

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

**A balett formanyelvének változásai a XX-XXI. században –
szintézisteremtés a színpadon és a balettoktatásban**

doktori disszertáció

Macher Szilárd
2015

Témavezető: Huszti Péter, egyetemi tanár, a DT elnöke

TARTALOMJEGYZÉK

1. BEVEZETÉS	6
1.1 A DOLGOZAT ELŐZMÉNYEI.....	6
1.2 A DOLGOZAT VIZSGÁLATÁNAK TÁRGYA: A BALETT FORMANYELVE	8
1.2.1 A KLASSZIKUS TÁNCULTÚRA FOGALMA ÁLTALÁBAN.....	8
1.2.2 A BALETT FOGALMA ÉS ÉRTELMEZÉSÉNEK VÁLTOZÁSAI.....	11
1.2.3 A BALETT NYELVE, MINT BEFOGADÓ KÖZEG (<i>TÉZIS</i>)	12
1.3 A KUTATÁS SZEMPONTJAI	15
1.3.1 A TÁNC TÖRTÉNETI HÁTTÉR, MINT ALAP	15
1.3.2 A FÓKUSZ MEGTARTÁSA	15
1.3.3 A KRITIKAI KULTÚRAKUTATÁS SZEMSZÖGE.....	16
1.3.4 MŰELEMZÉS.....	16
1.3.5 AZ EGYETEMESSÉG SZŰRŐJE	17
1.3.6 GYAKORLATI TAPASZTALATOK - SZEMÉLYESSÉG	17
 2. A BALETT NYELVÉNEK ALAKULÁSA A XX. SZÁZADIG.....	 19
2.1 A BALETT GYÖKEREI.....	19
2.1.1 A TUDOMÁNYOS SZEMLELET HATÁSA A BALETT KIALAKULÁSÁRA	19
2.1.2 A BALETT FORMANYELVÉNEK KIALAKULÁSA A NÉPTÁNCOKBÓL ÉS AZ UDVARI TÁRSASTÁNCOKBÓL	19 19
2.1.3 AZ AKADÉMIKUS BALETT – A SZÍNPADI BALETTEK FORMANYELVE.....	22
2.1.4 A BALETT ALAPFOGALMAI	25
2.1.4.1 A LÁB ÖT ALAPPOZÍCIÓJA.....	26
2.1.4.2 A KARTARTÁSOK ÉS A KARMOZDULATOK, A PORT DE BRAS-K	27
2.1.4.3 NÉPTÁNC EREDETRE UTALÓ ELNEVEZÉSEK A BALETT SZAKKIFEJEZÉSEIBEN	28
2.1.4.4 AZ AKADÉMIKUS BALETT ALAPMOZDULATAI.....	30
 2.2 A BALETT NYELVÉNEK FEJLŐDÉSE SZÍNPADI TÁNCMŰVÉSZETKÉNT	 35
2.2.1 TECHNIKAI FEJLŐDÉS MAJD MEGTORPANÁS A SZÍNPADOKON.....	35
2.2.2 A BALETT FEJLŐDÉSÉNEK EGYIK CSÚCSPONTJA: A ROMANTIKUS BALETT	40
2.2.3 A BALETT TÖRTÉNETÉNEK OROSZ KORSZAKA: A KLASSZIKUS BALETT A CÁRI UDVARBAN ÉS AZ OROSZ BALETT NYUGAT-EURÓPÁBAN	47 47
2.2.4 A NEMZETI BALETTEK KIALAKULÁSA ÉS A GLOBALIZÁCIÓ	50
2.3 A KLASSZIKUS BALETT ISKOLÁI	58

3. A TÁNCNYELV XX. SZÁZADI GYARAPODÁSA ÉS SZINTÉZISEI.....	62
3.1 A BALETT-TÖRTÉNET LEGTERMÉKENYEBB IDŐSZAKA A TÁNCNYELV	
GAZDAGODÁSA SZEMPONTJÁBÓL A XX. SZÁZAD	62
3.1.1. A TECHNICIZMUS, MINT A FORMANYELV FEJLŐDÉSÉNEK MOTORJA.	
A NAGY TÁNCOS EGYÉNISÉGEK SZEREPE	67
3.1.2. A NÉPTÁNC, MINT A MEGÚJULÁS ÁLLANDÓ FORRÁSA	71
3.1.3. A MAGYAR KOREOGRÁFUSOK JELENTŐSÉGE ÉS SZEREPE A TÁNCNYELV	
GYARAPODÁSA TÜKRÉBEN.....	76
3.2 KOREOGRÁFIAI ALKOTÁSOK ELEMZÉSE A TÁNCNYELV GYARAPODÁSÁNAK	
TÜKRÉBEN. MEGHATÁROZÓ ALKOTÓK ÉS MŰVEK.....	80
3.2.1 GEORGE BALANCHINE	82
3.2.1.1 DIVERTIMENTO No.15 (ANDANTE TÉTEL)	83
3.2.1.2 FOUR TEMPERAMENTS	86
3.2.1.3 AGON.....	95
3.2.1.4 STRAVINSKY VIOLIN CONCERTO, THEME AND VARIATIONS,	
DONIZETTI VARIATIONS	104
3.2.1.5 RUBIES	105
3.2.1.6 TIPIKUS BALANCHINE-I LÉPÉSEK	107
3.2.2 MAURICE BÉJART.....	110
3.2.2.1 BHAKTI	111
3.2.2.2 ÖT TÉTEL VONÓSNÉGYESRE (OPUS 5)	120
3.2.2.3 LE SACRE DU PRINTEMPS	125
3.2.2.4 BOLERO	131
3.2.2.5 TŰZMADÁR	136
3.2.3 AZ ANGOL BALETTSTÍLUS:	
FREDERICK ASHTON ÉS KENNETH MACMILLAN MUNKÁSSÁGA.....	145
3.2.3.1 SYMPHONIC VARIATIONS	147
3.2.3.2 SCÈNES DE BALLET	154
3.2.3.3 MONOTONES I AND II.....	161
3.2.3.4 CONCERTO	167
3.2.3.5 MACMILLAN DRÁMAI BALETTJEINEK PAS DE DEUX-I (RÓMEÓ ÉS JÚLIA,	
MANON, MAYERLING).....	180
3.2.4 A MEGÚJULÁS BŐLCSEI.....	207

3.2.5 HANS VAN MANEN	209
3.2.5.1 ADAGIO HAMMERKLAVIER	210
3.2.5.2 ÖT TANGÓ	219
3.2.5.3 JELLEGZETES VAN MANEN MOZDULATOK KÉPEKBEN	225
3.2.6 WILLIAM FORSYTHE	227
3.2.6.1 IN THE MIDDLE SOMEWHAT ELEVATED	231
3.2.6.2 FORSYTHE TOVÁBBI MŰVEI. ARTIFACT-SUITE.....	256
3.2.7 JIŘÍ KYLIAN	265
3.2.7.1 FELHŐK (NUAGES).....	266
3.2.7.2 D-DÚR SZIMFÓNIA.....	270
3.2.7.2 PETITE MORT	271
3.2.8 MATS EK	287
3.2.8.1 CARMEN.....	288
3.2.8.2 JELLEGZETES EK MOZDULATOK KÉPEKBEN	292
 4. A XXI. SZÁZAD BALETTJÉNEK NYELVE	 293
4.1 A BALETT NYELVE A XXI. SZÁZADBAN IS ÉLŐ, RELEVÁNS NYELV	293
4.2 NÉHÁNY JELLEGZETESEN XXI. SZÁZADI ALKOTÁS	297
4.2.1 JACOPO GODANI: SPAZIO TEMPO	298
4.2.2 WAYNE MCGREGOR: CHROMA	301
4.2.3 LEO MUJIĆ: AHONNAN AZ ÁLOM JÖN	303
 5. A BALETT NYELVE A TÁNCOKTATÁSBAN	 306
5.1 A BALETT NYELVE MA – EGY MTF KÉPESÍTŐVIZSGA TÜKRÉBEN	306
5.2 A SZÍNPADI BALETT NYELVE – EGY KORSZERŰ ELVÁRÁSOKNAK MEGFELELŐ VIZSGAELŐADÁS LÉTREHOZÁSA.....	342
 KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	 355
 MELLÉKLETEK	 356
1. A DOLGOZATBAN SZEREPLŐ SZAKKIFEJEZÉSEK JEGYZÉKE, MAGYARÁZATA	357
2. DVD-MELLÉKLET	372
 IRODALOMJEGYZÉK, FILMOGRÁFIA	 375
FELHASZNÁLT IRODALOM.....	375

LINKEK:	377
FILMOGRÁFIA	378
FELHASZNÁLT VIDEOLINKEK:	378
KAPCSOLÓDÓ IRODALOM.....	379
KÉPJEGYZÉK	383
DOKTORI DISSZERTÁCIÓ TÉZISEI	405
TÉZISEK MAGYAR NYELVEN	406
TÉZISEK ANGOL NYELVEN	412
PUBLIKÁCIÓK.....	418
SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ.....	420

1. Bevezetés

1.1 A dolgozat előzményei

Életem összefonódott a táncművészetrel, szorosabban a (klasszikus) balettel: ötéves koromban kerültem kapcsolatba ezzel az archaikus művészeti ággal, egész pontosan az ősi összművészet talán legmeghatározóbb elemének huszadik századi formájával. Azóta tanulóéveimet, művészi és pedagógiai pályámat is arra szántam, hogy a lehető legmagasabb színvonalon szolgáljam Terpszikhorét, a tánc múzsáját, és a magyar táncművészetet. Ehhez pedig az kellett, hogy a tánc szeretete mellett minél jobban meg is ismerjem minden aspektusát. Így lettem balettművész, klasszikusbalett-pedagógus, táncelméleti szakíró és koreográfus. Színpadra léptem, tanítottam, írtam és olvastam a táncról, előadások ezreit néztem meg – így talán nem szerénytelenség állítanom, hogy sokat tudok róla. A Magyar Táncművészeti Főiskola balettmestereként és művészképző intézetének igazgatójaként feladatommak, sőt küldetésemnek tekintem, hogy biztosítsuk a klasszikus balett fejlődését és jövőjét a XXI. században, melyhez a hagyományok ismeretén túl elengedhetetlen, hogy a *balett formanyelve* ugyanaz a rugalmas, a változásokat szervesen önmagába fogadó, mégis *önazonos nyelv* maradjon, amilyen évszázadok óta.

A doktori iskolába való felvételemet követő évben – általános táncosi és tanári teendőim mellett - diplomázó évfolyamot vezettem a Magyar Táncművészeti Főiskolán. Tizennégy év tanítási gyakorlat és egy korábbi diplomáig kísért évfolyam oktatásának tapasztalatai alapján ez az időszak valójában a választott témámban – a balett nyelvének vizsgálatában - való elmélyülést és aktív kutatást hozott, illetve balettmesteri céljaim, „ars poeticám” letisztulását, kikristályosodását. Összeállítottam és megkoreografáltam a jelenlegi tudásomból telhető legkorszerűbb klasszikus balett képesítő vizsgát (szigorlatot), ezáltal felkészítve hallgatóimat a hazai és külföldi álláskeresésre¹, a nemzetközi elvárásoknak megfelelő helytállásra a próbatáncokon; és színpadra állítottam (természetesen kollégáimmal) a főiskola hagyományosan megrendezett háromrészes vizsgaelőadását, mely műsorának összeállításában meghatározó szerepem volt. Az évtizedek alatt kikristályosodott struktúrát némileg megváltoztatva és korszerűsítve az első részben a hagyományos klasszikus-romantikus balettrészlet helyett egy XX. századi, *nyugat-európai neoklasszikus balettet*², majd a második rész rövidebb műsorszámait után egy mai alkotó akadémikus nyelvezen

¹ Tanítványaim az Operaházba, Győrbe, a Bécsi Operába, a Horvát Nemzeti Baletthez, Mainzba, és Brüsszel/Londonba (projektre) szerződtek 2012-ben.

² Dmitrij Sosztakovics- Kenneth MacMillan: *Concerto*

alapuló *kortárs baletti*³ mutattuk be. A szerkesztés elve az volt, hogy a táncművész szak, klasszikus balett szakiránya hallgatóinak tudását a mai, aktuális követelmények tükrében mutassuk be, természetesen az akadémikus balett technikájában, formanyelvében való jártasságukon keresztül. Ezért tehát olyan műveket és műrészleteket állítottunk színpadra a nemzetközi balettrepertoár széles spektrumából merítve, melyek mindegyike a klasszikus balett nyelvezetét használta, mégis markánsan különböző módon. Ehhez hallgatóinknak meg kellett ismerkedniük a Magyarországon ismert orosz alapú iskola után az angol balettstílussal, és el kellett sajátítaniuk egy kortárs alkotó egyéni – a nemzetközi trendekbe illeszkedő – mozgásnyelvét is. A műsor összeállításában „ellentmondást nem tűrve” vettem részt – szerencsére az MTF Művészeti Tanácsa és Rektora is támogatta elképzeléseimet –, mert tehetséges hallgatóimnak a legnagyobb esélyt akartam megteremteni az elhelyezkedéshez: akár itthon, akár külföldön. Ehhez pedig a korszerű tudás elengedhetetlen.



1. ábra Magyar Táncművészeti Főiskola: Képesítő vizsga: Pálkó Kornél; és Vizsgakonzert 2012⁴

³ Leo Mujic: Ahonnan az álom jön

⁴ Mészáros Csaba fotói (MTF archívuma)

A XXI. században tehát időben és térben is eltérő eredetű művek egyformán színvonalas interpretálásával tud csak álláshoz jutni, és sikeres karriert építeni magának egy balettművész: a romantikától a kortársig, az Amerikában keletkezett neoklasszikus művektől akár a jelen egyes alkotói keleti harcművészeteken alapuló darabjainak eltáncolására is alkalmassá kell válniuk. De az alap a klasszikus balett technikája és formanyelve, mely a világban bizonyos különbségeket mutat ugyan, de mégis nemzetközi nyelv, így átjárhatóságot biztosít a táncosoknak a földrészek között, és mindenki számára érthető, befogadható kifejezési formát ad: művelőinek, alkotóinak és nézőinek egyaránt. Az évszázadok folyamán beépült számtalan mozgásforma ma már nem különíthető el a balett kikristályosodott nyelvében, de biztosak lehetünk abban, hogy száz év múlva, a maival összehasonlítva, más képet fog mutatni – ahogy ez megfigyelhető akár csak harminc évre visszatekintve is.

1.2 A dolgozat vizsgálatának tárgya: a balett formanyelve

1.2.1 A klasszikus táncművelés fogalma általában

Az emberiség kultúrtörténetében az ókortól az újkorig a világ több pontján alakultak ki úgynevezett *klasszikus táncművelések*. „Az emberi test számtalan lehetőséget biztosít művészi mozgulatrendszer kialakítására. Egy francia kutató (Emanuel) kiszámította, hogy – amint Oskar Bie idézi – az emberi test 95140 mozgulatot képes végezni.”⁵ A mozgulatokat ritmikai és dinamikai tekintetben is lehet variálni, a kombinációk száma pedig végtelen. A klasszikus táncnyelvek a mozgáslehetőségek közül eltérő elemeket használnak, és különböző motívumok, azaz visszatérő alapmozdulatok jellemzőek rájuk. Sőt az egyes tánc-nyelveket éppen az határozza meg, hogy bizonyos alapelemek állandóan visszatérnek bennük, és „a felhasznált motívumok rendszere alkotja a tánc ’önmagában való törvényszerűségét’”.⁶ A nagy ókori keleti rabszolgatartó társadalmakban (Kínát leszámítva) a hivatásos táncművészek a templomokban működtek, a művészet eredendően vallási célokat szolgált, de Egyiptomban Ozirisz és Ízisz történeteit már színházszerűen adták elő. Az ókori Európában a tánc szintén a vallási kultuszokból (Apolló és Dionüszosz kultuszainak mintegy egyesítésével) került a színházba, a drámai játék szerves részeként. A tánc a kultúra történetében először került a színpadra: a görög drámaírók maguk voltak darabjaik kartáncszerzői (*orkesztész*) is, de a szólótánc is létezett (Elektra fájdalomtánca, Iokaszté örömtánca Szophoklésznál)⁷. A drámai

⁵ Vitányi (1963) p.31., és Vályi (1969) p.73. – Maurice Emmanuel: *La Danse Grécque*, Paris, 1896.; Oskar Bie: *Der Tanz*, Berlin, 1919. alapján

⁶ Vitányi (1963) p.32.

⁷ Kaposi et al (szerk)(1961) p.20

versenyeken való sikeres szereplést a kórus táncának minősége is erősen befolyásolta. A *khórosz* (χορός) először 12 éneklő-táncoló tagból (*khoreutai*) állt, a szó eredetileg „a kultikus tánc helyét”, majd magát a „körtáncot”, „táncdalt”, „a táncosok csoportját” jelentette. Az athéni dráma virágkorában lett az előadások keretében szereplő együttes beszéd neve^{8 9}.. (Később a *khoreia* = kórustánc szóból hozta létre a koreográfia szót Feuillet a XVIII. században mint a „kartánc leírása”). Az ókori Rómában a görög drámák rövidített némajáték változata, a pantomim virágzott a színpadi műfajok közül, melynek később a (színpadi) tánc középkori „túlélése” szempontjából volt nagy jelentősége.¹⁰

Az európai és ázsiai táncművészetek mindegyikénél megfigyelhető, hogy a helyi néptáncnyelvekből fejlődtek ki, mégpedig úgy, hogy a közhasználatú tánc színpadi táncá emelkedett. Így történt ez a klasszikus görög színházak előadásaiban, a már szintén nem létező római pantomim esetén, és az ókorból eredeztethető és máig fennmaradt hindu, kínai (és néhány más távol-keleti) táncművészetében. A legfiatalabb, és leginkább elterjedt, globálisan népszerű klasszikus táncművészet a reneszánsz gyökerű **európai balettművészet**.

A klasszikus táncművészetek mozgásainak összehasonlításakor megfigyelhetünk olyan vonásokat, melyek rácsfolhatnak a balett természetellenességére vonatkozó állításokra. A mozgások hasonlóságai a mozgásban megnyilvánuló ősi kollektív tudást, a test mélyen ösztönös kifejezőmódját sugallják. Ezek az érdekes „átfedések” térben és időben egymástól függetlenül alakultak ki (de megalapozhatja őket például a mindegyik kultúrában meglévő alapos anatómiai tudás - elég, ha a csípőízület mozgékonyására¹¹ gondolunk). Sok relief vagy festmény alapján megállapítható, hogy az **egyiptomi táncművészetben** a mozgások gyakran emlékeztetnek a mai gimnasztika és a balett bizonyos elemeire, sőt egyes kutatások értelmezései szerint forgás-ábrázolásokat is találhatunk közöttük. **A klasszikus indiai táncok** a baletthez hasonlóan nagyfokú koordinációt kívánnak meg előadóiktól, és *megfigyelhető a lábak csípőízületből való kiforgatottsága is*, igaz csak a természetes mértékig. Bizonyos mudrák¹² hasonlítanak a klasszikus balett kéztartásaira is. **A kínai táncművészet** meghatározója, hogy a birodalom fenntartásához rend és harmónia volt szükséges: a művészetek alapvető esztétikai jellemzője is a *szabályozottság* lett. Előadóitól hasonlóan korai kezdésű képzést, és nagyfokú fegyelmezettséget igényel, mint a klasszikus balett; s „az emberi test mozgáslehetőségeit egy irányba – bizonyos fajta realisztikus-pantomim-

⁸ lexikon.katolikus.hu

⁹ Lásd: Kitto (1956) p. 1-8; Weiner (1980) p. 205-212 és Arisztotelész: Poétika I. és XVIII. fejezet.

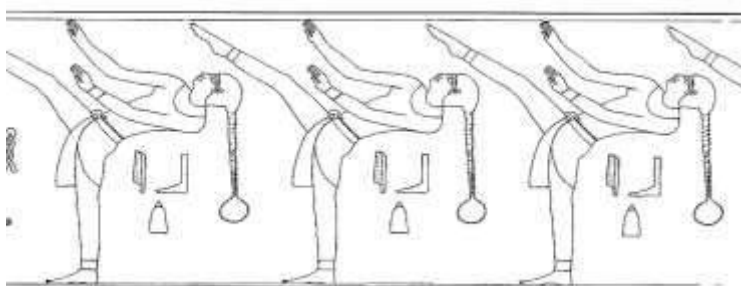
¹⁰ Dolgozatomban nem foglalkozom részletesen az ókori klasszikus táncművészetekkel. Indoklás az 1.2.2 és 1.3.2 fejezetben. Irodalom: Vályi (1969) p.37-84; Vitányi (1963) p.60-84; Lukianos és Trencsényi-Waldapfel (1959)

¹¹ A csípőízület kirotációja által megnő annak mozgásterjedelme.

¹² A kéz, az ujjak, az egyes ujjízületek mozgásaival létrehozott, jelentéssel bíró kézjelek.

akrobatika irányába – a legvégső határokig kifejleszti.”¹³ Talán ezen előzmények miatt olyan kiválóak a mai ázsiai táncosok az európai gyökerű balettművészetben.

A *klasszikus balett* a táncművészeti ágazatok legkidolgozottabb, évszázadok folyamán kikristályosodott *mozdulatnyelve*, melynek tradíciói a reneszánsz idejéig nyúlnak vissza. Egyes vélekedések szerint Bergonzo di Botta 1489-es milánói műve, a Galeazzo Sforza herceg esküvőjére készült táncos ebéd volt az első *balettelőadás*, akkori nevén *ballo*. A balett – mely először a francia barokk udvarban, XIV. Lajos uralkodásakor klasszicizálódott – mozdulatkincse és technikája az azóta eltelt fél évezredben alakult ki, fejlődött tovább, és folyamatosan gyarapodik ma, a XXI. században is: elsősorban esztétikai és tudományos tekintetben.



2. ábra Egyiptomi táncábrázolások



3. ábra: Bharata-Nátjam és balett; római pantomim egy mozaikon

¹³ Vitányi (1963) p.72.

