harmattan Kiadó, Bp., 2008

Guest, Ivor: The Ballet of the Enlightenment. Dance Books, London, 1996

### Kattints!

<https://vimeo.com>  
[www.encyclopedie.eu](http://www.encyclopedie.eu)

<sup>120</sup> Sachs, Curt (1881-1959): német zenetudós

## 9. fejezet A romantikus balett

### A romantika, mint stílusformáló korszak

A napóleoni-háborúk után nagyjából öt-tíz évvel új korszak kezdett kibontakozni az európai művészetben. Még csak sejteni lehetett, hogy honnan táplálkozik majd az új stílus, de az már biztos volt, hogy a felvilágosodással összekapcsolódott, akadémikus művészet (gondoljunk a klasszicista irodalomra, festészetre) vívmányait el fogja vetni.

Európa nagy változáson, mondhatni, hogy megpróbáltatásokon ment keresztül. A felvilágosodás révén kirobbant nagy francia forradalom magasztos eszméi utópiának bizonyultak a valóságban és a forradalmi mámor véres diktatúrába torkollt. Franciaország terjeszkedni kezdett egy alacsony termetű, korzikai hadnagy, Napóleon vezetésével, aki a királyságból lett köztársaság helyett egyeduralmat hozott létre saját magát császárrá koronázva (1804). Ezután átrajzolta Európa térképét, létrehozva és megszüntetve számos államalakulatot, míg az orosz hadjárat kudarcra meg nem törte a lendületét. Innentől kezdve felgyorsultak az események bár még alig volt két éve a hatalomban. A Lipcse mellett lezajlott úgy nevezett Népek csatája (1813) francia vereséggel zárult, azonban Napóleon egyszer még vissza tudott térni, végül Szent Ilona szigetén fejezte be életét. A Bécsi Kongresszus (1814-15) politikusai vissza szerették volna állítani a francia forradalom előtti állapotokat, ez azonban csak részben sikerült. A Bourbonok visszakérültek Franciaország élére, ismét megszűnt Lengyelország, azonban a sok átélt nyomorúságot nem felejtették el az emberek, és nem lehetett semmissé tenni Napóleon törvénykönyvének (Code civil, ejtsd: kod szivil) hatását illetve az Európában állomásozó orosz csapatok sem tűntek el egy szempillantás alatt...

Európa lakossága tehát békére és nyugalomra vágyott, s mivel a hétköznapi életben ez kevésbé valósult meg, a gondolkodó polgárság – a romantika vezető rétege – az irodalom és a művészet világába menekült. Idézzünk magunk elé **Caspar David Friedrich**<sup>121</sup> *Vándor a ködtenger felett* című képet (1818). Egy férfialak áll nekünk háttal, egy szikla tetején és a távolba tekint. A végtelenbe, a jövőbe, talán csak a teste van jelen, a lelke, a gondolatai messze járnak. A festő Friedrich képein a vágyakozás, az elvágódás jelenik meg. **Lord Byron**<sup>122</sup> már nem csak vágyakozott, hanem megélte és megtapasztalta



<sup>121</sup> Német festőművész (1774-1840)

<sup>122</sup> Angol költő (1788-1824)



a valóságot. Byron saját élete és utazásai alapján teremtette meg életunt hőst Child Heroldot, hogy aztán a görög szabadságharcban mindössze 36 évesen életét veszítse. A *carpe diem* jelszó jegyében élt, azaz mindent kipróbált, még azt a kockázatot is vállalta, hogy kijelentései, viselkedése botrányt kavartak.

Amennyiben azt szeretnénk megvizsgálni, hogy a romantika Európa mely területről ered, akkor a mai Németország felé kell venni az irányt. Két írófejedelem, Goethe és Schiller azok, akik átvezetnek bennünket a klasszicista irodalomból a romantikába. Ezt az átmeneti korszakot **Sturm und Drang** mozgalom néven szokták emlegetni. Kérlelhetetlen hősei forrongó-viharzó érzelműek, néha még szentimentálisak is, egyben ösztönösek és saját zsenialitásuk megélésétől senki sem tarthatja vissza őket. Pontos ellentétei tehát a felvilágosodás mindent leíró, magyarázó és a józan ész alapján cselekvő alakjainak.

Köztudomású, hogy a 19. század elején nem létezett még a mai Németország. Helyette megannyi kis fejedelemség, hercegség vagy kisebb-nagyobb királyság éldegélt egymás mellett, amelyek – ha érdekeik azt kívánták – időről-időre szövetkeztek egymással mások ellen. Ezek az államok elvesztették önállóságukat Napóleon alatt és nagymértékben sértette őket a francia nemzeti öntudat. Ennek ellenhatásaként arról kezdtek álmodozni, hogy mennyire kívánatos lenne az egységes Németország megszületése. Ez még vagy 60 évet váratott magára, azonban arra elég volt, hogy nemzeti identitásuk<sup>123</sup> kialakuljon és megerősödjön. A **nemzeti érzés ébredése** előbb vagy utóbb minden európai nemzet történetében eljött, így alakultak ki az európai nemzetállamok. Felszámolva a korábbi, rendi berendezkedést, a jobbagyságot és a polgárságot téve meg az állam vezető rétegévé. Azt a polgárságot, amely már megfelelő öntudattal rendelkezett, saját életformát és szórakozási módokat alakított ki magának, természetesen nem egyszer a nemességet másolva (pl. a biedermeier stílus esetében).

Maga a romantika szó a roman, regény szóból ered, azaz a jelentése: regényes. Utalva ezzel arra, hogy nem a hétköznapi életet mutatja be, hanem mindig valami olyat, ami egyéni (individuális), érdekes és rendhagyó, sokszor gúnyos vagy éppen groteszk. A romantika – amint említettük – nagyjából egyszerre jelenik meg a német területeken és Angliában, igazi virágkorát azonban Párizsban, Franciaországban éri el 1830 után, majd ezt követi némi késéssel a többi európai nemzet. A romantika mint egységes, minden művészeti ágban megmutatkozó stílus, nagyjából az 1870-es évekig tart, és egyben megjegyzendő, hogy ez az utolsó nagy stíluskorszak. A romantika után sokkal rövidebb és nem minden művészeti ágat felölelő vagy időben nem egységes stílusok jelennek meg (pl. impresszionizmus a festészetben és a zenében).

<sup>123</sup> önazonosság, (latin). Tisztában lenni azzal, hogy kik vagyunk és mi a szerepünk az életben, a világban.

## A romantikus balett első csillaga: Marie Taglioni (1804-1884)

Marie Taglioni (ejtsd: mári tajjóni) Stockholmban született svéd anyától és olasz apától. A családfő, **Filippo Taglioni** (1777-1871) tehetséges koreográfus volt, aki sokat utazott Európában, emellett mai kifejezéssel élve egyben kiváló menedzser is volt. Marie öccse, Paul (ejtsd: pól, olaszosan Paolo) szintén balettművész lett, mindkettőjüket édesapjuk tanította.

Marie Taglioni-t tartjuk az első nyugati táncosnőnek, aki sikerrel alkalmazta a **spicc-táncot**. A nem igazán csinos, azonban annál kitartóbb táncosnő sokáig gyakorolta a spicc-táncot, hogy kellően könnyednek tűnjön. Apja a legenda szerint igen keményen fogta és a próbálkozások során a fiatal lány sok könnyét és vérért áldozta a várva várt sikerért.

Gyermekként debütált Bécsben, majd 1827-ben lépett először színpadra Párizsban, ahol egy csapásra meghódította a közönséget és sok magas rangú pártfogót szerzett. Főleg Filippo Taglioni koreográfiáiban lépett fel, úgy mint *A szilfidben* (1832), a *Nathalie vagy a svájci tejeslányban* (1832), *A Duna lányában* (1836) illetve operák balettbetéjeiben: *Az isten és a bajadérban* (1830) vagy az *Ördög Róbertben* (1831).

A róla készült képeket megcsodálva – ha megpróbálunk eltekinteni az idealizált ábrázolástól – észre kell vennünk, hogy ez a fűzöt és lágy esésű szoknyát viselő balerina mennyire könnyed, légies. Legtöbbször valamilyen **lírai, földöntúli karaktert** formált meg, gyakran voltak szárnyai vagy éppen repülés közben mutatták be.

Táncosnőként bejárta a világot és uralkodók rajongtak érte: Viktória királynő vagy I. Miklós cár, aki 1837 és 1842 között kedvelte meg, ugyanis Taglioni ekkor lépett fel Szentpéterváron. 1846-ban Londonban táncolta el Jules Perrot (ejtsd: zsül perró) *Pas de quatre* (ejtsd: pá dö kátr) című cselekménytelen művének számára készült táncait, majd egy évvel később visszavonult a színpadtól. 1860-ban anyagi gondjai miatt visszatért a balett világába, Párizsban elkészítette egyetlen koreográfiáját, **A pillangót** (*Le Papillon*, ejtsd: lö papijon) Offenbach zenéjére. A pillangó ma arról híres, hogy a főszerepét táncoló **Emma Livry** (1842-1863) szoknyája lángra kapott és a súlyos égési sérülésekbe belehalt a fiatal balerina. Igaz mindez egy opera, *A portici néma* (ejtsd: porticsi) egyik próbáján történt vele.

1859-től 1870-ig a Párizsi Opera iskolájának vezetője, 1880-tól Dél-Franciaországban élt, és Marseilles-ben (ejtsd: márszej) halt meg 1884-ben. Azt mondhatjuk róla, hogy a maga korában szupersztár volt, ismertsége és népszerűsége az akkori keretek között óriási volt, ma leginkább a könnyűzene óriásaihoz mérhető.

## A szilfid (La Sylphide)

A *szilfid* címszerepe Marie Taglioni legjelentősebb szerepe. A balett bemutatója 1832-ben Párizsban zajlott le az operában. A koreográfiát **Filippo Taglioni** készítette, a zene **Jean-Madeleine Schneitzhoeffter** (ejtsd: zsan-madlen sneichöffer) szerzeménye. A ma ezen a címen ismert balettet **Pierre Lacotte** (ejtsd: pier lakott) rekonstruálta 1972-ben a Párizsi Opera számára. Az eredeti táncok elvesztek, azonban Lacotte megtartotta az eredeti látványt. Ez a változat jelenleg kizárólag Párizsban látható.

A kétfelvonásos mű Skóciában játszódik és a fiatal gazdáról, James-ről (ejtsd: dzsémz) szól, aki menyasszonyát, Effie-t (más írásmód szerint Effy) készül elvenni. A nyitóképben James – akit Paul Taglioni táncolt az ősbemutatón – egy karosszékekben szendereg és egy fehér ruhás lény térdel a lábánál. Ő a szilfid, egy karcsú tündérféle lény, aki szerelmes a földi férfiba. Miután James felébred, először csak káprázatnak képzei a lényt, majd megpróbálja elkapni, hasztalan, ugyanis a szilfid eltűnik a kéményen keresztül. Nemsokára megismerkedünk Gurnnal, aki szintén Effie kezére pályázik, de James nem hagyja. A barátnők tánca és az esküvői előkészületek során érkezik a házba Madge (ejtsd: medzs), aki boszorkány hírben áll. James iszonyodik tőle és ki akarja dobni a házból a furcsa asszonyt (általában férfiak táncolják a szerepet!), aki sokak jövőjét jósolja meg. Effie-nek és Gurnnak például azt, hogy egy pár lesznek. Emiatt James úgy feldühödik, hogy Madge-et ki akarja penderíteni a házából, s ezzel kihívja maga ellen az asszony bosszúját. Közben a Szilfid időről-időre feltűnik a színen, és ezzel még jobban megzavarja James-t, sőt azt is tudomására hozza a tündérlény, hogy a felesége szeretne lenni. Taglioni-Lacotte koreográfiájának legszebb része az első felvonás vége, amikor James egyszerre táncol a Szilfiddel és Effie-vel. Mindkettőjüköz szerelem köti, a reális és az **utolérhetetlen szerelem utáni vágyódás**. Végül a habozó férfi a szívére hallgat és a természetfeletti lényt választja, ott hagyva korábbi, hús-vér menyasszonyát.

A második felvonás a boszorkányok közjátékával indul, amelyben Madge elkészíti a Szilfid vesztét okozó mérgezett kendőt. Ezután abba az erdőbe jutunk, ahol a Szilfid társnőivel él. E kedves, bár kicsit melankolikus lények befogadják James-t és idilli boldogságban él a pár mindaddig, amíg fel nem bukkan a bosszúszomjas Madge. A boszorkány egy kendőt ad ajándékkul a férfinak és elmondja, hogy a szerelme testére kell csavarnia, amitől az örökre az övé lesz. A szerelmes James örömmel adja át izgatott tündér-választottjának az ajándékot, aki a mérgezett kendőtől elveszti a szeme világát, majd meghal. Testét az égbe viszi a többi szilfid, James-nek pedig azzal kell szembesülnie, hogy Effie Gurn menyasszonya lett. A kétszeresen szerencsétlen férfi alétan esik össze. Egyrészt elvesztette földi aráját, másrészt **beteljesületlen** maradt az utolérhetetlen lényhez fűződő szerelme is.

A mesei történet mögött valójában mélyebb emberi vágyak állnak. A szórakozni vágyó közönség tagjai a szöllye soraiban és a páholyokban ülve átélhették a földöntúli szerelmet. A férfiak vágyakozásuk tárgyául egy olyan lényt választottak, aki nagymértékben különbözött valódi feleségüktől, menyasszonyuktól, a nők pedig az örök szerelem érzésétől érzékenyülhettek el. A történet középpontjába a **balerina** került, aki könnyed,

**légies, szinte testetlen** és egyben utolérhetetlen is. A balerina kiemelésére, kontrasztként pedig megjelent a **groteszk** boszorkány, aki ráadásul a mesei cselekmény bonyolításáért is „felelős” **sorsfigura**. Ez lett tehát a romantika esztétikájának az egyik legérdekesebb jellemzője, hogy a transzcendens után vágyódó férfiak a balett műfaja révén megteremtették maguknak az **eszményített** és egyben **elérhetetlen nőalakot**. Ezért is válhatott *A szilfid* a **tündéri romantika** alapművévé.

A *szilfid*ben számos olyan újdonság van, amely a romantika előtt nem jelent meg a színpadon. Ezek közé tartozik a **spicc-tánc**, a skót karaktertáncok, pl. az **écossaise** (ejtsd: ékosszez), amelyek a jelmezek mellett a darab cselekményének a helyszínét mutatják be illetve a fehér balett. E sajátosságok bővebb kifejtésére később kerítünk alkalmat, ha már több balettet bemutattunk.



Marie Taglioni  
mint Flóra

## A romantikus balett második csillaga: Fanny Elssler (1810-1884)

Ne felejtjük el, hogy a romantikus balett nem csak magasztos esztétikai elvekre épülő művészet, hanem jó üzleti vállalkozás is volt a Párizsi Opera számára. Ezt szem előtt tartva hívta meg a már évek óta versenytárs nélkül sikert sikerre halmozó Marie Taglioni mellé Fanny Elsslert az opera intendánsa, **Véron** úr.

Az osztrák születésű Franziska Elssler apja Haydn inasa és kottamásolója volt. A család három lánya egy, a korban népszerű bécsi gyermekbalett iskola és együttes tagja lett, azonban később csak Therese és Fanny maradt a táncos pályán. Ők sokszor táncoltak együtt is, Fanny turnéin. Elssler több jeles mestertől tanult és egyre ismertebb lett Eu-

rópában. Ekkor szerződtette le Véron Párizsba, ahol Taglioni időnként már az örületbe kergette kívánságaival az igazgatót. Közben Elsslert pletykaáradat vette körül, mindent terjesztettek róla: kétségbe vonták az apját, összeboronálták több előkelő arisztokratával és még Napóleon soha trónra nem került fiával, a Sasfiókkal<sup>124</sup> is. Mindez csak egyre fokozta a jövővény iránti érdeklődést.

A két sztár egy színházon belül történő szerepeltetésétől a párizsi balettrajongók két táborra szakadtak. A taglionisták csak saját balerinájukat ismerték el, míg az elssleristák ugyanígy jártak el. Az ellentétesen gondolkodók csoportjai időnként összecsaptak egymással, saját igazukat hirdetve. Ezt a jelenséget nevezzük **balerina-háborúnak** vagy **balerina-harcnak**. Azt nem állíthatjuk, hogy a két táncosnő kebelbarátnő lett volna, azt viszont igen, hogy mind a ketten igazi személyiségek voltak, akik megosztották a nézőket. **Théophile Gautier** (1811-1872) (ejtsd: téofil gotyié), az irodalmár és esztéta Taglioni keresztény balerinának, míg Elsslert pogány táncosnőnek nevezte. Amíg az előbbinek az éteri, tündérszerű lények álltak jól, addig a második főként karaktertáncokban nyújtott felejthetetlen élményt. Kettejük karakterbeli különbsége két végletet, esztétikai irányt képviselt. Théophile Gautier-nak egyébként a romantikus balett igen sokat köszönhet, hiszen nemcsak irodalmár, hanem balettszövegkönyv-író, és lelkes kritikus is volt egy személyben, aki nem melleleg Marie Taglioni lelkes hívének számított.

Elssler legmaradandóbb sikerét a védjegyévé vált **cachucha**<sup>125</sup> (ejtsd: kacsuca) nevű szólóval érte el, amelyet **Jean Coralli** koreografált és eredetileg **A sánta ördög** (*Le Diable boiteux*, ejtsd: lö diábl boátö) (1836) című balett részlete volt. Rengeteget turnézott és mindenütt siker koronázta egyéb táncait is, a krakkói szólót<sup>126</sup> **A cigánylány** (*La Gipsy*, 1839) című balettből illetve a tarantellát, amelyeket gyakran tűzött műsorára. Egy hosszabb észak-amerikai és egy oroszországi vendégszereplés valamint megannyi siker után Elssler 1851-ben vonult vissza a színpadtól. A jeles táncosnő kétszer is járt hazánkban, 1844-ben és 1846-ban.

Fanny Elssler óriási hatását mutatja, hogy a biedermeier<sup>127</sup> ízlés idején cachucha táncáról porcelán szobrot készítettek, és ez sok polgári nappali dísz volt. A mából visszatekintve Elssler sokszínűbb lehetett, mint Marie Taglioni, hiszen az előbbi sikerrel táncolt olyan szerepeket is, amelyeket ma elsősorban nem hozzá kötünk. Ilyen volt **A szilfid** vagy a **Giselle** címszerepe. Perrot **Esmeraldája** eleve közel állhatott hozzá, amint **A rosszul örözt lány** Lise-e is, amelyet ma **Frederick Ashton**<sup>128</sup> 1960-as változata alapján ismerünk<sup>129</sup>. Kétségtelen tehát, hogy mind Taglioni, mind Elssler a romantikus baleri-

nák legjobbjai közé tartoztak és személyiségük révén alakították a romantikus balettek stílusát és a műfaj kereteit.



Fanny Elssler a cachuchát táncolja

### Egy gyümölcsöző kapcsolat: Jules Perrot és Carlotta Grisi

**Jules Perrot** (ejtsd: zsül perró) (1810-1892) a romantikus balett korszakának talán legjelentősebb koreográfusa. Nem túl előnyös alkata ellenére erős, a maga korában akrobatikusnak tartott technikát sajátított el. Mestere, **Auguste Vestris** (ejtsd: ogüsztt vesztris) ajánlotta számára, hogy gyorsan mozogjon a színpadon, mert a folytonos mozgás révén feledtetni tudja a tánc szempontjából előnytelen adottságait. 1830-tól a Párizsi Opera művészeként dolgozott, majd nézeteltérések miatt az önállóságot választotta és Európa-szerte koreografált. Utazásai során ismerte meg Nápolyban **Carlotta Grisit** (ejtsd: karlotta grízi) (1819-1899), aki kamaszként nem tudta eldönteni, hogy énekesnő vagy balerina legyen. Perrot fényes jövőt jósolva a fiatal lánynak eldöntötte a kérdést, és egy életen át elhalmozta a szerepeken túl érzelmeivel is. Kettőjük kapcsolata gyümölcsözőnek bizonyult, ezt jelzi a Giselle sikere. Sorra érkeztek a közös balettek: az **Esmeralda** (1844), a **Pas de quatre** (1845) és **A négy évszak** (1848), ez utóbbi három Londonban, később **A tündérek keresztlányja** (*La Filleule des fées*, ejtsd: la fillöl dé fé) Párizsban (1849). Természetesen Grisi nem csak Perrot-balettekben táncolt, Coralli neki készítette az egzotikus **La Pérít** 1843-ban, amelyben egy indiai táncosnőt alakított vagy **Mazilier** (ejtsd: mazilié) a **Paquitát** (1846). Az olasz balerina 1850 és 1853 között Szentpéterváron vendégszerepelt, mint kortársai közül a legkiválóbbak és 36 éves korában visszavonult a színpadtól. Perrot

124 II. Napóleon, a Rechstadti herceg (1811-1832), aki túszként élt Bécsben haláláig, amelyet tüdőbaj okozott. Többek közt Rostand írt róla drámát.

125 3/4-es vagy 3/8-os spanyol tánc, amelyet kasztanyettákkal és visszafeszített kézfejjel adott elő. Ehhez rózsaszín selyemruhát viselt, amelyre hosszú fekete rojtokat varrtak.

126 Ez egy krakowiak volt, amely 3/4-es lökötésű, gyors lengyel karaktertánc. Az elnevezés Krakko nevéből ered.

127 Közép-európai stílusirányzat, amely leginkább az iparművészetben, a lakberendezésben és a divatban vált jelentőssé, de a festészetben is kimutatható.

128 Frederick Ashton (1904-1988) az egyik legjelentősebb 20. századi brit koreográfus.

129 Az első felvonás aratási kettősének női szólója eredetileg Elssler számára készült.

továbbra is Franciaországon kívül tanított és koreografált, így Milánó és London után 1851-58 között őt is az orosz fővárosban találjuk. Külön ki kell emelni, hogy Perrot-nak koreográfusként mekkora szerepe van abban, hogy a balettek drámaibbá váltak, ráadásul a hatást immár nemcsak pantomimmal érte el a mester, hanem táncos mozdulatokkal is.



Jules Perrot és Carlotta Grisi

### A romantikus balett csúcsa: a Giselle

A **Giselle avagy a villik** (ejtsd: zszzell) minden idők egyik legmaradandóbb alkotása és a Bournonville-féle *La Sylphide*-en kívül az egyetlen mű, amely máig folyamatosan jelen van a balett történetében. Siker volt 1841-ben és siker ma is, egyben balerinák vágyott szerepálma, hiszen kevés olyan balett akad, amely a tökéletes stílusismereten és technikai tudáson túl még igazi színészi képességeket is igényel.

A balett keletkezése igen szövevényes, mert sokan dolgoztak rajta egy időben. A téma egyértelműen **Théophile Gautier** ötlete volt, aki Heinrich Heinénél<sup>130</sup> akadt rá, a német költő viszont egy szláv mítoszt dolgozott fel, amely villikről szólt. Gautier azonban nem tudta igazán egységessé formálni a cselekményt, így az opera egyik librettistájához, **Henri-Vernoy de Saint-Georges**-hoz (ejtsd: anri vörnoá dö szenzsorzs) fordult. Kettőjüknek köszönhető az első balettszöveggönyv, ugyanis korábban inkább a koreográfus feladata volt ennek megírása, így általában kevésé dolgozták ki ezeket.

A zene **Adolphe Adam** (ejtsd: adolf adam) (1803-1856) munkája, aki a kor híres vígoperaszerzőjeként tevékenykedett. Adam már rendelkezett némi balettzenei gyakorlattal, hiszen Taglioninak komponálta például *A Duna leányát*, ezért sikerült a kor balettenéihez mérten míves muzsikával meglepni a kortársakat. A **paraszt pas de deux**-ként ismert rész egy német komponista, **Friedrich Burgmüller** (1806-1874) zenéje, és azért került bele a balett partitúrájába, hogy az opera különleges előjogokkal rendelkező bérleteseit még további táncokkal szórakoztathassák az alkotók.

<sup>130</sup> 1797-1856 német romantikus költő

Egyszerre két alkotó dolgozott a *Giselle* koreográfiáján. Kettőjük közül **Jean Coralli** (1779-1854), *A sánta ördög* koreográfusa volt a vezető balettmester az Operában, ő felelt tehát a teljes produkcióért, viszont az összes olyan rész, amelyben Carlotta Grisi színpadra lépett, Jules Perrot-nak tulajdonítható, már amennyire ez ma kideríthető.

A történet kicsit *A szilfid* cselekményére emlékeztet. Albert gróf rangrejtve egy erdőszéli faluba érkezik, ahol udvarolni kezd Giselle-nek, a fiatal lánynak. A lány szíve gyönge, anyja ezért minden izgalomtól próbálja megóvni gyermekét, azonban ő szerelemre lobbant az ismeretlen iránt. Hiába inti az „igazmondó virág” is, beleszeret Albertbe. Mindezt rossz szemmel nézi Hilarion, az erdész, aki már régóta táplál gyengéd érzelmeket Giselle iránt, viszonzatlanul. Bathildével, a lányával érkezik a kurlandi herceg a faluba, és keresik a lány vőlegényét. Giselle álmélkodva nézi Bathilde szép ruháját. A nemes hölgy megajándékozta az ártatlan lányt és érdekli annak vőlegénye felől. Az erdész rájön, hogy ki a vetélytársa, és hogy eltávolítsa az útból, felfedi Giselle előtt, hogy Albert valójában kicsoda. A feszült helyzetben megjelenik Bathilde is, aki szintén vőlegényének mondja a gróft. Giselle szíve nem bírja ki a nagy megrázkódtatást és beleőrül a bájdalomba. E drámai felvonásvég kiváló lehetőséget kínál a színészi képességek megcsillantására, ráadásul a korszak kedvelt témája volt a megbomlott elme bemutatása<sup>131</sup>. A balettből mindezt hangtalanul kell kifejezni, így először Giselle tekintete válik zavarossá, később mozgása is szétesik. Már szinte úgy tűnik, hogy mégis magához tér, így vissza tudja idézni a kedvesével táncolt kettős lépésit, aztán zilált hajjal olyan hangokat vél hallani, amelyeket más nem érzékel. Végül elméje végleg elborul és kedvese karja közt leheli ki lelkét.