1.2.2 A balett fogalma és értelmezésének változásai

A balett definíciója összetett és bonyolult kérdés: ezt már a szó etimológiája is tükrözi. Az olasz ballare 'táncolni' szóból ered, a ballo 'tánc' kicsinyítő alakja, azaz a balletto. Minden balett tánc (danza), viszont nem minden tánc balett (balletto). Természetesen a balettként definiált műfaj is változott az évszázadok alatt: a reneszánszban inkább hasonlított még társastáncos gyökereihez, a XXI. században pedig már egy virtuóz, sokszínű (tánc)színházi műfajt és nyelvet takar. Dolgozatomban alapvetően elfogadom az egyetlen Széchenyi-díjas tánc-történész, Dr. Körtvélyes Géza komplex definícióját: „a balett a szó több jelentéssel használatos; elsősorban az Európában több évszázad alatt kialakult színpadi táncművészet jelentősebb ágazata, amely mellett koronként más ágazatok (modern tánc, színpadi néptáncművészet, dzsessz tánc stb.) is jelentkeznek. Balettnek nevezik általában a színpadi táncalkotást (sőt az előadó együttest) is, továbbá – azonosítva a fogalmat az akadémikus (klasszikus) balett fogalmával – *azt a sajátos, többé-kevésbé zárt, rendszerbe foglalt mozdulatnyelvet, s a megvalósításhoz szükséges technikát is, amelyet a balett táncalkotásai, előadóművészete és pedagógiája folyamatosan, egymással kölcsönhatásban alakított ki*.¹⁴ Dolgozatomban csak ez utóbbi aspektusával foglalkozom: tehát a *mozdulatnyelvv*el, mely valóban a társastáncok fokozatos stilizálásától jutott el mai formájáig, mégis máig beazonosíthatóan önazonos maradt¹⁵. Miután munkám hangsúlyos része a XX. század, így Körtvélyes definíciójának táncnyelvre vonatkozó részét csak annyival egészíteném ki, hogy balett alatt a (minimum)180°-os en dehors-t¹⁶, a magas féltalpat és/vagy – többnyire, de nem kizárólagosan – a spicc-technikát alkalmazó nyelvet értem. A táncnyelvbe értendő a balett lépésanyaga, mozdulatkincse és formakészlete, és a nem pantomim-jellegű mozdulati gesztusrendszere, kifejezőtartalma.

A dolgozat során a lehető legkevesebbet foglalkoztam a balettel mint „ágazattal”, a színpadi balett fejlődésével¹⁷ – igyekeztem *csak a táncnyelvre szorítkozni* a bevezető, történeti jellegű részben is. Nem elemzem a különböző korszakok illetve az alkotók viszonyát a cselekményes-cselekménytelen balettekhez, nem részletezem a táncszínházat, a szimfonikus balettet, nem térek ki a térformákra, dramaturgiai elemzésekre, a jelmezekre, díszletekre, azaz a társművészetekkel való kapcsolatra¹⁸ – ahogy az alkotók pályáját sem ismertetem hosszan.

¹⁴ Körtvélyes Géza in Koegler (1977) p.58

¹⁵ Ma is felfedezhetjük ugyanazt a lépést egy baszk néptáncban és egy Forsythe balettben.

¹⁶ A XXI. században esztétikai és tudományos tekintetben olyan mértékben gyarapodik a balett, hogy időnként a kifordítottság is tovább fokozódik.

¹⁷ Nem tárgyalom pl. Noverre esztétikáját /Noverre (2008); Fuchs (szerk, 2008) p.46-56; Homans (2010) p.49-97/és Fokin reformjait /Fokin (1968) p.237-241/.

¹⁸ Az utolsó bekezdés felsorolt témáinak alaposabb megismeréséhez lásd Kapcsolódó irodalom!

1.2.3 A balett nyelve mint befogadó közeg (tézis)

Hogyan maradt fenn a klasszikus balett mint formanyelv a mai napig? Mi biztosította továbbélését az elmúlt évszázadok igencsak változó társadalmi-politikai viszonyai, illetve maga a tánc mint művészeti ág válságai közepette? Hogyan élte túl a „kívülről jövő támadásokat”, mint például a pantomim eluralkodását a felvilágosodás korában, vagy a huszadik század eleji modern táncos nemzedékek többé-kevésbé heves tagadását?

Dolgozatom **tézise**, hogy **a balett nyelve befogadó közegként működött az elmúlt évszázadok (XV.-XXI. század) alatt: fejlődését és fennmaradását az állandó szintézis biztosította - és ennek a folyamatnak a legtermékenyebb időszaka a XX. század.**

A fejlődés fontos csomópontjai a következők voltak:

A balett nyelvének kialakulásához a táncmesterek tudományos szemlélete vezetett.

A balett nyelvének fejlődését és ezáltal fennmaradását a következő tényezők biztosították:

- a XVII. század végétől színpadi táncművészetté vált, és részben levált a közhasznú társastáncokról,
- a XIX. század első harmadára kikristályosodott a spicc-technika, és ezzel fejlődése végleg elkülönült a társastáncokétól, valamint önálló színpadi műfaj lett,
- a XIX.-XX. századbeli válságai idején a politika és a globalizálódás mentette meg az eltűnéstől.

A balett-történet legtermékenyebb időszaka a táncnyelv gyarapodása szempontjából, a romantikát és a petipa-i klasszicizmust is felülmúlva, a XX. század volt, és ennek eredményeképp a balett formanyelve még a XXI. században is élő, releváns nyelv maradt. Számomra, gyakorló balettmesterként a legnagyobb kihívást az jelenti, hogy a mindenkori balettoktatásnak követnie kell a színpadi nyelv változásait, oktatási módszereinket állandóan felül kell vizsgálnunk és meg kell újítanunk.

A többszáz éves folyamat leglényegesebb eleme, hogy „a klasszikus balett törvényeit hiába rögzítette le annak idején (1661-ben) a Francia Táncakadémia, nem maradt egyszer s mindenkorra lezárt anyag, hanem állandóan fejlődött, bővült, magába fogadta a táncművészet egyéb mozgáskincsét, valamint az alkotók és táncművészek egyéni elgondolásait is, sőt nemzeti sajátosságokat vett fel. Természetesen minden felvett új mozgásformát saját törvényeinek megfelelően alakított át.”¹⁹ Tehát a klasszikus balett *befogadó közegként* működött, és „többé-kevésbé zárt” formanyelve az évszázadok folyamán képes volt rengeteg más táncnyelvből, mozdulatkincsből integrálni magába elemeket, ráadásul máig élő maradt:

¹⁹ Kaposi et al (szerk)(1961) p.53

megfelelve az egymást követő korok elvárásainak, így szolgálva a XXI. század táncművészet törekvéseit is. Az állandó *szintézis* eredményeként mára már sok elem eredete beazonosíthatatlan vagy csak hosszú kutatások árán azonosítható, a néző számára pedig akár egy régi romantikus balett akár egy mai kortárs balett egységes formanyelvnek hat (bár nyilvánvalóan érzékelik a Giselle és egy Forsythe mű „különbözőségét”).



4. ábra XVII. század (XIV. Lajos) XIX. század (Marie Taglioni) XX. század eleje (Anna Pavlova)



5. ábra XX. század közepe (Lesley Collier) XX. század vége (Sylvie Guillem) XXI. század (Svetlana Zaharova)

A balett nyelvének mint élő organizmusnak a gondolata az egész dolgozaton végigvonul, még balettmesteri tapasztalataim és céljaim vizsgálatakor is, hiszen nekem ma is az a dolgom, hogy az általam tanított akadémikus balett (a romantikus, klasszikus, neoklasszikus, modern és kortárs balettek technikai alapja és formanyelve) a ma fiataljai számára is átélhető, adekvát és eleven nyelv maradjon, melyben megtalálhatják önkifejezésüket és táncos jövőjüket.



6. ábra Magyar Táncművészeti Főiskola – Vizsgakonzert, 2012
Andreis-Monteverdi-Vitali-Mujic: *Ahonnán az álom jön*
Csonka Vanessza és Török Zsolt
Molnár Márta és Macher Szilárd tanítványai

1.3 A kutatás szempontjai

1.3.1 A tánc történeti háttér mint alap

A részletes történeti jellegű áttekintést elengedhetetlennek tartom ahhoz, hogy a XX.-XXI. századi változásokat és újításokat megfelelően érthessük és értékelhessük. Az akadémikus balett kialakulása és a balett alapjainak ismertetése szükséges a későbbi elemzésekhez. A „mihez képest” ismeretében még inkább nyilvánvaló lesz az elmúlt száz év táncnyelvi gazdagodása a balettben. (A bőséges képanyag pedig ennek érzékeltetését szolgálja.)

1.3.2 A fókusz megtartása

Dolgozatomban végig kizárólag *balett formanyelvével* foglalkozom, és csak a szükséges mértékben térek ki színpadi művek dramaturgiai, formai vagy műfaji elemzésére (ahogy ezt az 1.2.2 fejezetben már kifejtettem). Nem vállalkoztam a korábban említett jelentős klasszikus táncnyelvek elemzésére, továbbá a tánc történeti/esztétikai korszakhatárok – a szakirodalomban sem feltétlenül egységes – meghatározására: ezért dolgozatomban tulajdonképpen az *akadémikus balett* (a romantikus, klasszikus, neoklasszikus, modern és kortárs balettek technikai alapja és formanyelve) fejlődését követem nyomon. (A dolgozat címéből is éppen a definíciók nehezen meghúzható, nem egységesen elfogadott határai miatt hagytam ki bármely jelzőt, és csak a balett szó szerepel benne.)

A táncművészet más ágazatai²⁰ annyiban kapnak szerepet, amennyiben formanyelvük hatással volt a balett nyelvének változására: például a néptánc mint forrás és állandó visszatérési pont a megújuláshoz; és a modern tánc és balett kölcsönhatásai: a modern balett és a crossover a XX. században.

Céлом tehát a *fókusz minél következetesebb megtartása* volt, mert éppen a *formanyelvvel foglalkozik legkevésébbet* az inkább tánc történeti és esztétikai szemléletű *szakirodalom*: egész pontosan csak általánosságokat lehet olvasni a táncnyelvről akár korszakokról, akár alkotókról van szó. Az én szemléletem a táncos-balettmeister gyakorlatiasabb, de a mozdulatok elemzésében a lehető legrészletesebb képet nyújtó aspektusa. Ebben egyedülálló a munkám.

²⁰ Lásd a Tézisben Körtvélyes Géza definícióját

1.3.3 A kritikai kultúrakutatás szemszöge

A második részben a kutatás egyik vezérfonala a *kritikai kultúrakutatás*, melynek segítségével a társadalmi és politikai viszonyok változásainak hatását vizsgálom *szűkebben a balett nyelvének* (tehát nem a színpadi műfajnak) *fejlődésére*.

A kultúrtörténetben gyakran felmerülő téma a politika és a kultúra kényes kapcsolata. Jelenleg az európai uniós szabályozások szerint „A művészet és a tudományos kutatás szabad.”²¹ és cél „a kulturális sokszínűség és a kultúrák közötti párbeszéd előmozdítása”.²² A két fogalom (kultúra,²³ politika²⁴) definíciójának vizsgálata alapján azok egymástól való látszólagos távolsága is csökken (kultúrpolitika²⁵). Ezen a területen jött létre egy viszonylag új interdiszciplináris tudományág, a kritikai kultúrakutatás, melynek meghatározására „az a definíció látszik a legpontosabbnak, hogy a kritikai kultúrakutatás a kultúra és a politika összefonódásának kutatása a mindennapi életben. A kulturálisnak és politikainak nevezett társadalmi jelenségegyüttesek természetesen számtalan szálon kapcsolódnak össze, és pontosan ennek tudatosítása a kultúrakutatás célja.”²⁶

1.3.4 Műelemzés

A balett formanyelve leginkább a XX. században gyarapodott: a sokszínűség vizsgálata művek elemzésével történik a 3.2 részben. A balett mint globális nyelv fejlődésében kiemelkedő szerepet játszó alkotók néhány jellemző, meghatározó darabjával foglalkozom. A leírások nem tudnak vetekedni a táncjelírás pontosságával, de a klasszikus balett metodika könyvekhez hasonlóan írják le a mozdulatokat. Magam nem foglalkozom táncjelírással, és a dolgozatban szereplő művek rögzítése *több éves* munkát igényelne hozzáértőktől is – de belátom, fantasztikus értéket képviselne egy ilyen jellegű melléklet.

²¹ Az *Alapjogi Charta* 13. cikke (eur-lex.europa.eu)

²² Az Európai Bizottság *Európai kulturális program a globalizálódó világban* című közleménye

²³ A szó eredete: *colo*: művel, lakik, gondolkodik valamiről, gondját viseli, ellát, ápol, díszít, nemesít, kiművel, valamit gyakorol szóból; szinonimája: művelődés. meszotar.hu

A kultúra „általános fogalmát meghatározhatjuk egyrészt valamiféle olyan teremtő tevékenykedés felől, mely egyfajta belső viszonyulást és magatartást fejez ki, másrészt e tevékenységek objektivációi, tehát a vallás és az állam, a művészet, a tudomány, a nyelv, a jog, stb. felől is. Azaz a kultúra fogalma magába foglal mindenfajta teremtő tevékenységet és azok eredményeit, ekképp valamiféle értéket is.” Kondor Zsuzsanna(é.n.)

²⁴ A szó eredeti jelentése: közélet, ebben az értelemben tehát mindenki, aki részt vesz a közéletben, tevékeny (aktív) vagy tétlen (passzív) politikát folytat. A politika az a közösségi és egyéni tevékenység, amely a hatalom megszerzésére vagy megtartására, a társadalmi, gazdasági és hatalmi viszonyok fenntartására vagy megváltoztatására, az állami és közügyek intézésére irányul. meszotar.hu

²⁵ „Ha megnézzük a politika szó eredetét, feloldódik a látszólagos ellentmondás politika és kultúra között.(...) A politika és a kultúra ugyanabban a térben, az emberek közötti térben, világunkban kap játékkeret. Ha az állam a kultúrát ápolja, fejleszti (vagy, mint a Kádár-diktatúrában: támogatja, tűri vagy tiltja), vagy ha nem avatkozik bele, csak éppen vegetálásra ítéli, veszni hagyja: ez kultúrpolitika.” Fázsy Anikó (2013)

²⁶ Vörös Miklós és Nagy Zsolt (1995)

1.3.5 Az egyetemesség szűrője

Az egyetemes tánc történet eredményeinek vizsgálata alapján a *balettművészet nyelvének gyarapodása szempontjából* a mégoly kiváló magyar alkotók (és természetesen számtalan külföldi koreográfus) munkássága sem tölt be kiemelkedő szerepet, így viszonylag kevés lehetőségem volt a magyar balettművészetrel foglalkozni. Koreográfusaink közvetlen mestereik vagy választott példaképeik táncnyelvi hagyományaira építve alkottak maradandót, és magyar alkotók művei a mai napig nem lettek tartósan a nemzetközi repertoár részei²⁷ úgy, mint például Marius Petipa, George Balanchine, Kenneth MacMillan vagy William Forsythe *táncnyelvi szempontból összetéveszthetetlen*, és számtalan követőre találó balettjei.

Egy külön tanulmány tárgya lehetne, hogy *ez a fajta (új nyelvet létrehozó)* eredetiség vajon milyen okokból hiányzik a magyar alkotókból, miközben a legtöbb magyar koreográfussal kapcsolatban megemlített „szintézis”, *a mások által megteremtett* formák tehetséges használata, és továbbgondolásukra való készség, valamint a szintén a magyarokra jellemző színházi és dramaturgiai érzék a kivételes tehetség meglétét feltételezi. magyarok irodalom?

1.3.6 Gyakorlati tapasztalatok - személyesség

A klasszikus balett formanyelvének kutatásában nagy jelentősége van a személyes gyakorlati tapasztalatnak, melyet balettnövendékként és művészként (35 év alatt), valamint oktatóként (16 tanévben) szereztem. A balett tanulásban a kognitív folyamatok mellett szenzoros tényezők is szerepet kapnak (gyakori, hogy megérez/tet/ni egy mozdulatot sokkal könnyebb, mint elmagyarázni, vagy megtanulni, és ez nem csak az ún. „ösztönös táncosoknál” van így), illetve az elméletet meg kell tudni valósítani gyakorlatban is, sőt egy-egy mozdulat évek alatt idegződik be, és automatizálódik, és még így is sokszor van szükség korrekcióra a fizikai állapotnak megfelelően. Tehát sok gyakorlati munka közben tanul és fejlődik a balett bármely területével foglalkozó ember. A balettművészet különböző stílusai, iskolái között pedig akkor lehet igazán jól eligazodni, ha az ember a testén is megtapasztalta, hogy mit jelentenek az apró vagy aprónak tűnő különbségek. (Egy civil néző, mondjuk, azt érzékeli az angol balettből Seregihez képest, hogy sokkal többet táncolnak, netán azt is, hogy elegánsabban.) Két évtizedes táncművészi pályafutásom során a legszélesebb skálán mozgó koreográfiákat táncolhattam, vagy ismerhettem meg testközelből a próbateremben.

²⁷ Leghosszabb pályafutása Seregi *Spartacus*-ának van az Ausztrál Balettnél 1978 óta gyakorlatilag napjainkig, illetve legtöbb helyen a világban a *Változatok egy gyermekdalra* című esszenciális Seregi egyfelvonásost mutatták be.

Kutatásom másik alapvető oszlopa szakírói tevékenységem volt – és az azt megelőző, gyerekkorom óta tartó érdeklődésem a hivatásom eredményei iránt –, mely további alkotókhöz, alkotásokhoz és táncnyelvekhez vitt közel. A tanítás iránti (szintén gyermekkoromtól létező) elkötelezettségem, és hivatástudatom, valamint az általában rám jellemző precizitás és nyitottság, párosulva a szintetizáló hajlamommal és állandóan fejlődni vágyó énemmel a balettoktatásban is állandó kutatásokra, magam fejlesztésére ösztönöz.

Ugyan „a táncot csinálni kell, nem beszélni róla”, mégis a tudatos gyakorlásnak²⁸ és a minden szempontból körültekintő és tudományosan alátámasztott oktatásnak rengeteg pozitív hozadéka van, a kutatásokhoz és az eredmények megfogalmazásához pedig segítséget nyújtottak szakíró tapasztalataim is.

²⁸ Az SZFE-n szerzett egyetemi diplomamunkám témája.

2. A balett nyelvének alakulása a XX. századig

„A balettművészet fejlődésének 400 éves folyamatát elsősorban a balett nyelvének állandó alakulásán, kibontakozásán keresztül mérhetjük le.”¹

2.1 A balett gyökerei

2.1.1 A tudományos szemlélet hatása a balett kialakulására

A balett gyökerei a néptáncokból stilizált udvari társastáncokban keresendő, nyelvének kialakulásához pedig **a táncmesterek tudományos szemlélete** vezetett. A sok más tudomány (például zene, matematika) mellett az anatómiában is jártas mesterek (boncolásokon is részt vettek) hozzáállása a reneszánszban vezetett az en dehors jelentőségének felismeréséhez, majd a rendszerezés és tudatos fejlesztés igénye a barokk idején lezajlott akademizálódáshoz, az első kodifikációhoz. A XVII. század végére kialakult a balett nyelve, melyet utána már iskolákban (egyre inkább polgári résztvevőknek) tanítottak, és az „akadémikus balett” fokozatosan továbbfejlődve a későbbi korokban keletkezett színpadi produkciók nyelve, és egyben a tánctudás mindennapos csiszolására hivatott tréning technikája lett. A balett műveléséhez mindennapos gyakorlás és fizikai adottságok is szükségesek lettek: egyre meghatározóbb lett az en dehors (180°-ig), és a nyelv elszakadt a gyökerét jelentő társastáncokról, önállóan fejlődött tovább.

2.1.2 A balett formanyelvének kialakulása a néptáncokból és az udvari társastáncokból

Az ókori európai táncművészetről viszonylag keveset tudunk, bár a római pantomim továbbél a commedia dell'arte hagyományokban, és a középkori néptáncok közvetítésével az egyházi tiltások ellenére talán mégis volt némi folyamatosság (a pogány kultuszok táncos felvonulásai például éppen a korai táncos körmenetekben maradtak fenn). A tánc elementáris ösztöne minden korban ott élt az emberekben.

A falvak és városok létrejöttével kialakultak azok a védett közösségek, amelyekben tánc már nem kultikus, hanem *szórakozást szolgáló funkciót* töltött be. A két alapvető középkori táncforma közül a körtáncot („reigen”) inkább a természettel szorosabb kapcsolatban álló parasztok, a páros táncot (danza) a társadalmi szabályokat jobban ismerő nemesi-lovagi körök táncolták, de oda-vissza hatás állandó volt. A társasági táncok (vagy társastáncok) stílusa összefüggött a szokásokkal, a társadalmi élettel és a ruházaton keresztül a viselkedéssel is, ahogy a különböző társadalmi rétegek mindennapi mozgása is eltért: a

¹ Kaposi et al (szerk) p. 51.

tánclépések egy töről fakadtak, mégis más képet mutattak. „Nem a ’mi’-ben, hanem a ’hogyan’-ban van a különbség. A parasztok minden tánc ősforrásából közvetlenül merítve, a mozgásbeli és lelki élvezetnek szenvedéllyel adják át magukat.”² A nemesek táncait erősen meghatározta a mozgást behatároló ruházat és lábbeli, s még inkább az udvari etikett: a *lovagiasság* és az *udvariasság*. „Azok a szálak, amelyek a különböző mozgásokat összekötik, a későbbi fejlődés során egyre inkább elhalványultak, de nem enyésztek el végleg.”³



7. ábra Dürer rézmetszete (néptánc) Limbourg miniatúra (15. század eleje) (nemesi tánc)

A mai európai színpadi táncművészet⁴ közvetlen előzményének azokat a reneszánsz ünnepségeket tartjuk, amelyekben még nem különültek el élesen az ember saját szórakozását szolgáló társasági táncai, és az előadók által a nézők szórakoztatására járt táncok. Az uralkodók vagy gazdag polgárok kedvére szánt *intermediumok* között már voltak tisztán táncos jellegű kis előadások is. A balett születésének dátumát egy mecénás⁵, Gian Galeazzo Sforza herceg esküvőjéhez kötjük 1489-ben, Milanóban. A reneszánsz itáliai ünnepségek táncmesterei, a *maestro di ballo*-k tánckönyveikben már határozottan elkülönítették a parasztság néptáncainak nemesítéséből született társasági *danza*-kat (udvari társastáncokat); és a megkoreografált *ballo*-kat, melyek technikailag kidolgozott, „művésziesre” csiszolt (*Caroso Fabrizio* terminusa, 1577-ből) mozdulatait már betanítás alapján adták elő. A maestrok könyveikben rögzítették a meghatározó táncok: a *basse danse*, a

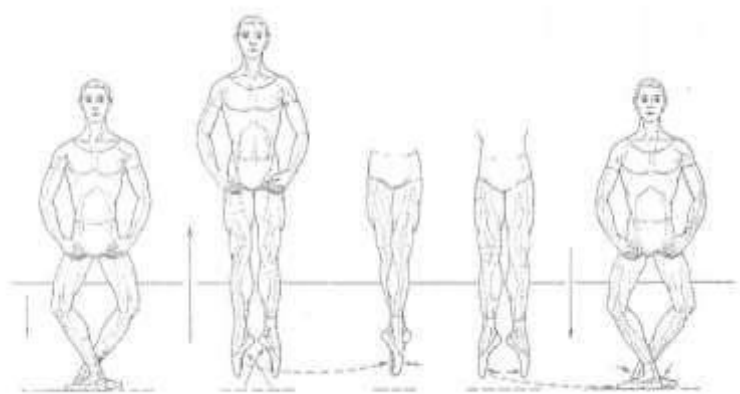
² Curt Sachs in. Kaposi Edit (1980) p.6.