A második felvonás elején éjfél van. Az erdő furcsa kékes fényei közül előtűnik a **villik** királynője. Azoké a nők, akik esküvőjük előtt haltak meg, így bosszút esküdtek minden férfi ellen, aki a karmaik közé keveredik. Halott menyasszonyok ők, s közülük Myrtha, a vezetőjük a legkérlelhetetlenebb. (Még a neve is a menyasszonyok virágát, a mirtuszt idézi, amelyből a menyasszonyi koszorúkat készítették egykor.) Aztán előjön a többi árnyó is. Fehér ruhájukat virágok díszítik, és csapatosan járják kegyetlen táncukat a hold ezüstös fényénél. Gyönyörű kép ez, amelyben a tánckaré a főszerep. Ez a tökéletes **fehér balett**, a **ballet blanc** (ejtsd: bálé blan). Myrtha előhívja Giselle-t a sírjából, hogy őt is villivé avassa. Ezután érkezik meg Albert Giselle sírjához, lelkiismerete nem hagyja nyugodni. Jelenésként mutatkozik meg előtte Giselle, amit a férfi nem nagyon ért. Hilarion közben elemészti a villik, hiába könyörög kegyelemért, és már elfogták Albertet is. Őt Giselle közbelépése menti meg. Myrtha ága eltörik, hiszen a halál is kénytelen meghajolni az igaz szerelem előtt. Egyetlen feltételt kell teljesítenie a párnak, táncolniuk kell, amíg a hajnal el nem jön. Innentől kezdve Albert túléléséért táncolnak szőlőkben és kettősükben. A koreográfusok kiválóan mutatják meg Giselle „testetlenségét”, ráadásul még a táncosztüm is segítségükre van, hiszen a könnyű fehér anyag az emeléséknél szín-

<sup>131</sup> A skót **Walter Scott** regényéből készült **Donizetti**-opera, a *Lammermoori Lucia* híres jelenete, amikor Lucia férje megölése után kibontott hajjal, véres ruhában jön le a lépcsőn, kezében tört tartva. De **Bellini** *A puritánok* című operáját is idézhetjük, ahol a főszereplő Elvirát – Luciához hasonlóan – nem a szeretett férfihoz adják nőül, így megőrül. Mindkét esetben az énekesnő különleges koloratúr áriában mutatja meg zaklatott lelkiállapotát.

te úszik a levegőben. Ugyanezt a hatást erősíti az **arabesque** (ejtsd: arabeszk) is, hiszen a test és a 90°-ban felemelt szabad láb vonalaival a végtelenséget szimbolizálja. Szerencsére Albert megmenekül, azonban elveszíti igaz szerelmét, aki megmentette az életét. Azaz ismét egy beteljesületlen szerelmi történettel állunk szemben.



A *Giselle* töretlen sikere többek között abban rejlik, hogy kétféle atmoszférát mutat be, egy egyszerű falusi közeget és a természetfeletti villikkal teli éjjeli erdőt, s mindezt egy szerelmi szálon keresztül, amely bizonyítja a nézőnek, hogy igenis van sírig, sőt azon túl tartó szerelem. Kétségtelen tény, hogy a *Giselle* egyik nagy táncos újítása a fehér balett, amelynek elengedhetetlen eleme a gázvilágításból eredő kékes fény, amely túlvilági hangulatot kelt a nézőben. Emellett mégis Giselle szerepe a legfigyelemreméltóbb, mivel kettős karaktert kell a táncosnőnek megformálnia. Egy ártatlan parasztlányt, akinek megszakad a szíve és egy szellemlényt. A tánc történet számos jelentős Giselle-t jegyez, akiknek az alakításai néha egymástól egészen eltérőek, de mindannyiuké legendássá vált. Közéjük tartozik Olga Szpesziveva, Alicia Markova, Margot Fonteyn, Alicia Alonso, Carla Fracci vagy hazai balerináink közül Kun Zsuzsa, Pártay Lilla, illetve Volf Katalin.

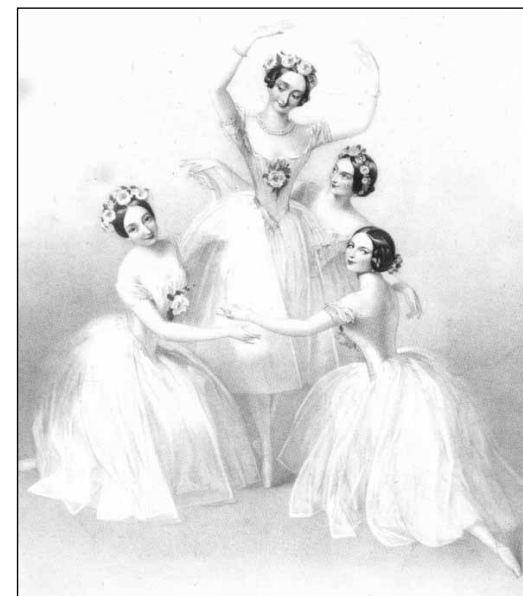
Jól megkomponált ellentét mutatkozik meg a paraszt pas de deux boldog párja és a főszereplők boldogtalansága között is. Ugyanilyen ellentét feszül Giselle és a villik között is, akik közé már félig odatartozik a halott lány, azonban mégis van annyi bátorsága, hogy szembeszálljon Myrthával a szerelméért, noha tudja, hogy ha ki is vívja, már nem lehet benne része.

Az ősbemutató 1841. június 28-án zajlott le a Párizsi Operában. A címszerepet **Carlotta Grisi** táncolta, aki egy csapásra beírta magát a tánc történetbe, hiszen mind Taglioni könnyedségét, mind Ellsler színészi képességeit birtokolta. Kettéfésült és feltűzött hajával még divatot is teremtett, az év hátralévő részében „à la Grisi” hordták hajukat a párizsi úriúrnők. Méltó párja volt a színpadon az első Albert, akít **Lucien Petipa** (ejtsd: lüszien pötipa), a későbbi koreográfus bátyja táncolt, és **Adèle Dumilâtre** (ejtsd: ádel dümilátr) Myrtha szerepében.

## A romantikus balett további arcai

Eddig jószerevével olyan baletteket mutattunk be, amelyekben egy vagy több természetfeletti szereplő fordult elő. Ennek ellenére ne gondolja senki, hogy csupán tündérekről szóltak a balettek. A további figyelemre méltó témákat mutatjuk be a következőkben, bár meg kell jegyeznünk, hogy egyik alkotás sem autentikus, azaz az eredeti koreográfiák elvesztek. A romantikus baletteket a maguk korában nem rögzítették, így a mai alkotók, – akik valójában újraalkotók – mindössze a leírásokra, színpadképekre, ábrázolásokra vagy nagyrítkán néhány lépésre és természetesen a zenére támaszkodhatnak. Az újrakoreografált romantikus alkotások éppen ezért a romantika ismert stílusjegyeit hozzák összhangba a mai balett technikai színvonalával és a nézők vélt igényeivel.

Az egyik legérdekesebb balett a *Pas de quatre* volt, amelyet Perrot koreografált. A ma látható rekonstrukciót Keith Lester<sup>132</sup> készítette 1936-ban, azaz közel száz évvel az ősbemutató után. Ezt Anton Dolin<sup>133</sup> 1941-ben részben megváltoztatta, ez a ma is ismert *Pas de quatre*. Egy teljesen **cselekménytelen balettről** van szó, amelyet a kor négy vezető balerinája táncolt el a londoni Her Majesty's Színház színpadán. Pugni zenéjére lépett színpadra **Marie Taglioni**, **Carlotta Grisi**, az ugyancsak olasz **Fanny Cerrito** (ejtsd: fanni cserrító) és a dán Szilfid: **Lucile Grahn** (ejtsd: lüszil grán). A négy táncosnő vetélkedését a koreográfus úgy mutatta meg, hogy mindegyikük a legerősebb oldalát csillantotta meg a nézők felé. Híressé vált a balett nyitó és egyben záró képe, amelyen a négy táncosnő együtt látható.



*Pas de quatre* – C.Grisi, M.Taglioni, L. Grahn, F. Cerrito

<sup>132</sup> Keith Lester (1904-1993), brit táncos és koreográfus, több romantikus balett újralfedezője.

<sup>133</sup> Anton Dolin (1904-1983) Ausztrál származású balettművész, koreográfus, aki a Gyagilev vezette Orosz Balettben is táncolt. Kiemelendő az Alicia Markovával alapított együttese és társulatvezetői munkássága.

Mivel az 1845-ös premier világszenzáció volt, **Perrot** jó üzleti érzékkel megpróbált egy hasonló előadást 1848-ban is a nézők elé vinni. Ez lett **A négy évszak** (*Les quatre saisons*, ejtsd: lé kátr szézón), amelynek valamicske története már volt: a négy nagy balerina elhatározta, hogy bemutatják az évszakokat. Carlotta Grisi táncolta a nyarat, **Carolina Rosati** (ejtsd: rozáti) az őszt, a tél Marie Taglioninak, a tavasz pedig Fanny Cerritonak jutott.

A bevezetőben szó esett arról, hogy az **elvágyódás** alapeleme volt a romantikus életérzésnek, így a művészek sok távoli kultúrát próbáltak megjeleníteni a színpadon. Nem a hitelesség érdekelte őket, hanem elsősorban egzotikus köntösbe öltöztették a „hagyományos” szerelmi történeteket. Ez a divat nemcsak a balett-, hanem az operaszínpadon is hódított.

A sok példa közül talán Auber<sup>134</sup> (ejtsd: ober), **Az isten és a bajadér** című operabalettjét említjük meg először, amelyet **Filippo Taglioni** készített a lányának, Marie-nak. Az 1830-ban bemutatott mű az indiai Kasmírban játszódik, és két táncosnővel találkozunk a színpadon. Az egyikük énekelt, a másik pedig táncolt, ez utóbbi volt Zoloé, azaz Taglioni. Irodalmi alapként Goethe azonos című verse szolgált.



Taglioni mint bajadér

Szintén keleti motívumokra épült **A Péri** (*La Péri*) című **Coralli-balett**, amelyet 1843-ban mutattak be Párizsban Burgmüller zenéjére. Ebben a keleti fantáziában Ahmed szultán ópiumot szív, és képzelgéseiben találkozik a tündérek királynőjével, akivel szerelembe esik. Carlotta Grisi egyik pazar szerepe volt a balett, amely a maga korában igen népszerűnek számított.

<sup>134</sup> Daniel François Esprit Auber (1782-1871) francia opera- és balettkomponista, legismertebb művei a *Fra Diavolo* és *A portici néma* című operája és a *Marco Spada* balettje

A háromromantika köszön vissza **A kalózban** (*Le Corsaire*, ejtsd: lö korszer) is, amely **Joseph Mazilier**<sup>135</sup> (ejtsd: zsozef mazilié) kompozíciója **Adam** zenéjére. Az irodalmi alapot **Byron** azonos című költeménye szolgáltatja, amelyben Konrád, a kalózvezér kiszabadítja szerelmét, Medórát, akit rabszolgakereskedők adtak el egy pasának. A korban híressé vált a balett zárójelenete, a látványos hajótörés. A balett egyébként boldog véget ér, mivel a hajótörést csak a szerelmesek élik túl. A művet ma Perrot, Petipa, Gorszkij és még sokak átdolgozásában ismerjük elsősorban, így már szinte senki sem tudja hitelt érdemlően megmondani, hogy milyen lehetett az ősváltozat, amelyet 1856-ban mutattak be Párizsban Carolina Rosati főszereplésével.

Szintén irodalmi témát dolgoz fel az **Esmeralda** című balett, ezúttal **Victor Hugo** (ejtsd: viktor ügő) **A párizsi Notre-Dame** (ejtsd: notr-dam) című regénye volt a cselekmény kiindulása. Itt, amint a *Giselle*-ben is, ismét a középkorba csöppenünk. Esmeraldát, a szép cigánylányt többen szeretik, Quasimodo, a katedrális nyomorék harangozója, Frollo, a pap és végül Phoebus (ejtsd: főbusz) kapitány. A féltékenységgel és gyilkossággal is tarkított, igen pergő történet Perrot egyik legkiválóbb darabja. Az eredeti három felvonásos változatot 1844-ben mutatták be Londonban Grisi, Perrot és Saint-Léon előadásában, Pagni zenéjével. Maga Perrot vitte az Esmeraldát Szentpétervárra, ahol Fanny Elssler vitte diadalra a cigánylány szomorú történetét. Természetesen ezt a balettet is elérte az átdolgozások sora, amelyet Petipa kezdett és sokan folytattak a 20. században.

A ma látható rekonstrukciók közül mindenképpen figyelmet érdemel a Lacotte által feltámasztott **Paquita**, amelyet **Édouard Delvedez** (ejtsd: éduár delvedez) zenéjére Mazilier koreografált. Ez a Napóleon korában játszódó balett egyáltalán nem rendelkezik sötét színekkel, bár gyilkossági kísérlet is előfordul benne. A fiatal lány, Paquita, aki cigányok között nőtt föl, szerelembe esik egy nemes ifjúval, Lucien de Hervilly-vel (ejtsd: lüszien dö ervilli). Lucient egyik ellenlábasa el szeretné tetetni láb alól, de a lány megmenti Inigo, a cigány rablóvezér karmai közül. A boldog szerelmesek egybekelését már csak különböző társadalmi helyzetük teszi lehetetlenné, azonban ez az akadály is elhárul, amint előkerül Paquita medálja, amely bizonyítja, hogy ő is nemesi származású. Ezt a vidám és fordulatos két felvonásos balettet 1846-ban mutatták be Párizsban Carlotta Grisivel és Lucien Petipával a főszerepben. Spanyol és cigánytáncai nagyon nagy siker arattak. Fontos megjegyezni, hogy a pas de trois és a grand pas Marius Petipa kiegészítői, így már a darab klasszikus átdolgozásához tartoznak.

## A romantika két ága

Most, hogy már több romantikus balettel megismerkedtünk, időszerű felvetni a kérdést, hogy miként lehet osztályozni e műveket. Általánosságban a romantikát a tánc szempontjából két ágra szoktuk bontani, a tündéri romantikára és a nemzeti romantikára.

Könnyen belátható a már ismertetett példák alapján, hogy a **tündéri romantika** a romantika mesék és a természetfeletti felé forduló válfaja. Ezekben a művekben elképzelt

<sup>135</sup> Joseph Mazilier (1797-1868), francia koreográfus a *Paquita*, *Az ördög négyese* a leghíresebb művei *A kalózon* kívül

lényekkel is találkozunk, akik általában a szerelmükért halnak meg (*Giselle*) vagy akarnak emberi alakot ölteni (*Ondine*, a sellő) esetleg éppen halandóba szeretnek bele (*A szilfid*). Közös bennük, hogy életükben vagy halálukban tündérszerű lényekként jelennek meg a színpadon. Mozgásuk a gravitáció legyőzésére irányul, ugyanis a lebegés látszatát szeretnék kelteni. Ennek eszköze a **spicc-tánc**, vagy más néven az **elevációs technika**, amely a földtől való emelkedést jelenti. A lábujjhegyen végzett mozdulatok, az arabesque-ek használata, a gyakori tündérszárnyak és a könnyű anyagból készült, hosszú **romantikus táncosztium** mind a könnyedség elérésének az eszközei. Ehhez járult még a **gázvilágítás** elterjedése a színházakban, amely révén kékes fény öntötte el a színpadot. Ezzel még inkább fokozni tudták a természetfeletti hatást, például a *Giselle* II. felvonásában vagy az *Ördög Róbert Apácák balettjében*, ahol halott apácák emelkedtek ki a sírjukból a holdfényben.

A **nemzeti romantika** a gyökerei az európai nemzetek ébredésénél keresendők. Amint a bevezetőben már említettük, ez a folyamat a 19. század elején gyorsult fel és az embereket arra ösztönözte, hogy elkezdjék kutatni saját népük történetét, hagyományait. Így került sor többek közt a viseletek, a mesék, mondák, korai irodalmi alkotások összegyűjtésére illetve a **nemzet** történetírásának kanonizálására is. Kialakult a nemzetek önazonossága (**identitás**), amely a polgárok közötti összetartó kapcsolatokra (közös történet és emlékezet, tradíció) épült, felváltva a korábbi területi vagy uralkodóhoz fűződő szerveződést.

A tánc számára ez komoly fordulópontot jelentett, ugyanis a néptáncokat is elkezdték gyűjteni. Most még ne olyan alapos zenei lejegyzésekre gondoljunk, mint amilyeneket Bartók és Kodály végeztek a 20. század elején. A 19. században a tudósok megvizsgálták, hogy egy-egy területen milyen néptáncokat táncolnak, leleményes táncmesterek ezekből **báli táncokat** készítettek, amelyeket ezután a polgárok és az arisztokraták **stilizált formában** jártak, nem egyszer az országra jellemző viselettel is mutatva a nemzeti büszkeségüket. Hazai példával élve a magyaros ruha viselése kiállás volt a reformkorban vagy a Bach-korszakban a magyar függetlenség mellett. Ugyanígy a többször felosztott Lengyelországban a **polonéz** vagy a **mazurka** eltáncolása a letűnt lengyel dicsőséget idézte vissza és a szabadság vágyát erősítette.

A báli táncok közül sok átesett még egy stilizáción, ami azt eredményezte, hogy már csak a legjellemzőbb mozdulatok (egy kéz- vagy kartartás) illetve a zene lüktetése maradt az eredeti néptáncból, és így **színpadi táncokká, nemzeti karaktertáncokká váltak**. Ezeket a táncokat mutatták be a balettekben a helyszín megidézésére (spanyol témájú balettben **bolero**t, cigánytáncokat, jota-t (ejtsd: hóta) illetve szólóként is gyakran előfordultak, amint ezt Fanny Elssler-nél már láttuk a **cachucha** vagy a **krakowiak** esetében.

Amint látszik, a romantikus balett igen sokféle volt és meglehet, hogy ez a két ágra történő bontás kicsit erőltetett. A legfontosabb mégis az, hogy a balettekben **a tündéri és a nemzeti karakter általában együtt, egymást kiegészítve és erősítve fordult elő**. Tehát például *A szilfid*-ben látunk skót néptáncot, amely a hely bemutatását szolgálja a skót szoknyák mellett, és látjuk a spiccen táncoló balerinát is, aki tündéreként lebeg. A Bournonville-féle *Szilfid*-ben különösen jól elkülönül a transzcendens és a földi, hiszen

a Szilfid spiccen táncol, James földi menyasszonya pedig a többi halandó nővel együtt karaktercipőben.

A balettek zömét ennek megfelelően be lehet sorolni az inkább nemzeti vagy az inkább tündéri romantikába, azonban természetesen mindig vannak kivételek. Ezek közé tartozik a **Pas de quatre**, amely cselekménytelen, de látványából kiindulva inkább a tündéri romantikához érezzük közelebbinek. Ezzel ellentétben, bár **A kalóz** egyetlen európai nemzeti táncot sem tartalmaz, és tündérszerű lény sincsen benne, mégis inkább a nemzeti romantikához sorolható.

### A légiesség titokzatos eszköze

Szinte hihetetlen, hogy milyen sok legenda lengi körül a spicc-cipőket a tánchoz nem értők részéről. Sokszor hallani, hogy nyers hússal és rongyokkal van kitömve. Nos, az efféle mondatokat egy növendék vagy egy táncosnő könnyedén megcáfolja. Nézzük meg, hát ha mégis rejtőzik valami igazság ezekben a félinformációkban.

Valamikor a 19. század legelején a báli szezonban, a mell alatt elvágott empire (ejtsd: ampír) ruhadívat idején, a mai spicc-cipőkre emlékeztető, de teljesen puha, finom bőrből vagy selyemből készült, babapiskóta alakjára emlékeztető talpú lábbeliket hordtak a lányok, asszonyok. További jellegzetességük volt, hogy két vagy több selyemszalaggal rögzítették a könnyű cipőcskéket a boka fölött. A talp ekkoriban még vékony volt. Ha valakinek rémlik gyerekkorából a széttáncolt cipellők című mese, ilyen cipőkre gondoljon. Nem csoda, hogy a mesebeli királylányok sok párat elnyűttek ezekből a kis cipőkből egyetlen estén.

Később a hivatásos táncosnők jelképévé vált a továbbfejlesztett cipőtípus, amelyet elől kitömtek és megpróbáltak benne a lábujjaik hegyén táncolni. Ez volt a spicctánc kezdete. Az elsőség kérdése nem eldöntött, de Marie Taglionit tartjuk az elsőnek, bár nyilván már előtte is próbálhatták. A legelején kétségtelenül még valódi szenvedés lehetett a spiccelés és igencsak erős lábizomzatot követelt. Bizony igazak voltak azok a „rémhírek”, hogy egy táncosnő a nagy akarásban annyira igénybe vette a lábujjait, hogy a cipője átvért.

Idővel a cipők minősége jobb lett, elsősorban az orr rész kiképzése változott, illetve a talp lett rövidebb és merevebb, hogy minél jobban tartsa a talp boltozatát. Így a **spicc-technika** a romantikus balerinák egyik legfontosabb jellemzőjévé vált, hiszen ez által érték el a súlytalanságot legyőző **lebegés** látszatát. Ennél fogva a spicctánc a romantikus balett **stílus-eszköze** lett. (Ezzel ellentétben az orosz klasszika idején már nem a lebegés, hanem a virtuozitás eszközévé lettek!)



## A dán örökség

### A hagyomány gyökerei

A mai Skandinávia országai sokáig éltek együtt különböző vezetés alatt. Norvégiát 1818 és 1905 között unió formájában irányította Svédország. A dán I. Margitot pedig mindhárom ország fejévé választották.

Ha azt a dátumot vesszük alapul, hogy a Napkirály 1661-ben alapította meg a Francia Királyi Táncakadémiát, és nem sokkal utána megnyílt a Párizsi Opera, akkor igencsak élen járnak az északiak. Forrás tanúsítja, hogy Krisztina svéd királynő 1638-ban már udvari balettben táncolt. Bő száz évvel később megnyílt a Dán Királyi Színház (1748), majd 1773-ban a Svéd Királyi Operaház is felépült a színészkirály, III. Gusztáv bőkezűsége révén. Egy olyan rangos uralkodó, mint a svéd III. Gusztáv vagy éppen a dán V. Frigyes nem engedhette meg magának, hogy elmaradjon az európai uralkodóházak élvonalától, és ne támogassa a színházépítést, vagy ne pártolja a művészeteket és a táncot.

Akkortájt mind az opera, mind a balett műfajában az olaszok és a franciák számítottak a leghaladóbbaknak. Az idegen balettmesterek, mivel kevesen akartak közülük a hívős északra költözni, és helyi mester pedig ritkán akadt, kihasználták szinte monopol helyzetüket, és a korban nagyon számító, 30-50 fős királyi balettegyütteseket hoztak létre és vezettek. Ez kiválóan megfelelt egyrészt személyes ambícióiknak, másrészt az uralkodói reprezentációs céloknak. Így jutott vezető szerephez Vincenzo Galeotti (ejtsd: vincenzó galeotti) (1733-1816) Koppenhágában, Louis Gallodier (ejtsd: lui gallogyié) (?1734-1803) majd Antoine Bournonville (ejtsd: ántoán burnonvill) (1760-1843) Stockholmban. Mindkét Svédországban élő alkotó francia volt, tehát a jó ízlés, a műveltség, és a választékos fogalmaival csengett egybe a nevük, ráadásul mindketten magától Noverre-től tanultak. III. Gusztávnak még arra is volt gondja, hogy a nagyon tehetséges Charles-Louis Didelot-t (1767-1837) Párizsba küldje ösztöndíjjal, azonban a király meggyilkolása (1792) után a svéd együttes szépen lassan leépült. Gallodier visszavonult, Didelot nem akarta visszautasítani a cár ajánlatát, és 1801-ben Oroszországba költözött, Antoine Bournonville pedig Dániába tette át a székhelyét.

### August Bournonville

**August Bournonville** (ejtsd: ogüsztt burnonvill), aki többek közt a meseíró Andersen-nel<sup>136</sup>, a szobrász Thorvaldsennel<sup>137</sup> (ejtsd: thorvaldszen), a filozófus Kierkegaard<sup>138</sup>-ral (ejtsd: kirkegór) és a fizikus Bohrral<sup>139</sup> (ejtsd: bór) együtt a dán nemzeti pantheon<sup>140</sup> osz-

<sup>136</sup> Hans Christian Andersen (1805-1875) Dán író, akit meséi (pl. A kis hableány, A rendíthetetlen ólomkatona stb.) tettek világhírűvé. Gyerekkorában balettnövendék volt.

<sup>137</sup> Albert Bertel Thorvaldsen (1770-1844) dán-izlandi szobrász

<sup>138</sup> Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855) Dán filozófus.

<sup>139</sup> Nils Henrik David Bohr (1885-1962) Nobel-díjas dán fizikus

<sup>140</sup> Egy nemzet jeles képviselői, utalva az ókori római Pantheonra, amelyben az istenek szobrai helyezték el

lopos tagja, tulajdonképpen nem volt dán. Az apai ágon francia, anyai ágon svéd felmenőktől származó August 1805. augusztus 21-én látta meg a napvilágot Koppenhágában.

„Rendkívül szép ember volt, lobbanékony, merész és szeretetreméltó természettel rendelkezett, igazi régi vágású francia lovag volt.” – írja August Bournonville a *Mit Theaterliv* című könyvében (magyarul: *Színházi életem*) apjáról. Ugyanezt mondták róla is néhány évvel később. Az anyatejjel szívta magába a táncot, így ha akarta volna, akkor sem tudta volna elkerülni a sorsát: a színpadot, amelynek deszkáira 1813-ban lépett először.