³ Vitányi (1963) p. 21.

⁴ Létezett még Európában az ókori görög és római színpadi táncművészet is. A „európai” táncművészet pedig globálissá vált: meghódította az Újvilágot, Ausztráliát, Ázsiát, és megtalálható Afrikában is.

⁵ A mecénás szó Maecenas római arisztokrata nevéből származik: olyan irodalom és művészetpártoló, aki anyagi gondtalanságot biztosít pártfogoltjának, ha az általa megszabott elveket, célokat, terveket magas művészi fokon hirdeti műveiben – ez később nemcsak tehetős személy lehetett, hanem az egyház, az állam, vagy más intézmény is. Éksző (2003)

saltarello, a tourdion és a piva alaplépéseit. A táncmestereknek *minden alkalomra és minden új témára friss táncokat kellett alkotniuk*, így a korabeli társastáncok lépésanyagát nemcsak kreatívan kellett kombinálniuk, de hozzá kellett járulniuk a *táncnyelv gyarapodásához* is. Ekkor jelenik meg a balett kialakulásához vezető meghatározó sajátosság, a *lábfelek kiforgatása* is (piedi di fuori, en dehors), melyet fokozatosan növeltek a tánctechnika fejlesztése érdekében. Caroso egyik táncszvitje, az Alta Vittoria tartalmazza a korabeli társastáncokat, és a tánclépések között megtaláljuk a bókók és lépések mellett az ötféle capriole-t is, a későbbi entrechat-k (a lábak többszöri összeütésével, azaz battírozással kísért ugrások) őseit, egészen az entrechat cinque-ig (ötös ütés).



8. ábra Entrechat quatre (négyes ütés) a balettben

Balerina a levegőben a lábak összeütése közben

Az itáliai mesterek szétszóródtak Európában, hazájukban pedig a megszálló spanyolok és franciák befolyása is jelentős volt: így *a három nemzet táncagyományai erősen hatottak egymásra*. A XVI. században külön feltűntetik, hogy hogyan kell bizonyos lépéseket "all'Italiana", "alla Spagnuola", "alla Francese" táncolni. *A reneszánsz legismertebb pártfogója, Lorenzo de Medici* családja szenvedélyes balett-barát volt, ők alapították az első táncakadémiát, Pompeo Diabonónak, a XVI. század egyik leghíresebb táncmesterének vezetésével, és Lorenzo maga is híres táncos és komponista. Leszármazottai (két *francia királynőt*, Katalint és Máriát is ez a család adta a világnak) szintén a balett-történet jelentős alakjaivá váltak – nem csak támogatóként, hiszen Katalin ugyanúgy táncolt és koreografált, mint az apja, és ő vitte magával Párizsba - hatszáz itáliai táncos és ünnepélyszervező között - előbb Diabonót, majd Baldassare Belgiojosót, a híres hegedűst és táncmestert.⁶

⁶ A balett formanyelvének kialakulása a néptáncokból és az udvari társastáncokból című fejezet: Kaposi Edit (1980), Vályi (1953) és Vályi (1969) munkáinak felhasználásával készült.

2.1.3 Az akadémikus balett – a színpadi balettek formanyelve

Az egymást követő uralkodók udvaraiban több mint száz évig, egészen a Napkirály uralkodásáig tartotta magát a legnépszerűbb táncok között a pavane: az első balettek entrée-i is pavane-szerűen kezdődtek, de népszerű a branle és a courante is.

A Poitou régió hármass ütemű, kis lépésekből álló táncából lett „a táncok királya, s a királyok tánca”,⁷ a menüett.



9. ábra Sébastien Jacques Leclerc: Menüett

Neve is *kis lépést* (pas menu, pas menuet) jelent, mely a tánc fő alkotóeleme, a másik pedig a kecses bókolást, hajlongást kifejezésre juttató révérande. „Milyen szerencsés sors, hogy olyan csúnya, jelentéktelen és alávaló táncból, mint amilyen a menüett volt, idővel pompás tánc lett, úgyhogy az ember egészen elfelejti azt az alacsony helyzetet, amelyből származott.”⁸ A méltóság és a báj kifejezésének elsajátítására minden főúri és gazdag embernek szüksége volt, ha az udvarnál érvényesülni akart, a menüett pedig egyben a tánc tanítás alapját – a tánc kapuját – jelentette. XIV. Lajos idejében a bálokon az első tánc a királyt és a királynét illette meg, végsőkéig kifinomodott mozdulataikat a többiek csak nézték. A XVII. század menüettjeiben a barokk *contrapposto* is egyre inkább érvényesült, azaz *a test a balettben alapvető pózokat: a croisé és éffacée* helyzetet vette fel.

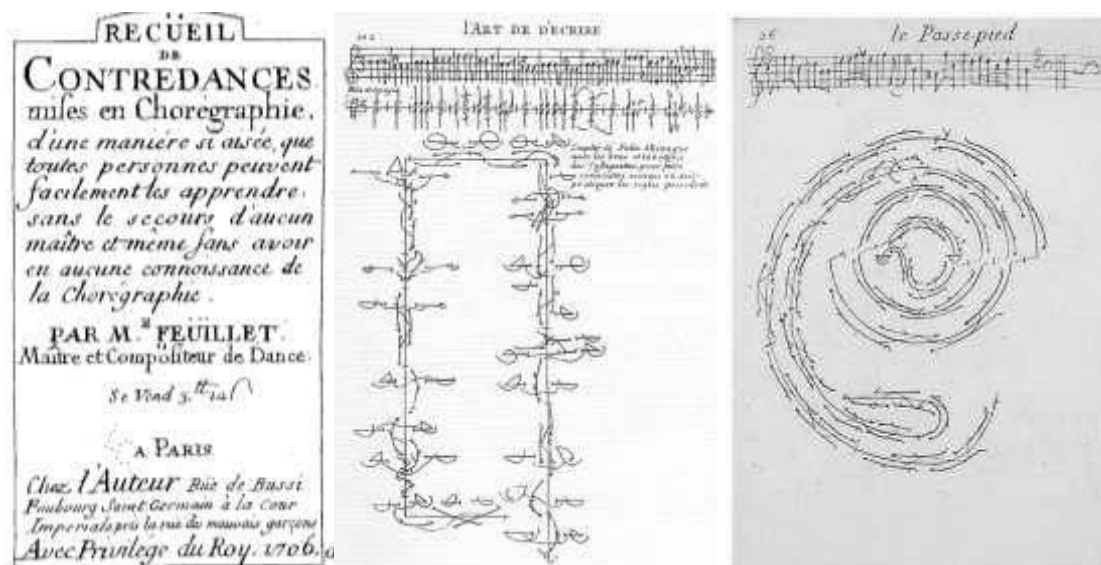
⁷ Kálvin az ördög táncának nevezte, mivel a Szent Bertalan-éjszakai meszárlásra állítólag menüett táncolása közben adtak parancsot. Vályi (1969)

⁸ Giambattista Dufort (1729) id. Vitányi (1963) p.106.



10. ábra Croisé (zárt) (kis)póz tendu helyzetben (a földön) Effacée (nyitott) (nagy)póz lábemeléssel ⁹

Később a XVIII. század menüettjeiben megjelenik a balancé lépés és a pas grave, ami tovább fokozta a tánc méltóságos jellegét. A menüett mellett élte fénykorát a gavotte és a passepied is, ahol „az egyik lábat a másikhoz kellett ütni”¹⁰, valamint a bourrée. Utóbbi kettő lépésanyagából – az elnevezések alapján állítható – sok minden átkerült a balettbe. A spanyol sarabande, a dél-amerikai származású chaconne és az angol paraszti eredetű jig/gigue (giguer = ugrani vagy táncos szórakozás) divatja is átterjedt Franciaországra. Francia táncmesterek angliai gyűjtése és szabályozása révén lett a francia udvar társastáncainak és a színpadi baletteknek is része a country dance (falusi tánc). A kiemelkedő tánctudós, Raoul-Auger Feuillet 32 táncot választott ki, melyeket Recueil de contredances címen adott ki.



11. ábra Feuillet könyve a contredances-ról, 1700, és a passepied leírása más művéből (3.)

⁹ További pózokat lásd a Szószedetben

¹⁰ Kaposi Edit (1980) p.22.

„A 17. század táncai, melyek többsége a rokokó francia királyi udvarban érte el fénykorát, cizellált, finomkodó mozdulatkincsével együtt fejlődésük tetőfokára jutottak.”¹¹ Miután a Napkirály¹² maga is táncolt, és 13-tól 31 éves koráig komoly napi órákat vett (sőt 46 évesen még beugrott egy balettbe), uralkodása a tánc történetének egyik egyértelmű virágkora a XVII. században. „A király és udvari főurai olyan tökéletesen megtanulták a társastáncokat, hogy azt színpadon is el tudták táncolni. Ebben az időben állt legközelebb a társastánc a színpadi tánchoz, sőt gyakran ugyanazt táncolták az udvari bálokon, mint a színpadon. Az akkori francia társastáncok magas művészi színvonala azonban főleg a technikai tökéletességben volt.”¹³ A társasági táncok tehát még csiszoltabb és virtuózabb formában színpadra kerültek, így a színpadi táncnyelv gazdagodott és tudományos igényvel fejlődött tovább. „Később e természetes kapcsolat megszűnt, a mindennapi táncok egyre ritkábban és nehezebben kerültek a színpadra, s akkor sem a klasszikusnak számító táncok sorába. (...) A balett olyan fokra jutott el, amelynek elsajátítása gyermekkorban elkezdett, állandó, hosszú és fáradságos munkát kívánt.”¹⁴ XIV. Lajos 1661-ben *Mazarin* bíboros tanácsára hozta létre a francia **Királyi Táncakadémiát** (*Académie Royale de Danse*), a reprezentáns udvari balett (*Ballet de cour*) pedagógiai és tudományos intézetét, mely az első volt a világon. A **Pierre Beauchamp** által vezetett Táncakadémián rendszerezték és kodifikálták az udvari balettek lépésanyagát.

A királyi szabadalom szövege alapján: „a tudatlanok által megrontott táncot akarták a vásári komédiások hibás és nyakatekert lépéseitől megszabadítani és a méltóságteljes udvari táncok régi szépségét helyreállítani”.¹⁵ A világ első „balettintézetében” a táncot polgári származású tehetségeknek (férfiaknak és 1681-től nőknek is) tanították, akik a királyi udvarban bemutatott baletteket a mindenki számára elérhető nyilvános előadásokon újból eljátszották, azaz hivatásos táncosként működtek. 1669-től az Operában¹⁶ az operák részeként, tehát még nem önálló műfajként, de már nem is udvari balettként szerepeltek a balettek. A képzett hivatásos táncosok megjelenése a színpadokon a tánc felszabadulását eredményezte, hiszen nem kellett nehéz udvari öltözetet viselniük, s mivel az operaházakban kevesebb táncost léptettek fel, így lehetővé vált a szólótánc és a tánctechnika fejlődése: egyes előadók még specializáltak is magukat bizonyos technikai elemekre.

¹¹ Kaposi Edit (1980) p.26.

¹² Nevét az *Éjszaka* című balett Nap szerepéről kapta.

¹³ Vályi (1953) p.14.

¹⁴ Vitányi (1963) p.25.

¹⁵ in.Vályi (1969) p.149.

¹⁶ Académie Royale de Musique vagy Académie d'Opéra vagy Opéra

Bár a táncot az egyik legősibb művészetként is számon tarthatjuk (mint az ősi *gesamtkunst* alapvető eleme), mégis „nyugodtan mondhatjuk azt is, hogy a legfiatalabb művészet, amely csak viszonylag későn vált önálló művészeti ággá”.¹⁷ A balett lépésanyaga gyakorlatilag egy évszázad alatt fokozatosan eltávolodott a mindennapoktól és a néptánc gyökerektől, előadótól előnyös fizikai adottságokat igényelt és mindennapos képzést várt el, és színpadi művészetté vált. Így tehát *a klasszikus/akadémikus balett nyelve a néptánc – társastánc – udvari balett illetve a jobbágyság – nemesség, polgárság – arisztokrácia, polgárság tengelyek mentén fejlődött.*

2.1.4 A balett alapfogalmai

A balett gyökereit – mint már láthattuk – a nyugat-európai néptáncok jelentették: elsősorban a *spanyol, francia és olasz néptáncok*¹⁸, s azok színpadra emelésével, *nemesítésével* (a francia táncmesterek jelszava: „Corriger et polir!”, azaz Javítani és csiszolni!) jött létre a *külön esztétikával rendelkező nyelv*. Esztétikájuk alapja a *francia ízlés* volt: „Ez az eleven, gyors és biztos érzék, ami mindent a maga helyére tesz és semmit sem tud elviselni ott, ahova nem való.”¹⁹

Feuillet a modern táncírások őseit létrehozva leírta a korabeli balett lépésanyagát: *a kar és lábhelyzeteket, az öt alappozíciót, a lépéseket, ugrásokat, forgásokat*, sőt jelölni tudta a testsúlyátvitelt, az irányokat, a térformákat és bizonyos mértékben a zeneiséget is. Munkáiban²⁰ rögzítette a klasszikus balett egyik alapismervét, az *en dehors*-t. A gigue általa lejegyzett stilizált színpadi formájában több, a balettből ismert lépést, főleg ugrást fedezhetünk fel: az *assemblét, a bourrét, a jetéket, sissonne-okat*.²¹

A másik jelentős elméleti szakember, a barokk-rokokó táncok – és egyben az „akkor született” színpadi balett formanyelve – stilsztikájának leírója²² „Monsieur Rameau roppant pontosan, rézmetszetekkel illusztrálta állításait, bemutatván az *öt pozíciót, az összes lépéseket, a hozzájuk dukáló kar-, és kéztartásokat*, nem mellőzve el az ujjak helyzetét sem. Könyvéből rekonstruálni tudjuk a francia akadémikus táncstílust, a táncos lábujjhegyétől a feje búbjáig. Mert itt már minden csiszoltan egyértelmű, nem lehetséges egyéni kezdeményezés. (...) A

¹⁷ Vitányi (1963) p.8.

¹⁸ Koegler (1977)

¹⁹ Louis de Cahussac: *Traité de la Danse*, Hága, 1754, in. Vályi (1969) p.144..

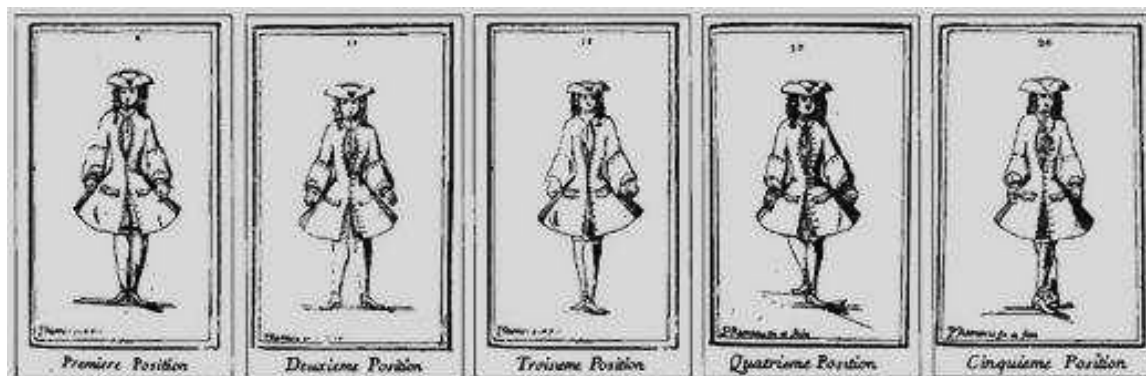
²⁰ *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse*, 1669, és *Recueil des danses, composé par Monsieur Feuillet*, 1700

²¹ Ballon, a könnyed szökkenéseiről híres művész táncolta a gigue-et a francia balettekben. Ha egy táncosnak levegős, magas ugrása van, ma is azt mondjuk „jó a ballonja”.

²² Pierre Rameau: *Maître à Danser*, 1725

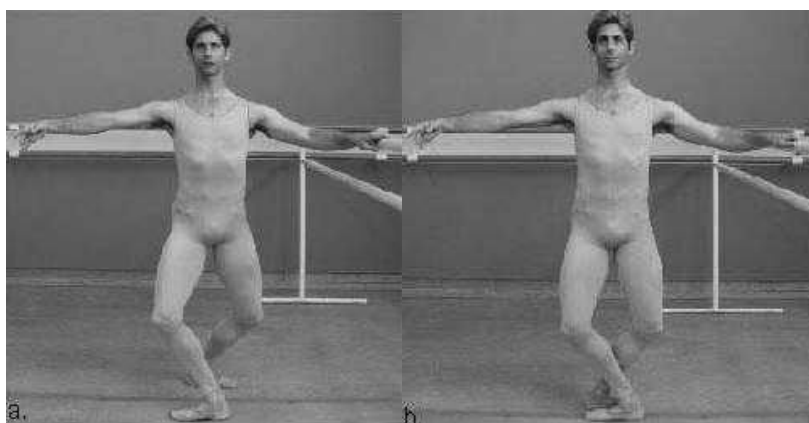
táncitanítás már szinte titokzatos. A könyvek több mint kétszáz oldalasak, hogy minden benne legyen, s minden mozdulattal és lehetőséggel foglalkozzanak.”²³

2.1.4.1 A láb öt alappozíciója:



12. ábra Az ötféle láb-alappozíció Rameau könyvéből (I., II., III., IV., V. pozíció)

Rameau ábráján jól megfigyelhető, hogy az első és második pozícióknál már 180°-os a láb kifelé forgatása, de a további pozícióknál még nem. Anatómiailag a csípőízületben minden embernél más nyitottsági szögnél (ki-beforgatás a combcsont konstrukciós tengelye körül: lateral-medial rotatio) következik be a csontos véghelyzet, ahol a combcsont (femur, az emberi test leghosszabb és legerősebb csontja) feje megakad, ütközik a vágában (csípőízületi árok: acetabulum). A legnagyobb szög nyújtott lábaknál 140° lehet, az egyenesszöghöz a maradékot a térd-, és bokaízületekből kell hozzátenni. Az egymás mellett lévő lábak esetén – első és második pozícióban – könnyebb a teljes en dehors, az egymás elé helyezett pozícióknál – harmadiktól az ötödikig – már nehezebb létrehozni, de a XIX. századra már ezeknél is elvárás lett.



13. ábra IV. pozíció (demi pliében): a lábfejek egymás előtt nyitott pozícióban, a sarkak a másik láb ujjainak végével egy vonalban; V. pozíció (demi pliében): a lábfejek egymáshoz zárva, a sarkak a másik láb ujjainak végével egy vonalban

²³ Kaposi Edit (1953) p. 18.

A pozíciók akadémikus formái:

A klasszikus/akadémikus pozíciók pliében, azaz a térd hajlított helyzetében, nyújtott lábbal pedig talpon, relevében (féltalpon, azaz „lábujjhegyen”) és spiccen (a spicc-cipő hegyén állva) fordulnak elő. (A modern balettben féltalpon és spiccen is előfordul pliés helyzet, kortársban pedig *off-balance* szituációban is.)