Első táncleckéit apjától vette. 1824-től királyi ösztöndíjjal Párizsba került, ahol összesen hat évet töltött. A kezdeti nehézségek után gyorsan kivívta mesterei – **Pierre Gardel** (ejtsd: pier gardel) és **Auguste Vestris** (ejtsd: ogüsztt vesztrisz) – elismerését, mivel tényleg tanulni, fejlődni akart. Természetesen mindez nem lett volna elég a sikerhez, de amint saját magáról írta: „Mint táncos, erővel, könnyedséggel, pontossággal és ragyogó előadásmóddal rendelkeztem. Sőt, ha nem törekedtem túlságosan a bravúrosságra, úgy természetes kecsességem is érvényesült, amely a nagyszerű iskolázás és a jellemző tulajdonságaim közé tartozó zenei érzék folytán fejlődött ki.” E sorok olvasása után mégse higgyük önhitnek az ifjú táncost, hiszen negatív tulajdonságairól is híven beszámolt önéletrajzában (csontos kézfej, és a forgások alatt ingó fej). Kitarató munkával jó tulajdonságai révén elérte, hogy 1826-tól a Párizsi Opera táncosa legyen, így táncolt többek közt Marie Taglionival, a korszak első csillagával. Ma azt mondhatjuk, hogy bizonyos értelemben szerencséje volt, ugyanis egyrészt a romantika elején a férfi táncosok még nem szorultak háttérbe. Paul Taglioni, Jules Perrot, Lucien Petipa mind művészetük kiválóságai voltak, másrészt Párizsban akkor még mindig tartották magukat a rokokóból kiinduló, az elegáns és csiszolt előadásmódhoz való ragaszkodás, illetve a Noverre-től eredeztethető természetességre való törekvés eszményei.



August Bournonville

Noha apját már 1823-ban nyugdíjazták, Bournonville csak rövid időre látogatott haza Koppenhágába, és csak az 1829/1830-as szezonban döntött úgy, hogy ott telepszik le.



Szerződésében az állt, hogy vezető táncosnak és igazgatónak szerződtek az elkövetkezendő 18 évre. Ez azt jelentette, hogy koreografálnia is kellett. Így született meg 1832-ben a *Faust*. Két évvel később feleségével és a kamasz **Lucile Grahn**nal (ejtsd: lüszil grán) Párizsba ment, hogy eleget tegyen az opera meghívásának. Aumer (ejtsd: omé) *Alvajáró*jában lépett fel, amely egyben búcsú is volt a francia színpadtól. Ekkor látta Filippo Taglioni korszakos alkotását, *A szilfidet*, amelyből 1836-ban készítette el saját verzióját. Az óriási siker után udvari balettmesternek nevezték ki.

## A „dán Szilfid”

Filippo Taglioni párizsi sikerdarabját szívesen megvette volna a Dán Királyi Színház, azonban a zene játszási jogaiért a komponista, Jean-Madeleine Schneitzhoeffter (ejtsd: zsan-madlen sneichöffer) (1785-1852) olyan magas árat kért, amelyet nem tudtak kifizetni. Ezért a norvég **Herman Severin Lövenskiöld** (ejtsd: hermann szeverin lövenszkjöld) (1815-1870) komponálta meg a ma is hallható muzsikát.

*A szilfid* dán változatában a címszerepet az akkor 17 éves dán balerina, **Lucile Grahn** (1819-1907), míg James szerepét Bournonville táncolta. Ez a verzió tömörebb és valamivel rövidebb a Taglioni-félénél. A kettő közötti legnagyobb különbség az, hogy az első felvonás végét Bournonville pantomimmal zárja le. A Szilfid kikapja James kezéből az Effie-nek szánt jeggyűrűt, majd hozza a férfi sapkáját és James követi őt az erdőbe, így marad el az esküvő. Egyébként, a két balett cselekménye majdnem tökéletesen megegyezik, csak a dán változat természetesen magán viseli a Bournonville többi balettjében is fellelhető technikai és formálásbeli sajátosságokat. Azt mondhatjuk, hogy *A szilfid* dán változata tulajdonképpen a legrégebbi – változatlan formában fenn maradt romantikus balett, amely mozgásanyagánál fogva mintaként szolgált több más balett rekonstrukciójához, így *A szilfid* a Filippo Taglioni-féle verziójának újraterejtéséhez is.

## Bournonville művei

Bournonville ötvennél is több balettet alkotott, amelyek különböző csoportokba sorolhatók. Első periódusát nyilvánvalóan a Franciaországban eltöltött évek határozták meg, így legjelentősebb művei *A szilfid*, *Az alvajáró*, a *Faust* – tehát az **átdolgozások**. Túl egyszerű lenne azonban azt mondani, hogy minden művét a korábban látott baettek ihlették. Közel sincsen így, hiszen a *Valdemar* (1835) dán témájú újdonság, az *Ünnep Albanóban* (1839) pedig már előre vetíti a **második korszak** jellegzetességeit. Az **1842-55** közötti időszak, a második periódus, főleg a **karakterbaettek** születésének ideje. Míg Párizsban az egzotikus (pl. L. Petipa: *Sacountala*) és természetfeletti témájú (pl. Perrot: *La Filleul des fées*) műveket kedvelték, addig Bournonville alkotásaiban a különböző európai népek stilizált táncai elevenedtek meg életképekben, természetesen a mesés cselekmény és a romantika esztétikai irányelvei mentén. A *Napoli* (1842) vagy *A brugge-i*

*búcsú* (1851) (ejtsd: a brüzszi búcsú), a *La Ventana* (1856) vidám cselekményükkel, jól kidolgozott karaktereikkel ennek a korszaknak a kimagasló alkotásai.



Távol Dániától

A **harmadik időszakban** (1856-61) Bournonville figyelme egyre inkább a **technikai** kivitelezésre, a **virtuozításra** irányul, ezt akkor érthetjük meg leginkább, ha a *Genzanói virágfesztivál* (1858) egyetlen, el nem vett részét, a kettőst felidézzük. **Fontos azonban megjegyezni, hogy Bournonville „virtuozítása” nem a ma ismert végletek felé eltolódásról, azaz magasabb ugrásokról, több forogásról stb., hanem a legnehezebb elemek könnyednek tűnő, természetesnek ható előadasmódjáról szolt.**

Az **utolsó korszak** – 1864-től – egyrészt a korai sikerek felújítását hozta, másrészt Bournonville **északi mitológia** iránti érdeklődését mutatja. Már a korai *Valdemar* is dán témát dolgozott fel, amelyet a *Népmonda* követett 1854-ben, de az igazi áttörést a *Walkűrök* (1861) és a *Ballada Thrymról* (1868) hozta meg. Bournonville fokozatosan Wagner feltétlen híve lett, a Dán Királyi Operaházban be is mutatta a *Lohengrint*, *A nürnbergi mesterdalnokokat* illetve a *Tannhäusert*.



Juliette Price mint Svava a Walkűrökben

Más csoportosítás alapján azt mondhatjuk, hogy vannak a több felvonásos nagybalettek pl. a *Népmonda*, az *Abdallah* (1855), a divertissement-jellegű, rövidebb alkotások (*La Ventana*) illetve az úgynevezett vaudeville (ejtsd: vodvill) balettek, pl. *A király önkéntesei Amageren* (1871). Ez utóbbi típus állítólag nem tartozott a koreográfus kedvencei közé, azonban a magasztosabb témájú művek között, a nézői igények kielégítésére mégis készültek ilyen balettek. Ezek az inkább ujjgyakorlatnak számító darabok általában ismert történetet mondtak el, vagy jól ismert fordulatokból épültek fel, s a zenei anyaguk is korábbi sikerszámok (pl. operaáriák, románcok, aktuális báli tánczenék átdolgozásából állt. Ettől függetlenül színesek és látványosak, de legfőképpen igényes alkotások voltak.

Ne gondoljuk, hogy a koreográfus 1829-től ki sem mozdult Koppenhágából. Bournonville szinte egész Európát beutazta. Ezek az utak kezdetben vendégszereplések is voltak, később egyre inkább a pihenésről és az ihletszerzésről szóltak. Többször került összeütközésbe a dán uralkodókkal, ilyenkor általában külföldre szerződött. Ezek közül bécsi tartózkodása, illetve stockholmi időszaka jelentős, de műveit Londontól Nápolyig sokfelé bemutatták. 1874-ben még Oroszországba is ellátogatott. Útja előtt 69 évesen állt neki a cirill ábécé és néhány száz orosz szó megtanulásának. Marius Petipa és Christian Johansson (1817-1903), Bournonville egykori, svéd származású növendéke nagy megbecsüléssel fogadta az agg mestert, aki élénk érdeklődéssel tanulmányozta az orosz baletteletet. Véleménye azonban inkább lesújtó volt. Nem szerette a közönség túlzott lelkesedését, nem akarta, hogy a nézők tetszésnyilvánításukkal növeljék a táncosok önhittségét, hiszen ez különbséget tett volna táncos és táncos között. Ezért tudatosan úgy alakította saját stílusát, hogy az könnyed legyen, ezáltal a közönségnek, mivel csak „erőfeszítés nélküli” művészi táncot látott, nem támadt heves tapsolhatnékja.

Két évvel a halála előtt, 1877-ben feladta a tanítást, és emlékeinek rendezgetésével foglalkozott. Igen fontos életrajzi és kortörténeti dokumentum a *Színházi életem* című munkája, amelynek három kötete jelent meg (1847, 1865, 1877). 1879. november 28-án hunyt el Koppenhágában, de előző este még részt vett a *Valdemar* 150. előadásán.

### A dán iskola, a Bournonville-technika

Bournonville egyszerre táplálkozott a múltból és volt saját korának gyermeke. A leg-erősebb kapcsot a múlttal apja és mesterei jelentették, hiszen általuk Noverre örökébe lépett. Egész pályafutása során azért küzdött, hogy a tánc és a táncos **természetes** legyen még a virtuóz elemek közepette is, illetve elengedhetlenül fontosnak tartotta a színészi játékot műveiben. Másrészről viszont korának hatása meglátszik művein. Tündéri balettei éppúgy a romantika lenyomatai, mint a nemzeti karaktertáncokra épülő, változatos helyszíneket bemutató alkotásai. Színpadán, noha idővel teret engedett a technika bemutatásának, mégsem az üres csillogásé a főszerep. Ebben a tekintetben messze van Marius Petipától, de műveik között mégis akad hasonlóság, amely elsősorban a karaktertáncok szeretetében, és a divertissement-ok alkalmazásában mutatkozik meg.

Az ún. **Bournonville-technika** részletes bemutatása egy jegyzet hosszánál több helyet és nagyobb elmélyültséget igényel, azonban mégis szót kell ejteni róla. Tulajdon-

képpen a megmaradt balettek mellett ez a legelőbb hagyomány. Amikor 1829-ben a táncos-koreográfus Koppenhágában telepedett le, a balettmesterei teendőket is el kellett látnia. Ekkor kezdte el kidolgozni azt a képzést, amely elsősorban a francia iskolán alapszik, és mára egyedülivé vált a világon. Szinte teljesen hiányoznak belőle a látványos, széles mozdulatok, ezzel szemben gyors, aprólékos és nehéz munkát követel a táncosaitól, miközben mindez magától értetődően egyszerűnek és könnyűnek tűnik a szemlélő számára. A hangsúly a láb munkán van, a felsőtestet a „gömbölyű” kartartás teszi természetesebbé. A balettben a nemek egyenlőek, így a férfiak az orosz vagy az angol iskolához képest keveset emelnek. Jellemző még az épaulement (ejtsd: épolman) alaphelyzet, amelyben a váll és a tekintet a szabad láb irányába fordul. A mester védjegyévé vált az ún. „dán ölelés”, a grand jeté attitude en avant (ejtsd: gran zsöté attitüd an avan). Továbbá a koreográfus tudatosan kerülte, hogy táncosnői rövid túllszoknyában táncoljanak, és ezáltal vonják magukra a férfiak tekintetét. A Bournonville-technika tipikus lépés- és mozdulatkötés készletét egyébként Vivi Flindt és Knud Arne Jürgensen<sup>141</sup> szedte csokorba.

Bournonville a balett szolgálatában eltöltött évek során teljesen dánná vált. Műveltsége és tehetsége révén meghonosította, és diadalra vitte a francia romantikus tánchagyományt szülőhazájában. Több tucatnyi művével sikerrel formálta a polgárság szépség-élményét és elmélyítette a balett iránti érdeklődést a 19. század középső harmadában. Tudatosan alakította ki azt a stílust és technikát, amely ma az ő nevét viseli, és gondolatait igen pontosan dokumentálta. A legfontosabb azonban a balettein túl az volt életművében, hogy generációk sorának adta át a tánc szeretetét és a pantomimikus kifejezés mesterfogásait. Koreográfusi hitvallásában így foglalta össze a művészet lényegét:

*„A Tánc művészet, mert megköveteli az elhivatottságot, a tudást és a tehetséget. Egyben képzőművészet is, mivel nem csak plasztikusságában, hanem líraiságában is törekszik az ideálisra. A szépség, amelyre a Táncnak kötelessége törekedni, nem az ízléstől vagy a gyönyörűségtől függ, hanem a Természet megváltoztathatatlan törvényeiben rejlik. Az Utánzás művészete a lélek összes érzését magába foglalja. A Tánc alapvetően az öröm kifejezése, másrészről vágy arra, hogy kövessük a zene ritmusát.*

*A művészetnek az a küldetése általánosságban, a színháznak pedig különösen, hogy felélénkítse a gondolkodást, magasztalja az érzelmeket, és felfrissítse az érzelmeiket. Következésképpen a Táncnak mindeneke előtt óvakodnia kell attól, hogy a fásult közönség igényeit olyan hatásokkal elégítse ki, amelyek idegenek a valódi művésztől.*

*Az öröm erő, a mámor gyengeség.*

*A szép mindig megtartja az újdonság frissességét, amíg a meglepő hamar fárasztóvá válik.*

*A Tánc a zene segítségével képes költői magasságokba emelkedni. A felesleges „tornamutatványok” révén viszont könnyen komikussá válhat. Az úgy nevezett bravúroknak számtalan szakértője akad, de csak a kevés kiválasztott képes ezeket a könnyedség látszatával előadni.*

141 Vivi Flindt (1943-) dán táncosnő, illetve Knud Arne Jürgensen (1952-) dán táncörténész

*A művészi tökéletesség csúcsa az, amikor a mechanikus mozdulatokat és a fárasztóan nehéz elemeket a harmonikus nyugalom álarca alá tudjuk rejteni.*

*A manírosság nem karakter, az affektáltság pedig a báj közismert ellensége.*

*Minden táncosnak úgy kell tekintenie fáradságos művészetére, hogy az láncszem a szépséghez, a színpad hasznos díszítő eleme vagy másképpen megfogalmazva a nemzetek lélekbéli fejlődésének fontos eleme.” (Fordította: Gara Márk)*

## A hagyomány feltámasztása és életben tartása

Bournonville halála után műveiből kb. 20 balett illetve néhány rövidebb részlet szerepelt a Dán Királyi Balett repertoárján. Ezek közül 1878 és 1939 között még 10 balett tűnt el. A második világháború alatti német megszállás öt esztendeje kellett ahhoz, hogy a dánok elkezdjenek ráeszmélni, hogy micsoda nemzeti érték csúszik ki a kezükből, ha nem tesznek valamit a hagyomány megőrzéséért. Ezért **Harald Lander**<sup>142</sup> balettmester a csendes nemzeti ellenállás részévé tette a még fellelhető Bournonville-balettek feltámasztását. A második világháború után is folytatódott ez a munka, amelyet az 1979-es centenáriumi, az 1992-es illetve 2005-ös évfordulók alkalmával megrendezett fesztiválok csak megerősítettek.

Stíluskritikai jegyek alapján támasztották fel a szövegkönyv alapján 1985-ben az *Abdallah* című balettet. A *Konzervatórium* című opust pedig több mint hatvan év után 1995-ben rekonstruálta Kirsten Ralov és Niels Bjørn Larsen úgy, hogy ők maguk még táncoltak az 1933-as előadásban.

A dán hagyományt nagy tisztelet övezi világszerte, hiszen a rég elfeledett alkotások rekonstrukciói alkalmával a mesterek (pl. Pierre Lacotte, Patrice Bart) a képeken, a zenén és a scénárión túl csak ehhez a mozgásanyaghoz tudnak visszanyúlni, ha többé-kevésbé hiteles romantikus balettet szeretnének. Ezen túlmenően pedig a tradíció felett a mai napig nem járt el az idő, ugyanis a dán iskolán nevelkedett táncosok előadásában a Bournonville-balettek ugyanolyan frissek és bájosak, mint egykor.

<sup>142</sup> Harald Lander (1905-1971) dán táncos, koreográfus. Legismertebb műve az *Etüdök* (1948).

## Az olasz iskola és alapítója: Carlo Blasis, művész, pedagógus és teoretikus



**Carlo Blasis** (karlo blázisz) (1795-1878) munkássága a tánc történet izgalmas korszakában kezdődött. A napóleoni idők<sup>143</sup> minden művészetben, így a táncban is érdekes ellentmondásokat hozott. A 19. század elején a császárkor ízlése, az **empire**<sup>144</sup> (ampír) stílus uralkodott, amelyben neoklasszikus témák és antik formák domináltak, de már utat kaptak az új hatások és tendenciák, amelyek a tematikában az egzotikum és a nemzeti jelleg, a formákban a szabadság és a romantikus hevület megjelenését jelentették. A nemzeti táncok megerősödtek és megjelentek a szalonokban, báltermekben is, a színpadon pedig a pantomim és a tiszta tánc viszonyának kiegyenlítődése technikai újításokat eredményezett. Ekkor jelent meg a **fej fölötti kartartás**, azok a pózok, amelyek a néptáncokból, például a tarantellából, vagy a boleróból származtak.



Vestris úr és Angiolini kisasszony bolerót táncol, 1810

Újdonságnak számított az is, hogy **a táncos a hátát fordította a közönség felé** (amely az antik ábrázolásokban tipikus volt), utánozva például a Herculaneum<sup>145</sup> és a Pompeji<sup>146</sup> ábrázolások gyakorlatát. Találunk ilyen a „kortárs” Antonio Canova<sup>147</sup>, (ejtsd: kanova) olasz szobrász művészetében is, aki egyébként Bonaparte Napóleon<sup>148</sup> egyik kedvenceként a korszak művészeti ízlését diktálta. Ez azután majd az **arabesque**-ek (ejtsd: arabeszk) bizonyos fajtáiban is érvényesült (második és negyedik arabesque).

<sup>143</sup> napóleoni korszak: Bonaparte Napóleonról elnevezett időszak, kb. az 1800-1815

<sup>144</sup> empire stílus: I. Napóleon császársága alatt kialakult stílus, amely egész Európában elterjedt. Egyiptomi és antik elemek keveredtek benne. Főleg az építészetben és a díszítő művészetekben jelentkezett.

<sup>145</sup> Herculaneum: romváros Olaszország Campánia nevű tartományában, az ókori Római Birodalom egyik városa volt, amelyet a Vezúv kitörése pusztított el.

<sup>146</sup> Pompeji: szintén romvárossá lett, ókori település u.ott a Nápolyi öbölben

<sup>147</sup> Antonio Canova (1757-1722): velencei olasz szobrász

<sup>148</sup> Bonaparte Napóleon (1769-1821): francia hadvezér, politikus. I. Napóleon néven a franciák császára 1804-től 1815-ig



Antonio Canova:  
Paoline Borghese mint Vénusz



Antonio Canova:  
A három grácia (1799)

A 18. században kitalált *épaulement* is újabb színeket és dinamizmust kapott ugyancsak a néptáncokból. Leginkább azonban a légiesség eszménye kerül egyre inkább előtérbe, amely nem csak az említett *Herculaneum* táncosnőinek, isteneinek és istennőinek sajátja, hanem egyre inkább kapcsolódik majd a romantikus eszmény tündérvilágához is. Ez a légiesség megnesemítette a 18. század végi groteszk-akrobatikus ugráncosításokat is, amelyek a vásári komédiások nyomán a színpadra is bekerültek. Ennek a tendenciának első képviselője az a **Genevieve Gosselin** (ejtsd: zsonöviev goszlen) (1791-1818), francia táncosnő, aki Marie Taglioni előtt már jó tíz évvel, 1813-ban, próbálkozott a lábujjhegyen táncolással.

## Életrajza

Carlo Blasis, Nápolyban született nemesi család gyermekeként. A család 1799-ben átköltözött Franciaországba, ahol Blasis megkezdte tanulmányait. Marseille-ben (ejtsd: márszej) állt először színpadra tizenkét éves korában. 1816 és 1817 között Bordeaux-ban (bordó) működött, majd Pierre Gardel (pier gárdel) képezte tovább. Az 1817-18-as szezonra visszament Itáliába, ahol 1823-ig a **Scala**<sup>149</sup> szólistája lett. Több Vigano-balletben táncolt. Eközben írta meg talán leghíresebb könyvét, *Traité élémentaire théorique et pratique de l'Art de la Danse* (treté élémantér téorik é pratik dö lar dö lá dansz) (1820) címmel. 1827-től 1830-ig Londonban vendégeskedett, ott publikálta *The Code of Terpsichore* (1828) címmel másik jelentős elméleti munkáját, amely később (1830) francia nyelven is megjelent.

<sup>149</sup> La Scala: híres operaház Milánóban



A Traité milánói kiadása

Az 1830-as évektől kezdve Blasis lábsérülésekkel küzdött, majd 1834-ben Modenában végleg el is búcsúzott a színpadtól. Ezután már csak koreografált és a pedagógiai munkának élt. 1837-ben kinevezték a Scala Táncakadémiájának igazgatójává, amely hírnevet és nemzetközi elismerést is hozott neki kiváló táncoktatási eredményeivel. 13 évig töltötte be ezt a posztot. Ez alatt az idő alatt jelentősen megreformálta a képzést. A növendékeket a tudásszintjüknek megfelelően osztotta különböző csoportokra. A technikai képzés mellett, egyenrangú helyet kapott a színpadi kifejezéshez szükséges pantomim oktatása. Bevezette a rajzos szemléltetést, amely teljesen új volt a táncoktatásban.

Mindeközben saját iskolájából a korszak legnevesebb táncosai kerültek ki. Blasis ezután számos olasz és külföldi nagyváros balett együttesénél működött balettmesterként és koreográfusként: Varsóban (1856-57), Lisszabonban (1857-58), Párizsban (1859-60), Moszkvában (1861-64). Még Itáliába visszatérve, hetven évesen is tanított saját iskolájában. 1878-ban a Comó-i tó partján érte a halál.

Növendékei a nyugat-európai romantika és az orosz klasszika idején egyaránt vezető művészekké váltak. Íme néhány közülük: **Sofia Fuoco** (ejtsd: fuokó), **Carolina Rosati**, **Claudina Cuchi** (ejtsd: kukki), **Carlotta Grisi**, **Pasquale Borri**, vagy **Giovanni Lepri** (ejtsd: dzsovanni), **Virginia Zucchi** (ejtsd: virdzsinia cukki), **Carlotta Brianza** (ejtsd: karlotta brianca), **Pierina Legnani** (ejtsd: lenyáni).

## A 19. század megújuló táncpedagógiája

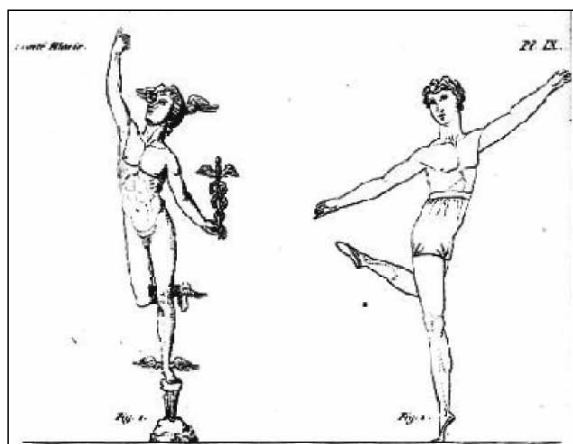
Blasis a táncot – Noverre és a felvilágosodás többi teoretikusa nyomán – „utánzó művészetnek” tekintette, amelyben a technikai tökéletességnek erőteljes kifejező erővel és drá-

mai hatással kell párosulnia. A technika és a kifejezőerő egyesítésével egy újfajta előadói stílust akart kialakítani, amely azután az ún. „olasz iskola” alapja lett. Blasis úgy tartotta, hogy a tánc a szépség és a harmónia kifejezője is, amit csak jól felépített, szigorú gyakorlatok folyamatos végzésével lehet elérni. Mintául szolgált ehhez a zene és a festészet. Könyvében a szárnyaló, repülő, megnyújtott vonalú, általában lábujjhegyen álló, táncos ábrázolások olyan ideált sugallnak, amely a képzőművészetből eredt ugyan, de a romantika táncszínpadán talált majd lehetőséget a megvalósulásra. Egyetlen figurán sem látszik a mozgás erőfeszítése. Ugyanakkor ez az ideál már nem állt távol a mindennapoktól sem, Blasis könyveinek egyes figurái a kor divatos ruháit és fejfedőit viselik.

Blasis *Traité* című könyvében új összefoglalását adta a hajdani Királyi Táncakadémia „lépéstárának” és továbbfejlesztette azt, illetve bevezetett néhány új mozdulatot is. Ilyen új mozdulatnak számított az *arabesque*, amelyet Blasis a reneszánsz szobrász, *Giovanni da Bologna*<sup>150</sup> Merkúr-szobra ihletésére talált ki.



Merkúr (1550)



Részlet a *Traité*-ből

A korábban egész más jelentéssel használt *arabesque* Blasisnál a fantázia és az extravagancia példája lett. Az ábrázolások kitért karral és párhuzamosan, a test előtt tartott karokkal is mutatták a pózt.

Blasis könyvét az édesapjának ajánlotta, majd az előszóban hosszan értekezett a tánc nagyszerűségéről. Az első fejezetben azután instrukciókat adott a tanítványoknak, amelyek közül talán a legfontosabb, hogy aki a táncnak szenteli az életét, egyetlen napot sem hagyhat ki a gyakorlásból.

<sup>150</sup> Giovanni da Bologna (1524k-1608): németalföldiszobrász

„Ruházzátok fel magatokat bátorsággal, és ne lankadjatok a munkában. Nem tudok nektek jobb tanácsot adni annál, mint amit egy festő mondott a tanítványainak:  
 „Nulla dies sine linea” (Vagyis: Egyetlen nap se múljon el vonás nélkül.)  
 „Hagyjatok fel az élvezetekkel, ha Terpsichoré udvarába akartok bejutni. Az istennő csak azokat veszi pártfogásába, akik teljesen neki szentelik magukat.”

(fordította: Major Rita)

Még ebben a fejezetben sok latin és más klasszikus idézettel megvilágítva beszél a tánc szépségeiről, de arról is, hogy a fiatal táncosnak legalább annyira kell tanulmányoznia a festészetet, az irodalmat és a zenét is, mert csak akkor fejlődik művészetében, ha mindezekben is műveli magát.

A második fejezet a lábokról szól és konkrét gyakorlatokat is ajánl, míg a harmadik a testet vizsgálja. A negyedik részt Blasis a karoknak szenteli, míg az ötödikben a legfontosabb pozíciókat elemzi, beszél a preparációkról és a lépések lezárásáról, a pózokról, az attitude-ről. Itt említi az *arabesque*-et is: „Nincs kecsesebb azoknál a gyönyörű attitude-ök-nél, amiket arabesque-nek hívunk.” A hatodik fejezetben a mozdulatok tempóját elemzi a szerző, kiemelve annak a fontosságát, hogy a tempók változatossága élénkíti, színezi a táncot. Beszél a „ballon”-ról, vagyis az ugrások levegősségéről, könnyedségéről, a földtől való emelkedés eleganciájáról. „Szeretem látni, ahogyan az ugrásokban megjelenik a gyorsaság és a rugalmasság, hogy azt hihessem, alig érintitek a földet, és készen álltok a levegőbe emelkedésre.” (Ford.: M.R.) Az *entrechat*-k részletes elemzésével az ugrások közbeni izommunkára is kitér. A hetedik fejezetet teljes egészében a kor tánctechnikája egyik legnépszerűbb elemének, a *forgások*nak szenteli. A nyolcadik fejezetben a komoly, a demi-caractère és a komikus táncos ismérveit, stílusát taglalja, vizsgálva az ezzel összefüggő testalkat kérdését is. A kilencedik, záró fejezetben pedig a táncmesterről szól, személyes élményekkel és példákkal. A könyv végén Blasis gyakorlatokat adott közre és bizonyos mozdulatokat ábrákkal és szöveges magyarázattal szemléltetett.

Későbbi elméleti munkáiban tánc történettel, a társastáncokkal, a színpadi táncok előadásmódjával, a táncdarabok zenéjével is foglalkozott. Elméleti munkásságával, nemcsak az *olasz iskola* alapjait teremtette meg a balettművészetben, hanem az újkori táncpedagógiát is megalapozta. A 20. század táncpedagógusai közül, különösen **Enrico Cecchetti**<sup>151</sup> (ejtsd: enrikó cseketti) vitte tovább Blasis eredményeit.

<sup>151</sup> Enrico Cecchetti (1850-1928): híres olasz táncos és táncmester, aki sajátos módszerével a 20. század legjobb táncosait nevelte ki.

## Átmenet a későromantikába Arthur Saint-Léon

A romantikus balett első periódusa, amely a műfaj megteremtéséről szólt, nagyjából 1845-ig lezajlott. Középső szakaszának jellemző alakja Saint-Léon (ejtsd: artür szen-léon) (1821-1870), aki mind táncosként, mind koreográfusként beírta magát a tánc történetbe. Szó szerint beírta, hiszen könyve és levelei érdekes, tanulságos olvasmányként szolgálhatnak ma is.

A Saint-Léon név egy táncost és egy zenészt rejt egy személyben, ugyanis sokáig nem dőlt el, hogy a gyerek Saint-Léonból hegedű- vagy táncművész lesz-e. Mindkét téren tehetséget mutatott, maga Paganini<sup>152</sup> is szívesen fogadta növendékei közé. A hegedű volt a főszerep gyerekkorában, a balett a második helyre szorult vissza. Táncosként 1835-ben debütált Münchenben, majd a családja visszatért Párizsba, ahol a közönség a bőséges zenei kínálat miatt már kevésbé volt kíváncsi zenei képességeire. Albert-nél (ejtsd: alber) tanult, akit korának egyik leghaladóbb pedagógusaként tartottak számon. Brüsszel után Londonba vitte útja Saint-Léont, ahol kiváló tánckészségét, muzikalitását, remek alkatát és meggyerő vonásait dicsérték. Táncát – annak virtuóz és újszerű volta miatt – „Herkules sportjának” nevezték. Az angol fővárosban ismerkedett meg Fanny Cerritóval (1817-1909), a nápolyi balerínával, kora egyik legnagyobb táncosnőjével, aki a felesége lett. Cerrito révén Saint-Léont Európa-szerte megismerték, de a feleség is élvezte e házasság előnyeit, hiszen férje a számára készített számos balettet. Bárhová vetődtek a világban, mindig sikerük volt, többek közt Pesten és Temesváron is jártak 1846-ban. A gyorsan alkotó táncos lassan koreográfussá érett és korábbi balettek átdolgozása után született meg a legendás balett, *Az ördög hegedűje* (1849, zene Pugnì), amelyben Saint-Léon hegedült és táncolt is. Emellett tanított a Párizsi Operában és 1852-ben kiadta a **Sténocho-reographie** (ejtsd: szténokoreografi) című könyvét, amelyben ismertette **tánclejegyzési rendszerét**. Ez úgy nézett ki, hogy a kotta felett egy hatvonalas rendszerben rögzítette a váll, a törzs, a karok, a láb és a lábfej helyzetét. Egy ily módon készített lejegyzés alapján rekonstruálta Pierre Lacotte *A markotányosnő* (*La Vivandière*, ejtsd: la vivandier, amelyet *Markitenka*-nak is neveznek) hatosát (pas de six, ejtsd: pá dö szisz).

1859-től haláláig vezető balettmester volt az orosz cári színházak szolgálatában, így az orosz balett fejlődése Perrot-n és Marius Petipán kívül neki is sokat köszönhet. Ezzel párhuzamosan élete utolsó éveiben a Párizsi Operában is dolgozott. Két műve érdemel nagyobb figyelmet ebből a korszakból. Az első **Delibes** (ejtsd: dölib) és **Minkus** közös balettje a *Náila avagy a forrás tündére* (*La Source* ejtsd: la szursz) 1866-ból, a másik pedig a **Coppélia** (1870), amely élete legnagyobb sikerévé vált. A francia-porosz háború alatt hunyt el.

Saint-Léont méltatlanul szokták kihagyni a romantika legnagyobb koreográfusai közül, pedig felismerte többek közt, hogy **káros a balerínák aránytalan istenítése**, amelyet ő a **táncok egységesen magas szintű munkájával** szeretett volna ellensúlyozni. He-

152 Niccolò Paganini (1782-1840) híres olasz hegedűvirtuóz

gedűművészként, zeneszerzőként, koreográfusként és elméleti szakemberként jelentőset alkotott, éppen ezért sajnálatos, hogy eredeti koreográfiája mégsem maradt az utókorra.

## Négy balett a későromantika korszakából

A romantikus balett vitathatatlanul az 1830-as 1840-es évek nagy vívmánya volt, amelyet a romantikus életérzés ihletett, így a közönség lelkesen fogadta. 20-30 évvel később, a romantika már nem volt ennyire eleven. A 19. század fejlődése felgyorsult és ez a művészetre is rányomta a bélyegét. Új utakat kerestek a művészek, gondoljunk csak a francia impresszionistákra, az angol Arts and Crafts mozgalom képviselőire vagy az irodalmi realizmus fő műveire. A balettművészet felett azonban mintha megállt volna az idő. Azt nem mondhatjuk, hogy népszerűtlenné vált vagy már nem vonzotta az embereket, helyesebb úgy fogalmazni, hogy már nem szólt olyan széles társadalmi réteghez, inkább a maga stabil nézőbázisát szórakoztatta. Balettet mindenütt játszottak Nyugat-Európában, azonban három központ rajzolódott ki. Dániában Bournonville töretlenül építette a maga együttesét és repertoárját. Milanóban Carlo Blasis csiszolta tovább a romantikus technikát, Párizs pedig továbbra is az izlés fővárosának szerepét töltötte be. Oroszország ezekkel szemben, de Nyugat-Európával szoros kapcsolatot ápolva a maga útját járta, amelyet klasszikus balettnak nevezünk.

Hogy jobban magunk elé tudjuk képzelni a kort, idézzük fel Edgar Degas (ejtsd: edgár dögá) (1834-1917) pasztelljeit és olaj képeit, amelyekhez a Párizsi Opera táncosnői szolgáltak modellül. Degas-t ugyan leginkább a mozgás megragadása és a színházi fények érdekelték, mégis megejtően ábrázolja a táncosnők mindennapi gyakorlatait. Semmi pompa, semmi idealizálás csak az emberi gesztusok, nem ritkán sovány és izzadt nőalakok.

Nyilvánvaló, hogy a táncosnők társadalmi státusza jelentősen csökkent. Ebből az időszakból származik a meglehetősen negatív **balettpatkány** kifejezés is, amely a sötét balett-teremben dolgozó, gyöngye testalkatú, fiatal (lány)növendéket jelölte. Természetesen még mindig voltak nagy balerínák, akik mind a színpadon, mind a társasági életben csillogtak és vagyont tudtak gyűjteni, a táncosnők zömét azonban megvetette a polgárság és leginkább a kurtizánokkal egy szintre sorolták őket. Nem véletlenül, hiszen a régi Párizsi Operában, amely a Rue le Pelletier-n (ejtsd: rü lö peletyie) állt – itt játszódik a ma népszerű, *Az operaház fantomja* című musical – a férfiközönség a táncos szórakozásokon túl a szeparékban a kartáncosnők egyéb szolgáltatásait is igénybe vehette. A mai, Charles Garnier-féle<sup>153</sup> operaház (ejtsd: sárl garnyie) csak 1875-ben nyitotta meg kapuit.

Négy különböző balettet fogunk megvizsgálni a továbbiakban abból a szempontból, hogy mennyiben viszik tovább a romantikus balett hagyományát vagy mennyiben lépnek túl azon.

153 Charles Garnier (1825-1898) francia építész, jelentős műve még a Monte-Carlói Casino.

## La Source (Naïla avagy a forrás tündére)

A *Naïla* (ejtsd: la szúrsz, naila) a romantika legnemesebb hagyományait viszi tovább. Mesei története a vadregényes Kaukázusban játszódik, amely akkoriban a párizsiak számára az egzotikus kelet egy elérhetetlen darabja volt. Az orientális téma sok karaktertáncra ad lehetőséget és még a háremromantika sajátosságait is megcsillantja a II. felvonásban. A tündéri hagyomány Naïla – ő a forrás tündére – szerepe révén marad eleven, hiszen a saját szerelmét áldozza fel, hogy Djémil (ejtsd: dzsémil) elnyerhesse Noureda (ejtsd: nuredda) szívét. Így a forrástündér halálával teljesedhet be a földi halandók szerelme.

Saint-Léon eredeti, 1866-os koreográfiájából a díszletterveken és a zenén (Delibes és Minkus) kívül nem maradt más. 2011 őszén Jean-Guillaume Bart (ejtsd: zsan-gijjom bart) készítette el az új táncokat.

## Coppélia avagy a zománc szemű lány

A jeles német romantikus író, költő, zeneszerző, E. T. A. Hoffmann novellája, *A homokember* szolgált a *Coppélia* alapjául. A borzongató jellegétől megszabadított eredeti történet helyett a balett tulajdonképpen egy vidám szerelmi civódást mesél el, amely Coppélius, a rejtélyes babakészítő körül bonyolódik. A cselekménynek az akkor az Osztrák-Magyar Monarchiához tartozó Galícia (ma Lengyelország) ad helyet. Az örült feltaláló azt vette a fejébe, hogy önműködő babát (Coppélia) épít, „aki” iránt Ferenc ellenállhatatlan vonzalmat érez, ezzel megbántva menyasszonyát, Swanildát. A bonyodalom a harmadik felvonásra megoldódik és boldog véget ér a történet.

Ismét Saint-Léon a koreográfus, aki turnéi révén jól ismerte hazánkat és a lengyel területeket is, így nem okozott neki gondot a lengyel képek és néptáncok beállítása. Ekkor hangzott fel a tánc történet első színpadi balett-csárdása **Léo Delibes** (ejtsd: léó döl-lib) zenéjében. Mindez talán az utazó táncársulatoknak és az első magyar balerinának, Aranyváy Emíliának<sup>154</sup> köszönhető, aki a hagyomány szerint megismertette a csárdást Delibes-bel.

**Giuseppina Bozacchi** (ejtsd: dzsuzzeppina bozakkhi) volt az első Swanilda, aki röviddel a bemutató (1870) után el is hunyt a porosz-francia háború következtében. A 17 éves olasz csodabalerina mindössze 18 alkalommal táncolta el Swanilda szerepét, **Eugénie Fiocre** (ejtsd: özseni fiokr) oldalán. Nem tévedés, Ferencet egy táncosnő alakította a premieren és még sokáig, hiszen a háborús időkben éppen nem volt megfelelő férfi szólista, később pedig annyira elnőiesedett a balett műfaja Nyugat-Európában, hogy egyszerűen még az igény sem merült fel, hogy férfi táncolja Ferenc szerepét. Az, hogy valaki **en travesti** (ejtsd: an traveszti, az ellenkező nem ruhájába öltözve) táncol egy szerepet nem volt ritka a 19. században. Elég visszaemlékezni Fanny Elsslerre, aki a testvérével lépett fel, de hogy hazai példát is említsünk, *A fából faragott királyfi* ősbemutatóján, 1917-ben Pallay Anna volt az első Királyfi.

<sup>154</sup> Aranyváy Emília (1830 körül-1868) Nemzetközileg is jegyzett magyar táncosnő, reformkori primabalerinánk közül őt tekintjük az elsőnek.

A balett szórakoztató jellegének fokozására készült el az *Automaták tánca*, amelyben a különböző baba-szerkezetek egzotikus vagy karaktertáncokat adnak elő a mechanikus mozgást imitálva. Illetve a harmadik felvonásban táncosnők bemutatását szolgálja az *Órák tánca*, amely eredetileg a Hajnal, az Ima, a Munka, az Eljegyzés (Nász) női szólóból állt össze. Ez rokonságot mutat a klasszikus balettek divertissement-jaival (ejtsd: divertizman), ami nem is csoda, hiszen Saint-Léon igen jól ismerte Marius Petipa alkotói módszereit. Ma ezek a számok a különböző változatokban a cselekmény lezárását és a nagy esküvői kettős bevezetését szolgálják. Id. Harangozó Gyula<sup>155</sup> ma is látható változatából ez a rész teljesen eltűnt, megtekinthető viszont Ninette de Valois<sup>156</sup> (ejtsd: ninett dö valóá) 1954-es koreográfiájában.

## Sylvia, Diana nimfája

1876-ban mutatták be Delibes utolsó egész estés balettjét, amelyet **Louis Mérante** (ejtsd: lui mérant) (1828-1887) francia koreográfus állított színpadra. A Sylvia eredeti koreográfiája nem maradt ránk, viszont nagyon fontos kiemelni, hogy a romantika elejétől számítva közel 50 éve a Sylvia az első jelentős **mitológiai** témájú balett. A tánc történetében legutoljára a cselekményes balett kikísérletezésének idején, főleg Noverre-nél és követőinél talákoztunk mitológiai témával. A *Sylvia* cselekménye Tasso *Megszabadított Jeruzsálem* című eposzának egyik történetén alapszik, és fontos kiemelni, hogy nem azonos a Seregi László által 1972-ben bemutatott balett szüzséjével.

## Az Excelsior

Ha elolvassuk az Excelsior szöveggönyvét, akkor nehezen hisszük el, hogy ennek bármi köze lehet a baletthez. **Luigi Manzotti** (ejtsd: luidzsi mancotti) (1835-1905) koreográfiája **Romualdo Marengo** zenéjével hat képben eleveníti meg az emberiség nagy vívmányait: többek közt a gőzhajó és az elektromosság feltalálását, a New-York-i Brooklyn híd mérnöki teljesítményét, a rabszolgaság eltörlését, a Szezei-csatorna megnyitását és hasonló eseményeket. Az 1881-es alkotás egyes részeit allegorikus alakok (a Sötétség lelke, a Fény géniusza, stb.) harca révén ismerhetjük meg, így érthető módon a fény és a béke apoteózisa zárja le a balettet. Ez az apoteózis leginkább egy revühöz vagy egy mazsorett felvonuláshoz hasonlít, amelyet ritkábban táncos részek váltanak. Maga a műfaj is igen kérdéses, hiszen zömében a pantomim és a színpadtechnikai megoldások domináltak az eredeti műben, amely egyébként elveszett. (A rekonstrukció 1967-ből származik, ekkor **Ugo dell'Ara** koreografálta újra az Excelsiort, ez látható ma.) Az viszont tény, hogy a maga idején az előadás jelentős sikert aratott, mind Európán belül (Budapestre is eljutott), mind az Újvilágban

<sup>155</sup> Harangozó Gyula (1908-1974) A 20. század középső harmadának legjelentősebb balett-koreográfusa. Művei közül kiemelkedik a *Csárdajelenet* (1936), a *Coppélia* (1953) és *A csodálatos mandarin* (1956).

<sup>156</sup> Ninette de Valois (1898-2001) ír származású brit táncos, koreográfus és pedagógus, a Royal Ballet alapítója.

ünnepezték. Ugyanakkor az Excelsior diadalútja mint egy kór- és kortünet mutatja a balett egyre jelentéktelenebbé válását Nyugat-Európában. Mindezen majd csak a Szergej Gyagilev vezette Orosz Balett fog változtatni a 20. század első évtizedében.

### Az opera és a balett

Tudjuk, hogy a balett és az opera műfaja nagyjából egy időben indult el világhódító útjára, és máig tartó közös fejlődésükben több olyan szakasz fordult elő, amikor több-kevésbé összekapcsolódtak, inspirálták egymást.

A barokkhoz hasonlóan az 1820-as években is egy ilyen időszak következett be, ezt nevezzük a **francia nagyopera** korszakának. A francia nagyopera nemcsak egy időszakot jelöl ki az opera műfajának fejlődésében, hanem egy önmagában megálló stílust, önálló kompozíciós technikát is jelent. Az ebben a szellemben keletkezett operákat a zenei verizmus szorítja ki, nagyjából a 19. század végén.

A francia nagyopera formájában megírt opera egy terjedelmét tekintve meglehetősen hosszú előadás (általában 3-5 felvonásból áll), amely kezdetben középkori vagy egzotikus témát dolgozott fel. Később természetesen kibővült a skála és szinte bármilyen drámai tartalommal bíró történet szolgálhatott a cselekmény alapjául. A lényeg az volt, hogy **gazdag kiállítású**, nagy tömegeket mozgató **látványos** előadás szülessen meg, amelyben **balettbetétnek** is kellett szerepelnie. A műfaj egyébként **Giacomo Meyerbeer** (ejtsd: dzsakomó meyerbeer) és **Daniel François-Esprit Auber** (ejtsd: daniel franszoá-eszpri ober) munkássága nyomán alakult ki, és a belcanto operák (Bellini, Donizetti) után majdnem minden jelesebb komponistára hatott ez a stílus. E művek sikere éppen abban állt, hogy a drámai cselekményt, a szép dallamokat, a virtuóz énektechnikát, a látványos rendezést és a balettet egyesítette egy előadásban belül, amely tökéletesen megfelelt a szórakozni vágyó párizsi polgároknak. Amikor a két operafejedelem, Verdi és Wagner a francia színpadot kívánta meghódítani, meghajoltak Párizs „óhaja”, a szokásjog előtt és balettbetétnet fűztek operáikhoz. A párizsiak szava is tették, hogy Wagner a *Tannhäuser* elejére illesztette a Vénusz-barlang jelenetét, így a nézők ráérős része a vacsorája miatt lemaradt a bacchánsnők táncáról, amit sérelmezett. A francia közönségről egyébként elmondhatjuk, hogy inkább a balett érdekelte, mint az opera, hiszen a meglehetősen hosszú *A bűvös vadász* után még aznap éjjel eltáncolta az együttes a *Coppéliát*.

Számunkra az egyik legérdekesebb momentum e zenés műfaj történetében az 1831-ben bemutatott opera, az **Ördög Róbert**. Meyerbeer ötfelvonásos darabja a középkori Szicíliaba kalauzolta el a nézőt. A címszereplő magának az ördögnek a fia, és szerencsejátékra, istenkáromlásra és még sok mindenre vetemedik, hogy megszerezze magának a szépséges és szűzi Izabellát.

Egy elhagyott kolostor falai között Szent Rozália szobra vigyázza az apácák sírjait. A szobor mellett növény bűvös barkától várja Ördög Róbert a segítséget, hogy Izabellát megszerezhesse. Ekkor Bertram – maga az ördög – megidézi a halott apácákat, akik ko-

rábban megtévedtek és ezzel magukra vonták Isten büntetését, aki Szent Rozáliát küldte a megbüntetésükre. Bertram így énekel:

„Apácák! Hallotok engem a hideg kövek között? Ébredjetek! Ne féljetek többé a rettenetes szent dühétől! A pokol királya az, aki titeket hív. Csak egy órára ébredjetek és hagyjátok el halotti ágyatokat!”

Ekkor volt látható az opera híres balettbetéte, az úgy nevezett **Apácák balettje**, amelyet **Filippo Taglioni** koreografált. A közönség teljesen el volt ragadtatva a képtől, amikor a halott apácák szemfedőjükben előléptek a sírokból, majd táncba kezdtek, hogy Ördög Róbertet rávegyék a barka letörésére. A romantikus balett jelentős eseménye volt ez a koreográfia, hiszen itt fordultak elő először olyan természetfeletti lények (jelen esetben élőhalottak), akik a hold fényénél fehér ruhában táncoltak és ezzel még hatásosabbá, kísértetiesebbé tették az operát. Innen csak egy lépés választotta el a *Giselle* szerzőit néhány évvel később, hogy a villiket mutassanak be balettjükben. Nézzük meg Degas (ejtsd: dögá) azonos című képét is, amely szemlélteti, hogy a néző mit láthatott a színpadon.

A francia nagyopera tehát elindult diadalútjára. Az alábbiakban néhány olyan operát sorolunk fel, amelyekben hosszabb balettbetétnel fordul elő:

Auber: *A portici néma* (1828) (ejtsd: porticsi)

Berlioz: *A trójaiak*

Borogyin: *Igor herceg* (a balettbetétnel önálló darabként is ismert **Polovec táncok** címen, Fokin koreográfijával, 1909)

Cilèa: *Adriana Lecouvreur* (ejtsd: csilea adriana lökuvrör) (1902)

Delibes: *Lakmé* (ejtsd: dölöb) (1883)

Donizetti: *A kegyencnő* (1840)

Glinka: *Ruszlán és Ludmilla* (1842) (Fokin készített hozzá koreográfiát 1917-ben)

Goldmark: *Sába királynője* (1875)

Gounod: *Faust* (ejtsd: gúnó) (1859) (híres balettbetéte a **Walpurgis-éj**, ahol a pokolba alászálló Faustnak megjelennek a régmúlt idők híresen szép nőalakjai)

Massenet: (ejtsd: maszné) *Cid* (1885), *Manon* (1884), *Hamupipőke* (1899)

Meyerbeer: *A próféta* (1849), *Az afrikai nő* (1865)

Ponchielli: *Gioconda* (1876) (ejtsd: ponkielli dzsokonda) (ennek az operának a betéte **Az órák tánca**)

Rossini: *Korinthosz ostroma* (1826), *Mózes* (1827), *Tell Vilmos* (1829)

Verdi: *Aida* (1871), *Don Carlos* (1867), *A szicíliai vecsernye* (1855) (Ez utóbbi híres részlete **A négy évszak**, amelyet külön is szoktak játszani, azonban nem azonos Perrot művével (1848)!)

Wagner: *Rienzi* (1842), *Tannhäuser* (1861)

Jól látható az iménti felsorolásból, hogy sok szerző írt francia nagyoperát, benne rövidebb vagy hosszabb balettbetétnel. E műfaj alkonyát, majd eltűnését pontosan az okozta, ami miatt a 19. században kedvelték. A 20. századra túlzottan hosszúnak és teátrálisnak



tekintették őket, illetve már nem nagyon akadt elég pénz a látványos kiállításukhoz. Megváltozott a közízlés. Ma, amennyiben egyáltalán előveszik e darabokat, a balettbetéteket rendszeresen kihagyják. A 20. században viszont sok koreográfus fedezte fel a balettbetétek zenéit és előszeretettel alkalmazták műveikben. Hogy csak néhányat említsünk közülük: Ashton: *A korcsolyázók*, Seregi: *A makrancos Kata*.

### **Olvass!**

Carlo Blasis: A tánc művészete (kézirat.) Felsőoktatási Jegyzetellátó Vállalat, Budapest, 1955

Ivor Guest: *The Romantic Ballet in Paris*, Dance Books, Alton, 2008

Ivor Guest bármelyik további könyve

Hézsó István: Egy elfelejtett évforduló – 200 éve született Fanny Elssler in *Parallel* 2011. No.19. p 25-30

August Bournonville: *Színházi életem* (Részletek a *Mit Theaterliv* című könyvből) Felsőoktatási Jegyzetellátó Vállalat, Budapest, 1954

Hézsó István: Carlotta Zambelli in *Parallel* 2011 No.21. p 38-46

### **Kattints!**

Nézz meg különböző előadásokat a világhálón!

## 10. fejezet **Az orosz klasszika**

Eddig, amikor különböző tánc történeti korszakokat vizsgáltunk, megfigyelhettük, hogy a művészeti stílusirányzatokkal azonos néven emlegetjük az adott időszakokat. Azaz a rokokó táncok a művészettörténeti rokokó idejére estek. A táncbéli klasszika az egyetlen kivétel, ugyanis a klasszika vagy klasszicizmus mint művészettörténeti stíluskorszak stílusjegyei – kicsit sarkítva – a rokokótól a romantika kezdetéig figyelhetőek meg a képzőművészetben, az irodalomban, az építészetben és a művészet egyéb ágaiban. Természetesen figyelembe véve azt a tényt, hogy Európában nyugatról keletre haladva általában időbeli csúszás figyelhető meg, amely gyakran több tíz év is lehet. Ezzel szemben a klasszikus balett keletkezésének helye és ideje a **cári Oroszország**, s hogy hozzávetőleges évszámokat is rendeljünk e korszakhoz, álljon itt kezdetként az **1860-as évtized** és lezárásaként pedig az **1903-as** esztendő.