14. ábra: V. pozíció talpon

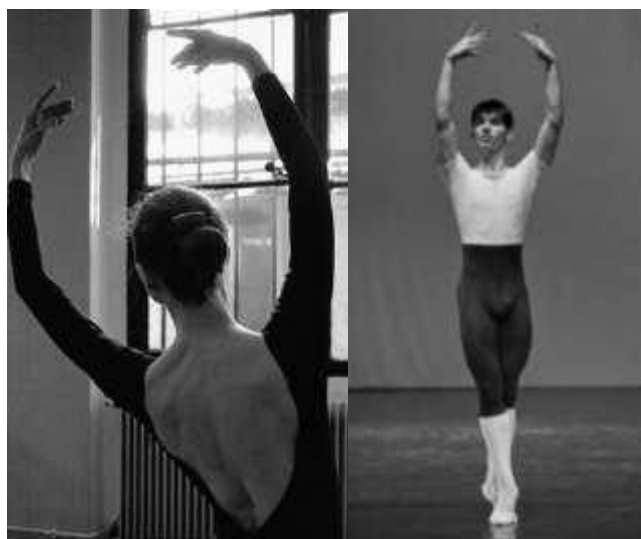
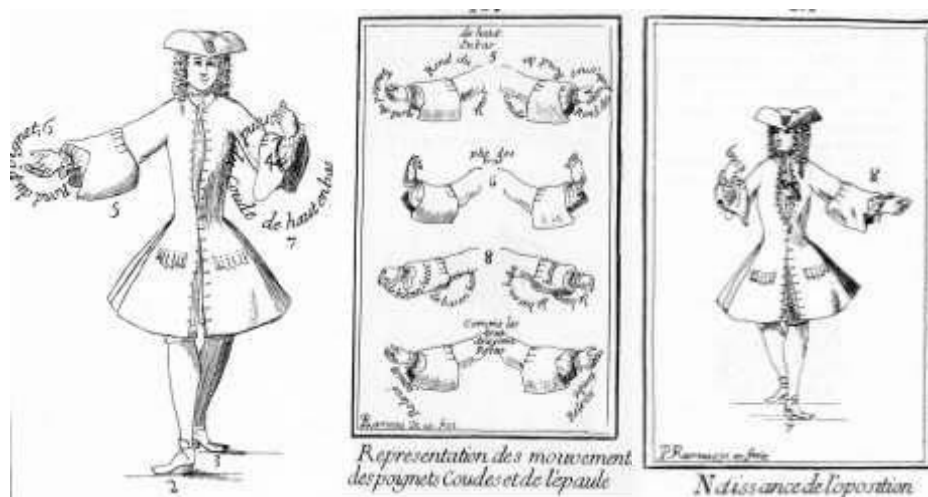
V. pozíció spiccen

V. pozíció relevé-ben: tisztán (jobb old.) és pontatlanul (bal old.) bezárva
(utóbbi így gyakorlatilag 3. pozíció)

2.1.4.2 A kartartások és a karmozdulatok, a port de bras-k:

A Rameau által lejegyzett rokkó kar- és kéztartások nagyban megegyeznek a balett kartartásaival, némileg rövidebb, gömbölyítettebb formában. A kar és a kézfej tartása a 21. században: A kar és a kézfej is hosszabb lett a pózokban: a könyök, a tenyér és az ujjak sincsenek annyira begömbölyítve. A pózok tehát hosszabbak lettek, de mozgás közben, elsősorban a kar oldalra nyitásakor előfordulhat a kézfej gömbölyűbb helyzete, sőt expresszívabb pillanatokban karvezetéskor a könyöknél is előfordul. A fej feletti helyzetek (III. karpozíció) mára némileg hátrébb kerültek: az orosz iskolát kidolgozó Agrippina Vaganova szerint a fej felett lévő kart előre nézve még látni kell a perifériás látómezőben, újabban ez pozíció inkább a forgástengelyhez igazodik, és kissé egyénibb. A karpozíciók összekötéseiből és hajlásokkal kiegészítve a Vaganova-rendszer hat számozott port de bras-t különböztet meg.²⁴

²⁴ Lásd szöszedet!



15. ábra A kar pozíciói és mozdulatai (port de bras); 3. karpozíció régebben és ma (MTF, 2012)²⁵

2.1.4.3 Néptánc eredetre utaló elnevezések a balett szakkifejezéseiben:

A ballo/balett formanyelvének szakkifejezései a társastáncok közvetítésével több helyen megőrizték a néptánc eredetre utaló elnevezéseket, vagy a néptáncok lépéseinek a nevét²⁶. Ezeket először a Francia Táncakadémián rögzítették, és a mai napi használatosak. Néhány példa:

- *pas de basque* (Baszk lépés: háromnegyedes, oldalra és előre haladó lépés.)
- *saut de basque* (Baszk ugrás: fordulatos ugrás kilépéssel.)
- *bourrée/pas de bourrée* (A francia néptánc alaplépéséből kialakult lépés, nevét a rőzsényaláb szóból vagy a bourrir, „szárnyal csapkodni” igéből eredeztethetjük.)

²⁵ További kartartások a szöszedetben

²⁶ A következő linken egy provance-i tánc, a farandola látható a balettben is gyakori pas de chat lépéssel: <http://www.youtube.com/watch?v=0R0uae9x6Ic>

- *sissonne* (Egyes szakkönyvek szerint eredetileg a farandola nevű provençe-i tánc egyik lépése, de a gigue-ben már biztosan szerepelt.)
- *pas ciseaux* (Azaz olló. Ez a mozdulat sok néptáncban megtalálható.)
- *cabriole* (Az olasz „capriola”, gazella szóból. Könnyed, szökellő ugrás a lábak összeütésével, szintén több néptáncban is megfigyelhető)
- *pas de chat* („Macskalépés”. A pas de chat-k - spanyol, olasz, francia, orosz - elnevezéséről nem tudjuk pontosan, hogy a néptánc eredetre utalnak-e, vagy a lépés stílusát, esetleg a később elkülönülő balett dialektusokat tükrözik inkább. Ezek a formák ugyanannak az alaplépésnek különböző változatai. A pas de chat könnyen azonosítható a farandola nevű provençe-i táncban is.)



16. ábra Jota aragonesa (spanyol néptánc) – akár balett is lehetne a képen, cabriole oldalt

2.1.4.4 Az akadémikus balett alapmozdulatai:

*Demi plié és grand plié*²⁷: a leggyakoribb mozdulat, mely szinte minden lépéshez társul. Előkészíti és befejezi az ugrásokat, forgásokat, módosult vagy összetett formáiban (*soutenu*, *temps lié*, *dégager*) összeköt mozdulatokat. A mozgás *folyamatosságában* nagy szerepe van, és az érkezéskor védi a láb ízületeit és a gerincet a kompressziós sérülésektől – *tompítja*, *rugalmassá* teszi a landolást.



17. ábra Demi -, és grand plié

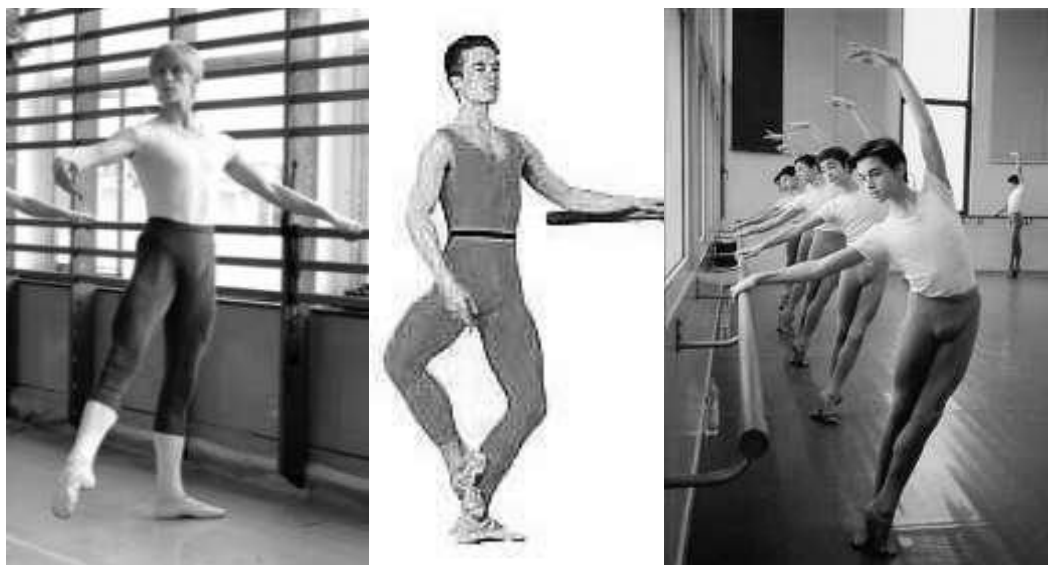
Battement tendu: a leggyakoribb bemelegítő, átmozgató mozdulat, valamint állandó összekötő elem, és a pózok része. *Rond de jambe par terre*: a három irány (E-O-H) összekötése a lábujjhegygel érintve a földet, körző mozdulattal.



18. ábra Battement tendu hátra és oldalra (à la seconde) a rúdnál, valamint hátul écarté póz tendu helyzetben (à terre)

²⁷ A gyakorlatokat lásd még a mellékletben: A dolgozatban szereplő szakkifejezések jegyzékében (szószedet).

Battement tendu jeté és battement fondu: a láb zárt pozícióból nyújtva, dinamikus mozdulattal elhagyja a földet, tendu helyzetén keresztül 35-45°-ra, illetve legato-ban hajlításon (sur-le-cou-de-pied helyzetén) keresztül. Az ugrások két legfontosabb alapozómozdulata a rúdnál és középen. *Hajlások:* a test izomzatának és vonalának megnyújtását szolgáló mozdulatok a gyakorlatban, gyakran a *port de bras* (III., V., VI.) részeként. Koreográfiában expresszív elemek.



19. ábra: Battement tendu jeté oldalra, fondu helyzet, hajlás a rúdnál

Sur-le-cou-de-pied és passé helyzet: hajlított lábhelyzet a boka, a lábszár és a térd elé/mögé/mellé húzott lábfővel. Pózként és átkötő mozdulatban is a leggyakoribb helyzetek egyike. A forgások és ugrások gyakran ezekben a helyzetekben történnek.



20. ábra: Sur-le-cou-de-pied hátul, passé elől

Lábemelések nyújtva (*relevé lent*), passén keresztül nyújtott helyzetbe (*développé*), és hajlított véghelyzetű pózba (*attitude*). Minden pózban léteznek, illetve az attitude csak elől és hátul irányokba. *Grand battement jeté:* a láb lendítése nyújtva.



21. ábra: Lábemelés/lendítés hátul écarté pózba, attitude hátul helyzet, développée a'la second a színpadon

Ugrások (allegro):

Az ugrások indítása és érkezése különböző módon történik, így oszthatók csoportokra: sauték (két lábról két lábra, egy lábról azonos lábra), sissonne-ok (két lábról egy lábra), assemblék (egy lábról két lábra) és jeték (egy lábról a másik lábra)²⁸. Mindegyik csoportban vannak fordulatos, azaz en tournant, illetve ütésekkel díszített, azaz battírozott ugrások is.



22. ábra Assemblé, brisé és contre temps

²⁸ Vaganova csoportosítása



23. ábra Cabriole, grand jeté croisé, jeté entrelaché és saut de basque (fordulat közben)

Spicc: a balerinák gyakorlatilag mindent megtanulnak spiccen kivitelezni.



24. ábra Spiccen: Échappé a gyakorlaton, panché klasszikus-, és piqué off balance kortárs balettben

„A szép tánc tekintetében nekünk tökéletes ízlésünk van. A külföldiek ezt távolról sem vonják kétségbe, sőt úgyszólván majdnem minden külföldi, több mint száz éve hozzánk jár, hogy megcsodálja táncainkat, hogy előadásaink közben és iskoláinkban fejlődjék. De nincs is Európában olyan udvar, ahol ne a mi nemzetünkől származó balettmester működné.”²⁹

A franciák – máig tartó – büszkesége jogos volt, a Franciaországban először kodifikált akadémikus balett valóban Európa-szerte elterjedt: nem véletlen, hogy a romantikához átmenetet jelentő, felvilágosult – leginkább Stuttgartban és Bécsben alkotó – Jean-Georges Noverre, majd a romantika dániai (August Bournonville) és orosz (Marius Petipa) képviselője is francia mester volt.

²⁹ Pierre Rameau: *Maître à Danser* id. Vályi (1969) p.151.

2.2 A balett nyelvének fejlődése színpadi táncművészetként

„A táncművészet történetének egyik legfontosabb fordulópontja az volt, amikor a királyi palotából a nyilvános színházba került.”³⁰

2.2.1 Technikai fejlődés majd megtorpanás a színpadokon

Színpadi táncművészté válását követően a balett nyelvének fejlődését és ezáltal fennmaradását, a XVII.-XIX. század folyamán nagyban segítették a műfaj iránt elkötelezett uralkodók: a különböző királyi és fejedelmi udvarok fényűző reprezentációs törekvései a balett történetében sokszor jelentették a biztos hátteret ennek a nagy költséggel megvalósítható műfajnak a fejlődéséhez. A követendő példa XIV. Lajos (1638-1715) udvara volt nemcsak saját korában, de később, az orosz cárok, I. Nagy Péter, és a Jules Perrot-t és Marius Petipát pompás előadások reményében foglalkoztató I. Miklós cár és utódai idején, vagy a magyar kultúrtörténetben Esterházy „Fényes” Miklós eszterházi (ma Fertőd) kastélyában is.

A francia királyi udvarban nem a fesztelenség, hanem a szabályozottság volt a cél. „Fogadásra menni a királyhoz, az ajtóban meghajolni, néhány lépést előremenni, ismét bókolni, a kérvényt megcsókolni, átadni, majd megint meghajolni, végül arccal a király felé fordulva kihátrálni, tánc ez is, valóságos kis balettjelenet. *Az egész udvari élet szakadatlan koreográfiai gyakorlat*, még a vívást, a párbajt is koreográfiai szabályok szerint rendezték.”³¹ A Napkirály maga nemcsak tanulta a táncot, hanem *hozzájárult a technika tökéletesítéséhez* balettmesterei és Lully segítségével. „A kultúra feltételezi, hogy a társadalmi, a művészeti, a gazdasági élet vonásai között magas stílusegység él. Minden jelenség mögött ugyanaz a szellem áll, amely saját maga számára különös és egyszeri kifinomult életlehetőséget teremt”³² Éppen XIV. Lajos korát megvizsgálva a jelenségek, és művészeti alkotások mögött lehet látni a stílusegységet, a (kor)szellemet, mely erősen kedvezett az udvari balett műfajának. Beauchamp saját művei a tisztán táncos, virtuóz vonalat képviselték: a kéziratban fennmaradt férfiszólói³³ kivételes módon a divatos battírozásokat nem, de a bravúros pirouetteket³⁴ annál inkább tartalmazták. Ezek is a XVII-XVIII. század fordulóján elterjedt *divertissement*³⁵

³⁰ Vitányi (1963) p.107.

³¹ Vitányi (1963) p.105.

³² Hamvas Béla id. Fázsy Anikó (2013)

³³ *Rigaudons de Mr Bauchand* és *Sarabande de Mr. de Beauchamp*

³⁴ Pirouette vagy tour = forgások a balettben

³⁵ A divertissement cselekmény nélküli, lazán összefűzött táncsorozat, melyben a tánc nem viszi előre a keretjátékban fellelhető kevés allegorikus és/vagy realisztikus cselekmény (többnyire pásztorjáték) menetét, célja a táncnak önmagáért való bemutatása, a virtuozitás és a forma, azaz a szórakoztatás.

esztétikájában fogantak, melynek kidolgozója Claude François Ménéstrier, jezsuita szerzetes volt³⁶. *Les Ballets anciens et modernes, selon les Régles du Théâtre* című munkájában. Ebben elkülönítette a három fő koreográfiai eszközt: a tánclépést, az alakzatokat (térformák) és a gesztust, de nem foglalkozott az érzelmek kifejezésével, melyet majd Noverre tesz elsődlegessé. A dráma, a líra, az érzelmek és a szenvedélyek háttérbe szorultak, megmaradt a barokkos szimmetria és rend, de ez már nem célja a műalkotásnak – hiszen nem az abszolutizmust reprezentálja –, hanem csak keret az elevenség, könnyedség és a választékos elegancia megmutatásához. A cél már *maga a mozdulat*. Ez az esztétikai háttér elősegítette a *tánctechnika és táncnyelv fejlődését*. A tiszta táncot nevezték ekkoriban *danse d'école*-nak (iskolás tánc), de egyenesen *francia stílus*-nak is.³⁷

A barokkban tehát a táncművészet fejlődése még inkább felgyorsult, s így a balett nyelve részben levált a közhasznú társastáncokról.

Érdekes vonulatot jelent *a jezsuita rend szerepe a táncművészet történetében* – tudatában annak, hogy a kereszténység korábban kifejezetten üldözte a táncot. A tánc oktatását a fegyelemre nevelés egyik eszközének tartották. Az egyik jelentős tánckönyvet a késő-reneszánsz társastáncokról Jehan Tabourot (1519- 1595) jezsuita pap írta, igaz, Thoinot Arbeau álnéven: a kor minden táncát leírta, azokat is, amelyeket a kényes ízlésű táncmesterek nem alkalmaztak, így jelentősége páratlan.³⁸ Sőt, a rokokó színpadi tánc esztétikáját is egy jezsuita tanító, a Lyonban több balettet is színpadra állító Claude François Ménéstrier (1631- 1705) dolgozta ki.³⁹ Tehette ezt az alapján, hogy kollégiumaikban, nálunk például Nagyszében és Nagyszombat iskolai előadásain, baletteket is bemutattak vallásos ünnepségeken. A rokokó a kiüresedő virtuozitás kora, amely azonban a táncnyelv fejlődését továbbblendítette a romantika felé.

A XVII. századi Ázsia és Európa táncművészetében egymással ellentétes irányba mozdult el *a nők színpadi jelenlétének kérdése*. Japánban épp akkor szorult ki a női tánc egy 1629-es császári rendelet következtében a színpadokról, amikor Európában lassan lehetőséget kaptak az első polgári származású, de akadémián képzett balerinák. 1681-ben a párizsi közönség tapsolhatott az első hivatásos táncosnőnek, míg a távol-keleti országban már csak a gésák vitték tovább a női táncot, igaz, hasonlóan szigorú iskola felügyelete alatt. *A nagy tudású balerinák megjelenése a színpadokon nem hozott rögtön ugrásszerű fejlődést a balett formanyelve szempontjából*, hiszen nekik továbbra is hosszú szoknyát és nagy parókát kellett

³⁶ *Les Ballets anciens et modernes, selon les Régles du Théâtre* : Régi és új balettek a színház szabályai szerint

³⁷ Az akadémikus balett – a színpadi balettek formanyelve című fejezet: Kaposi Edit (1980), Vályi (1953) és Vályi (1969) munkáinak felhasználásával készült.

³⁸ *Orchésographie*, 1589

³⁹ *Les Ballets anciens et modernes, selon les Régles du Théâtre*, 1682

viselniük. Egy évszázadnak kellett még eltelnie az áttöréshez Marie Sallé és Marie Camargo jelmez és táncpíró megújító fellépéseivel, és egyrészt a táncművek tematikájának kellett elszakadnia a sokáig jellemző mitológiától, másrészt kellett hozzá a nőket előtérbe helyező spiccelés megjelenése is. Mlle. Lyonnais, nevéhez fűződik a *double rond* és a *gargouillade*, Fräulein Heinelt pedig többfordulatos *pirouettjei*ért imádták a XVIII. században, a lábak általánosan minden irányban 90°-ra lendültek már, és Barbarina Campanini *entrechats huit-et* tudott ugrani.

A felvilágosodás és a polgári forradalmak hatására a nép mint az ősi, eredeti tudás, a *tiszta forrás* letéteményese az érdeklődés középpontjába került. A parasztkultúra fennmaradását a hagyományozódás biztosította, így az arisztokrata stilizálástól függetlenül megőrizte a maga rusztikus művészi formáit az évszázadok folyamán. „A táncok tanulása falun megfigyelésből, ösztönös utánzásból, majd tudatos tanulásból állott. Az öröklött táncos adottságok mellett a környezet is befolyásolta a táncismeret alakulását. Tudjuk, hogy jó táncos nemzetségek, családok éltek egy-egy faluban, számon is tartották őket.”⁴⁰ Anglia és Franciaország után egész Európában a néptáncok divatja hódít a nemesi-polgári báltermekben, majd a színpadokon is – *a balettnyelv fejlődése megtorpan*. A XIX. században a lengyel és magyar táncok európai elterjedése volt megfigyelhető – nem utolsósorban a bukott forradalmak iránti szolidaritásnak köszönhetően. Antoine Bournonville (1760-1843), a romantika emblemikus koreográfusának, August-nek az apja francia létére egy magyar táncsal aratta legnagyobb sikereit táncosként, a forradalom eszméinek meggyőződéses híveként pedig forradalmi polkát és köztársaságpárti cotillont koreografált.⁴¹ Fia „művészi pályafutása jól mutatja az olasz-francia balettművészet útját a felvilágosodástól a romantikáig vezető szakaszon, a polgári ízlés szentimentalizmusba hanyatlását, a napóleoni háborúk utáni hangulatot, és az új táncművészet kibontakozásához vezető utat.”⁴²

A forradalmak eredményeiben csalódott művészek a felvilágosult racionalizmusból a romantika eszményeihez menekültek. A népművészet iránti érdeklődésük azonban nem változott, csak a jóval ismeretlenebb, és ezáltal egzotikusabb kelet-európai és ázsiai, távol-keleti táncok felé is irányult. A franciáktól kapott névvel – mely a táncok európai elterjedését és népszerűségét is jól bizonyítja – előbb a lassú, méltóságteljes lengyel polonéz, majd ennek gyors zárótánca, a krakoviak vonult be a báltermekbe, akárcsak a magyar csárdás és a spanyol cachucha. Politikai okokkal – az állandó restaurációkkal – magyarázható az is, hogy a kontratáncok sokáig tartották magukat a divatban, pedig formai jegyeik már nem feleltek meg

⁴⁰ Dömötör Tekla(főszerk.)(1988-2002) p.198.

⁴¹ Vályi(1969)

⁴² Vályi(1969) p.197.

a kor ízlésének. A polgárság fokozatos megerősödése azonban azoknak a páros táncoknak kedvezett, amelyek a néptáncok friss lendületét, elementáris erejét vitték a báltermek, táncesemények világába. A természetességet, a szenvedélyt fejezte ki minden mesterkéeltség nélkül a német keringő, mely a dreher és a ländler nevű néptáncokból fejlődött ki. „Karaktert, kifejezést, lelket, szenvedélyt – mindent, amit ez az újabb kor a táncból követelt, azt adta a valcer.”⁴³ A valcer, a cseh eredetű polka és a többi új, népi gyökerű európai társastánc a győztes polgárság magabiztosságát testesítette meg, és kiszorította a finomkodó régi táncokat, sőt a valcer német egység szimbólumává vált. A franciák saját, a voltából származtatott keringője szökkenős jellegű volt: lépései a valse jeté és a valse sauté – hasonlóan a balett két kisugrásának nevéhez. A nemzeti karakterű társastáncok hamar felkerültek a táncszínpadokra is (ma már karaktertáncoknak hívjuk őket). A balett tulajdonképpen utoljára egyet jelentett a társastáncok színpadra állításával.

1789 július 1-én, tehát *a francia forradalom előtti napokban* mutatták be Jean Bercher Dauberval (1742-1806) *A szalma balettje, avagy egy lépés választja el a rosszat a jótól* című produkcióját a Grand Théâtre de Bordeaux-ban. A két évvel későbbi londoni premierre *A rosszul őrzött lány-ra* (La Fille mal gardée) átkeresztelt balett jelenti az átmenetet (a táncnyelv gyarapodása szempontjából nem kifejezetten jelentős) noverre-i ballet d'action és (az annál jelentősebb) romantika között. És hatalmas lendületet ad a balett fejlődésének. Dauberval, nagy balett-reformátor, Jean-Georges Noverre (1727-1810) tanítványa és híve volt, de míg a mester az expresszivitást és a cselekmény táncos megjelenítését kutatta, addig a tehetségesebb koreográfusnak bizonyuló tanítványnak *sikerült valóban tánccal kifejezni érzelmeket és cselekményt*. Ráadásul ez volt az első balett hús-vér polgári szereplőkkel, hétköznapi témával a több évszázados mitologikus divat után. Lényeges különbsége ellenére sokan még a romantikus balett korszak nyitányának/előfutárának is ezt a bemutatót tartják (a szerelmesek itt még csak a való világban küzdenek meg a szerelmükért, nincsenek földöntúli és/vagy egzotikus szereplők). A mai nemzetközi balettrepertoárnak ez a kedves mű még mindig stabil része – igaz, az eredeti koreográfia már nem látható⁴⁴, mégis a legrégebből fennmaradt balettként tekintünk rá. A darab korabeli sikerét a jól követhető, szórakoztató történet mellett a koreográfia színvonala is indokolhatta. Dauberval kiváló demikarakter⁴⁵ táncosként egy friss, élettel teli *karakterbalettet vitt színre: kerülte az udvari táncokat, használta viszont a contredanse és a gavotte balettkomédiába illő mozdulatait, és a házimunkák – söprés,*

⁴³ Curt Sachs id. Vitányi (1963) p. 180.

⁴⁴ Ivo Cramér, svéd koreográfus rekonstruálta Dauberval balettjét a 100. évfordulóra 1989-ben a fellelhető összes dokumentum alapján.

⁴⁵ A nemes megjelenésű (inkább nyúlánkabb) *danseur noble* és az alacsonyabb *karaktertáncos* közötti táncos típus megnevezése.

köpülés, fonás – adta mozgáslehetőségeket. A történelmi eseményeknek a karaktertáncok színpadi előadására gyakorolt hatásához egy érdekes adalék, hogy a kor egyik vezető balerinája, „Fanny Elssler (1810-1884) 1840 táján a lengyelek akkori fájdalmát átérezve, bizonyos fokú melankóliát vitt a lengyel táncok előadásába”⁴⁶, vagyis a függetlenségéért küzdő nép eredetileg vidám tánca, karakterében más színezetet kapott a művészi szolidaritás jegyében.



25.ábra *A rosszul őrzött lányt* ihlető metszet; Ivo Cramér rekonstrukciója Dauberval balettjéből

A polgári színházi rendszer európai elterjedésével az üzemszerűen működő teátrumok foglalkoztatták az intézményesített képzésekben – így az egyre több helyen létesülő táncakadémiákon vagy operai balettiskolákban – nevelt *hivatásos* művészeket, s így a művészet gyakorlását egyaránt elválasztották a nemességtől és a hétköznapi emberektől is. A színházak előadásait a nép egésze nem látogathatta (mint az udvari balettek megismételt előadásait), legfeljebb a jegyeket megvásároló nemesség, és a polgárság egy része. Így különült el végleg egymástól a balett mint *magasművészet*, a közhasználatú művészet mindkét formájától, a forrásául szolgáló népművészettől és a közhasználatú, azaz társastánctól. Ez a szétválás nagyjából a XVIII. és XIX. század fordulóján vált teljessé. Nem nehéz belátni, hogy a balettet hivatásszerűen művelő táncosok nemzedékei nagy hatással voltak a tánctechnika és a táncnyelv fejlődésére, a tehetség pedig előbb-utóbb „kikövetelte magának”, hogy megfelelő minőségű koreográfiákban mutakozhasson meg a színpadokon.

Noverre-től a romantikus balettig a Bournonville család táncos nemzedékei vezetnek át. August Bournonville (1805-1879) apja polgári eszményein és a noverre-i esztétikán is túllépett: „Az áltragikusság rendszere, Noverre minden zsenialitása mellett, nem tudta

⁴⁶ Vályi (1969), p.188.

elkerülni saját kortársainak gúnyolódását. Az, hogy az istenek, szellemek és tündérek táncolva mozognak, rendjén valónak látszik; a franciáknak még tetszett is, hogy a pásztorjátékok hősei sevresi porcelánszobrocskákra hasonlítanak; de nem tudtak megbékélni azzal, hogy a tragikus személyek, akik olyan képet nyújtanak, amilyet Baronnál és Lekainnél szoktak meg, vad *chassét* és *pas de bourrée*-t járjanak.”⁴⁷ Bournonville munkássága által egy új európai balettközpont is született: Dánia. „Egész költői gondolatvilágom Északkal áll kapcsolatban. Ha a díszítésbe kerül is bele valami francia, a lényeg mindig dán szellemű.”⁴⁸

2.2.2 A balett fejlődésének egyik csúcspontja: a romantikus balett

A XIX. század első harmadára több balerina nemzedék törekvéseinek eredményeképp kikristályosodott a spicc-technika, és az ezáltal a társastáncoktól végleg elkülönült balett végre teljesen önálló színpadi műfaj lett. A romantika adta a balett történetének egyik leginkább hangsúlyos időszakát: egy máig élő örökséget, követendő mintát, és a későbbi tagadás alapját is.

A romantika több évszázados elfojtásokat szabadított fel, melyeket a középkori egyház teocentrizmusa, és ugyanakkor a felvilágosodás racionalizmusa is fenntartott. A hétköznapiakból, a már akkor felgyorsult (a témát jól jelképezi a *Nyolcvan nap alatt a Föld körül*, Jules Verne regénye, 1873-ból), iparosodott és kapitalizálódott világból, a pénzhajhászból a babonák és varázslatok területére, tündérvilágokba, vagy távoli, kevésbé ismert és más hitvilággal rendelkező kontinensekre, az irodalomban pedig még a tudományos-fantasztikum területére is menekültek. Az elvágyódás egészen szélsőséges példája a Jacques-Joseph Moreau francia pszichiáter által 1844-ben létrehozott a Hasis klub, melynek látogatói voltak Honoré Daumier és Eugène Delacroix festők, Gérard de Nerval, Gustave Flaubert, Id. Alexandre Dumas, Honoré de Balzac és Théophile Gautier (1811-1872) is. Baudelaire ott írta a *Romlás virágait*, s talán a drog okozta szinesztéziás élmények és a szimbolizmus kedvelt költői eszköze közötti szoros összefüggés alapján gyaníthatjuk, hogy az új stílus kialakulásában a bódító szereknek is fontos szerepük volt. Ám a többség maradt a romantika alkotója: „Kb. tíz alkalom után örökre lemondunk erről a bódító szerről. Nem azért, mert fizikai szenvedést okozott, hanem azért, mert az igazi irodalom csak a természetes álmokból merít ihletet...”⁴⁹

⁴⁷ Bournonville (1955) p.16.

⁴⁸ Bournonville in. Vályi (1969), p.197.

⁴⁹ Wikipédia: Théophile Gautier

A művészek – természetesen nem csak a franciák: gondoljunk Petőfire (és A XIX. század költői című versére, 1847-ből) és társaira – munkásságukban és a közéletben is egyre többet és határozottabban politizáltak: az ún. *Hernani* csatája, is egyszerre volt színházi bemutató és politikai tüntetés. Victor Hugo a klasszicista dráma szigorú hármasságát ellenében megteremtette az aktuális problémákkal foglalkozó romantikus dráma műfaját⁵⁰. *Pirosmellényes* rajongói, köztük a romantikus költő Gautier, a színházban három héten keresztül szó szerint megharcoltak az *aranyifjúsággal* irodalmi és politikai céljaikért: a romantikáért és a polgári haladásért.⁵¹

A XIX. század meghatározó, máig erős hatású művészetszemlélete, a romantika adta *a balett történetének egyik leginkább hangsúlyos időszakát*, és ekkor már egyértelműen a mai értelmezés szerinti balett-történetéről beszélünk. A század eseményeiről ugyanis egyre több biztosat, vagy megközelítőleg megbízhatót tudunk: bár még nem léteztek a XX. századtól elterjedő mozgókép-rögzítési eljárások, de a többé-kevésbé változatlanul tovább hagyományozott, táncos nemzedékről-nemzedékre öröklődő koreográfiák és az egyre gyakoribb fotók már hitelesebb támpontot jelenthetnek. „Ami titokzatos és távoli, földöntúli, mindaz intim és termékeny viszonyba került a balettel”⁵² – fogalmazta meg a korszak lényegét Gautier, aki nemcsak költő és kritikus volt, de a legfontosabb balettek egyikének, a *Giselle*-nek (1841) a szövegírója is. A romantikus balett kezdetét azonban az *Ördög Róbert* című opera balettbetéjtől (1831) vagy *A szilfid* című balett bemutatójától (1832) számoljuk. Mindkettőben Marie Taglioni (1804-1884) táncolt apja, Philippe (Filippo, 1777-1871) koreográfiájában. Az *Ördög Róbert* III. felvonásának balettbetéjtében bűnbánó elkárhozott apák buja tánca volt látható, *A szilfid*-ben viszont már egy tiszta tündérlénybe lesz szerelmes a fiatal és házasodni készülő földbirtokos (tehát még mindig polgári szereplő). Ebből az időszakból tehát már két, a mai nemzetközi repertoárban is folyamatosan jelenlévő alapmű maradt fenn többé-kevésbé teljes, vagy rekonstruálható mértékben. Sőt, az idők próbáját valójában három balett állta ki, hiszen *A szilfid* (azonos szövegkönyvük ellenére) két különböző zenei és koreográfiai verzióban látható a XXI. századi színpadokon – igaz, ebből az egyik csak rekonstrukcióként.

⁵⁰ Wikipédia: VictorHugo

⁵¹ Babics Antal et al. (1963, szerk.) p. 866-870.

⁵² id.Vályi (1969) p. 203.



26. ábra Edgar Degas: Az *Ördög Róbert* balettje; Taglioni *A szilfidben*; és Carlotta Grisi a *Giselle*-ben

Ezekben az alapléművekben földi férfiak és nem evilági nők szerelme jelenik meg. „Hogy tudták volna a táncosok ezt a földtől való elvagyódást kifejezni az új romantikus *elevációs* technika kidolgozása nélkül?”⁵³ – teszi fel a kérdést Vályi Rózsi. És valóban: a romantikában kialakult táncteknikában és táncnyelvben (sőt színpadtechnikai megoldásokban és a jelmezben is) minden a repülést, a lebegést, a testetlenség és a gravitáció nemlétének megjelenítését szolgálta. A romantika a balett nyelvének egyik leglátványosabb fejlődését hozta: a spicctánc, a szárnyaló, könnyed kisugrások, a diagonálisan emelkedő nagyugrások, sőt en suite ugráskombinációk, a lebegő pózok, a testetlenség ábrázolását szolgáló, elnyújtott vonalakat használó kar- és felsőtestmunka (*port de bras*), a repülést imitáló és úsztatott emelések (illetve a színpadi emelők használata és a romantikus tütü) által. A *romantikus pózok* leginkább a karok használatában (a később meghatározóvá vált klasszikus karpozíciókhoz képest elnyújtott, törtvonalú, kevésbé gömbölyített kézfejjel), a fej finom döntésében, a test enyhén lejtős vonalában (az á'terre helyzetek és a láb kisebb extenziói által) jelentkeznek. Ezek az elemek váltak a romantikus balett védjegyévé.

A balett történetét végigkíséri egy kettősség: a bravúros lábmunka, tehát a technikai virtuozitás hajszolásának valamint a hangsúlyosabb felsőtest és a kifejezés előtérbe helyezésének kettőssége. A romantika mindkettőben nagy fejlődést hozott: ez is bizonyítja jelentőségét, bár a balettek mindvégig lábközpontúak maradnak. A korabeli balettek tematikája, és a spiccelés megjelenése által válik *hangsúlyossá a balerinák szerepe*. A spicctechnikával kapcsolatban több balerina nevét is emlegetik *elsőként* (*Avdotja Isztomina, Geneviève Gosselin, Amalia Brugnoli*), de igazság szerint egy már régóta tartó folyamat eredményeként alakult ki, és *Marie Taglioni* volt az első híres táncosnő, akinek a spiccelés térhódítása és népszerűvé válása köszönhető.

⁵³ Vályi (1969) p.203.



27. ábra: Romantikus póz, pas de deux, ugrás és karmunka; és a romantikus tütü (A szilfid, Giselle)

Ha táncnyelvről beszélünk, akkor a koreográfuson kívül a *balettmesterek szerepe is meghatározó*. Ettől a korszaktól a két funkció már nem feltétlenül fedi egymást (bár még Harangozó Gyulát is az Operaház balettmesterének nevezték a XX. században, miközben ő valójában koreográfusként tevékenykedett). A XIX. században az akadémikus balett technikájának és nyelvének fejlődése szempontjából *Carlo Blasis* (1797-1878) a milánói császári Táncakadémia igazgatója munkásságát kell kiemelni. Az ő nevéhez fűződik a balett-technika második *kodifikációja*.

Már 180°-os lett az *en dehors*.

A mozdulatok a test súlyvonala mint *tengely* köré épülnek.

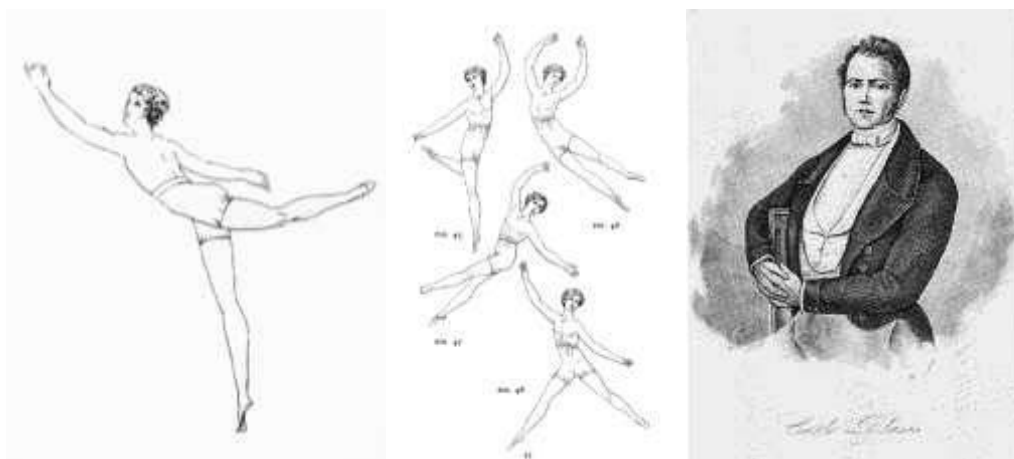
A felsőtest viszonylag fix marad, tehát a vállak és csípők által meghatározott *négyszög* szimmetrikus a tengelyre.

Alig van spirális elcsavarodás, kivétel a mai *IV.arabesque*⁵⁴(melyet Blasis még nem látott el számokkal, de rajzain jól látható) - és láthatatlan módon a forgások és *en tournant* ugrások indításánál⁵⁵.

A balett technikájában a *hangsúly a lábmunkán* van (a lábszár differenciált használata iskolafüggő lett később), melyet a felsőtest és a karok segítenek, kísérenek (koordináció) és díszítenek – a színpadi előadás mondanivalójának megfelelő módon és mértékben.

⁵⁴ Az orosz iskola számozása szerint.

⁵⁵ A XX-XXI. században egyre inkább jellemző a spirális elmozdulás: Balanchine munkásságában a pózok másak, illetve az elnyújtásokkal több „beépített”, vagy akár látható spirális vonal is van a balettben. (Lásd spiráldinamika: 5.1 fejezet.)



28. ábra Arabesque⁵⁶ és ugrások Blasis ábráin, Carlo Blasis

August Bournonville a *kar és a felsőtest használatában és kifejezőképességének kidolgozásában élen járt*. Balettmesterként és koreográfusként is kiemelkedőt alkotott, tevékenysége során *új stílust*⁵⁷ teremtett a dán színpadokon⁵⁸, miután hosszas francia tanulmányok és sikeres táncos pályafutás után visszatért szülőföldjére. Ebben egyrészt fontos szerep jutott a természetes színészi játékkal kísért *tiszta táncnak*: „A szépségnek, amelyet a tánc elérni hivatott, nem az ízlésen és önkényen, hanem a természetes viselkedés változatlan törvényein kell alapulnia.”⁵⁹ Lényeges szempont volt az aprólékos muzikalitás: „A mimika minden lelki megmozdulást felölel; a tánc pedig főképpen az öröm kifejezése, abból a szükségletből születik, hogy kövessük a zene ritmusát.”⁶⁰ És egyik legnagyobb erénye volt, hogy egy új típusú, és más szemléletű pantomim jelent meg műveiben: „A pantomim, - amely ritmus és változatosság tekintetében tánc, a jellemek megrajzolása tekintetében drámai előadás, a formákat tekintve pedig igazi festészet, - különböző módon alkalmazható a balettben.”⁶¹ (...) „Így tehát a pantomim, ahogy én elképzelem magamnak és amilyenné vált balettjeim egyik elemeként, nem dialogizált beszéd, nem jelek összessége süketnémák számára, vagy sablonos gesztusok gyűjteménye. A pantomim a jellemmel, kosztümmel, nemzetiséggel, lelkiállapottal, egyénnel és korrall összhangba hozott, klasszikus példától kölcsönzött, vagy a természetből vett festői pózok harmonikus és ritmikus sorozata. A mozdulatoknak és pózoknak ez a láncolata már magában véve is tánc a láb megmozdítása nélkül.”⁶² ⁶³

⁵⁶ Blasis főművéből: *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'Art de la Danse*, Beati et Tenenti, Milano, 1820.

⁵⁷ **A Bournonville iskola jellegzetességeit a dvd melléklet: szigorlati fejezet című rész tartalmazza.**

⁵⁸ Valóban: a Koppenhágai Királyi Színház színpada kicsi volt, ehhez is kellett alkalmazkodnia.

⁵⁹ Bournonville (1955) p. 26.

⁶⁰ Bournonville (1955) p. 26.

⁶¹ Bournonville (1955) p. 15.

⁶² Bournonville (1955) p. 18.



29. ábra: A Bournonville stílus két jellegzetes mozdulata: grand jeté croisé és battirozott ugrás

A balett műfaját ma globális művészeti ágnak tekinthetjük, s ennek kialakulása is a romantika idején kezdődött, hiszen a XIX. század közepétől a közlekedés meggyorsult, a távolságok lerövidültek, s nem csak a szárazföldön, Európán belül. Olyan gőzhajózási társaságok alakultak, melyek hajói menetrendszerű pontossággal közlekedtek a tengereken, s ez a tömeges kivándorlás mellett a művészek vendégszerepléseinek is kedvezett. Ha megnézzük a korszak vezető táncosainak az életútját, a számtalan európai balett-központ (Párizs, London, Bécs, Milánó, Szentpétervár, Koppenhága, München, Nápoly) mellett már ott találjuk New Yorkot is. Fanny Elssler például 1840-től két éven át turnézott a nővérével az Egyesült Államokban Henry Wikoff, az elnök felesége, Mary Todd Lincoln bizalmasának szervezésében. Európát pedig „elfoglalták” a francia balettmesterek Dániától a cári Oroszorszáig.

Ugyancsak ekkortájt indult el Marseille és Toulon matrózkocsmáiból a könnyű műfaj is, melynek kialakulásához a társadalmi-gazdasági változások is hozzájárultak. A feudalizmusban ilyen szükséglet nem jelentkezett, mert abban még élt és virágzott a népművészet, de az ipari forradalmat követően ez is hanyatlani kezdett, s az így keletkezett űrt ki kellett tölteni. A szórakozásra vágyó nagyvárosok lakói a lokálok és orfeumok világában lelkesedtek a kánkánért, a kordax, a tarantella, és a fandangó kései utódjáért. Párizs báltermei és szalonjai után a kánkán felkerült Offenbach *Orfeuszában* – nem balettben!⁶⁴ – a színpadra is, különös jelképeként a rövid ideig fennálló második császárságnak, melynek a korrupció, a pénzvilág erői és a francia nacionalizmusra csapást mérő, németektől elszenvedett vereség vetettek véget.⁶⁵

⁶³ Kiemelés tőlem.

⁶⁴ Leginkább a revük és operettek tánca maradt, de a XX. században balettekben is előfordul: Seregi László: *Sylvia*, Ronald Hynd: *A víg özvegy*.

⁶⁵ Vitányi (1963)

A történelem aztán úgy hozta, hogy a mechanikusan ismételtetett különböző típusú tündérlények már egyre kevésbé okoztak feltűnést, a nagy korszak balerinái visszavonultak, és a közönség nem volt kíváncsi ugyanazokra a művekre más előadókkal. A balettek fokozatosan háttérbe szorultak Nyugat-Európa operaházaiban, még Párizsban is, ahol nem kedvezett ennek a folyamatnak az sem, hogy a leégett opera helyett, nem készült el a közben megbukott III. Napóleon udvari színházának szánt Garnier Opera. A harmadik köztársaság közönsége a zavaros bel- és külpolitikai helyzetben, a pénz által egyre inkább meghatározott világban csak rövid ideig tartó és változatos szórakozásra vágyott: divatba jött a keleti erotika, elárasztották a színpadot a bacchanáliák, és eltűntek a férfitáncosok. A művészet is árucikk lett, a varieténél drágább balett ismét csak az operák betétszámaként volt jelen, vagy olyan típusú látványosságokban, mint a Milánóban bemutatott, a XIX. század technikai vívmányait dicsőítő *Excelsior* című balett (mai szemmel: revü). Ez az 1881-ben keletkezett alkotás némi túlzással a futurizmus előképének is tekinthető: két okból mindenképp. Egyrészt megjelennek benne olyan tudományos és ipari találmányok, mint az elektromosság, a távíró vagy a gőzgép – sőt némi utóromantikus ízzel egzotikus helyszínként az 1869-ben átadott Szuezi-csatorna is –, másrészt ugyanúgy zsákutcának bizonyult a balett történetében, mint az „izmusok” későbbi táncba ültetésének kísérletei. A szórakozást hajszoló balettománok ízléséhez alkalmazkodó egykori eszményi műfaj a század végére kiüresedett, a táncnyelv sem fejlődött tovább, így megjelentek heves támadói, a tánc forradalmárai. „Ellensége vagyok a balettnak, mert abszurd és hamis.”⁶⁶ – vallotta Isadora Duncan, a tánc megújítóinak egyik úttörője.