Ha jelentéstani megközelítésben vizsgáljuk meg a klasszikus szót, akkor valaminek a kiválóságát, maradandóságát jelölhetjük vele. A **klasszikus balett** szókapcsolatot használatakor a balett 19. századi, akadémikus változatát értjük alatta, elkülönítve a romantikus balettől és a 20. századi irányzatoktól, mint például az avantgárd törekvéseitől vagy éppen a neoklasszikus művektől. Azt is mondhatnánk, hogy a tánc történetében éppen olyan szerepet tölt be a klasszika, mint a görög művészet korszakai között a Kr. előtti 5. század művészete. Ehhez mindig lehet viszonyítani és sok esetben visszanyúlni, hivatkozni is, mivel ez a korszak az, amely egyfajta kiindulási pontot képvisel a tánc történetében, ráadásul sokáig felülmúlhatatlannak tűnt.

Amennyiben ennél is tágabban kívánjuk értelmezni a klasszikus balett fogalmát, akkor a tánc egyéb ágaitól megkülönböztető jelentést kell neki adnunk és nagyjából a balett műfaj szinonimájaként használhatjuk. Ebben az esetben viszont nem felejthetjük el, hogy egy tánc történeti folyamatra kell gondolnunk, amely a reneszánsz alapok segítségével a francia barokkban teljesedett ki először, hogy később a romantikától napjainkig folyamatosan változzon, bővüljön.

### **Az akadémikus tánc oroszországi előzményei**

Azt tudjuk már, hogy az udvari balett műfaja a barokk idején született meg és az első balettek – amelyekben már volt spicc-tánc és legalább néhány közülük nagyjából változatlan formában maradt fenn – a romantika alkotásai. Azzal is tisztában vagyunk, hogy a klasszicizmus a 19. század második felének a gyümölcse. Éppen ezért szükséges megvizsgálni, hogy miként jutott el odáig az orosz balett, hogy első aranykora beköszöntsön.

Amikor a Napkirály (1643-1715) éppen a balett lépéseit gyakorolta, hogy előadásmódja egyre kifinomultabb és könnyedebb legyen, Oroszország még nagyon távol állt a

balett műfajától és tulajdonképpen az európai fejlődési modelltől is. Nagy Péter cár uralkodása alatt (1682-1725) kezdődtek el azok a politikai és gazdasági folyamatok, amelyek a későbbi nagyhatalom kialakuláshoz vezettek. A cárok országa minden nyugati tudást és gyakorlatot magába akart szívni, hogy megalapozza birodalma nagyságát. Nagy Péter tehát külföldieket hívott, akik manufaktúrákat alapítottak, átszervezték a közigazgatást és az összes energiájukat a cár szolgálatának szentelték, aki maga is bejárta Európa fejlett vidékeit (Hollandiát, Angliát, Franciaországot, Svédországot), hogy tanuljon és tapasztaljon, például azt, hogy hogyan kell hajókat építeni. A sok különbségen túl van azért némi hasonlóság a francia király és az orosz cár között, nevezetesen abszolút hatalmuk. Ennek révén építtette fel XIV. Lajos Versailles-t és hasonló elhatározással rendelte el I. Péter a mai Szentpétervár megépítését 1703-ban. Ha ma végigsétálunk Szentpétervár utcáin és elragadtatással adózunk a nagyság előtt, amelynek alapjait Nagy Péter fektette le, jusson eszünkbe az is, hogy az orosz történelem eme, ma haladónak látszó korszaka a lakosság számára maga volt a kinszenvedés. Orosz sajátosság, hogy egy-egy parancs (ukáz) mögött mérhetetlen emberélet bújjik meg. Azoknak a sorsa, akik névtelenül dolgoztak a mocsarak lecsapolásán, csatornákat építettek és gyakran ebbe bele is pusztultak. Ez tehát a fényűzés és pompa árnyoldala.

A gyakorlatias Péter cárt nem igazán érdekelte a tánc, viszont a lánya, Anna cárnő 1738-ban, az új fővárosban megalapította az első orosz balettiskolát a Téli palotában. Ide kezdetben a palotakomplexum szolgazemélyzetének gyermekei, pontosabban szólva kislányai járhattak, akiknek **Jean-Baptiste Landé** (?-1748) (ejtsd: zsan-baptiszt landé) balettmester oktatta a műfaj alapjait. A lányokhoz néhány év múltával fiúk is csatlakoztak a kadétiskolából. Erzsébet cárnő nagyon szeretett szórakozni, így uralkodása alatt a növendékek már előadásokban is szerepeltek, főként külföldi opera- és színtársulatokat segítettek, és sűrűn váltották egymást a külföldi balettmesterek is.

Az 1760-as években már olyan vezető együttesek is felléptek Oroszországban, mint Franz Hilferding vagy Gasparo Angiolini (ejtsd: andzsolini) társulata. Ez azonban már a következő nagy korszak, Nagy Katalin uralkodásának idejére (1762-1796) tehető. A német származású cárnő kulturális központtá kívánta tenni birodalmának fővárosát és sok művészt hívott, vonzott Szentpétervárra. Az Észak Szemirámiszának<sup>157</sup> is nevezett uralkodó a francia felvilágosodás nagyjaival levelezett, több nyelven beszélt és olvasott, korának egyik művelt fejedelme volt.

A balettben eközben folyamatos fejlődés zajlott le. A táncos képzés egyre hosszabb és alaposabb lett, természetesen külföldi, elsősorban francia mesterek vezetésével. Ezzel párhuzamosan felépültek és megnyíltak azok a színházak is, amelyek mind a mai napig szolgálják a közönséget. Hogy csak a legnagyobbakat és legfontosabbakat említsük.

1783 Cári Nagy Kőszínház (a mai Mariinszkij<sup>158</sup> Színház elődje), Szentpétervár

<sup>157</sup> Szemirámisz ókori asszír királynő, aki szépsége mellett gazdagságáról volt híres. Az ókori világ hét csodája közé tartozott Szemirámisz függőkertje.

<sup>158</sup> A Mai Mariinszkij Színházat 1860-ban avatták fel, nevének magyar fordítása annyit jelent, hogy Mária Színház, ugyanis II. Sándor feleségéről, Marija Alekszandrováról kapta a nevét, később több névváltozáson is átesett, többek között Kirov Színház is volt. 2013-ban pedig megnyílt a Mariinszkij II. Színház is.

1787 Ermitázs Színház a Téli palotában, Szentpétervár  
1825 Nagy Színház (Bolsoj), Moszkva

Ezekon kívül fontosak még az egyéb cári kastélyszínházak (pl. Carszkoje Szelo) illetve számos kisebb-nagyobb magánszínház birodalom szerte.

1827-ben a régi fővárosban, Moszkvában is elkezdődött a balettképzés, így kialakult az a két nagy iskola, amely ma is uralja az orosz táncéletet. Ettől függetlenül továbbra is Szentpétervár maradt az orosz balett központja, hiszen itt működött régebb óta társulat, amelyet ebben az időben **Charles Louis Didelot** (ejtsd: sárl lui didlo) (1767-1837) vezetett. Ez a svéd születésű, de a francia iskolán nevelkedett táncos és koreográfus többek közt Daubervaltól (ejtsd: doberval), Noverre-től és Vestristől tanult, így a cselekményes balett műfaját képviselte. Kétszer töltött hosszabb időt Oroszországban, először 1801 és 1811 között majd 1816-tól 1830-ig. Pedagógiai munkássága révén a teljes addigi képzési rendszert átalakította és a legelegánsabb francia iskolát vezette be. Ma elsősorban repülő balettjeit<sup>159</sup> ismerjük, amelyek közül a *Zephyr és Flora* emelkedik ki. Orosz témájú balettje *A kaukázusi fogoly* (1823), amely Puskin elbeszélő költeménye alapján született. Ennek a korszaknak a nagy balerinája **Avdocia Isztomina**, akit Puskin örökített meg Anyeginjében. Állítólag az oroszok közül ő spiccelt először, megelőzve a nyugati táncosnőket. Az elsőség kérdését ma bizonyosan nem tudjuk eldönteni, azonban Bérczy Károly fordításában érdemes elolvasni, hogy miként látta a táncot a poéta.

*Alulról felfelé a színház  
Minden zugában tömve van,  
A kakasülő tombol, lármáz,  
A függöny végre felsuhan,  
És lágy zene kíséretében  
Lebegve, könnyen, légi szépen,  
Nympháitól környezve jó  
Isztomina, a tündérnő.  
A színpadon keresztül lebben.  
Pehelyként, mellyet szellő hajt,  
Alig érinti a talajt,  
És hajlong egyre kecsesebben...*

(Puskin: Anyegin – Első rész XX. strófa<sup>160</sup>, Bérczy Károly 1866-os fordítása)

<sup>159</sup> Balettjeiben emelőszerkezetek és kötelek révén „reptette” táncosnőit, s mint ilyen a romantika előfutárának tekinthető.

<sup>160</sup> Két magyar Anyegin, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984, p 31

## A romantika korszaka Oroszországban

A nyugat-európai romantika nemzeti ágánál már utaltunk arra a folyamatra, amelynek eredményeképpen ebben az időben jöttek létre a modern nemzetállamok. A cári birodalmat is sok hatás érte a 19. század elején röpké 30 év alatt. Ezek közé tartozik a Napóleon elleni honvédő háború, majd a császár hadainak teljes leverése, amelyet az orosz csapatok több éves párizsi állomásozása követett. A Bécsi Kongresszus után az orosz nemesek és katonák hazájukba visszatérve egyre kritikusabban látták a nyomort és a kilátástalanságot a nyugaton tapasztaltak kontrasztjában. Ez vezetett többek közt a Puskin és Lermontov hőseinél tapasztalható életuntséghez (spleen, felesleges ember érének kialakulásához) és a dekabrista felkeléshez is.

De mindez csak a társadalom legfelső rétegét érintette, hiszen Nagy Péter óta a nemesség gazdagabb és haladó része volt a cár támasza, ez a réteg részesült gondos nevelésben, e csoport tagjai láthattak világot. Nem véletlen tehát, hogy belőlük formálódott a két meghatározó csoport. Az egyik a Nyugatot követendő mintának tekintők köre, akik vagy Angliát (és a konzervatívizmust) vagy Franciaországot (és a liberális elveket) szerették volna megvalósítani – természetesen nem forradalmi úton – hazájukban. A másik pólust, az ellentábort a szlavofilek elnevezéssel illetjük. Ők a birodalom saját utas fejlődését szerették volna a nemzeti értékek megerősítésével, a nyugati hatások minimalizálásával és a szláv népek összefogásával.

A művészetek területén is jól látszik mind a nemzeti ébredés, mind a két csoport gondolkodásmódja, amely talán az irodalomban és a zenei életben ment végbe a leglátványosabban. A balett továbbra is az arisztokrácia és az uralkodó ház szórakozását szolgálta és fel sem merült, hogy idegen eredete miatt – a reformkori Magyarországgal ellentétben – ne lenne kívánatos műfaj. Sőt, mind népszerűbb szórakoztatási formává vált, igaz ekkor már közel száz éves múltat tekinthetett vissza.

A nagy vendégjárás korszakának nevezhető az a másfél évtized, amely alatt a nyugat-európai romantika nagy alakjai megfordultak Oroszországban. **Marie Taglioni** nyitotta meg a sort, aki édesapjával együtt nagyjából öt szezorra (1837-1842) szerződött Szentpétervárra. Filippo Taglioni több balettjét bemutatta és mindketten elvarázsolták az orosz közönséget. Azt gondolnánk, hogy a helyi táncos erők színvonalát emelte egy világsztár és egy vezető koreográfus jelenléte, azonban inkább visszavetette azt. Ugyanis a közönség csak Taglioni szerette volna látni, így a búcsú hónapjában Taglioni 34 nap alatt 21 előadásban táncolt, ami valljuk be nem kevés egy már 38 éves táncosnőtől. A kritikusok is kiemelték, hogy a művésznő technikai színvonala messze felülmúlja az orosz táncosnőkét és távozása után még sokáig emlegették táncának emlékezetes momentumait.

1848-ban érkezett meg **Fanny Elssler**, akit hat hónappal később követett **Jules Perrot**. Ha a Taglioni működését megkerülhetetlennek tekintjük az orosz balett fejlődése szempontjából, akkor Elssler művészetét és Perrot koreográfiáit műfaj- és közönségformálónak kell tartanunk. Olyan átütő erejű előadásokat és szerepformálásokat köszön-

hetett nekik a közönség, amelyeket még az 1917-es nagy októberi forradalomig sem felejtettek el.

Az 1840-es évek második felére majd minden nyugat-európai romantikus táncművész és koreográfus bemutatkozott Oroszországban. Láttuk, hogy Taglioni, Elssler színpadi sikereket könyvelhettek el, míg Filippo Taglioni és Perrot a saját műveiket állították színpadra, *A Duna lányát*, a *Giselle*-t, az *Esmeraldát* hogy csak a legfontosabbakat említsük meg.

Még két francia származású koreográfus munkássága rendkívül fontos a már említettek kivételével. Az egyikük **Arthur Saint-Léon** (1821-1870), a másik pedig **Marius Petipa**. Az előbbi vette át Perrot örökét, a cári színházak élén. Több balettjét is bemutatta, például *Az ördög hegedűje* címűt, amelyet néhány évvel korábban a feleségének, Fanny Cerritonak készített, és maga is táncolt benne. Nyikolaj Szoljannikov tánc történetész írja egy tanulmányában, hogy Perrot a mozgalmas baletteket szerette, éppen ezért nagy teret engedett a pantomimnek alkotásaiban. Saint-Léon éppen ellenkezőleg sokkal inkább a tiszta táncot részesítette előnyben. Sajnos ma csak egyetlen Saint-Léon részletet ismerünk, amely többé-kevésbé autentikusnak fogadható el. Ez a pas de six *A markotányosnő* (*La vivandière* vagy a talán jobban ismert orosz címen *Markitenka*) című balettből, amelyet Pierre Lacotte rekonstruált egy, a Párizsi Operában őrzött lejegyzés alapján.

A **nemzeti ébredés** és a büszkeség erősödése révén merült fel az igény, hogy legyenek orosz balettek is. Egy született orosz balettmester – a nem túlzottan jelentős Ivan Valberg (1766-1819) – már megjelent a tánc történetben, azonban – amint láttuk – jobbra európai vendégek uralták a terepet. Visszatérve a kétlaki életet élő Saint-Léonhoz, aki Párizsban és Szentpéterváron is működött, az ő nevéhez kötődik az első „orosz” balett, **A púpos lovacska**<sup>161</sup> (1864) bemutatója. Ha alaposabban vizsgáljuk meg *A púpos lovacska*-t, akkor az tűnhet föl, hogy első látásra, annyira tekinthető orosz műnek, mint mondjuk *A kalóz*. A zeneszerzője olasz, Cesare Pugni, a koreográfusa francia, egyedül a története orosz, amely egy népmesén alapszik. Amennyiben pedig pusztán az orosz történet lenne egy mű nemzeti voltának feltétele, akkor **A kaukázusi fogoly** is lehetne az első. Mi avathatta mégis ekkora sikerré ezt a mára szintén elveszett balettet? Talán azok a tények, hogy Marfa Muravijeva, egy orosz balerina táncolta a főszerepet és egy orosz táncot spiccen, s emellett számtalan orosz, tatár, kozák stilizált tánc is helyet kapott a koreográfiában. Nagy valószínűséggel azzal vívta ki *A púpos lovacska* az elsőséget, hogy a koreográfus minden addigi mesternél jobban fogta meg az orosz nép lelkét, és a korábbiaknál jóval több orosz illetve oroszos táncot alkalmazott. Egyébként a sikeren felbuzdulva Saint-Léon még elkészítette Puskin egyik versének, **Az aranyhalnak** a balett változatát is 1867-ben. Végül azonban visszatért Párizsba és a *Coppélia* bemutatója után nem sokkal el is hunyt.

<sup>161</sup> Időnként *A váltos lovacska* címen is említik

## Marius Petipa

Ha kizárólag egyetlen alkotót kellene az orosz klasszikához kötni, akkor egyértelműen Marius Petipát jelölnénk meg, hiszen ő a 19. század második felében kivirágzó orosz balettművészet emblematikus alakja. Ez a hosszú életű, eloroszosodott francia 1818-ban látta meg a napvilágot Marseille-ben, bár élete végén, a nagy dívákhoz hasonlóan, két évvel megfiatalította magát önéletrajzában.

Színházi famíliából származott, édesapja, Jean Antoine Petipa (ejtsd: zsan ántoán pötipa) balettmester volt, és testvére Lucien (1815-1898) (ejtsd: lüszien) a család messze legtehetségesebb táncosának számított. Egy igazi danseur noble-t (ejtsd: danször nobl) tisztelhetünk benne, aki Elssler oldalán táncolhatta Jamest *A szilfidben*, a *Giselle* első Albertje lehetett Carlotta Grisi mellett, és ő alakította a *Paquita* fess Lucien d'Hervilly-jét is az ősbemutatón.

Marius Petipa apjától és Aguste Vestristől tanult táncolni, továbbá megpróbált megtanulni hegedülni is, de ehhez vélhetően nem volt meg a kellő tehetsége, így elbocsátották a brüsszeli konzervatóriumból. 1831-ben lépett először színpadra táncosként Pierre Gardel *Dansomanie* (ejtsd: dansomani, magyarul: táncörület) című balettjében. A család gyakran költözött: éltek Brüsszelben, Bordeaux-ban (ejtsd: bordó), Nantes-ban (ejtsd: nant) és még az Újvilágba is átkeltek egy turnéra, amely azonban nem váltotta be a hozzá fűzött anyagi reményeket. Élete első felének legjelentősebb állomása spanyolországi tartózkodása volt, ahol számtalan helyi táncot tanult meg. Egy kalandos párba után 1846-ban menekült el Spanyolországból, és egy évre rá szerződött Oroszországba. Megállapíthatjuk, hogy nem volt korának nagy táncművésze, bár táncolt Elsslerrel is. Egy jól iskolázott, tehetséges francia karaktertáncos volt bátyja miatt jól csengő névvel, és tele becsvágygal, ugyanakkor óriási türelemmel.



Marius Petipa

Amint a táncos feladatok és az európai turnék ritkultak, Perrot asszisztense lett. Ekkor már majd' tíz éve koreografált is, de szóba sem jöhetett, hogy önállóan alkothasson. Az

első komolyabb sikert orosz földön a *Granada csillagával* érte el 1855-ben, amelyet 1862-ben követett *A fáraó lánya*. Ez a balett meghozta a számára a balettmesteri kinevezést és már csak néhány évet kellett várnia, hogy Saint-Léon is visszatérjen Franciaországba. Ekkor jött el az ő ideje. Vezető koreográfusként és „egyeduralkodóként” a cári színházaknál több mint 50 balettet alkotott vagy állított színpadra Szentpéterváron és Moszkvában. Balettjeinek listáját az **1. melléklet** tartalmazza.

Mindig felmerül az igény, hogy egy szerteágazó életműben valamiféleképpen rendet vágjon az ember. A tánc pillanatnyi természetéből és a rögzítés hiányából adódóan Petipa balettjeiből alig két tucat maradt meg valamilyen formában. Ezért a megmaradtakat két nagy csoportra lehet osztani: az **átkoreografált művekre** és a **saját koreográfiákra**. Átkoreografáltak tekintjük azokat a baletteket, ahol az eredeti koreográfiát valaki más készítette, azonban Petipa egyszer vagy többször átalakította, jelentősen kiegészítette saját ízlése szerint vagy az igények alapján, de az alpmű nem változott meg nagy mértékben. Ide tartozik például a *Giselle*, amelynek elsősorban a fehér felvonását alakította át a mester 1884-ben, Perrot *Esmeraldája*, Mazilier-től a *Paquita*, amelybe egy teljes felvonást és egy pas de trois-t illesztett 1886-ban, vagy *A kalóz*; *A Duna lánya* és *A szilfid* átdolgozásai, melyeknek eredetijét Filippo Taglioni készítette vagy Saint-Léon művei: a *Coppélia* vagy *A markotányosnő*.

Saját koreográfiának értelemszerűen azok a baettek számítanak, amelyeknek ugyan lehettek előképei (valaki esetleg hasonló címen vagy történettel készített tánckompozíciót), de a koncepció és az új zene mindenképpen döntő mértékben Petipa szellemi terméke volt. A korábban már említett *A fáraó lányán* túl a *Don Quijote* (1869), *A bajadér* (1877), *A talizmán* (1889), a *Csipkerózsika* (1890), a *Rajmonda* (1898), a *Harlequinade* (1900) sorolható ide.



Szentivánéji álom – 1876

## Marius Petipa alkotói gyakorlata

### A zene

Ha ma egy koreográfus új darabon gondolkodik, az első lépések egyike, hogy zenét próbál találni művéhez, amennyiben zenére képzelettel eljövendő alkotását. Addig keres, amíg nem talál megfelelő darabokat, amelyeket aztán egy stúdióban összevágnak az elképzeléseinek megfelelően. Manapság egyre ritkább a koreográfusok együttműködése kortárs zeneszerzőkkel, a 19. században azonban ez számított bevett gyakorlatnak.

Csajkovszkij munkásságát megelőzően a zeneszerző-társadalom többnyire lenézte az olyan muzsikust, aki tánczene írására adta a fejét, pedig Adolphe Adam, Léo Delibes igazán elsőrendű balettenéket írtak. Sőt a francia nagyopera stílusának alapkövetelménye volt, hogy meglehetősen hosszú balettbetétnek kellett szerepelnie a műben. Meyerbeer-től Gounod-ig számtalan, vitathatatlanul jó zenész írt nagyoperát, sőt még Wagner és Verdi is engedett Párizs köztudomásúan kényes ízlésének.

A 19. századi balettzene alkalmazott műfaj volt, a tánc szolgálata volt elsődleges célja. Ezért nem bukkan föl pl. Adam zenéje a koncertpódiumon. Azonban ez nem jelenti azt, hogy az ilyen muzsika értéktelen lenne. A táncból adódóan a zenének ritmikailag sokkal változékonyabbnak, karakteresebbnek kellett lennie, mint az egyéb, koncerttermek számára íródott zenei materiáknak. Szintén fontos kíváncsi volt, hogy a muzsika segítse a balettek cselekményét, azaz emelje ki a jelentős eseményeket, és igyekezzen megteremteni a megfelelő zenei háttérrel a színpadi látványhoz. A jó balettzene egyik legfontosabb erénye pedig a rendkívüli dallamgazdagság.

Sokan azért is bírálták a balettnak dolgozó zeneszerzőket, mert szerintük egy-egy dallamot feleslegesen ismételték. Csakhogy erre nyilvánvalóan szükség volt. A koreográfus megalkotta a maga mozdulatsorát az adott zenei motívumra, amelyet egyetlen egyszer előadva a közönség nem értékelt volna sokra. Ugyanis az ember mozdulati emlékezőtehetsége sokkal inkább fel- és elismeri azt a mozdulatsort, amelyet legalább kétszer látott. Arról nem is szólva, hogy nincs az a leleményes koreográfus, aki minduntalan új lépéseket tud kitalálni élete során.

A vizsgált korszakban Oroszországban egy balett születésénél vagy a színház vezetősége javasolt témákat, vagy maga a koreográfus állt elő saját ötletével. Amennyiben a darab felújítás volt, a zenéje már készen állt, de a rezidens balettzeneszerzőnek – aki általában egyben karmester is volt – a balettmester igényei szerint át kellett szerkesztenie, esetleg új számokat kellett komponálnia hozzá. Ha teljesen új darab készült, a koreográfus elkészítette a scenáriót és ütemre pontosan leírta a zeneszerzőnek, hogy mikor mit szeretne. Innentől kezdve csak a muzikus fantáziáján múlott, hogy milyen színvonalú zene született. Ma azt hinnénk, hogy ez akadályozta az öntörvényű alkotót a szabad kibontakozásban, azonban például Csajkovszkij különösen hálás volt Petipának, hogy irányította a munkáját: így született közös sikerük, a *Csipkerózsika*.

A klasszikus baletteknek volt egy másik sajátossága is: nevezetesen a partitúra csupa **zárt számból** állt. Leginkább a táncművészek élvezték ennek előnyét, ugyanis majdnem minden szám után előre lehetett menni a rivaldára, hogy meghajoljanak. A zeneszerzők számára viszont azzal a hátránnyal járt az ilyen zárt számokból álló kötelező építkezés, hogy a zenei részletek a baletten belül illetve más balettek hasonló számaival bármikor kicserélhetővé váltak. Egészen extrém példa *A kalóz* című balett, amelynek zenei anyagát Adolphe Adam halála után még 4-5 zeneszerző műveivel egészítették ki. Az említett baletten található a három háremhölgy, az odaliszkek pas de trois-ja. Ez úgy néz ki zeneileg, hogy az entré és a harmadik variáció Adam, míg az első két variáció és a coda Pugni zenéje.

Egy másik eset pedig arra világít rá, hogy főképp a vezető balerinák mennyire saját elképzeléseik szerint alakították a balettek őket érintő részleteit. *A hattyúk tava* 1877-es, moszkvai bemutatója után a főszerepet táncoló Anna Szobesanszkaja elérte a koreográfusnál, hogy egy másik darabból származó zenére táncolhasson, mert azt a variációját jobban kedvelte. Ebbe viszont Csajkovszkij nem nyugodott bele, és inkább új zenét írt, minthogy idegen zeneszerzőtől akár egy hang is elhangozzék a művében.

### A zeneszerzők

A klasszika nagy balettenéinek többségét három vérbeli balettzeneszerző komponálta. Közülük a rangidős **Cesare Pugni** (ejtsd csezäre punyi) volt, aki 1802-ben született Genovában. Karrierje Nyugat-Európában ívelt fel, ahol a romantika idejének számos sikere fűződött a nevéhez. Ő írta többek közt az *Esmeralda* (1844), a *Pas de quatre* (1845) zenei anyagát Perrot számára, majd 1851-ben Szentpétervárra tette át a székhelyét. Ott komponálta meg Saint-Léon számára *A púpos lovacska* (1864) zenéjét, majd Petipa korai műveivel is írt muzsikát. Ezek közé tartozik *A fáraó lánya* (1862) illetve *Kandaules király* (1868), amelyből ma egyedül a *Diana és Actaeon pas de deux*-t játsszák, igaz Drigo hangszerelésében. E hihetetlenül termékeny komponistát – háromszáznál is több műve született – nyugdíjba küldték a cári színházak szolgálatából. 1870-ben halt meg méltatlan körülmények között.