⁶⁶ Id. Vályi (1969) p.227.

2.2.3 A balett történetének orosz korszaka: a klasszikus balett a cári udvarban és az Orosz Balett Nyugat-Európában

A XIX. század végére teljesen értékvesztett balett, melyet a modern tánc képviselői is hevesen támadtak az új évszázadban – leginkább a baletthez képest megfogalmazva törekvéseiket – a cári Oroszország feudális berendezkedésű udvarában, majd a szovjethatalom létrejötte után keleten és nyugaton is továbbélt. A szovjet kultúrpolitika nem törölte el a klasszikus hagyományokat, de nem is támogatta minden újítást, melyeket az emigráns orosz alkotók Nyugat-Európában, Amerikában, sőt a világ sok más táján valósítottak meg. Az Orosz Balett holdudvarához tartozó művészek az egész világban népszerűvé tették – vagy egyenesen megszervezték – a balettéletet, és közben megalapozták a modern balett korszakát.

Az *orosz korszak* persze úgy kezdődött, hogy francia művészek kerültek a francia abszolutizmus mintájára udvari kultúrát építő cári Oroszországba, illetve világszerte azokra a helyekre, ahol a romantika még nem teljesen devalválódott. A cári színházak története egyidős az első francia polgári színházakéval a XVII. századtól kezdődően, azonban lényeges különbség, hogy ezekben jobbágyi származásúak voltak a fellépők: gyakran cárok, cárnők pártfogásában. A színpadra kerülő táncok eleinte orosz néptáncok voltak, talán ezért is olyan fontos a karaktertánc az orosz balett elkövetkező évszázadaiban (és a XXI. században is még a legnagyobb hangsúllyal Oroszországban van jelen ez a tárgy az oktatásban), és szintén ez a több száz éves „népi kapocs” lehet az oka a balett máig tartó hihetetlen népszerűségének a hétköznapi emberek körében. A francia mesterek beáramlásának folyamata az európai romantika nyugati hanyatlásával még fokozódott is: Pétervár lett az új balettközpont, ahol a balettművészet reprezentatív műfajjá vált. Itt alakult meg 1738-ban a világ második akadémiaja, majd 1837-ben Moszkvában is egy hasonló francia mesterek közreműködésével. Jules Perrot (1810-1892), Arthur Saint-Léon (1821-1870), Marius Petipa (1818-1910) – valamint a dán Christian Johansson (1817-1903) és az orosz Lev Ivanov (1834-1901) – egyedülállóan gazdag korszakot nyitottak a tánctörténetben – a máig meghatározó érvényű balettklasszicizmusét.⁶⁷

⁶⁷ A klasszikus balett fogalma a klasszikus zenéhez hasonlóan több jelentésben is használatos. A klasszikus/komolyzene táncos szinonimája a köznyelvben a balett: azaz a legáltalánosabb műfaji megjelölés a nem néptáncos, nem társastáncos, nem színházi előadást kiszolgáló (operett, musical, színházi tánc), és nem modern utcai táncot használó színpadi produkcióra, vagy táncnyelvre. S ekkor a balett és a modern -, és kortársztánc fogalma egybeesik (ahogy Bartók vagy Ligeti is komolyzeneszerző, vagy akár huszadik századi klasszikus zeneszerző a köznyelvben, hiszen mégsem a dzsesszhez, vagy a popzenéhez sorolandó). A tájékozottabbak klasszikus balettnak nevezik a spicc-cipőben (esetleg spicc-cipőben és tütűben) előadott baletteket: egybeesve így a romantikus, a klasszikus, a neoklasszikus és akár a modern balettet. Valójában pedig *a tánctörténet a cári balett időszakát nevezi a klasszikus balett korszakának, amely így – ellentétben a zenével – a romantika után következő időrendben, egészen pontosan a romantikus balett klasszicizálódását jelenti.* Gál György Sándor in Babics Antal et al. (1960, szerk.) p.760

„Petipa elsősorban a táncosnők lábmunkáján dolgozott, a spicctechnika pengeéles lett, másodsorban a pózok tökéletessége érdekelte, rávezette a táncosait, hogy fürgén és tisztán vegyék fel, és tartsák minél tovább a pózokat; a harmadik lényeges a pirouette volt, hogy a táncos szinte vég nélkül forogjon mint a pörgettyű.”⁶⁸ Ivanov és Perrot mint a romantika kései képviselői nem foglalkoztak a technikával, hanem a kifejező, érzelmeket hordozó és karakterformáló mozdulatokat keresték. A kiváló, és eltérő karakterű és szemléletű alkotóknak köszönhetően a klasszicizmus tehát – az alapját jelentő romantikához hasonlóan – egyszerre jelentett gyarapodást a lábmunka, illetve a felsőtest és a karok használata tekintetében is. A balett formanyelvén alapuló színpadi műveknél „a stílust a klasszikus tánc port de bras-i hordozzák, mert legelőször ezeknél lehet észrevenni a finom különbségeket a romantikus, a klasszikus és a modern balett között, amennyiben azok akadémikus szabályokra és technikára épülnek.”⁶⁹



30. ábra: A Csipkerózsika a petipa-i klasszicizmus csúcsa

A balett több évszázados népszerűsége Oroszországban olyan erős volt, hogy az 1917-es forradalom után ezt a kimondottan cári műfajt sem söpörték el az „új szelek”. Sőt Marius Petipa és munkatársa, az orosz Lev Ivanov XIX. század végi koreográfusi munkássága nemcsak nem merült feledésbe, de világszerte elterjedt és ismertté vált. „A szovjet kultúra terjesztéséről szóló alapokmány 1919 márciusában elrendelte, hogy a ’művészet minden kincsét hozzáférhetővé kell tenni a dolgozók számára’ ”⁷⁰, így egy ideig a jegyeket is ingyen adták, a klasszikus balettek előadásszáma pedig jelentősen megugrott. Természetesen az új művészeti esztétika, a szocialista realizmus minden művészeti ágban a kommunista eszmét és a sokoldalúan fejlődő szocialista embert akarta ábrázolni, így születtek a két világháború

⁶⁸ Lawson (1960)

⁶⁹ Lawson (1960)

⁷⁰ Vályi (1969) p.317.

között a különböző „izmusok” jegyében kísérleti és maradandónak nem bizonyuló alkotások. Az ideológia részéről érkező támadásokat a szakma nagyjai⁷¹ sikeresen visszaverték (az új nevén) Leningrádban és Moszkvában is, így a klasszikus balettek megúszták némi „pompátlanítással” és a szövegkönyvek kisebb módosításaival (például a pozitív hős diadala, a jó ügy, a nemes eszmények megvalósulása, a konfliktus mint az osztályharc szimbóluma).⁷² *A hatyúk tava* mindezekre jó lehetőséget nyújtott, csak a befejezést kellett megváltoztatni. Anatolij Vasziljevics Lunacsarszkij, az egyik legbefolyásosabb kultúrpolitikus a kísérletező fiatalokat arra bízta, hogy csináljanak bátran jobbat a cári örökségből megmaradt baletteknél; azonban a különböző irányzatok is széthúztak, és ki akarták sajátítani az új művészetet, de maradandót nem tudtak alkotni. A szovjet balett nyelvének kialakulására a klasszikus hagyományok talaján újtó Fjodor Lopukhov (1886-1973, Leningrád) és Kaszjan Golejzovszkij (1892-1970, Moszkva) voltak a legnagyobb hatással, mert náluk a balett nyelve egy sikeres szintézis útján fejlődött (igaz elsősorban gimnasztikus irányban), az erőszakos reformok (géptánc, munkatánc, merev gesztusok) közben sorra életképtelennek bizonyultak, az avantgárd pedig igazán csak a szcenikában tudott érvényesülni.⁷³

A XX. század elején lényegesebb események zajlottak az orosz balett – és a tánc – történetében Nyugat-Európában. 1909-1929 között Párizsban működött Szergej (Serge) Gyagilev (1872-1929) *Orosz Balettje*, mely a műfaj igazi megújulásának otthona volt. Jelentős koreográfusai mind *a balett nyelvének modern továbbgondolását* hozták a tánctörténetbe mintegy válaszul az új tánc⁷⁴ képviselőinek, elsősorban az Európában legnagyobb sikereket elért Isadora Duncan, támadásaira. A Gyagilev Együttes alkotóinak hatása a teljes XX. századra érvényes volt, és világszerte. Mindannyian - Mihail Fokin (1880-1942), Vaclav Nizinszkij (1889-1950), Léonide Massine (1896-1979), Bronislava Nijinska (1891-1972) és George Balanchine (1904-1983)⁷⁵ - máshogy nyúltak a balett materiájához, de céljuk a korszerű kifejezés megtalálása és a hitelesség volt, hogy a balettre ismét egyenrangú művészetként lehessen tekinteni. Törekvéseik a neoklasszikustól a parallelt alkalmazó modernitásig terjedtek, és mivel a szovjet fordulat után nemkívánatosak lettek hazájukban, az együttes felbomlása után külföldön dolgoztak tovább. Így történhetett, hogy Balanchine az amerikai balett (és az Amerikai Balett)⁷⁶ atyja lett.

⁷¹ Gorszkij, Tyihomirov, Geltzer (Moszkva), Lopukhov, Vaganova (Leningrád) in. Vitányi (1963)

⁷² lexikon.kriterion.ro (szocialista realizmus) - Gy.G.,

⁷³ Vályi (1969), Vitányi (1963)

⁷⁴ Fuchs Livia terminusa in Fuchs (2007) p.13.

⁷⁵ A nevek Magyarországon különböző írásmóddal váltak hagyományossá, és egyes nevek többféle verzióban is megtalálhatóak.

⁷⁶ Első professzionális egyesült államokbeli együttesének neve: Amerikai Balett (American Ballet, 1935) volt.

2.2.4 A nemzeti balettek kialakulása és a globalizáció

Georgij Melitonovics Balancsivadze újító szándékú próbálkozásainak és a friss szovjethatalomnak köszönheti, hogy az újvilág meghatározó koreográfusa, és a markánsan megkülönböztethető *amerikai stílus* (a róla elnevezett Balanchine-stílus) megteremtője lett. Miután elbocsátással fenyegették meg a kísérleti együttesében folytatott munkája miatt, egy 1924-es német turnéről nem tért haza többedmagával. Londonban meglátta őket Gyagilev, és rögtön szerződést ajánlott nekik társulatába, ahol hamar észrevette az általa Balanchine-nak keresztelt fiatal táncos koreográfusi tehetségét. Bár kiforrott alkotóvá csak az éppen tíz évvel később kezdődő amerikai karrierje alatt vált, már ebben az időszakban is született máig érvényes műve, az *Apollon Musagète* (1928) (*Apolló*), akárcsak legelső műve New Yorkban, az iskolája⁷⁷ vizsgájára szánt *Szerenád* (1935). „A tánc maga a folyamatosság. Nem lehet előre sejteni a fejlődésének állomásait.”⁷⁸ És valóban, Balanchine-t is megihlette az amerikai életstílus: a sport-, a teljesítmény-, és versenycentrikus szemlélet, az atletikus mozdulatok preferálása az elegancia, a finomság vagy a plasztikus kifejezés ellenében, így stílusa is változott egészen az *Agon* szikár modernségéig, a *Csillagok és sávok* hazafias revüjéig, vagy a *Who cares?* Gershwinhez idomuló, dzsesszes-musicales világáig.

A sportok és az atletizmus fokozatosan egyre nagyobb hatást gyakorolt a balett formanyelvére és esztétikai elvárásaira. A szovjet balett az akrobatika (nagyobb ugrások, nagy emelések) felé, az amerikai a gimnasztika (dinamika, tempók) felé nyitott: érdekes módon mindkettő *az en dehors rovására ment* (ha valami „modern” volt, megbocsáthatónak tűnt ez a tendencia). A versenyeken és az olimpiákon megfigyelhető versengés, a kommunista és nyugati világ rivalizálása, és a tudományos megközelítésnek köszönhetően egyre jobb eredményeket produkáló és látványosan fejlődő sportok eredményei is rányomták bélyegüket a balett megjelenésére, lépésanyagára, és alapvető esztétikai elvárásaira (nyúlánkabbb alkat, hosszú, vékony végtagok, tágság, lazaság). És ez a folyamat nem szűnt meg a hidegháború végével.

A tízes-húszas évektől a Gyagilev társulat turnéinak hatására megélénkült Európa országainak balettélete, és a különböző nemzeti balettstílusok kialakulásában – köztük a magyar balett karakterének formálódásában – Fokin alkotói elveinek, és Massine munkásságának döntő hatása mutatkozott, sőt ez a stílus és szemlélet erősen tartotta magát akár a hetvenes évek elejéig. Ráadásul a Gyagilev Együttes felbomlása után táncosai és

⁷⁷ School of American Ballet, 1934

⁷⁸ George Balanchine (balanchine.com)

alkotói szó szerint szétszéledtek a világban, és ebben a szellemben termékenyítették meg gyakran olyan országok táncéletét is, ahol nem voltak a balettnek említésre méltó előzményei.

A XX. század első évtizedeinek nacionalizmustól átítatott eseményei közepette, illetve részben a kommunista államok identitáskeresése idején is, szinte mindenütt a saját *nemzeti hagyományok színpadi megjelenítése* (a Szovjetunióban pedig a szocialista művészet meghatározása) volt a cél, így létrejöttek a különböző országok nemzeti balettjei, keresve önálló arculatukat. Azokban az országokban született *karakteresen elkülöníthető stílus* a Gyagilev örökségből, ahol kivételes tehetségű *koreográfusegyéniségek* bontakoztak ki. Ezek a kiváló művészek kétféle úton hoztak valami újat, valami mást a balett történetébe. *A kevésbé eredeti alkotók*, Massine-t követve, ügyesen ötvözték a balett nyelvét és az adott ország nemzeti táncainak karakterét: tükrözve a nemzeti ízlést és a népek eltérő fizikai adottságaiból és művészi habitusaiból fakadó különbségeket. A magyar nemzeti balettstílus kidolgozásának első kísérlete egy lengyel alkotóművész, a korszerű szemléletű és tudású Jan Cieplinski (1900-1972) 1931-es szerződésével kezdődött az Operaházban. Cieplinski a Pavlova- és Gyagilev Együttesben szerzett tapasztalatai alapján egyrészt színpadra állította a legkorszerűbbnek tekinthető „orosz repertoár” karakterbalettjeit és táncdrámáit, másrészt kísérletet tett a magyar néptáncokon alapuló nemzeti balettek komponálására is.⁷⁹

Szintén ilyen kevésbé univerzális hatású, de kimagasló talentum Harangozó Gyula (1908-1974), aki például a *Polovec táncokban* (1938) a magyaros ízekkel felül tudta múlni Fokin eredeti koreográfiája temperamentumának hőfokát. A táncnyelv azonban csak annyira gyarapodott Harangozó által, amennyiben a magyar néptánc lépései eltérnek a spanyol flamenco Massine által *A háromszögletű kalapban* (1919) használt lépéseitől, vagy az amerikai Agnes de Mille (1905-1993) *Rodeójának* (1942) western hangulatától. A magyar nemzeti táncművészet azonban mégis kiemelkedőt tudott teremteni (egészen a három párizsi Arany Csillag⁸⁰), talán a magyar néptánc Bartók népzene gyűjtéséhez hasonló alapos megismerése által is. A Gyöngyösbokréta Szövetség előadásai, Milloss Aurél (1906-1988) *Magyar Csupajáték* produkciói Budapesten és Londonban, vagy a Cserkész Szövetség lelkes néptáncutatói hozzájárultak ahhoz, hogy a színpadi táncművészet népies elemei még stilizáltságuk ellenére is megőrizték az autentikus magyar folklór karakterét, ízeit és öserejét.

⁷⁹ Fuchs (2005) in beck.beckground.hu/szinhaz

⁸⁰ Harangozó műveivel az Operaház balettegyüttese 1963-ban elnyerte a Párizsi Nemzetközi Táncfesztiválon a legjobb társulatnak járó Aranycsillag díjat, Seregi a *Spartacus* című koreográfiájáért, ugyanebben Kun Zsuzsa Flavia megformálásáért kapta az elismerést 1969-ben.



31. ábra Massine, De Mille, Harangozó

Milloss Aurél fogalmazta meg⁸¹ azt az ars poeticát, amelyet külföldre távozás után sokan vallottak magukénak itthon: „a modern tánc és a balett tökéletesen összeegyeztethető a néptáncsal, és hogy ezen az úton is el lehet jutni újszerű színpadi táncformák kialakításához”. Milloss Aurél művészi útja másrészt úttörőnek számított a balett és a modern tánc egymást kiegészítő ötvöztetésével is. A lélektanilag kidolgozott, hol tragikus, hol groteszk hangvételű szólói és kettősei balettművészek előadásában kerültek színpadra, de sokkal közelebb álltak Lábán és Kreutzberg világához, mint a korabeli balettek dekoratívabb és a nemzeti jelleget hangsúlyozó stílusához.⁸² Milloss „műveiben egyfajta szintéziskeresés figyelhető meg a gondolati és érzelmi szféra, az allegorikus indíték és a konkrét cselekvés egyesítésére, valamint a klasszikus balett és az expresszív tánc mozdulatvilágának ötvöztetésére⁸³”.

A három nagyhatású művész, Ciepliski, Harangozó és Milloss nem sorolható a balett nyelv megújításában kimagaslót alkotó koreográfusok közé⁸⁴. Az *igazán nagy hatású újítók a világban – a tánc nyelv fejlődése szempontjából mindenképpen – azok voltak, akik túllépve a karakterbalett műfaján, saját kreativitásukra építve keresték a balett lépéstárának és kifejezési módjának bővítési lehetőségeit*. A grúz gyökerű Balanchine-t a történelem sodorta az Egyesült Államokig, hogy az amerikai balett(stílus) megteremtőjévé váljon, Nagy-Britannia balettéletét pedig egy Ecuadorban és Peruban nevelkedett angol, Frederick Ashton eredeti tehetsége határozta meg – Ashton pedig egyet jelent az angol balettstílussal.

⁸¹ Vályi (1969) p. 355

⁸² Fuchs (2005) in tbeck.beckground.hu

⁸³ Magyar Színházművészeti Lexikon / Milloss Aurél in mek.oszk.hu

⁸⁴ Munkásságukkal kapcsolatban: lásd Kapcsolódó irodalom.



32. ábra Balanchine: Apolló, Szerenád; Ashton: A rosszul őrzött lány

Oroszország mellett a világ másik legrégebbi hagyománnyal rendelkező, vezető balett-nagyhatalma, Franciaország sem tudott a XX. században igazán eredeti, a táncnyelv fejlődését meghatározó alkotókat felmutatni. Serge Lifar (1905-1986) harminc évig volt a Párizsi Opera koreográfusa, és egyértelműen a fokini neoklasszikus vonalat követte. „A francia balettéletben valójában nem történt meg az Orosz Balett néhai újításainak sem az átvétele, sem az újragondolása, hiszen a Párizsi Opera inkább a saját dicsőséges – nemzeti és akadémikus – régmúltjához mérte magát, mintsem a balettművészet XX. századi reformjaihoz.”⁸⁵ Lifar leginkább maradandó műve a *Suite en blanc* (1943) is „az akadémikus táncszótár egyfajta agyonbonyolított és didaktikus felvonultatásával teremtett lehetőséget a táncosok szakmai tudásának látványos bemutatására”⁸⁶. Ezeket a szavakat pedig írhatta volna Fuchs Livia Rudolf Nureyevről (1938-1993) is, aki emigrációja után legtöbb szállal a Párizsi Operához kötődött, és koreográfusként máig játszott⁸⁷, klasszikusok újragondolásából született műveket alkotott. Az operából kiszoruló Maurice Béjart (1927-2007) és Roland Petit (1924-2011) koreográfiai nyelvére pedig talán két szó illik leginkább: az eklektika és a bátorság (gátlástalanság). Táncnyelvük – főként Béjart-ról mondható ez el – sokáig egyet jelentett a modern balettel, számtalan követőjük, másolójuk akadt világszerte, de könnyebb lenne felsorolni azt a sok hatást, melyet beépítettek balett alapú formanyelvükbe, mint igazán letisztult, kiforrott, ízesült stílusról beszélni.

Évszázadok óta jelentős balett-történettel rendelkezett – bár hajlamosak vagyunk erről megfeledkezni - Svédország is. Már Krisztina királynő XVII. századi uralkodása alatt rendeztek udvari balettelőadásokat, majd a XVIII. század utolsó harmadában III. Gusztáv abszolutista uralkodása ideje alatt, a Svédországban született francia koreográfus, Charles Louis Didelot (1767-1837) (és édesapja) munkássága révén virágzott a balett az északi

⁸⁵ Fuchs (2007) p.146.

⁸⁶ Fuchs (2007) p.146.

⁸⁷ Leginkább csak Párizsban, és Nureyev másik gyakori társulatánál, Bécsben (ahol jelenleg francia az igazgató).

államban. A XX. században Gyagilev mellett egy svéd arisztokrata is újító szellemű, együtttest hozott létre Párizsban: ez volt Rolf de Maré (1888-1964) Svéd Balettje⁸⁸, Fokin tanítványa, a bátrabban is kísérletező Jean Börlin (1893-1930) koreográfusi működésével.⁸⁹ A rövid életű társulat bár bátran kísérletezett, mégsem tudott a Gyagilev Együtteshez mérhető hatást gyakorolni a balett fejlődésére a következő évtizedekben.

Németország táncéletének fejlődésében sokkal nagyobb szerep jutott a XX. század elején a moderntánc különböző képviselőinek, a balett pedig egészen a dél-afrikai származású, angol „neveltetésű” koreográfus zseni, John Cranko (1927-1973) hatvanas évekbeli stuttgarti megjelenéséig nem sok újat mutatott fel. Ráadásul Cranko is az angol balettstílus „kihelyezett” képviselőjének tekinthető, ahogy a hetvenes évektől Hamburgban kibontakozó amerikai John Neumeier (1939-) is, aki szintén London és Stuttgart után kezdett önálló alkotói munkához. Meg kell azonban említeni Kurt Jooss nevét (1901-1979), aki „négy éven át Lábán egyik legtehetségesebb táncosaként és munkatársaként működött, majd 1924-től önálló művészi útra lépett. A művészi önállóság mellett *eretnek nézetet* képviselt, mely szerint a modern táncosok képzésében helyet kell kapnia a klasszikus balettnek mint a testet képző technikai eszköznek. Ugyancsak az ő elgondolása volt az úgynevezett táncszínház kikísérletezése, vagyis olyan drámai művek színpadra állítása, *amelyekben a korszerű balettekhez hasonlóan a zene, a színjáték, a képzőművészet és a film sajátos eszköztára szerves része a tánckompozíciónak*”⁹⁰. Mestere, Lábán Rudolf (1879-1958) az akkori balettet elavultnak érezte ugyan, de úgy gondolta, hogy az új tánctechnikának a mozgásművészet harmonikus törvényein kell felépülnie, viszont magában kell egyesítenie a balettet és az akrobatikát is.”⁹¹

A balettvilág két meghatározó jelentőségű, de sajátos fejlődésű „szigete” Dánia és Kuba. Koppenhágában olyan erős volt a Bournonville tradíció (egészen az utóbbi évtizedekig), hogy Fuchs Livia a XX. század tánc történetével az újítások szempontjából foglalkozó könyve előszavában így indokolja Dánia mellőzését: „...a kötet (...) nem foglalkozik (...) az olyan országok táncművészetével – például a dán táncélettel –, ahol főként a tradíció őrzése, és nem az újítás határozta meg a tánc-szcénát”.⁹² A kommunista Kubában pedig a mai napig, immár hatvanöt éve Alicia Alonso (1921-) határozza meg a táncéletet, aki az Egyesült Államokban kezdte táncos karrierjét, és Fidel Castro később sem korlátozta amerikai vendégszerepléseit. Eközben orosz-angol-amerikai tapasztalataira támaszkodva

⁸⁸ Ballets Suédois, 1920-1925

⁸⁹ tbeck.beckground.hu/szinhaz

⁹⁰ Fuchs (2005) in tbeck.beckground.hu/szinhaz

⁹¹ Fuchs (2005) in tbeck.beckground.hu/szinhaz

⁹² Fuchs (2007) p.10.

létrehozta a kiemelkedően erős technikájú táncosok generációit nevelő kubai balettiskolát, átdolgozta – és *kubai stílusúvá* alakította – a klasszikus-romantikus repertoárt, és komoly politikai befolyásra tett szert. Az újítás azonban ezt az elszigetelt balettparadicsomot sem érte el az elmúlt több évtizedben, így kubai tehetségek tömegei táncolnak a világ vezető társulataiban: nyitottan a balettben közben megszületett eredményekre.

Némileg a vasfüggöny mögötti elzártságának köszönheti a *magyar táncélet* is, hogy a táncnyelv megújítására való törekvések periférikusak, erősen helyi értékűek maradtak, és nem igazán lettek maradandóak sem. Ráadásul *táncnyelvi eredetiségre* valójában csak a vidéken létrejött új műhelyek törekedtek: Eck Imre (1930-1999) és Imre Zoltán (1943-1997) vezetésével. Utóbbi csak Szeged után, külföldön tudott kibontakozni, Pécsen pedig – bár sajátos ecki életmű született, de – nem alakult ki valóságos táncnyelv (még a Béjart-hoz fogható mértékben sem)⁹³.

Seregi László (1929-2012) pályafutását döntően meghatározta a magyar történelem, hiszen felnőttként, szinte minden előtanulmány nélkül kezdte pályafutását a Magyar Néphadsereg Művészegyüttesében, majd 1956 után került a némileg kiürült operaházi balettegyüttesbe. Seregi *színházi zseni* volt, *táncnyelve azonban erősen korlátozódott* arra, amit felnőttként tanult⁹⁴ a különböző táncnyelvekből. Koreográfiai művészetére sokan voltak nagy hatással⁹⁵, leginkább Igor Mojszejev (a karaktertáncok mestere), illetve Nyina Anyiszimova, Aszaf Messzerer, Leonyid Lavrovskij (1905-1967)⁹⁶, aki maga is inkább drámai tehetségével alkotott maradandót a szovjet nagybalettek időszakában. A XX. századi tánc történet érdekesebb ténye, hogy Markó Iván szerződtetésének lehetőségét kérte Béjart darabjai magyarországi játszási jogáért cserébe, és ezt Lőrinc György balettigazgató keresztül is tudta vinni Aczél Györgynél, az akkori kulturális vezetőnél. Így kerültek a hazai táncélet színpadára és formanyelvét hosszan meghatározó darabok az Operaház repertoárjára, és ennek köszönhetően érkezett meg Markó által 1979-ben Győrbe az *eklektikus táncnyelvet* használó, összművészeti jellegű és rituális táncszínház.

Ahogy a dán balett kissé megrekedt az előző században, úgy a holland táncélet a XX. századi újítási törekvések egyik meghatározó közege lett – egy balett-előzmények nélküli országban. Ez a körülmény talán magyarázatot ad a bátor reformok frissességét, radikalizmusát illetően, melyet jelképez a következő ars poetica is: „Művésznek lenni annyit

⁹³ Munkásságukkal kapcsolatban: lásd Kapcsolódó irodalom

⁹⁴ Ez hasonlítható ahhoz, mintha nem anyanyelve lett volna a balett, hanem később sajátította volna el anyanyelvi szinten.

⁹⁵ Kaán(2005) p.180.

⁹⁶ Munkásságukkal kapcsolatban: lásd Kapcsolódó irodalom

jelent, hogy legyen bátorságod kockáztatni”.⁹⁷ Először két Európában új utakat kereső amerikai – a Graham-technikát balettel ötvöző John Butler (1918-1993), és az ugyanezt még sikeresebben megvalósító Glen Tetley (1926-2007) –, majd egy holland, Hans van Manen (1932-) és egy cseh, Jiří Kylian (1947-) koreográfus eredeti tehetsége is hozzájárult ahhoz, hogy a holland liberális közegben kialakult egy multikulturális művészeti sokszínűség és „nyitott befogadói attitűd”.⁹⁸ „Bár Hollandiának nincs régi balett tradíciója, mégis otthont ad a világ legelismertebb balettegyüttesei közül néhánynak, úgymint a Holland Táncszínház⁹⁹, a Holland Nemzeti Balett¹⁰⁰ és a Scapino Balett.”- írja az Arts Holland nevű honlap a XX. század utolsó harmada óta állandósult és vitathatatlan helyzetről.¹⁰¹

A fokozatosan egyre több nációt befogadó Nagy-Britannia és Hollandia a mai napig a világ legkülönbözőbb nemzetiségű tehetségeinek gyűjtőhelye, ahol a korszellemet követve a XX. század '70-80-as éveiben *a modern tánctechnikák és a balett ötvözetéből születtek a táncnyelv fejlődése szempontjából izgalmas alkotások* – általában speciális saját repertoárral rendelkező együttesek számára. Ezek közül egyesek 'balett'-, mások 'tánc'-társulatként definiálták magukat. Az amerikai Robert North (1945-) és az angol Christopher Bruce (1945-) is igazgatták a londoni Rambert Ballet-ből 1987-ben lett Rambert Dance Company (ma már csak Rambert) társulatát. Mindketten crossover alkotók: a balett, a modern táncok, a folklór mellett akár populáris és hétköznapi mozdulatok, gesztusok is felismerhetők táncalkotásaikban. Hágában az amszterdami nemzeti balettegyüttes alternatívájaként létrejött NDT a világ vezető modern táncegyüttesévé nőtte ki magát, amely repertoárjára mindvégig balett alapokra építő, de folyamatosan innovatív táncnyelvű, igazán kortárs szemléletű műveket vesz fel. Utóbbi társulatok alkotóinak legsikeresebb darabjai évtizedek óta a világ klasszikus balett-társulatainak műsorrendjére is felkerültek, hozzájárulva a hagyományos repertoár kiegészítőjeként egyre hangsúlyosabbá váló korszerű törekvések megerősödéséhez.

Egyes alkotók és bizonyos műveik így akár rövid idő alatt klasszikussá válhattak, ezért a XX-XXI. század fordulójára létrejött egyfajta *globális kortárs-klasszikus repertoár* is. A svéd Mats Ek (1945-) és az amerikai William Forsythe (1949-) két meghatározó – és már életében klasszikussá vált – alkotó, akiket nem hagyhat figyelmen kívül egy korszerű repertoár építésébe kezdő együttesvezető. A szintén megkerülhetetlen zseni, Kylian a balett, a folklór és a modern tánc elemeinek felhasználásával a kifogyhatatlan fantázia, a végtelen kombinációs lehetőségek művésze, a folyamatos és gördülékeny mozdulatsorok varázslója.

⁹⁷ John Butler: www.jbfi.org

⁹⁸ Fuchs (2007) p.223.

⁹⁹ NDT (Nederlands Dans Theater)

¹⁰⁰ HET Nationale Ballet

¹⁰¹ www.artsholland.com

Hozzá képest Forsythe stílusa illetve Ek mozgáskincse talán behatároltabb, de ők ugyanúgy semmihez nem hasonlítható és egyéni táncnyelvek kreátorai. Ek a „szép balettből” groteszk balettet hozott létre, Forsythe pedig – bevallottan Balanchine nyomdokain (is) haladva – legalapvetőbb összetevőire bontotta a klasszikus táncnyelvet és a legrizikósabb formákban, dinamikával és sebességgel „újrahasznosította”. Mindhárom koreográfus kivételes intellektus - talán ez az a tulajdonság, mellyel sok követőjük nem rendelkezik – stílusuk pedig döntően meghatározza a XX-XXI. század fordulójának kortárs tánc/balettéletét.

A társadalmi változások és a balett kapcsolatában érdekes fejezet Kína, mely mára világszínvonalú balettegyüttesekkel rendelkezik, és táncosai a legmagasabb technikai elvárásoknak is megfelelnek – akár a sportban, Kína itt is mindent eltanult a világtól. „Az 1957-es év tanúja volt az első nagyszabású kínai táncdráma, *A drága lótuuszlámpa* (*The Precious Lotus Lamp*) premierjének. Ebben sok nyugati, főleg szovjet hatás köszönt vissza. A táncnyelvben a balett esztétikája ötvöződött nemzeti elemekkel és ízekkel, a szólisták kettőseit pedig a már Kínában is tanított nyugati baletthez hasonló módon alkották meg.”¹⁰² Tehát megközelítőleg egy időben (Harangozó *A keszkenő* című balettje 1951-ben, *A fából faragott királyfi* 1958-ban született) ugyanaz a tendencia zajlott le a minden előzmény nélküli és más kultúrtörténettel rendelkező Kínában, mint Európában: a balett nyelvét háziasították saját hagyományaikkal. Igaz, Kínában nem kellett „újra felfedezni” a hagyományt, mint az európai városi polgárságnak, hiszen a tradíció élő volt, viszont Mao Ce-tung kommunista kultúrpolitikájának irányelveihez kellett igazítani. (Harangozó is az említett *A keszkenőt* az 1936-os *Csárdajelenet* alapján, a többfelvonásos szovjet balettek mintájára készítette el, engedelmessé az elvárásoknak.) A közeli – és mára szintén világszínvonalat produkáló – Dél-Koreában 1962-ben alakult balettegyüttes, de jellemzően először a Koreai Nemzeti Táncgyüttes részeként, s csak 1973-tól önállósodva, repertoárján eleinte a koreai mondavilág témáit feldolgozó művekkel.¹⁰³

A kulturális globalizáció az angol koronaországokba, és az egykori európai gyarmatbirodalmak távoli országaiba is eljuttatta a balettet. A legkorábban Dél-Amerikában alakultak balettegyüttesek: az első az argentin Buenos Aires Colon Színházában 1925-ben, majd 1927-től Rio de Janeioban is balettiskola működik, melyre nem sokkal később társulat is épült (Theatro Municipal). Utóbbi születésénél Massine is segédkezett, míg a neves argentin társulatnál mellette még olyan egykori Orosz Balett tagok is dolgoztak, mint Nijinska, Fokin és Lifar¹⁰⁴. Az Ausztrál Balett székhelye Melbourne-ben van, de 1962-ben

¹⁰² www.xip.fi/atd/china

¹⁰³ www.kballet.org

¹⁰⁴ Wikipedia:Colon Theater Ballet; www.theatromunicipal.rj.gov.br/ballet.html alapján

Sydney-ben tartotta első előadását, és napjainkban is ebben a két városban lép fel legtöbbször, valamint országon belüli turnékon is reprezentálja nemzetközi repertoárját. A kontinensnyi országban a cseh Edouard Borovanskynak (1902-1959) és az angol Peggy van Praagnak (1910-1990) köszönhetően vetette meg lábát a balett: előbbi a Monte Carlo-i Orosz Balett, utóbbi a Rambert táncosa volt. Az első időkben ez a két társulat jelentette a mintát a bemutatott koreográfiákhoz műfaji és formanyelvi vonatkozásban is, és az Ausztrál Balett később is szoros kapcsolatot ápolt az angol baletttel, ugyanakkor bemutatták többek között Seregi László *Spartacus*-át is.

A szovjet balett viszont Kelet-Európán túl például Egyiptomban „gyarmatosított”, így a Kairói Opera balettegyüttese elsőként 1966-ban a magyar repertoáron is szereplő *A bahcsiszeráji szökőkút*-at mutatta be orosz mesterek közreműködésével. Ezt a művet keletkezése ideje alapján szovjet balettnak tekintjük, de valójában kései romantikus balettet, talán a fokini újromantikus törekvések szovjet elvárások szerinti három felvonásossá bővítésének szép példája.

Egyiptom kiemelkedő férfi szólistákat is adott a világnak, akárcsak például Albánia vagy a mindkét nem kiválóságait produkáló Spanyolország. Érdekes kultúrtörténeti fejezet, hogy ezekben az országokban a balettképzés színvonala igen magas (teljesen különböző hátterekkel és struktúrában), mégsem alakult ki társulati szinten kiemelkedő balettel. Leginkább érthetetlen ez a monarchikus berendezkedésű, és gazdag kulturális múlttal rendelkező Spanyolországban, ahol csak a világban dolgozó szólistákból tucatnyi társulatot lehetne felépíteni – a szándék időnként megmutatkozik, de rendre elhalnak a próbálkozások.

A globalizálódott világban a jelenkor alkotóinak a legnagyobb feladata az lesz, hogy hogyan őrizték meg „eredetiségüket”, egyéni karakterüket, hogyan tegyék különlegessé, azonnal felismerhetővé műveiket, a társulatvezetőknek pedig ugyanezt kell tenniük együtteseikkel, többek között újabb koreográfustehetségek felfedezésével és támogatásával.

2.3 A klasszikus balett iskolái

A klasszikus balett iskolái között az *olasz*, a *francia*, a *dán* és az *orosz* iskolát emlegetik legtöbbször, de gyakran hallani a *Balanchine*- és *kubai* iskoláról is. A „iskola” fogalma nem egyértelműen körülhatárolt, mert gyakran az egy-egy országra jellemző stílust értik alatta (tehát a professzionális előadóművészet sajátos attribútumait, technikájának jellegzetességeit), és nem a képzés módszerét¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Az orosz - és a magyar- iskola esetén ez a kettő szorosan összefügg.

A balett nyelve pedig mára globálissá vált, *az átjárás pedig mindig is jellemző volt*: az itáliai mesterek vitték a francia udvarba, a francia mesterek terjesztették Európában, a dán iskolát is egy francia hozta létre. A cári udvarokban is franciák kezdték az építkezést, később megérkeztek az olaszok is: „A jobbágysorból kiemelt táncosok rendkívüli tehetsége meglepte a tanításukra szerződtetett francia mestereket. Az orosz női tánc tág, áramló mozdulatai, a férfi tánc ruganyossága, virtuosossága, pátosza, az orosz néplírai hajlama átjárta a kecses, finom francia balettet, és sajátos, orosz balettstílust hozott létre.” Később: (...) „Az olasz vendégbalerinák és Enrico Cecchetti olasz balettmester szentpétervári működése, az orosz táncstílust ördögösen felfokozott technikai vívmányokkal gazdagította, anélkül, hogy az orosz táncosok kifejezőkészségét háttérbe szorította volna.”¹⁰⁶ Cecchetti (1850-1928) Blasis tanítványaitól¹⁰⁷ tanult, maga pedig tanított a Mariinszkij Színházban, a varsói balettiskolában, Londonban és Milánóban. Az egész kontinensre kiterjedő, nagyhatású munkásságára és Gyagilev Orosz Balettjében betöltött szerepe alapján a romantikus balettből a modern balettbe való átmenet mestereként is emlegetik. Metódusa, az *olasz iskola* erősen épít a tanítványok anatómiailag megalapozott tudatos munkájára, és szigorúan felépített. Ezen alapul a RAD szisztéma¹⁰⁸, a londoni központú, királyi védeltséget élvező *angol iskolarendszer*¹⁰⁹ (mely nyilvánvaló kapcsolódási pontjaitól eltekintve nem azonos sem a The Royal Ballet School-lal¹¹⁰, sem a főként Ashtonnal és MacMillannel fémjelzett angol stílussal). És szintén az olasz mester tanítványa volt Agrippina Vaganova (1879-1951), aki – a húszas években megalapozott RAD és Cecchetti-metódushoz¹¹¹ képest még alaposabban felépített, még inkább összegző jellegű munkát végezve – 1934-ben adta ki *orosz metodikáját* A klasszikus tánc alapjai címmel, a tananyagot 8 évre lebontva, fokozatosan egymásra épülő rendszerben, a kar és felsőtest tiszta munkáját és az általános koordinációt előtérbe helyezve. „Az elavult baletteikornyákkal nem törődött, csak a több száz éves akadémiai tánc lényege érdekelt, és bátran kiállt azért a meggyőződéséért, hogy a klasszikus balett határai a kifejezés irányába bővíthetők, tehát ezt a kincset meg kell óvni”¹¹² Bournonville iskolája valójában nincs képzéshez felépítve, inkább a felnőtt táncosok napi gyakorlását szolgálta, és a felkészítést saját koreográfiáinak előadására; akárcsak Balanchine esetében, akire gyakran

¹⁰⁶ Kaposi et al (szerk.) (1961) p.33-34.

¹⁰⁷ Giovanni Lepri, Cesare Coppini, Filippo Taglioni

¹⁰⁸ Royal Academy of Dance

¹⁰⁹ www.rad.org.uk

¹¹⁰ A londoni Királyi Balettiskola mindenkori vezetője határozza meg a metódust, legutóbb még Vaganova szerint oktattak, most ismét a RAD-hoz térnek vissza.

¹¹¹ Cyril W. Beaumont ösztönzésére, Cecchetti és tanítványa, Stanislas Idzikowsky jegyezték le a metódust: *Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing*, London, 1922.

¹¹² Vályi (1969) p. 323

hivatkoznak mint létező „iskolára”, de valójában az általa létrehozott iskolában¹¹³(és a mintájára létesült továbbiakban az Egyesült Államokban) az ő szellemében és stílusában tanítanak, adják tovább az orosz-amerikai mester jellegzetes lépésanyagát, de nem felépített metodika szerint. Ezen a módon azonban – meggyőződésem szerint – nem lehet fiatalokat oktatni, bevezetni a klasszikus balett technikájába. Kubában az orosz, olasz és amerikai hatás az oktatásban is egyszerre van jelen – Alicia Alonso és Fernando Alonso alapította az iskolát –, de képzésük erősen épít a kubai emberek speciális fizikai adottságaira is. Néhány titkot elárult nekem Aurora Bosch, világhírű balettmester, amikor az Operaházban vendégeskedett: ők még Vaganovához képest is lassabb ütemben indítják a képzést, de az egyezményes szokások megtartása és a lefektetett metodika között állnak valahol *a kubai iskola* tanárai.

Az iskolák között leginkább finom különbségek vannak: a pózok vonala, a kartartások, a felsőtest eltérő használata, a megszokott és hagyományozódott kombinációk differenciái, vagy éppen az elnevezések alapján különülnek el, de a balett nyelve alapvetően univerzális.

A világban a három nagy iskola (orosz, angol, olasz) elterjedése jellemző, főként a Vaganova és a RAD gyakori, de sok tanár – jómagam is – igyekszik saját tapasztalatait és több iskola előnyös vonásait beépítve oktatni. A dilettantizmustól azonban mindenképpen megvéd egy szigorú metodika lényegi követése, a következetesség, a sokrétű szakmai tudás és a jó ízlés. Érdekes, hogy a kiváló francia táncosokat képző Párizsi Opera Balettiskolája nem rendelkezik lefektetett metodikával, titkaikat is erősen őrzik (nem szeretik, ha iskolájukat látogatják), igaz az ország számos konzervatóriumából és magániskolákból gyűjtik össze a már jól megalapozott növendékeket, akárcsak a világméretű „gyűjtőterülettel” rendelkező Royal Ballet School. Gyakran előfordul, hogy a nemzetközi versenyekről értékes ösztöndíjakkal összegyűjtött fiatal tehetségeket (elsősorban a volt szovjet területekről, Ázsiából és Latin-Amerikából) 1-2 év után mint „saját produktumot” prezentálják a világnak. Nevelő iskola (kiskortól a színpadig), pláne felsőfokú végzettséget adó kevés van a világban: egyik ilyen a Magyar Táncművészeti Főiskola, ahol tanítok 1998 óta.