Cesare Pugni



Ludwig Minkus

Pugni menesztése után **Ludwig Minkus** került a balettdzsenyszerzői posztra. Korábban sokan sokféle nemzetiségűnek titulálták azt a zeneszerzőt, akinek melódiai számtalan, a 19. század második felében keletkezett baletthez adták az alapot. Az utóbbi időben tisztázott származású hegedűművész és komponista 1826-ban látta meg a napvilágot Bécsben egy Morvaországban született apa, Theodor Johann Minkus és egy Pesten született anya, Maria Franziska Eimann gyermekeként. A szülők házasságkötésük alkalmával tértek át a katolikus hitre, és a csecsemőt a bécsi Szent István dómban kereszteltették az Aloysius Bernhard Philipp Minkus névre.

Minkus gyermekkoráról meglehetősen keveset tudunk, de feltehetően az anyatejjel együtt szívta magába Bécs és a keringő dallamait. Zenei karrierjét a családja is támogatta, így hamarosan hegedűvirtuóz csodagyerekként léphetett a bécsi közönség elé. Komponálni a Zenebarátok Társaságának Konzervatóriumában kezdett, és nem sokkal ezután, 1846-ban, Pest-Budán is bemutatkozott. Néhány év utazgatás következett életében, majd 1852-ben felajánlották neki a bécsi Hofoper szólóhegedűsi állását, ő azonban Nyikolaj Boriszovics Juszipov herceg szentpétervári ajánlatát fogadta el, így került második hazájába, Oroszországba. 1857-től írt balettdzsenéket a cári színházak részére, emellett folytatta hegedűművészi karrierjét és tanított is. 1861-től a moszkvai Nagy Színház koncertmestere és karmestere, három évre rá pedig a moszkvai konzervatóriumban a hegedű tanszak professzora. 1864-ben írta első három-felvonásos balettdzsenét Saint-Léon számára *A szerelem lángja* avagy a szalamandra címen. Ekkor kezdődött barátsága a neves francia koreográfussal, akinek nagy szerepe lehetett abban, hogy Minkust párizsi balettdzsenék megírására kérték fel. *A Neméa* (1864), és a *La Source* (1866) – ez utóbbi Delibes-bel közösen – Saint-Léon koreográfiájában került színre, s valószínűsíthető, hogy egyrészt a koreográfus váratlan halála, másrészt a fiatal Delibes megjelenése vetett véget Minkus induló párizsi karrierjének.

Oroszországban viszont egyre magasabbra emelkedett a csillaga a *Don Quijote* 1869-es bemutatója után. Minkus közel 25 darabja közül mégis *A bajadér* emelkedik ki leginkább. A mű drámai ereje és poétikussága már születése idején a legnagyobb elismerést váltotta ki. Érdekes egybeesés, hogy ugyancsak 1877-ben mutatták be Csajkovszkij balettdzsenét, *A hatyúk tavát*, amelyet a korabeli ítések táncolhatatlan muzsikának tartottak.

1886-ban egy színházi reform következtében hirtelen nyugdíjazták a 60 éves zeneszerzőt, és igen csekély nyugdíjat ítélték meg számára. Öt évig még Oroszországban élt, majd feleségével visszaköltöztek Bécsbe. Minkus Bécsben az udvari operánál próbált szerencsét, de Gustav Mahler nem tartott igényt a zeneszerzőre, mivel darabjait elavultnak ítélte. Ezzel szemben Hassreiter igen hasonló stílusú *Babatündére* (1888) nagy sikert aratott a császárvárosban.

Az igen legyengült fizikai állapotban lévő komponistát 91 éves korában, az 1917-es, oroszországi forradalom kitörése után érte a halál.

Ugyan a 20. század nem értékelt sokra Minkus művészetét, saját kora viszont kifejezetten pozitívan vélekedett tevékenységéről. A Novosztyi i Birzsevaja Gazeta 1886-ban így írt: „Minkus neve a plakáton garanciát jelentett a kifogyhatatlan dallamgazdagságra, a briliáns hangszerelésre és főleg a zenei stílus egységességére.”

A harmadik a sorban, egyben a legfiatalabb közülük **Riccardo Drigo** (etsd: rikkardo drigo), aki Padovában született 1846-ban. Zenei tanulmányait zongorastúdiumokkal kezdte, aztán viszonylag fiatalon kiderült, hogy komoly tehetsége van a vezényléshez. Oroszországba is operakarmesterként került, azonban a szentpétervári olasz operát III. Sándor cár feloszlatta, s így Drigo állás nélkül maradt. Minkus nyugdíjazásával lépett a karmesteri pódiumra és vette át a balettdzsenyszerzői stafétabotot. 1917-ig állott a cári színházak alkalmazásában, a forradalom miatt tért haza Olaszországba, ahol szülővárosában 1930-ban hunyt el. Drigo elsősorban mint a korábban keletkezett balettdzsenék átdolgozója, újrahangszerelője működött, de természetesen vannak saját szerzeményei is. A maga korában igen népszerű volt *A talizmán* (1889), *A varázsfuvola* (1893) illetve a *Harlequinade* (1900) című balettdzsenéje.



Riccardo Drigo a Legat-testvérek karikatúráján

Rajtuk kívül még két típusú komponistát kell megemlíteni. Az egyik csoportba tartoznak azok, akiket ma jószerevel nem is ismerünk és a zenetörténet szinte teljesen megfeledkezett róluk. Közéjük tartozik **Oldenburg herceg**, **Juli Gerber**, **Fitinhof-Schell báró** vagy **Johann Armscheimer**. Azt mondhatjuk, hogy időnként ember legyen a talpán, aki pontosan szeretné tudni, hogy egyes zeneszámok kinek a szerzeményei.

A másik csoportba azokat a zeneszerzőket sorolhatjuk, akik nem csak balettdzsenéket írtak, sőt egyetemes zenetörténeti munkásságuk révén nagy elismertségnek és népszerűségnek is örvendenek. Korábban már volt szó arról, hogy mennyire lenézték azt a mérvadó zenei körök, aki balettdzsenét írt. Mégis az *Anyegin* című operával nagyjából egy időben látott hozzá **Pjotr Csajkovszkij** (1840-1893) *A hatyúk tava* komponálásához. Saját szórakozása és a tánc iránti személyes vonzalma ihlette a balettdzsenét, amely formailag ugyan betartja a kor táncszínpadi műveinek kánonját, de zenedramaturgiailag messze felettük áll. Lírai és egyben drámai alkotás, amelyben a jó és a rossz küzdelme – meggyőződésem

szerint – Csajkovszkij magával is viaskodó lelkének jó és béke utáni vágyakozását mutatja be. Balettjei közül a *Csipkerózsika* az egyik legegységesebb tánczene a korban, amelyen látszik a koreográfus formáló kéznyoma, ugyanakkor átsüt rajta a zeneköltő zsenialitása is. Gondoljunk csak bele, hogy Csajkovszkij megkapta a komponálás előtt az ütemre lebontott zenei tervet, például ezt is: „Egy kis andante. A zene egy madár énekét tükrözteti. Variációk a Kék madár és Florina hercegnő számára. 2/4-ben, 24 ütem. A végén kis coda, 64 ütem. Végül megcsókolják egymást, mint a madarak.”<sup>162</sup>

A *diótörő* is Petipa megrendelésére készült, és egyike a legsikerültebb balettzenéknek. A három nagy baletten kívül Csajkovszkij minden munkáját átjárja a tánc, legyen az szimfónia, kísérőzene, nyitány vagy operai táncbetét. Zenedarabjaira a ma napig számtalan koreográfia született. Életrajzának és egyéb műveinek alaposabb megismerése érdekében zenetörténeti forrásokat ajánlunk.

**Alekszandr Glazunov** (1865-1936) a Csajkovszkij halálát követő években került a balett vonzásába. 1898-ban mutatták be a *Rajmondát*, amely bizonyította Glazunov képességeit, dallamgazdagságát és hangszerelési leleményességét. Még két rövidebb balettet komponált: a *Ruses d'amour* (ejtsd: rüsz damúr) és az *Évszakokat* (mindkettőt 1900-ban). Az előbbi három mű Petipa felkérésére készült. Glazunov ezután távolabb került a balett műfajától. Ez talán annak tulajdonítható, hogy Petipa koreográfusi ideáljai letűnően voltak és az új generáció, élén Fokinnal, haladóbb felfogású alkotókkal, például Sztravinszkijjal kívánt együttműködni. Mindössze néhány Chopin darabot hangszerelt Fokin számára a *Szilfidek* (*Les Sylphides/Chopiniana*, ejtsd: lé szilfid, sopeniána) címen.

## A koreográfia

A koreográfus a klasszikus balettek születésénél is sok mindent vett figyelembe műve alakulása során: a cselekményt, a rendelkezésre álló színpad adottságait stb.. A táncanyagot alapvetően az határozta meg, hogy miként tudta elképzeléseit a rendelkezésre álló táncosok képességeivel összhangba hozni úgy, hogy közben a közönséget szórakoztatta. Marius Petipa a kartáncokat igyekezett minél érdekesebb térformákba rendezni, ehhez az alkotói folyamat szemtanúi szerint sokáig rendezgette papírmásé figuráit miniatűr otthoni színpadán, aztán a legsikerültebb változatokat betanította a teremben.

A szólisták részeit, a kettősöket és a variációkat zömmel a teremben találta ki. Meghallgatta a zenét majd szabadjárá engedte képzelőerejét. Általában már a zenei részlet második lejátzásakor tudta, hogy mit akar majd látni a színpadon. Ezután beállította a táncost és megnézte a testén az alkotását. Amennyiben szükséges volt, akkor változtatott. Az „elkészült” a részletet a művész még egyszer előadta, a mester pedig fejbőlintással jóvá hagyta azt. Petipa mindig személyre szabottan készítette a koreográfiáit, hogy a táncosok erejüket kidomborítsa, és esetleges hiányosságait leplezze. Jekatyerina Vazem<sup>163</sup> emlé-

<sup>162</sup> R. J. Wiley: Tchaikovsky's Ballet, Clarendon Press, Oxford, 2003 p. 358

<sup>163</sup> Jekatyerina Vazem (1848-1937) kiváló technikájú orosz származású táncosnő, aki fel tudta venni a versenyt olasz balerinákkal. Kiemelkedő szerepe volt A bajadér Nikiája.

kirataiból tudjuk, hogy Petipa memóriája nem volt a legjobb, ezért sok próbát igényelt egy-egy mű színpadra vitele, emellett gyakran dühbe jött. Azt viszont még ellenségei is megjegyzik, hogy mindig megkövette azt, akit rosszul ítélt meg és beismerte, ha nem volt igaz.

Petipa erőssége több forrásból táplálkozott. Elsősorban kiválóan ismerte és variálta a karaktertáncokat. Folyamatosan képezte magát, tavaszi szabadsága alatt gyakorta járta Európát, hogy új témákat, színpadi megoldásokat gyűjtsön. Végül pedig kiemelendő az a vágya, hogy a közönségének, uralkodójának és táncosainak megfeleljen. Ez az alázat inspirálta a műveit szeretett publikumának szórakoztatására.

## Petipa alkotótársai

Természetesen ne gondoljuk, hogy mindent a nagy Marius Petipa végzett. Két fővárosban közel tíz színház táncos produkcióit rengeteg ember hozta létre és koordinálta. Közelebbi kollégái közül jó néhány nevet kell megemlíteni.

**Christian Johansson** (1817-1903) svéd származású táncművész volt, aki a francia iskola elsajátítása után Bournonville tanítványa lett. Később Oroszországba szerződött, ahol aktív karrierje után pedagógusi állást vállalt. Neves növendékei közé tartozott Matilda Keszinszkaja, Olga Preobrazsenszkaja, Pavel Gerdt, Nyikolaj Legat, Agrippina Vaganova és a legfiatalabbak közül Anna Pavlova illetve Tamara Karszavina. Koreográfusi tevékenysége főleg abban nyilvánult meg, hogy Petipa munkáját segítette a férfi szólók komponálásakor.

Az olasz **Enrico Cecchetti** (ejtsd cseketti) (1850-1928) sorsa svéd kollégájához hasonlóan alakult. Leprinél és Blasisnál tanult, majd rövid ideig Olaszországban táncolt. 1887-ben került Oroszországba, ahol Ivanov koreográfiájában, a *Haarlem tulipánja* című balettben debütált. Alacsony de virtuóz művészként emlékezetes sikert ért el a *Csipkerózsika* ősbemutatóján, ahol Carabosse és a Kék Madár szerepét is táncolta. Táncalkotóként Petipa kései műveiben (pl. a *Hamupipőke*), vállalt társ-koreográfusi szerepet. Az ő növendékei is legendássá váltak, hiszen Gyagilev<sup>164</sup> későbbi társulatának, az Orosz Balettnek szinte minden tagját tanította.

A kollégák közül legutolsónak maradt az a férfi, aki talán a legjelentősebb volt Petipa mellett az 1880-as évektől. **Lev Ivanov** (1834-1901) ez a mai szemmel szokatlan kinézetű férfitáncos, moszkvai születésű volt, de életének jelentős részét Szentpéterváron töltötte. Rendkívüli szorgalmával küzdötte fel magát az első táncosi rangig, legnagyobb szerepe Szolor volt *A bajadér*ban. Nagyon hamar elkezdett tanítani, de jelentős koreográfusi megbízatáshoz csak 1885-ben jutott, amikor hivatalosan is Petipa segédje, másodkoreográfus lett. Mindenben ki tudta egészíteni a francia mestert, hiszen kiváló memóriája

<sup>164</sup> Szergej Gyagilev (1872-1929) Impresszárió, az Orosz Balett (Ballets Russes, ejtsd: balé rüsz) alapítója.

volt és mély muzikalitás jellemezte, amely a „feletteséből” tökéletesen hiányzott. Legihlettebb műve *A hattyúk tava* két tóparti (fehér) képe. Ezen kívül autentikus formában talán két tánc maradt meg tőle<sup>165</sup>, a többit elmosták a történelem viharai. Ez a két részlet *A diótörő* (1892) című balettben található, amelynek a vázlatait ugyan Petipa tervezte meg, de betegsége miatt Ivanovra hárult a megvalósítás. Többi alkotása, a *Haarlem tulipánja* (1885) vagy *A varázsfuvola* nyom nélkül tűntek el. Talán a *Polovec táncokhoz* készült táncai (1890) maradtak meg Mihail Fokin révén, aki nagyra becsülte Ivanov koreográfiáját, bár ma már nem állapítható meg, hogy mennyit vett át ezekből Fokin.

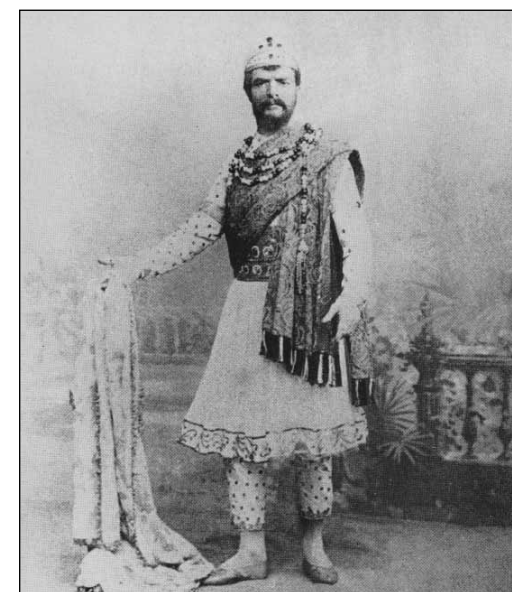


Lev Ivanov Szolor szerepében *A bajadérban*

Orosz-szovjet táncművészek időnként szeretik azt a látszatot kelteni, hogy Ivanov volt az elnyomott zseni, aki saját hazájában volt kénytelen eljátszani a másodhegedűs szerepét. Nyilvánvalóan ez több, mint száz év távlatából nehezen tisztázható. Azonban érdemes azt a tényt figyelembe venni, hogy ha valóban minden balettje remekmű lett volna, akkor miért csak az előbb említett néhány részlet maradt fent, míg Petipa munkásságának tetemesebb részét ismerjük. A mindenki által kedvelt Ivanov egyébként 1901-ben, a *Sylvia* próbáinak egyikén halt meg.

E három művészkolléga mellett tegyünk említést az egyetlen magyarról, aki végigélte a nagy korszakot. Ő Békefi Alfréd (1843-1925), aki főként karaktertáncosként működött a cári színházak szolgálatában, később karaktertáncot tanított a szentpétervári cári balettiskolában. Több magyar témájú műben segédkezett a koreografálás folyamatában egy-egy táncot betanítva vagy mozdulatot megmutatva Petipának. Így *A lovasság pihenője* című balettben, *A hattyúk tava* magyar táncában illetve a *Rajmonda* bemutatójánál.

<sup>165</sup> A hópelyhek tánca és a mai III. felvonás kettőse



Békefi mint indiai táncos

## Petipa balettjeinek részletesebb ismertetése

### Az autentikusság kérdése

Már a bevezetőben elmondtuk, hogy jó néhány Petipa mű maradt ránk, az utókorra. Közülük többet tartanak műsoron a világ nagy együttesei, amelyeket a korrektség kedvéért meg is jelölnek a színlapokon, műsorfüzetekben, amint a *Don Quijote* esetében Petipa-Gorszkij-Barisnyikov változatáról van szó.

Számtalan kérdés merülhet fel ezekkel a művekkel kapcsolatban, hogy csak néhányat soroljunk fel, hiszen:

Mennyi eredeti egy koreográfiából?

Amennyiben több változatban is színpadra vitte az alkotó a balettjét, akkor melyik az eredeti?

Kik készítettek kiegészítő koreográfiákat?

Mindannyiuk neve fel van-e tüntetve a színlapon?

Mennyit változott a bemutató óta a tánc technikai színvonala, alakítva ezzel a balettet?

Nyilván minden kérdésre nem adhatjuk meg a választ, de fontos tisztában lenni néhány jelentős részlettel. Petipa azon alkotók közé tartozott, akik szívesen variálták műveiket az igények szerint. Egyrészt bármikor beleillesztettek részeket vagy elvettek az „eredetiből”, ha felbukkant egy számukra kedves, tehetséges művész vagy az alkalom úgy



kívánta. Éppen ezért ma nagyon nehezen tudjuk megmondani – sőt, talán kimondhatjuk – hogy nem tudjuk biztosan, hogy ez vagy az a lépés, elem már az eredetiben is benne volt-e, kivéve, ha bármilyen képi anyag az ellenkezőjét tanúsítja. Rögzítés sokáig nem lévén olyan variációkat nem ismerünk, mint a **pas de Grantzow** vagy éppen a **pas de D’or**<sup>166</sup> (ejtsd: pá dö dor), amelyek legendások voltak a maguk korában. Sokáig a lépések lábán maradtak fent, de a többségük mára elveszett. Kivételt képez a Nyikolaj Szergejev (1876-1951) által az 1917-es orosz forradalom után nyugatra vitt 21 balett, amelyeket Sztjepanov-lejegyzéssel<sup>167</sup> rögzítettek. Így fordulhat elő, hogy a Covent Garden 1946-os Csipkerózsikája autentikusabb, mint az 50-es évek bármelyik in situ<sup>168</sup>, a Szovjetunióban „megőrzött” változata.

A legfontosabb természetesen az a változás, amely a 19. század óta folyamatosan zajlik a balettben. Ez pedig a technikai fejlődés, amely esztétikai változásokat is hoz magával. Ha megnézzük Lev Ivanovot vagy Pavel Gerdtet bármelyik szerepében készült fényképén, nem egy mai danseur noble<sup>169</sup>-t látunk, sokkal inkább egy jovialis – sok esetben bajszos – családapát, aki éppen kedvenc kávéházába tart. Ennek ellenére ők a saját korukban nagy tudású és elismert művészek voltak a maguk területén.

Fenn maradtak írások arról, hogy az olasz iskolán nevelkedett, virtuóz táncosnők milyen hatást tettek az orosz táncosokra. A helyi művészek el voltak hűlve és sok esetben feleslegesnek ítélték a kettő helyett a négy tourt. Aztán kénytelenek voltak felvenni a versenyt külföldi társaikkal és Petipa korszakának végére már az oroszok is megtanultak minden olyat, amit a vendégek. Emellett a 20. század elejére kezdett megváltozni a nőideál is, hiszen egy Preobrazsenszkaja-típusú (erősebb testalkatú) balerina helyére olyanok léptek, akiket korábban gyengének és alkalmatlannak tartottak a balett nehéz, fizikai gyakorlatainak kivitelezésére. Még később, Anna Pavlova és Tamara Karszavina után még inkább atlétikussá váltak a táncosnők, ma pedig inkább egy élsportolóhoz hasonlítanak és elengedhetetlen az időközben eltűnt fűző nélkül is karcsú sziluett.

Visszatérve eredeti célunkhoz, Petipa főbb balettjeinek a bemutatáshoz, következzenek a művek kronológiai sorrendben. Előre bocsátva, hogy itt nem a történetek leírása következik, mert az bármelyik balettkalauzban megtalálható. Ehelyett az alkotógárda bemutatása után a mű sajátosságai kerülnek majd terítékre anélkül, hogy mély elemzésekbe bonyolódnánk.

166 Mindkettő külföldi vendégtáncos volt Oroszországban

167 Rendszerével Vlagyimir Sztjepanov (1866-1896) romantikus és klasszikus baletteket jegyzett le, amelyet sokáig nem tudtak megfejteni.

168 Helyben (latin)

169 danseur noble (ejtsd: danszór nobl) szó szerint nemes, elegáns táncos, a mai hercegi karakternek megfelelő férfítáncos-típus

## A fáraó lánya

Ősváltozatát 1862-ben mutatták be Szentpéterváron. A szövegkönyvet Théophile Gautier (ejtsd: teófil gotyié) *A múmia regénye* című munkája nyomán Henri Vernoy de Saint-Georges írta, akik mindketten részt vettek a Giselle librettójának létrehozásában is. A zene Pagni szerzeménye. Aspiciát, a fáraó lányát **Carolina Rosati**, a neves olasz balerina, az angol lord illetve Ta-Hor kettős szerepét maga Petipa táncolta, de a produkcióban táncolt Ivanov is.

Az egyiptomi témájú, keretjátékkal ellátott, látványos balett nem véletlenül hozta meg Marius Petipa számára a másod balettmesteri kinevezést. Ilyen fordulatot és gazdag kiállítású balett kevés szerepelt addig a cári színházak repertoárján. Azt is mondhatjuk, hogy a francia nagyopera zenei műfajának balettváltozata született meg. Közel öt óráig tartott az előadás, amelyben több száz szereplő lépett színpadra, telis tele volt érdekes, egzotikus karaktertáncokkal, egy majom és egy oroszlán szereplővel és kiváló táncok sorával. A ma látható produkció (2000), amely a moszkvai Bolsojhoz kötődik, Pierre Lacotte munkája. A feltámasztott produkcióban a táncok többsége nem eredeti!

## Don Quijote

Ki ne ismerné Cervantes hőseit a *Don Quijote de la Mancha* című regényből? Éppen ez adta az ötletet Petipának, hogy a mellékszereplőket (Basilio és Kiteria) tegye meg főhősöknek. Don Quijote és szolgája, Sancho Panza kizárólag a cselekmény külső mozgatóiként szerepelnek. A hosszú pantomim jelenetekkel gazdagon tarkított balettnak 1869-ben, Moszkvában zajlott le a bemutatója.

A koreográfus igazán elemében érezte magát, hiszen a spanyol környezetben játszódó szerelmi történet helyszínét, első kézből ismerte. Minkus zenéje egyike a kor legkiválóbb balettzenéinek, amelyek híven mutatták be helyszínt és rengeteg karaktertáncra (spanyol és cigány), kisebb-nagyobb szólóra adnak lehetőséget. Mindezt egy nagy pas de deux tetőzi be a szerelmesek esküvőjének alkalmából. Emellett a fehér balettre is talál alkalmat Petipa, hiszen Dulcineát, a búsképű lovag elérhetetlen szerelmét a driádok közt, egy erdőben mutatja be.

Petipa eredetijéből hiányzott a torreádorok tánca, a driádok királynőjének szólója és Kitri legyezős variációja is, amelyek ma a „kőbe vésett” alapműhöz tartoznak. Ezen változások zöme még a mester életében következett be, és a Moszkvában tevékenykedő Alekszander Gorszkij<sup>170</sup> nevéhez kötődik.

170 (1871-1924) elsősorban Moszkvában működő koreográfus, aki a táncok rovására a drámai cselekményt helyezte előtérbe, ezzel kivívva Petipa rosszállását.

## A bajadér (oroszul Bajadérka, franciául La Bayadère)

A *bajadér* Petipa Csajkovszkijjal kezdődő együttműködése előtt készült balettek csúcsa. A bemutató ötletét Petipa Lucien bátyjától kapta, aki Sacountala (ejtsd: sakuntala) címen vitte diadalra balettjét Párizsban.

A *bajadér* előtt és után számtalan egzotikus témájú balett és opera keletkezett, sőt nem csak a keleti, hanem az ókori történeteket is ezek közé sorolták. A balettek hosszú sorából kiemelkedik a *La Péri* (1844. Burgmüller-Coralli) indiai, *A fáraó lánya* egyiptomi és a *Kandaulesz király* ókori görög történetével. Jóval később Fokin munkásságához kötődik a *Kleopátra* (1909. zene Arenszkij) vagy a *Sehereszádé* (1910. zene Rimszkij-Korszakov) színpadra vitele. Az operaszínpadról pedig a teljesség igénye nélkül megemlíthető az indiai témájú *Lakmé*, Delibes műve vagy Verdi *Aidája*.

Maga a bajadér szó portugál eredetű és a szanszkrit dévadászi megfelelője: azaz hindu templomi táncosnő. Róla szól az 1877-ben Szentpéterváron bemutatott, négy felvonásos ósváltozat.

A szerelmi háromszögre épülő balett az idők során sok változáson ment keresztül, maga Petipa is alaposan megváltoztatott egy sor részletet, amikor 1900-ban felújította 23 évvel korábbi darabját. Ma alapvetően három változat él belőle. Az egyik a Makarova<sup>171</sup>-féle, amely arányosan és kidolgozottan vezeti végig a nézőt a teljes történeten, így az istenek büntetése sem marad el a IV. felvonásban. A másik a Rudolf Nurejev<sup>172</sup> által készített verzió, amely az árnyak birodalmában ér véget, így befejezetlen marad a történet, azonban az esküvői kép olyan grandiózus, hogy azóta sincsen párja. Természetesen mind a Makarova-féle, mind a Nurejev-féle változat korábbi szovjet átdolgozásokon alapulnak, amelyek közül kiemelkedik Agrippina Vaganova<sup>173</sup> és Vahtang Csabukiani<sup>174</sup> produkciója. A harmadik fontosabb változat pedig egy ritkán játszott rekonstrukció, amelyet 2002-ben Szergej Viharjev állított színpadra a Mariinszkij Színházban és majdnem 4 óra játékidőjű.

Ami a *bajadér*ből az értéket képviseli, az a Szolor és Gamzatti, a rádza lányának esküvője, illetve a fehér kép, amely annyira lírai, hogy önállóan, az *Árnyak birodalma* címen is szokták játszani. Az arany szobor variációja 20. századi kiegészítés (1948).

Az esküvői kép egy nagy entré-vel indul, ahol az indiai udvar megannyi szereplője felbukkan az egyszerű táncosnőktől, a színészi feladatot ellátóig: táncosnők legyezővel, táncosnők madárral, négyszer két lány dupla pas de quatre formában, bennszülöttek, a vizet kérő lányok, a lány a korszóval és még sorolhatnánk. *A fáraó lányának* sokszínűségét idézi ez nagy bevonulás. Amikor pedig táncolni kezdenek, az már egy igazi divertissement (ejtsd: divertiszman), amelyet Szolor és Gamzatti kettőse zár le. Hozzájuk csatlakozik az elárult és a halált választó templomi táncosnő, Níki drámai szólójával.

Az *Árnyak birodalma* romantikus **fehér balett**, a klasszika színpadán. Az ópiumtól elbódult Szolor lázalmában megjelenik a halott Níki társnővel együtt. A kékes fényben egymás után, kígyózó sorban megjelenő 32 árny bejövetele az arabesque-penchékkal (ejtsd: arabeszk-pansé) egészen lélegzetelállító, amint az is, ahogyan Petipa az árnyakat mértanilag elrendezte a színpadon. Szolor és Níki kettőse a kevés eszközös adagio egyike, míg a három árny variációi komoly technikai kihívás elé állítják a táncosnőket. A mű egésze pedig Petipa munkái közül az egyik legsikerültebb, amelyet Minkus nagyszerű muzsikája is segít.

## Csipkerózsika

Ivan Vszevolozszkij a cári színházak igazgatójának ötletéből és szöveggönyve alapján jött létre a balett 1890-ben. Az intendáns ötlete volt az is, hogy orosz muzsika készüljön a premierhez, ezért kérte fel Csajkovszkijt a zene megírására. Vszevolozszkijnek volt még egy szenvedélye: frankomán<sup>175</sup> lévén erősen vonzódott a 17-18. század francia történelméhez és művészetéhez. Így merült fel, hogy egy évszázados hagyománnyal rendelkező, emblemikus darab, Charles Perrault (ejtsd: sárl perró) – XIV. Lajos Akadémiájának tagja – *Csipkerózsika* című meséje legyen a téma.

Sok szempontból nagyon helyes választásnak bizonyult a tündérhistoria. Az eredeti Perrault-történetből elhagyták a hátborzongató elemeket, és egy látványos, nagyszabású tündérballettet hoztak létre. XIV. Lajos korának megidézésével III. Sándor hasonlóképpen korlátok nélküli uralkodását és művészetek iránti szeretetét mutatták be. Azt is mondhatnánk, hogy a cári udvaroncok leborultak saját uralkodójuk nagysága előtt, de az eredmény nem üres hajbókolás, hanem egy műremek lett. **Petipa koreográfusi életművének második szakaszába lépett** és magának a klasszikus balett műfajának az ékköve készült el. Egy olyan balett, amely nagyjából változatlan formában maradt meg a mai napig. Ezt az is alátámasztja, hogy a legkevesebb új variáns ebből a műből készült a három Csajkovszkij-balett közül, mert ez a táncjáték olyan, mint egy jól megépített palota. Csak a díszítőelemeit lehet, szabad tovább cizellálni, azonban magát a grandiózus szerkezetet megbontva összeomlik az építmény. Éppen ezért a 20-21. század során sok koreográfus tekintette művészi előképnek vagy akár mintának a *Csipkerózsikát* Balanchine<sup>176</sup>-tól Christopher Wheeldonig<sup>177</sup>.

A rengeteg mives táncolnivalón és a remekbe szabott muzsikán túl a balettet a jelképek szövik át, hiszen nem pusztán XIV. Lajost állítja párhuzamba XXIV. Florestannal (vagyis III. Sándorral). A jelképrendszer a nevekben fedezhető fel a leginkább, hiszen *Csipkerózsikát* Auróranak nevezik, aki a hajnal istennője a római mitológiában és ebben a minőségében az emberek boldogságát hozza el. A királyfit kétféleképpen is hívják.

171 Natalia Makarova (1940-) orosz balerina, koreográfus.

172 Rudolf Nurejev (1938-1993) orosz táncművész és koreográfus.

173 Agrippina Vaganova (1879-1951) orosz-szovjet balerina, pedagógus és koreográfus, a Vaganova-módszer kidolgozója.

174 Vahtang Csabukiani (1910-1992) grúz-szovjet táncos és koreográfus

175 A francia kultúra szerelmese

176 Balanchine (1904-1983) orosz-amerikai táncos és koreográfus, a szimfonikus balett műfajának legjelentősebb alakja. A *Csipkerózsikát* használta előkép gyanánt a Szentivánéji álom című koreográfiájának megalkotásához.

177 Christopher Wheeldon (1973-) brit táncos és koreográfus

Egyik neve Désiré, amely a vágy, áhítozás szóból ered. Másik neve Florimund, amely pedig szóösszetételként a Föld virágba borítását jelentheti. A mese végén megkötött frigy tehát csak az emberiség aranykorának eljövételét vetíti előre. A Carabosse névben ott lapul a francia púp (bosse) szó, ezzel is jelezve a tündér idős korát, hajlott hátát és rosszindulatát. Ellentéte az Orgonatündér az orosz nép rajongását mutatja az orgona iránt, amelyről azt tartották, hogy a bölcsesség virága. Nem véletlen, hogy neki jut az a szerep, hogy a gonosz tündér megérkezése előtt tudatosan nem mondja el a saját jókívánását Auróra ágya mellett, hogy később enyhíthesse az átkot. Szintén ő altatja el az udvart és az ő varázsütésére kezdi el benőni a vadrózsa a király kastélyát, s ugyancsak ő vezeti a herceget az alvó Aurórához is (ez a híres Panoráma, amikor hajóban siklanak a vízen; más előadásokban a néreidák<sup>178</sup> vezetik a herceget az Orgonatündérrel).

A hivatalosan három felvonásos balett szerkezetileg a következőképpen épül fel. A prologusban az éppen megszületett Aurórákat mutatják be az udvarnak. A tündérek és kísérik különböző ajándékokkal halmozzák el a királykisasszonyt. Mielőtt azonban átadnák jókívánásaikat, mindegyikük táncol egy szólót, amely az egyéniségét és az átadni kívánt ajándékot, tulajdonságot ábrázolja. Hogy az egyes változatokban mit ad az összesen hét tündér, az változó, de mindenképpen érdemes megkísérlni a nevük megfejtését, ugyanis itt is érvényesülnek a szimbólumok. Candide a ragyogó tisztaságot, Canary az éneklést, a zene szeretetét, Violente (ejtsd: violant) a temperamentumot, a parancsolni tudást jelképezi. Fleur-de-Farine és Miette (qui tombent, ejtsd: mielt ki tomban) tündérek esetében bonyolultabb magyarázat áll a nevek mögött. Az első tündér elnevezése szó szerint lisztet, finomlisztet jelent, amely az életet, az életteliséget szimbolizálja, míg a második tündér, Miette nevében egy orosz szokás jelenik meg. Nevezetesen, hogy a lánygyermek bölcsőjébe morzsákat tettek, hogy felnőttként termékeny legyen.

A tündérek igen különböző variációi után egy nagy pas d'actionban leszünk az átok tanúi, majd az Orgonatündér enyhíti a királykisasszonyra váró jóslatot. Figyeljük meg Csajkovszkij zsenialitását és hallgassuk meg a pas d'action zenéjét önállóan, minden látványtól mentesen! Érezhető amint közeledik a veszély, magunk elé tudjuk képzelni ahogyan a jó tündérek kérlelik Carabosse-t vagy a gonosz sátáni örömét, amelyet csak a hárfakord után bevonuló Orgonatündér tud megtörni.

A hivatalos első felvonás Auróra 16. születésnapján zajlik. Egy nagy szimfonikus keringővel, a **Rózsakeringő**vel indul a cselekmény, majd Auróra entrée-ja következik. A híres **Rózsá-adagió**ban Csipkerózsika táncol a négy kőrövel, majd bemutatja a számára készült variációt. (Az adagio és a variáció a klasszikus balett hagyomány máig érintetlen csúcsa emellett ma is óriási kihívást jelent a balerinák számára). Az udvarhölgyek tánca után egy újabb pas d'action keretében az orsó megszúrja a királylány ujját és beteljesedni látszik a végzete: száz esztendőre el kell aludnia.

Késleltetetten találkozunk a herceggel, aki unalmában vadászattal múlatja az időt. Amint a herceg társasága eltűnik, az Orgonatündér elvezeti őt menyasszonyához (**Panoráma**) és megmutatja Désirének Csipkerózsikát. Ebben a vízió-képben találkoznak

először, de egymást nem érinthetik meg, mert az átkot még nem törték meg. Itt érhetjük tetten a romantikus balett fehér képét. Dramaturgiai szerepe már nincsen, akár el is hagyhatta volna Petipa, a cselekményt is kevésbé viszi előre, viszont kellően látványos. A felvonás végén a herceg megtöri a varázslatot és a királykisasszony a mesének megfelelően felébred, a királyi pár pedig boldogan adja áldását a párra.

A harmadik felvonás egy nagy esküvő, amely négy részre tagolható. A nagy entrée-ban bevonul az udvar és Perrault egyéb meséinek szereplői, akik divertissement-ba rendezett táncaikat adják elő. Van közöttük karakterszerep (Hamupipőke és Fortuné herceg), rövid szólók (Piroska és a farkas), pas de quatre (az Ékkövek) és teljes pas de deux is (A Kék madár és Florina hercegnő). Minderre a nagy pas de deux teszi fel a koronát, amely nagyon elegáns és egyben távolságtartó, hiszen ne feledjük, hogy az etikett mennyire gúzsba kötötte francia barokk udvari életét. A férfi és a női variáció inkább a pontosságról szól, a coda pedig az adagióhoz hasonlóan nagystílusú zárja le a kettőt. Apoteózissal fejeződik be a kép, amelynek zenéjéül Csajkovszkij a Bourbon királyok himnuszát (Vive le Henri IV, ejtsd: viv lö anri lö kátr) használta fel. A teljes utolsó felvonás tulajdonképpen úgy is felfogható, mint egy barokk udvari balett, ahogyan a 19. század végén, mesei keretek között elképzelték.

Már csak a szentpétervári ősbemutató szereplőivel vagyunk adósok. Aurórákat a kor egyik olasz sztárja, **Carlotta Brianza** (ejtsd: karlotta brianca) táncolta. (1923-ban, amikor Nyugat-Európa megismerte a Csipkerózsikát a Gyagilev Együttes révén, Brianza lesz majd az első Carabosse.) Désiré herceg **Pavel Gerdt** volt, a korszak meglehetősen éltes, de kedvelt férfi táncosa. Petipa lánya, **Maria Petipa** alakította az első Orgonatündért, amely még nem volt technikailag nagyon nehéz szerep, míg Carabosse-ként és Kék madárként **Enrico Cecchetti**nek tapsolhatott a közönség.



Maria Petipa mint  
Orgonatündér (1890)



Olga Preobrazszenskaja mint  
Florina hercegnő (1896)

<sup>178</sup> A néreidák vagy néreiszek tengeri nimfák a görög mitológiában, Néreusz lányai ötvenen voltak.

## A diótörő

Megkockáztatható, hogy ha valaki meghallja ezt a címet, akkor előbb gondol a balettre, mint a konyhai eszközre. 1892. december 18-án látta először a szentpétervári közönség *A diótörőt*. A balett keletkezése az 1891-es évig nyúlik vissza, amikor Marius Petipa felkérte Csajkovszkijt, hogy a *Csipkerózsika* kirobbanó sikere után ismét dolgozzanak együtt. A szövegkönyvet a koreográfus alaposan kidolgozta, ezt kapta meg az orosz zenéőről, aki nem rajongott túlságosan az ötletért, hogy pont ehhez a témához kell zenét komponálnia. Az alaptörténet **E. T. A. Hoffmann** 1816-ban írt elbeszélésén (**Diótörő és Egérkirály**) nyugszik, amelyet a polihisztori vénával megáldott író a kor kedvelt rémtörténeteinek stílusában vetett papírra és művét gyerekeknek szánta. Kevésbé köztudott, hogy a balett szövegkönyvét Hoffmann története alapján, de a nagy balettesztéta, író és költő, Théophile Gautier átirata alapján szerkesztette meg a koreográfus. Azaz még ezen is változtatott, hiszen az eredeti mesében nem volt olyan szerep, amely egy primabalerinának megfelelő lett volna, továbbá Drosselmeyer karakterét is meg kellett erősítenie, hogy a történet ne hulljon darabjaira.

Némi túlzással azt mondhatjuk, hogy átok ült a baletten, ugyanis amint Petipa elkészült a vázlatokkal, megbetegedett, így a megvalósítást át kellett adnia a másodkoreográfusnak, Lev Ivanovnak. Ivanov – az első igazi orosz koreográfus – nehezen birkózott meg a feladattal. Végül *A diótörőt* 1892-ban mutatták be az egész estét ki nem töltő Csajkovszkij-opera, a Jolanta után. Az előadásba még a szentpétervári Finn Gárda hadapródjait is bevonták, ők voltak az első emberek.

Az első felvonásban Stahlbaumék karácsonyába tekinthetünk be és megismerkedünk a szereplőkkel. A második részben a Diótörő és az egérkirály megvívják csatájukat, így elhárul az akadály az elől, hogy Klára (Magyarországon Marika) és a herceg elinduljon a Cukortündér birodalmába. Mielőtt azonban odaérnének, a hópelyhek táncát látjuk, amely a mi budapesti verzióinkban majdnem az eredeti, Ivanov-féle koreográfiát jelenti.

A harmadik felvonás egy nagy divertissement, amely Cukorországban játszódik és különböző karaktertáncokat vonultat fel egy csoportban. Ezek a csokoládé (spanyol), a kávé (keleti), a tea (kínai), a trepak (orosz), és a magyarra nehezen lefordítható mirliton<sup>179</sup> tánc. Végül a Virágkeringő és a táncos csúcspontként a nagy pas de deux, amit a Cukortündér és a herceg táncoltak az eredetiben. A Cukortündért egy újabb olasz balerina, **Antonietta dell’Era** táncolta a premieren, a Prince Coqueluche (ejtsd: prensz koklüs) pedig **Pavel Gerdt** volt. A diótörő szerepében **Szergej Legat** debütált, korának egyik legvirtuózabb férfitáncosa.

Noha az egyik legismertebb balett *A diótörő*, mégsem tartozik a klasszikus balett legmaradandóbb alkotásai közé, későbbi koreográfiái messze szerencsésebbnek és tartósabbnak bizonyultak. Csajkovszkij által komponált zenéje viszont kezdettől fogva sikert aratott. A nagy orosz zeneköltő ebben a műben kiemelt figyelmet szentelt a cselesztának, egy új hangszernek, amelyet a Cukortündér zenei anyagába épített be. Hogy *A diótörő* ennyire kedvelt manapság, az elsősorban annak köszönhető, hogy az Egyesült Államok-

<sup>179</sup> A mirliton egy fúvós hangszer neve, amely alatt az eredeti koreográfiában a termékeny Gigogne asszonság és eleven gyermekei voltak láthatóak. Sok változatban Ginger-mama néven fut a szám.

ban a balett a karácsonyi időszak elengedhetetlen darabjává vált az 1960-as évektől, s ez mára világhírességgé nőtte ki magát.

## A hattyúk tava

Az ősbemutató, az 1877-es változat most nem tárgya ismertetésünknek. Így Julius Reisinger koreográfiájáról csak azt mondhatjuk el, hogy a bemutató ugyan nem bukott meg Moszkvában, de Csajkovszkij műve igen erős értetlenséget és némi ellenállást váltott ki a koreográfusból valamint a táncosokból. Egyszerűen táncolhatatlannak ítélték *A bajadér* bemutatójának idejében.

Amint ismeretes, Csajkovszkij máig rejtélyes körülmények között 1893-ban távozott az élők sorából. Emlékére 1894-ben koncertet szerveztek, amelyen bemutatták *A hattyúk tava* első fehér felvonását is. Ez keltette fel az érdeklődést a négyrészes balett iránt. Egy olyan mű iránt, amelynek partitúrája már készen állt, azonban nem Petipa irányításával keletkezett.

Az 1895-ös változat<sup>180</sup> – amely az igazi sikert meghozta – Marius Petipa és Lev Ivanov nevéhez kötődik. Az előbbi készítette a páratlan felvonásokat, az utóbbi pedig a tóparti (fehér) képek koreográfiáit. Ezekből ma gyakorlatilag csak a fehér képek maradtak meg valamennyire autentikus formában. Petipa karaktertáncait – amelyekben annyira otthon érezte magát – elsodorta a történelem vihara.

Korábban esett már szó arról, hogy *A hattyúk tava* Csajkovszkij balett iránti szeretetének köszönheti a létezését. 1895-ben Petipa és Ivanov egy kész partitúrával és egy halott komponistával álltak tehát „szemben”. A zenei anyagot ennek megfelelően saját igényeikhez alakították, jelentős átcsoportosításokat állandósítva a partitúrában. Ezek közé tartozik az első felvonás pas de deux-jének megszüntetése és egyes részeinek a harmadik felvonásba való költöztetése, illetve a mellékletben szereplő zeneszámok használata. Szintén jelentős változást hozott, hogy a negyedik felvonásba Drigo hangszerezésében Csajkovszkij néhány kisebb karakterdarabja is bekerült. Így alakult ki a mai struktúra, amelyben három kettőst tartanak nyilván. Ezek közül az első a második felvonásban van és tulajdonképpen egy pas d’action és egy nagy adagio kiegészítve egy női variációval és körbevéve a hattyúk csoporttáncával. Azaz sem codát sem férfi variációt sem tartalmaz, viszont a pas d’actionban elmeséli Odette (ejtsd: odett), az elvarázsolt hattyúlány történetét a tó partján vadászó Siegfried hercegnek. A következő kettős egy pas de deux a harmadik felvonásban, ezt nevezzük fekete hattyú-kettősnek. Itt téveszti meg a herceget a varázsló, Rothbart lánya, Odile<sup>181</sup> (ejtsd: odil), aki a fehér hattyú tollát igyekszik megszerezni, és ennek érdekében még Odette mozdulatait is imitálja. Így formailag ugyan a pas de deux minden eleme megjelenik, viszont olyan többlet tartalma is van a kettősnek, ami nem szokásos, azaz a cselekményt is előre viszi a technika csillogtatása mellett. A

<sup>180</sup> Az eredetileg 4 felvonásos balettet 1895-ben 3 felvonásba sűrítették a szerzők úgy, hogy az eredeti első és második felvonást összevonták. A jegyzetben az eredeti 4 felvonásos változatnak megfelelően hivatkozunk a felvonásokra.

<sup>181</sup> Időnként Odilia néven is nevezik, mindkét elnevezés elfogadható

harmadik kettős az utolsó felvonásban található és szigorúan értelmezve ez is hiányos.

Tovább elemezve a balettet egy pas de trois-t fedezhetünk fel az első felvonásban illetve a harmadik (fekete) felvonásról mondhatjuk, hogy pazar nemzeti karaktertáncaiból egy igen szép divertissement áll össze. Ami még ezen túl is hangsúlyozandó, azok a fehér képekben megfigyelhető, mértani formák szerint szerkesztett táncok. A 24 hatyú bejövetele *A bajadér* árnyainak bevonulására emlékeztet. A hatyúk által kirajzolt térformák (sorok, diagonálok, ék alak, félkörök, körök, stb.) – a színházban felülről nézve – különösen szépek és hatásosak. Természetesen nem a térformák és egyéb látványosságok miatt nézzük meg *A hatyúk tavát* ma is, hanem azért, mert a mese poétikussága a keletkezése óta minden nyitott szívű nézőt megérint.

Már megszokhattuk, hogy a premiereket olasz balerina és a színpadhoz már öreg **Pavel Gerdt** táncolta akkortájt. Ez *A hatyúk tava* esetében sem volt másként. A kettős női főszerepet ezúttal **Pierina Legnani** (ejtsd: lenyáni) táncolta, akinek a nevéhez kötődik a híres **32 rond de jambe fouetté** (ejtsd: rond dö zsam fuetté) leforgása, amely ma is kötelező feladata Odile megszemélyesítőjének. Gerdt pedig már annyira nem felelt meg a danseur noble szerep fizikai követelményeinek, hogy az első tóparti jelenetben mellékszereplőként bele kellett írni a történetbe Bennót, aki Odette-et emelte a túlkoros herceg helyett. Ez ma már meglehetősen komikusan nézne ki, így rendszerint elhagyják Benno szerepét.

Külön könyvet lehetne írni arról, hogy kik mikor mennyire dolgozták át *A hatyúk tavát* attól függően, hogy mire helyezték a hangsúlyt. Csak néhány jelentősebb – ma is élő változatot megemlítve – fontos megjegyeznünk, hogy a bohóc az 1950-es évek újítása. 1953-ban készült el az a verzió is, amelyben Csajkovszkij partitúrájában szereplő sorrendben követik egymást a zeneszámok. (Burmejszter<sup>182</sup>). A koreográfusok néha változtattak a varázsló nemén a madáremberből időnként bagolyasszonyt kreálva. Előfordult olyan eset is, hogy Odette-et és Odile-t két különböző táncosnő táncolta. Azt már szinte magától értetődő, hogy karaktertáncokat variáltak át, csoporttáncokat vagy szólókat illesztettek bele vagy vettek el a színpadra állítók. Még a mű vége is gyakran változott. Reisingernél még tragikus véggel zárult az utolsó felvonás, amelyet Petipáék happy endre változtattak. Ezzel szemben nem egy adaptáció visszatért az eredeti, sőtét (halállal és öngyilkossággal végződő) lezáráshoz.

A legjelentősebb változás a mű életében az volt, amikor Matthew Bourne<sup>183</sup> a 20. század végén a nőiség megtestesítőinek számító hatyú szerepeket, még Odette/Odile-t és karhatyúkat is férfiakkal táncoltatta. Így 100 év alatt a balett oda jutott, hogy balerínák vágyott szerepalmát teljes egészében férfi szolistára bízta. Bourne produkciója teljes értékű és kerek, azonban Mats Ek<sup>184</sup> változatához hasonlóan felveti azt a jelentős kérdést, hogy ez még maga *A hatyúk tava* vagy már egy teljesen különálló balett, hiszen csak az zene és néhány történetbeli hasonlóság fedezhető fel az eredeti és az új között.

182 Vlagyimir Burmejszter (1904-1971) szovjet táncos és koreográfus.

183 Matthew Bourne (1960-) brit koreográfus, aki elsősorban az 1980-as évek második felétől balettátirataival arat sikereket.

184 Mats Ek (1945-) svéd táncos, koreográfus, együttes vezető.

## Rajmonda

Kusza történet és sok tánc, mondhatjuk Petipa 1898-ban bemutatott nagy balettjéről. A számunkra témájánál fogva is érdekes mű – amely II. András magyar király udvarában játszódik – a mára méltán elfeledett Ligijja Paskovának köszönheti nyakatekert történetét. Szereplői közé tartozik Rajmonda, II. András lánya; a szerelme, egy francia keresztes lovag, Jean de Brienne (ejtsd: zsan dö brien) és még egy szaracén vezér is, Abderahman. Számunkra azonban egyetlen jelenség miatt fontos tánc történetileg a *Rajmonda*, az pedig az egyre fokozódó szimfonizmus.

Hogy ezt megértsük, össze kell számolnunk, hogy szerkezetileg hány részből is tevődik össze a balett, és ezek tulajdonképpen mire valók. Gyakorlatilag csak divertissement-okat láthatunk teljes képekbe (indító kép: a magyar udvar, tableau du rêve (ejtsd: tabló dü rev – magyarul: álomkép jelenet, Abderahman tábora és az esküvő) foglalva, néhol rövid pas d'actionokkal tarkítva. Mindez Petipa ízlésének megfelelően szebbnél szebb variációkkal, kettősökkel, érdekes és egzotikus (keleties és magyar) karaktertáncokkal illetve Glazunov áradó muzsikájával. Mintha már nem is lenne lényeges a történet, csak a szimfonikus zene és maga tánc együttes hatása. Ezért tekinthetjük a 20. századi szimfonikus balettek előfutárának a *Rajmondát*.

Külön kiemelendő az esküvői felvonás pas de dix-e (ejtsd: pa dö disz), amelyet időnként önállóan is műsorukra tűznek együttesek. A balettel megismerkedni vágyóknak Rudolf Nurejev változatát ajánljuk annak művészete miatt. A balett egyébként kidolgozottságában, részletgazdagságában – a *Csipkerózsikához* hasonlóan – egy Fabergé-tojás-hoz<sup>185</sup> hasonlítható.

## Flóra ébredése és egy korszak lezárulta

A *Flóra ébredése* bemutatójára négy évvel a *Rajmonda* előtt (1894) került sor a peterhofi cári rezidencián. A mindössze egyfelvonásos, Drigo zenéjére készült opusz két fontos folyamatról tanúskodik számunkra. Az egyik az, hogy Petipa eszköztára közel ötven év alatt kimerült. Színvonalbeli visszaesést mutat a Szergej Viharjev-féle rekonstrukcióból kibontakozó unalmas, sablonos balett. Ugyanezt támasztják alá a korabeli források, amelyek mindössze a táncművészek teljesítményét méltatják, az idős koreográfusét azonban nem. A másik nagyon fontos jelenség, hogy felnőtt egy új, immár orosz erőkből álló, jól képzett táncos generáció, olyan jelentős művészekkel, mint a tehetséges Matilda Keszinszkaja (1872-1971), II. Miklós cár barátnője, Szergej Legat (1872-1905), Olga Preobrazsenszkaja (1871-1962), Alekszander Gorszkij (1871-1924), a később jelentős koreográfus vagy az iskolaformáló Agrippina Vaganova (1879-1951). A nemzedékváltás természetesen már nemcsak a táncosok között, hanem mestereiknél is végbement. 1901-ben elhunyt Ivanov, 1903-ban gyakorlatilag megbukott Petipa *Hóféhérke*-adaptációja,

185 Peter Carl Fabergé (1846-1920) német-francia ékszerész, aki a cári család és az arisztokrácia számára készítette remekműveit, többek között a híres tojásokat is. (ejtsd: faberzse)

*A varázstükör.* Ugyanebben az évben vesztette el Petipa régi jó barátját, Johansont is, majd 6 évvel később távozott az élők közül Vszevolozsszkij és 1910-ben maga Petipa is. Ekkor azonban már javában folytak egy ambiciózus fiatalember koreográfiai kísérletei, akit Mihail Fokinnak<sup>186</sup> hívtak és megreformálta a balett műfaját. Így lezárult le egy korszak.



Flóra ébredése –  
Matilda Keszinszkaja és Szergej Legat

## A klasszikus balett építőkövei

### Horizontális tagolódás

Miután eddig megvizsgáltunk egy sor balettet és elhangzott jó néhány ismerős és kevésbé ismerős fogalom, elengedhetlenné vált, hogy ezeket megmagyarázzuk. A baettek horizontális tagolódása alatt azt értjük, hogy milyen egymást kiegészítő (mellérendelt szerepű) egységeket tudunk felfedezni a klasszikus alkotásokban.

A legnagyobbtól a kisebbek felé haladva teljesen egyértelmű, hogy az orosz klasszikának és az egész estés produkcióknak régóta<sup>187</sup> egyaránt a **felvonás** legterjedelmesebb alegysége. A baettek felvonásokra tagolódnak, ebből is általában 3-6 akad.

Ennél eggyel kisebb a **kép**. Ez akár önálló felvonás is lehet, de annál kisebb egységként is szerepelhet a baettekben. Példaként említhető *A bajadér* második képe, amikor Gamzatti megismerkedik Szolorral és összeütközésbe kerül annak titkos menyasszonyával, Níkiával.

A **fehér kép** (fehér balett) a kép speciális esete. Többször említettük, hogy a fehér balett a romantika találmánya. A legegyszerűbben úgy lehetne összefoglalni, hogy sok,

<sup>186</sup> Mihail Fokin (1880-1942) Orosz táncos és koreográfus, az Orosz Balett első vezető koreográfusa, a baettek és a táncnyelv megújítója.

<sup>187</sup> Ugyanez igaz a drámákra, az udvari, a cselekményes, illetve a romantikus baettekre is!

fehér ruhába öltözött nő egyszerre táncol meglehetősen hosszán. E kissé nevetséges meghatározás ellenére a fehér balettnak a romantikában jelentősége és tartalma volt, hiszen a cselekmény egyik el nem hagyható helyszínét mutatta meg a nézőnek. A *Giselle* második felvonása a bosszúra áhító tündérlényeket, a villiket mutatja be. Az ő táncuk nem önmagáért szép, hanem dramaturgiai funkciója van az esztétikai vetületen túl, hiszen keménységük, hajthatatlanságuk legalább annyira érdekes tulajdonság, mint élettelen-ségük, testetlenségük mozdulatokba öntése. Ha alaposan megnézzük, akkor a klasszika alkotói romantikus baettekben nőttek fel, azaz megtanulták, hogy a fehér balett egy több felvonásos mű része. Éppen ezért egyértelmű, hogy a saját darabjaikba is beállítottak ilyeneket. Azt mondhatjuk, hogy kötelező elemmé vált a fehér balett és néha már nem is volt fehér (*A kalóz*). Az viszont bizonyos, hogy a klasszikus baettek zömében dramaturgiai funkcióval alig rendelkezik, azaz akár elhagyható lenne, csupán díszítő jellege van. Ily módon több táncörténész úgy tekint ezekre, mint a szimfonikus baettek 19. századi előfutáira.

A **divertissement** (ejtsd divertizman; ugyanaz, mint a zenében a divertimento) szintén lehet egész felvonásnyi is, de általában annál kisebb egység. Definíciója szerint cselekménytelen, szórakoztató táncok sorozata. Zömében különböző karaktertáncokból áll. Ezek lehetnek nemzeti karaktertáncok, amelyek a romantikával ellentétben már nem a cselekmény helyszínét mutatják be elsősorban, hanem a 'tánc a táncért' elv szerint szórakoztatnak. Legjobb példaként *A hattyúk tava* vagy *A diótörő* különböző táncai említhetőek. A divertissement-ok másik csoportját a nem nemzeti karaktertáncokból álló táncsorozatok testesítik meg. Gondoljunk csak a *Csipkerózsika* mesehőseinek táncaira, amelyek a legkevésbé sem nemzeti jellegűek.

A felvonások közül sok kezdődik **entrée**-val (ejtsd antré), amely szó szerinti fordításban belépőt jelent. A fogalom nem ismeretlen számunkra, hiszen már a barokk udvari baettekben alapelem volt a belépő, ezekből épült fel egy-egy felvonás. A klasszikában általában valakinek, illetve inkább több szereplő látványos bevonulását értjük alatta. Hogy az állandó példánkat hívjuk segítségül, a *Csipkerózsikában* ennek felel meg a tündérek bevonulása a prologban vagy talán a leglátványosabb bevonulások egyike *A bajadér* esküvői képének elején található. Ugyanilyen funkciójú bevonulások operákból is ismerősek lehetnek. Talán a legközismertebb Verdi *Aidájának* híres bevonulási indulója, amelynek előképe Meyerbeernél, *A próféta* című nagyoperában található meg: ez a *Koronázási induló*.

Jól elkülöníthető egység még a **pas d'action** (ejtsd pádakszion), amely Noverre-nél gyökerezik és arra hivatott, hogy a cselekményt előre vigye. Relatív kevés élte meg a korunkat, mivel a baettek reformálásával ezek estek először a rövidítés áldozatául. A klasszika egyébként nagyon kedvelte a hosszú pantomim jeleneteket (*Don Quijote* prologus). A kevés megmaradt pas d'action egyike *A hattyúk tava* első fehér képében Odette történetének elmesélése vagy a *Csipkerózsikában* az a jelenet, amikor Carabosse bemutatja, hogy miféle átkot szórt Auróraára.

A legkisebb építőelem a **zárt szám**, amely a legegyszerűbben úgy fogalmazható meg, hogy minden olyan rész, amely zeneileg egy egység, és utána az azt előadó művész(ek)

nek lehetősége van a meghajlásra. (Lehet szóló, kettős, egy karaktertánc vagy éppen a négy kishattyú tánca) Ma talán kicsit furcsának, sőt cirkuszinak tűnhet, hogy a 19. században minden zárt szám után meghajolhatott a művész, de ez akkoriban teljesen elfogadott volt. A zárt számokból felépülő komponálási módnak van még egy óriási előnye is. Nevezetesen az, hogy a számok sorrendje a koreográfus elképzelése szerint tetszőleges sorrendbe állítható, azaz a balett bármikor könnyen átszerkeszthető.

## A vertikális tagolódás

Az előző fejezetben arról esett szó, hogy a klasszikus balettek zárt számokból állnak. Nézzük meg az előadók oldaláról ezeket a zárt számokat. Egyértelmű hierarchia szerint épül fel minden balettegyüttes, és ennek megfelelően azok a zárt számok is, amelyeket egy-egy táncos eltáncolhat a színpadon.

A ranglétra legalján helyezkednek el a táncos művészei. Ők tehetségüktől függően bármilyen **ensemble** (ejtsd: anszaml; együttes) **táncban** előfordulhatnak. Pl. tömeg a *Don Quijotéban* vagy *A hattyúk tava* spanyol táncában ugyanúgy, mint az árnyak között.

A szólistává válás útján több kategóriát is meg lehet különböztetni (choryphées, sujets...ejtsd: korifé, szüzsé), azonban számunkra mégis azok a formák érdekesek, amelyekben ezek a táncművészek felléphetnek. Ezek közül a legnagyobb létszámú csoportos tánc lehet a **pas de dix** (ejtsd: pá dö disz), amelyet 10 ember alkot. Egyetlen ilyen találunk a tánc történetnek ebben a szakaszában, a *Rajmonda* utolsó felvonásában. Sorban a következő a **pas de six** (ejtsd: pá dö szisz) amely 6 táncos (vagy 3 pár) tánca lehet. Talán feltűnt, hogy a 7, 8, 9 főből álló csoportozatot nem különböztettük meg. Ezekre azért nem térünk ki, mivel gyakorlatilag nem fordulnak elő. Éppen pas de huit (ejtsd pá dö vit), azaz nyolcas előfordulhatna, de ez inkább két négyesből tevődik össze, a hetes és a kilences pedig azért nem volt kedvelt, mert Petipa mindig szimmetriára törekedett.

A hatostól felfelé már minden számú csoporttánc megtalálható. Így a **pas de cinq**-et (ejtsd: pá dö szenk) öt ember táncának nevezzük, a **pas de quatre** (ejtsd: pá dö kátr) pedig értelemszerűen négy fő által előadott zárt szám. Ez utóbbira példa a *Csipkerózsikában* előforduló Ékkövek tánca, amely bizonyos változatokban pas de cinq-ké alakulhat.

A **pas de trois** (ejtsd: pá dö troá) ugyan még mindig nem a vezető szólisták terepe, de egyre növekszik e szerepek technikai nehézsége. Egy klasszikus pas de trois négy részből áll. Egy adagióval (ejtsd: adadzso) kezdődik, amelyben az összes szereplő bemutatkozik. Ezután sorra következnek a táncosok a saját variációjukkal, amit egy coda zár le, amelyben ismét mind a hárman megjelennek.

A pas de trois-k háromféle típusba sorolhatóak annak megfelelően, hogy milyen nemű művészek adják elő. A leggyakoribb a két nő egy férfi kombináció, ilyen van *A hattyúk tava*ban vagy a *Paquitában*. Ennél ritkább az, amikor három nő táncol a színpadon, (*A kalóz* – odaliszkek<sup>188</sup> tánca vagy *A bajadér* – három árnya). A legritkább a két

férfi egy nő párosítás, amelyre például a Legat testvérek által koreografált *Babaiündért* lehet megemlíteni. Három férfi pas de trois-ja a klasszikus balettben nem fordul elő.

A **pas de deux** (ejtsd: pá dö dö) azaz a kettős a vezető szólisták által bemutatott zárt számok közül a legfontosabb. Szerkezetét tekintve négy részből áll és mindig egy baletina és egy férfi táncos adja elő. Részeit tekintve a szerkezete hasonló a pas de trois-hoz. Először az adagio következik, amelyben mindkét fél részt vesz. Ezután érkezik el a férfi variáció, majd a női variáció, e táncsorozatot és magát a pas de deux-t minden esetben a coda zárja le. A pas de deux ebben a formában a klasszikus balett sajátos formája. Mind adagiót, mind variációkat táncoltak már korábban is, elég felidézni a *Giselle* vagy *A szilfid* főszereplőit, azonban így egyben, a kettős minden elemével együtt korábban nem fordult elő. Még egy fontos különbség van a romantika kettősei illetve a klasszikus pas de deux között, még pedig az, hogy a klasszikus pas de deux-k a technikai virtuozitás megmutatására szorítkoznak, nem viszik előre a cselekményt és még érzelmeket is csak nagyon korlátozottan közvetítenek.

Időnként előfordul, hogy egy-egy pas de deux-t megtörnek szóló variációk, amelyeket általában az adagio és a férfi variáció illetve a női variáció közé iktatnak be. Ilyet vehetünk észre a *Don Quijotéban* vagy *A bajadér* esküvői képében is. Ennek egyszerű gyakorlati oka van, mégpedig az, hogy mivel a pas de deux igen nehéz technikailag, közben szusszanhatnak egy kicsit a vezető szólisták.



Virginia Zucchi mint Esmeralda (1886)

A **pas seul** (ejtsd: pá szől) magyarra szólóként fordítható, azaz ide tartoznak az önálló **variációk** egy darabon belül. Mind a vezető szólisták illetve az egyéb szólisták táncolhatják. Nem kötődik semmihez és senkihez a darabon belül. Szemléltetésül Ámor variációja vagy a driádok királynőjének variációja a *Don Quijotéban*. Tudjuk, hogy Marius Petipa mennyire oda volt a női szólókért, amelyekben arra törekedett, hogy a táncosnő minél előnyösebb oldalát mutathassa meg a közönségnek.

Szót kell még ejteni a karaktertáncról. Ebben a táncfajban is vannak szólisták és kartáncosok. A szólisták feladata lehet pl. a nemzeti karaktertáncok szóloinak a bemutatása. Emellett sokszor olyan megbízatások is rájuk hárultak a klasszika idején, amelyek mára nagyrészt eltűntek vagy nem gondolnánk, hogy ennyire fontosak voltak. A **pantomim** jelenetek (pas d'action) előadóira gondo-

lunk, hiszen pl. Sancho Panza vagy *A hattyúk tava* nevelője a darab dramaturgiája miatt fontos szereplők. Mivel a pantomim külön művészet volt, így nagy megbecsülés övezte e szerepkör alakítóit. Előadásukban hosszú percekig voltak képesek egyezményes jelekkel, gesztusokkal elbeszélni a cselekmény alakulását. Mára azonban a „sok mutogatást” igyekeznek a színpadra állítók száműzni, így minimális mértékben találkozunk ezzel az előadásokon.

## Összegzés

Páratlan tánc történeti jelentőségű az orosz klasszika kialakulása. Elsősorban azért, mivel a tradicionális együttesek repertoárjának alapját képezik az ekkor keletkezett művek, még ha néha nagyon átdolgozott formában jelennek meg.

A kialakulás egyik alapvető feltétele az volt, hogy az orosz cárok államuk költségvetéséből anyagi áldozatokkal nem törődve felállították és működtették az iskolákat és a színházakat. Ennek hatására magánszínházak is alakultak, mivel igény mutatkozott az ilyen típusú szórakozásra az arisztokraták részéről. Közülük került ki a balettmánók (balettrajongók) zöme. Ezek a fanatikus rajongók estéről estére ott ültek a színházban és nézték a kedvenc táncosaikat, ismerték erősségeiket és hálásak voltak nekik. Ez azt is eredményezte, hogy a táncos pálya elismertséget jelentett azok számára, akik kiemelkedtek a középszerből. Maguk a cárok is élénken érdeklődtek a balett iránt. Nem egy közülük név szerint ismert sok művészt vagy részt vett próbákon. II. Miklós, az utolsó, szerencsétlen sorsú orosz cár számára még balerina „barátnőt” is választott az udvar Matilda Keszinszkaja személyében, aki végül Andrej nagyherceg felesége lett.

Tudjuk, hogy maga a balett műfaja nem orosz eredetű, csak később honosították meg franciák, olaszok, dánok és más nemzetiségű mesterek. Azonban a tudás a 19. század végi Oroszországban halmozódott fel, amely Petipa és kollégái révén szolgálta az uralkodó arisztokrácia igényeit: szórakoztatott és elkápráztattott. Azt is mondhatjuk, hogy az oroszok a balett esetében is úgy jártak el, mint sok mással, szintetizálták az idegen tudást, ízlést és a nekik megfelelő magas szintre emelték a műfajt. Ennek megfelelően sok vendégművészt (táncművészek és koreográfusok) hívtak Oroszországba. Így jutottak el a romantika nagyságai illetve a technikás olasz balerinák (Carlotta Brianza, Antonietta dell’Era, Pierina Legnani) is oroszföldre. Később a helyi erők már megbirkóztak a feladatokkal, és ez a nagyarányú fejlődés elsősorban a 19. század legvégétől hozta meg a gyümölcsét. Majd kiinduló pontja lett a 20. század elején zajló, óriási hatású kulturális exportnak, a Ballets Russes<sup>189</sup> diadalútjának. Ennek során művészetünkkel kápráztatták el Nyugat-Európa közönségét, amely addigra már nem tekintette fontos művészetnek a balettet.

A klasszika jellemvonásai közé tartozik, hogy egyre inkább a technikai virtuozitásra és a szórakoztatásra helyeződött a hangsúly. A cselekmény háttérbe szorult és egyre inkább a tánc került az előtérbe, úgy is mondhatjuk, hogy a divertissement jelleg erősö-

dött meg a történetmeséléssel szemben. Még a karaktertáncok is elbalettosodtak és egyre finomabbá, cizelláltabbá vált a balett műfaja, s ezzel együtt megnőtt a művek hossza. A balettmester irányította a zeneszerzőket is, sőt teljhatalmú ura volt birodalmának, ennek a rendkívül zárt közösségnek, amely a külvilágból keveset érzékelt.

Marius Petipa több mint 50 éves oroszországi működése során átmentette a nyugat-európai romantika vívmányait és kikristályosította a klasszikus balett stílusát. Emlékirataiban büszkén sorolta fel, hogy négy uralkodót szolgált, és élete végén már az Antonovics nevet is felvette sajátja mellé orosz szokás szerint, azonban soha nem tanulta meg a nyelvet, mindvégig francia maradt. Igényessége, tehetsége és főleg hosszú élete miatt a klasszika korszakának koreográfus fejedelmévé vált, aki jelentős mértékben fejlesztette az orosz táncművészetet. Munkásságára és annak eredményeire ma nosztalgiával gondolunk vissza, hiszen egy olyan aranykor fűződik a nevéhez, amely az 1917-es orosz forradalommal eltűnt. Azok a baettek, amelyeket ma klasszikus balett címkével ellátva láthatunk a színpadokon, az esetek zömében hihetetlen nagy változáson mentek keresztül, mégis, megváltoztatott és továbbfejlesztett állapotukban is művészetünk alfáját és omegáját<sup>190</sup> jelentik.

## Olvass!

- L. Merényi Zsuzsa (szerk.): Marius Petipa, a klasszikus balett mestere, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1979  
Hézsó István: Békefi Alfréd és kora in *Parallel* 2013. No. 27. p 22-25  
M. Petipa: A Csipkerózsika zenei-szenikai terve in Fuchs Livia (szerk.): *Táncpoétikák*, L’Harmattan, Budapest, 2008. p. 75-80  
Vályi Rózsi: *Balettök könyve*, Gondolat, Budapest, 1980  
Jennifer Homans: *Apollo’s Angels*, Random House, New York, 2010  
Robert Ignatius Letellier: *The Ballets of Ludwig Minkus*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2008  
Roland John Wiley: *Tchaikovsky’s Ballets*, Clarendon Press, Oxford, 2003  
Roland John Wiley: *A Century of Russian Ballet*, Dance Books, Alton, 2007  
Roland John Wiley: *Tchaikovsky* Oxford University Press, Oxford, 2009

## Kattints!

Nézz meg különböző előadásokat a világhálón!

189 A Szergej Gyagilev vezette Orosz Balett 1909-(1911)-1929

190 alapjait



## Melléklet

### **Marius Petipa balettjei\***

- 1855. Granada csillaga, zene Cesare Pugni
- 1857. A rózsza, az ibolya és a pillangó, zene Oldenburg herceg
- 1858. A kalóz (Mazilier után), zene Adolphe Adam és Cesare Pugni
- 1858. Esküvő a régensség idején, zene Cesare Pugni
- 1859. Velencei karnevál pas de deux, zene Niccolo Paganini után Cesare Pugni
- 1859. A párizsi vásár, zene Cesare Pugni
- 1859. Az alvajáró (Aumer után), zene Ferdinand Héroid és Cesare Pugni
- 1860. A kék dália, zene Cesare Pugni
- 1861. Terpszikhoré, zene Cesare Pugni
- 1862. A fáraó lánya, zene Cesare Pugni
- 1863. A libanoni szépség avagy a hegyi szellem, zene Cesare Pugni
- 1865. A táncosnő útikalandja (Perrot után), zene Cesare Pugni
- 1866. Florida, zene Cesare Pugni
- 1866. Titania, zene Cesare Pugni
- 1867. Faust (Perrot után), zene Giacomo Panizza, Michael Andrew Costa, Niccolo Bajetti és Cesare Pugni
- 1868. Ámor mint jótevő, zene Cesare Pugni
- 1868. Kandalész király, zene Cesare Pugni
- 1869. A rabszolganő, zene Cesare Pugni
- 1869. Don Quijote, zene Ludwig Minkus
- 1870. Trilby, zene Juli Gerber
- 1870. Catarina (Perrot után), zene Cesare Pugni
- 1872. Két csillag, zene Cesare Pugni
- 1872. Camargo, zene Ludwig Minkus
- 1874. A pillangó (Marie Taglioni után), zene Jacques Offenbach és Ludwig Minkus
- 1874. A najád és a halász (Perrot után), zene Cesare Pugni
- 1875. A banditák, zene Ludwig Minkus
- 1876. Péleusz kalandjai, zene Ludwig Minkus és Léo Delibes
- 1876. Szentivánéji álom, zene Felix Mendelssohn-Bartoldy és Ludwig Minkus
- 1877. A bajadér, zene Ludwig Minkus
- 1878. Roxana, a montenegrói szépség, zene Ludwig Minkus
- 1878. Ariadné (Reisinger után), zene Juli Gerber
- 1879. Hópelyhecske, zene Ludwig Minkus

1879. Frisac a borbély avagy a kettős menyegző, zene Giacomo Meyerbeer, Giuseppe Verdi, Vincenzo Bellini, Gioacchino Rossini és Pietro Mascagni után Ludwig Minkus
1879. Mlada, zene Ludwig Minkus
1880. A Duna lánya (Filippo Taglioni után), zene Adolphe Adam és Ludwig Minkus
1881. Zoraia avagy a mór lány Spanyolországban, zene Ludwig Minkus
1881. A markotányosnő (La Vivandière/Markitenka) (Saint-Léon után), zene Cesare Pugni és Ludwig Minkus
1881. Paquita (Mazilier után), zene Edouard Delvedez és Ludwig Minkus
1882. Pâquerette (Saint-Léon után), zene Francois Benoist és Ludwig Minkus
1883. Éjszaka és nappal, zene Ludwig Minkus
1883. Pygmalion avagy a ciprusi szobor, zene Nyikita Trubeckoj herceg
1884. Giselle (Coralli és Perrot után), zene Adolphe Adam, Ludwig Minkus
1884. Coppélia (Saint-Léon után), zene Léo Delibes
1885. Az szeszélyes asszony (Le Diable à quatre) (Mazilier után), zene Adolphe Adam, Cesare Pugni és Ludwig Minkus
1885. A rosszul őrzött lány (Lev Ivanovval és Virginia Zucchival), zene Peter Ludwig Hertel, Ferdinand Hérolld és Cesare Pugni
1886. A varázspirulák, zene Ludwig Minkus
1886. A király parancsa, zene Johann Strauss II, Léo Delibes, Daniel Francois Esprit Auber, Jules Massenet és Anton Rubinstein Albert Vinzentini összeállításában
1886. Esmeralda (Perrot után), zene Cesare Pugni
1886. Áldozat Ámornak avagy a szerelem barátai, zene Ludwig Minkus
1887. Fiametta (Saint-Léon után), zene Ludwig Minkus és Riccardo Drigo
1887. Haarlem tulipánja (Lev Ivanovval), zene Borisz Fitinhof-Schell báró
1888. A vesztaszűz, zene Mihail Ivanov
1889. A talizmán, zene Riccardo Drigo
1889. A pillangó szeszélye, zene Nyikolaj Krotkov
1890. Csipkerózsika, zene Pjotr Csajkovszkij
1891. A tavirózsa (Nénuphar), zene Nyikolaj Krotkov
1891. Kalkabrino, zene Ludwig Minkus
1891. Tündérmese, zene Richter
1892. A szilfid (Filippo Taglioni után), zene Jean-Madeleine Schneitzhoeffter és Riccardo Drigo
1892. A diótörő (a megvalósítás Lev Ivanov), zene Pjotr Csajkovszkij
1893. Hamupipőke (Lev Ivanovval és Enrico Cecchettivel), zene Borisz Fitinhof-Schell báró
1894. Flóra ébredése, zene Riccardo Drigo
1895. A hattýúk tava (Lev Ivanovval), zene Pjotr Csajkovszkij
1895. A púpos lovacska (Saint-Léon után), zene Cesare Pugni és Riccardo Drigo
1896. A lovasság pihenője\*\*, zene Johann Armsheimer

1896. A gyöngy, zene Riccardo Drigo
1896. Kékszakáll, zene Pjotr Schenk
1897. Thétisz és Péleusz menyegzője, zene Ludwig Minkus és Riccardo Drigo
1898. Rajmonda, zene Alekszandr Glazunov
1900. Damis próbája (Ruses d'amour), zene Alekszandr Glazunov
1900. Az évszakok, zene Alekszandr Glazunov
1900. Harlequinade (Les Millions s'Arlequins), zene Riccardo Drigo
1900. Dupré tanítványai, zene Riccardo Drigo
1902. A marquise szíve, zene Ernest Guiraud
1903. A varázstükör (Hófehérke), zene Arsenij Koroscenko

Megjegyzések:

\*A listában csak azok a művek szerepelnek, amelyeket Petipa önállóan állított színpadra.

A lista nem tartalmazza az operai balettbetéteket sem.

\*\* Korábban Lovasság szálláson címen volt ismert Magyarországon

### **Köszönetnyilvánítás**

Ezúton nyilvánítjuk ki köszönetüket Fuchs Líviának, a Magyar Táncművészeti Főiskola nyugalmazott főiskolai docensének segítőkészségéért és hasznos javaslataiért, valamint a képanyag válogatásáért Halász Tamásnak, aki az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumát vezeti. Továbbá dr. Gelenczey-Miháltz Aliránnak a Magyar Táncművészeti Főiskola főiskolai tanárának, aki a görög fejezet elkészítéséhez nyújtott segítséget.

2015 nyarán