A magyar iskola gyökerei szintén Cecchettinél keresendők, több olasz vendég után az Operaház meghatározó balettmestere ugyanis tanítványa, Nádasi Ferenc (1893-1966) lett 1936-tól. Operai és magániskolájából kikerült növendékei lettek a magyar balettélet meghatározó alakjai, az együttes szakmai színvonala pedig folyamatosan emelkedett. A szovjet szisztéma átvételekor tulajdonképpen Nádasi és Vaganova tapasztalatát gyúrták egybe, talán ettől is lett a magyar iskola némileg eltérő az orosztól. „A magyar balett sokat tanult e kiváló mesterektől, de megőrzött bizonyos egyéni bélyeget. A szovjet táncos minden

¹¹³ School of American Ballet 1934,

körülmények között bizonyos munkatempót tart, míg a magyar táncos kissé rapszodikus természetű. Lelkessége nagyszerű produkciókra képes, hogy - másnapra kialudjon a láng. A lelkiállapot, a hangulat s a magánélet hullámváltozásai igen nagy hatással vannak a magyar táncosra, míg a szovjet táncos munkájában ezt sohasem érezzük. De az indulatok, a szenvedélyek, a hangulatok a magyar táncosnál meglepetésszerű és megragadó alkotásokat eredményeznek, kiváló művészi pillanatokat, úgy technikában, mind kifejezésben. A magyar stílus technikában élénk, a magyar táncos virtuóz módon forog, míg lírai adagio-tehetség ritkán akad mifelénk. Mélyen gyökerező sajátságok ezek, s a magyar jellemben kereshetjük magyarázatukat.” – írta Nádasi 1959-ben.¹¹⁴ Az eltelt ötvenöt évben természetesen sok minden változott, jobbak lettünk adagiában is, de az országonként eltérő stílusjegyek lehetséges okaira ez egy érzékletes leírás. Metodikánk kidolgozásában a Leningrádban tanult Merényi Zsuzsa (1925-1990) és később tanítványa Sebestény Katalin (1940-) játszottak vezető szerepet, az iskola nyugat felé is nyitott szemléletét pedig Lőrinc György (1917-1996) majd Dózsa Imre (1941-) igazgatók határozták meg.



33. ábra Cecchetti Anna Pavlovával; Nádasi az ÁBI első évfolyamával, Menyhárt Jacqueline-t javítja; Vaganova tanít; A BALETT LÉNYEGE: A TÖKÉLETES EN DEHORS

¹¹⁴ MÁO (1959) p. 87.

3. A táncnyelv XX. századi gyarapodása és szintézisei

3.1. A balett-történet legtermékenyebb időszaka a táncnyelv gazdagodása szempontjából a XX. század

A balett formanyelve fejlődésének több jelentős lépcsőfoka volt: az en dehors kialakulása a reneszánszban, az akadémikus baletté válás a barokkban, a színpadi műfajjá válás a rokokó idején, és a spicctechnika megjelenése a romantikában.

A táncnyelv változásait egyértelműen *a mondanivaló, a kifejezni kívánt történeti-szimbolikus-érzelmi-hangulati (a későbbiekben akár filozofikus) tartalom különbözősége* – vagy éppen a tiszta táncra való törekvés (jó esetben itt is a *zenei tartalom* jelenik meg) – „követelte meg”, és éppen ezért működött a fejlődés katalizátoraként. Jó példa a mai napig meghatározó csúcskorszak, a romantikus balett és annak klasszicizálódása a XIX. században. A táncnyelv és a színpadi előadások stílusa szempontjából is a két korszak történetileg szorosan összefüggő láncolatot alkot: egyes értelmezések két külön fejezetként tárgyalják, mások az évszázadot egy dinamikusan fejlődő tánc történeti egységként kezelik: a cselekményes balettben repkedő tündérektől, a l’art pour l’art variációk sorát divertissement-ban táncoló tündérekig¹. Jelentősége, a tánc történetben betöltött szerepe azonban egyértelmű. A romantika filozófiája és lélektana fontos alapot jelentett a balett fejlődéséhez, hiszen a mondanivaló kifejezése érdekében (melynek mindenhol fellelhető alapotívuma a nem evilági érzékeltetése) „nem tudott nem gyarapodni” a balett formakészlete, lépésanyaga, technikája, tehát *a balett nyelve*.

Mégis úgy gondolom, hogy *a legtöbbet és főként legdifferenciáltabban a XX. században fejlődött a balett nyelve*: többek között a koreográfusi szándékok, a szemléletek és az egyéniségek sokfélesége miatt is. A fejlődés egyik általános oka – melyről a 2.2.4 fejezetben esik szó –, hogy a XX. század közepső harmadában a balett globális táncnyelvvé vált olyan kultúrákban is, melyek más klasszikus tánc hagyományokkal rendelkeztek. Ezek a kultúrák az oda-visszahatás eredményeképp érvényesültek a balett és általában a tánc jelenségeiben. Ugyan jelentős balettkoreográfust még nem adott a világnak ázsia vagy az arab világ, a kiváló dél-amerikai táncosok is Európában táncolnak még manapság is, vagy amerikai koreográfusok műveiben kamatoztatják tehetségüket, de a balett nyelvében minden földrész kultúrája nyomot hagyott.

¹ Értsd: A szilfidtől a Csipkerózsikáig.

A XX. századi jelentős gyarapodást, a szintézisek felgyorsulását a földrajzi kiterjedtség mellett az is generálta, hogy a balett nem csak más klasszikus táncművészetek jellegzetességeit fogadta be, de az őt támadó modern, majd kortárs ágaik eredményeit is. A XX. század elején a balett szemben megjelent újtánc vagy mozgásművészet képviselőinek egy része az európai reforméletmód és új testkultúra szemléletével alakította ki azt az új viszonyulást az emberi testhez és annak kifejezési lehetőségeihez, mely megváltoztatta általában a táncművészetet, és hatott a balett fejlődésére is. A szakadék mai szemmel nem is volt olyan nagy, sőt akár Lábán Rudolf, és még inkább Kurt Jooss sem zárkózott el kategorikusan a balettől mint a test képzésének alapvető rendszerétől. A század első feléből utólag életképesnek bizonyult táncművek² pedig vagy a balett alapjain, vagy a később kialakult és szintén klasszicizálódáson átment új tánc technikák³ alkalmazásával készültek. Szinte azonnal elkezdődött az „ellenséges műfajok” egymásra hatása is: a *kezdeti szögletes-darabos próbálkozások* után a Graham-, a Limón- és a jazztechnika legfőbb jegyei, később a kontakt jellegzetességei beépültek, majd belesimultak az időszzerű mondanivalót és/vagy korszerű nyelvet létrehozni kívánó balettalkotók mozgásvilágába. Főként az említett kezdeti próbálkozásokban szembetűnőek az átvett elemek, mert még nem ízesülnek a klasszikus mozdulatokkal: parallel helyzetek, pipáló lábfej, megtört mozdulatok és vonalak, kontrakció, mezítlábasság, aztán több és minőségibb földhasználat, gördülések és spirális mozdulatok (azaz a gerinc másfajta használata), a tér differenciált használata, később kontakt-elemek és az egyre hangsúlyosabb folyamatosság jelent meg a táncalkotások nyelvében is. Természetesen a folyamatok akkor gyorsultak fel, amikor a táncosok, koreográfusok már nemcsak külső szemlélői voltak a modern irányzatoknak, hanem elkezdtek tanulni is azokat (egyre inkább már az intézményes oktatásban is: leghamarabb Amerikában, majd Nyugat-Európában és mára fokozatosan mindenütt).⁴ Ez a folyamat eredményezte a műfaji határok elmosódását is: a crossovernek nevezett stílus vagy a modern balett nem tökéletesen körülhatárolható stílusának kialakulását.

A gimnasztikus elemek – főként a szovjet pas de deux-kben jelentkező – cirkuszi látványosságai ugyanígy fokozatosan ízesültek a partner-technikába, és álltak gördülékenyen a kifejezés szolgálatába. A „befogadó közeg funkció” körülbelül a hetvenes évektől már feszegeti a korlátait: egyes alkotók műveinél nehéz meghúzni a műfaji határokat.

A XX. századi fejlődés legfontosabb lépcsőfoka, hogy a sok előremutató, újdonságot hozó szintézis mellett és után (Maurice Béjart, Kenneth MacMillan, Hans van Manen

² Mint például a *Zöld asztal* Kurt Joostól

³ Graham, Humphrey-Limón, Horton – jazz, Cunningham

⁴ Fuchs (2005)

munkásságát emelem ki), a balett nyelve újragondolta és újratemtette önmagát – természetesen kiemelkedő alkotók (George Balanchine, Mats Ek, Jiří Kylian, William Forsythe) munkássága által. A globalizáció következtében sorra alakuló társulatok és a média közvetítőerejének hatására egyre több helyen lehetett megismerkedni a balett korszerű eredményeivel, egyre több koreográfusnak volt lehetősége táncosokkal dolgozni. Így a korszakos jelentőségű alkotók mellett nagy szerepe volt a jó mesteremberként, tanítványból lett követőként, vagy epigonként működő művészeknek is, hiszen általuk az új eredmények terjedtek, sőt általánossá váltak, és generálták a további fejlődést, valamint inspirációt jelentettek az új tehetségek kibontakozásához.

A gyarapodás képekben. *Viszonyulások és partnerség egyetlen póz (arabesque) tükrében: hogy vált egy akadémikus, statikus póz egyre többet kifejezni képes, beszédes mozdulattá.*



34. ábra: Az arabesque a romantikus-klasszikus pas de deux-ben



35. ábra: Az arabesque a klasszikus és neoklasszikus pas de deux-ben



36. ábra: Az arabesque neoklasszikus és modern dramatikus pas de deux-ben illetve az arabesque kortárs pas de deux-ben

3.1.1. A technicizmus mint a formanyelv fejlődésének motorja. A nagy táncos egyéniségek szerepe

A tánc és a balett a XX. században nagymértékben *fejlődött a sportok hatására* is (a "citius, altius, fortius" - gyorsabban, magasabbra, bátrabban - szemlélet jegyében). (Ezt is tekinthetjük egyfajta oda-visszahatásnak, ha arra gondolunk, hány sportban alkalmazzák a balettet mint alapozást.) *A fizikai-esztétikai elvárások egyre nagyobbak lettek*, s ebben meghatározó szerepe volt az akrobatikus szovjet baletteknek, és az amerikai életfelfogást és szemléletet táncszínpadra ültető Balanchine-nak, valamint a sztárságban versengő nagy táncos egyéniségek generációinak is. (Érdekes tanulmány tárgya lehetne az is, hogy egy-egy kiemelkedő táncos hogyan és mennyiben inspirálta a vele dolgozó koreográfusok munkáját, milyen „zsilipeket” nyithatott meg a közös munka egy alkotóban, amikor egy számára inspiráló táncossal dolgozhatott, akivel akár azt is érezhette, hogy nem kell limitálnia magát, fantáziája szabadon szárnyalhat, nincsenek fizikai és/vagy művészi határok. És itt az általános „múzsaságon” túl valami másra (is) gondolok: a táncnyelvi kísérletezésre való ösztönzésre. Én itt ezzel nem foglalkozom.) A koreográfusok, sőt a balettomán közönség egyre többet várt a táncosoktól: egy-egy kiemelkedő táncos teljesítménye fokozatosan általános mércévé vált, az lett az alap, amit a következőknek már túl kellett szárnyalniuk. A legnagyobb hatást e téren Sylvie Guillem gyakorolta a balett fejlődésére, nem utolsósorban Forsythe-tal való együttműködésével. Persze a fokozódó elvárásokat nem lehet csupán a fizikai aspektusokra korlátozni, hiszen a XX. században sok alkotó várt el mély, lélektanilag megalapozott szerepértelmezést művészeitől – és ez az átlényegülés nyilvánvalóan a mozdulatok minőségére is kihatott, így *a táncnyelv kifejezőereje* is fejlődött. Az elvárás működhetett a személyes munkakapcsolatban is, de sokszor (és az alkotó halála után mindenképp) maga a darab/szerep követeli meg az elmélyülést. Vannak művek, melyek nem is működnek ezek nélkül a plusz erőfeszítések nélkül: „tornagyakorlatként” vagy „cirkuszi mutatványként” sehogy nem állják meg a helyüket⁵. „A táncban nem lehet hazudni” - vallják sokan a táncművészet művelői közül, azonban én hozzátenném, hogy rutinosan, sőt üresen is lehet táncolni (számtalan példát lehet látni) – igaz, talán nem érdemes.

A technicizmus azonban – természeténél fogva - mindig a fejlődés generátoraként működött.

⁵ Sajnos a balettversenyek és sztárgálák világában egyes klasszikusok valóban csak száraz technikai erődemonstrációként, „cirkuszként” hatnak, s természetesen ezeknek ugyanúgy megvan a közönsége, mint a művészi hatásért, a katarzisért színházba járók tömegei.

A balett táncnyelve a kezdetektől fogva *lábcentrikus* formanyelv, hisz az eredetét jelentő néptáncok többsége is az volt - bár a látszat ellenére a karoknak és a felsőtestnek sokszor van jelentős feladatuk a koordinációban, a technikában és egyáltalán a kifejező, harmonikus mozgásban, a díszítő funkció pedig előadóművészetek esetén szintén nem utolsó szempont. A látványos technikai virtuozitás hajszolása azonban nem XX.-XXI. századi jelenség. Már a balett születésénél is megfigyelhető, igaz e nélkül aligha fejlődhetett volna ez a táncnyelv több évszázadon keresztül, egészen napjainkig. És azok a mozdulatok, amelyek egykor ritka szenzációt jelentettek – és előadójuknak, „specialistájuknak” akár világhírnevet -, ma már a napi rutin részét képezik minden táncot tanulónak.

A XVI. sz. végén *Cezare Negri*, a barokk Itália egyik legjelentősebb mesterének módszere az udvari előadások nagyobb technikai igényeihez igazodott: hangsúlyos volt nála a *piedi in fuori* (*en dehors még 90°-ban*), az öt lábpozíció, a virtuóz forgások és ugrások, de külön foglalkozik a forgások preparációjával és a kerekre hajlított (első) karpozícióval a *touroknál*, valamint az általános rugalmasságot és légyságot biztosító *pliével*.⁶ A barokk udvarokban a felsőtest inkább az etikett részeként bírt jelentőséggel, nem akartak semmit elmesélni, kifejezni a karokkal sem. A lábak virtuozitását viszont a királyi hatalom szimbólumaként értelmezhetjük – pláne ha arra gondolunk, hogy XIV. Lajos maga is napi gyakorlás mellett, komoly hivatástudattal táncolt. A tánc történet úgy tartja számon, hogy a Napkirály tudott *entrechat six*-t is ugrani. „A Táncakadémia munkássága nyomán fejlődésnek indul a klasszikus balett. Emellett a balett technikája szempontjából döntő változást jelentett a női táncosok színpadon való szerepeltetése. Köztudomású, hogy a női alkat hajlékonyabb, ízületei mozgékonyabbak, tágabbak, az izomzat puhább, a női mozgás lágyabb a férfiakénál. Így a balett sok színnel, bájjal, légiességgel gazdagodhatott.”⁷

A francia akadémia technikai jellegű, és nyilvánvalóan a korabeli virtuozításra törekvő divatnak megfelelően *továbbra is lábközpontú* szemléletét követően a felvilágosodás századában, a XVIII. században *John Weaver*, *J.-G. Noverre* és *Salvatore Viganò* a cselekményt állították középpontba különböző megoldásokkal színpadi balettjeikben. A pantomim és a tánc eltérő mértékben különült el vagy olvadt egybe műveikben, más volt a tánc lépések és a gesztusok aránya, de az általuk teremtetett új műfaj, a *ballet d'action* újat hozott annyiban, hogy a felsőtest és az arc kifejezőerejére fektette a hangsúlyt. A legsikeresebben talán Viganónál⁸ ízesült a klasszikus tánc és a nemes, kidolgozott és drámai erejű gesztusrendszer (Stendhal leírásai alapján): azaz *gyarapodott a színpadi balett felsőtest*

⁶ Vályi (1969)

⁷ Kaposi et al (szerk)(1961) p.28-29.

⁸ Vályi (1969)

használata és port de bras-kincse. Ez kevésbé volt látványos lépés technikai, táncnyelvi szempontból, viszont nagy hatással volt a balett mint színpadi műfaj fejlődésére.

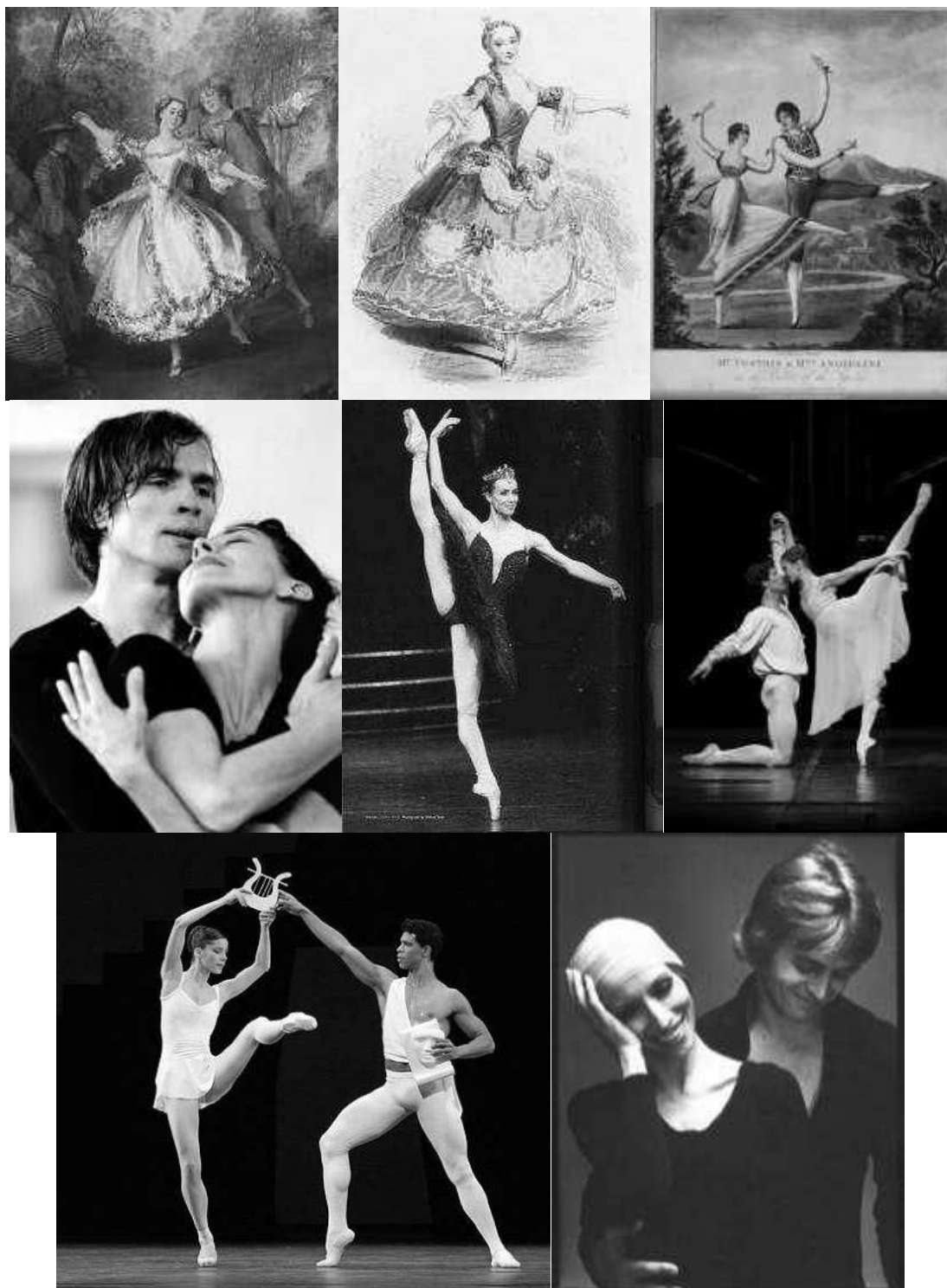
A balett világában a XVIII. században egymás mellett élt a technikai virtuozításra és expresszivitásra törekvő szemlélet. „A XVIII. század balett-technikája már igen magas fokon állt. A táncok sok apró díszítő elemmel gazdagodnak. Így például a táncosok ugrás közben többször cserélik lábukat a levegőben, ami az ugrásnak virtuóz csillogást ad. De a szép pózok már kevésnek bizonyultak, a táncosnak forognia is kellett a pózokban. Ez a rohamos fejlődés túltengő bravúrossággal fenyegette a balettet. A viszonylag fiatal művészet nem egykönnyen találta meg a tartalom és forma szükséges egyensúlyát.”⁹ A két szemlélet megtestesítője két korabeli balerina, akik szinte megosztották Európát: *Marie Camargo*, aki tudott entrechat quatre-ot ugrani sarkatlan cipőjében, s ennek bemutatásához rövidebb szoknyában táncolt, és *Marie Sallé*, aki a kifejező testet megmutatandó muszlim ruhát viselt a színpadon. Azonban akármennyire is lelkesedtek értük rajongóik, technikailag ekkor még mindig *előrébb járt a férfítánc a batterie*, az *eleváció* és a gyors *terre à terre* mozgások tekintetében: *August Vestris*, *Louis Dupré*, *Maximilien Gardel* voltak a leghíresebb virtuózok.

A romantikus balett, mely a század végén Oroszországban klasszicizálódott, nem használja a földet, a cél a *gravitáció feledtetése*: a spicc-technika, a légies ugrások és emelések is ezt szolgálták. *Esztétikai szempontból* gyakorlatilag kialakultak a máig érvényes elvárások – melyeket napjaink legkiváltságosabb adottságú táncosai közelítenek meg leginkább. A XX. század nagy balett-sztárjainak többsége virtuozitásának, és személyisége hatóerejének együttesen köszönheti sikerét: Anna Pavlova, Václav Nizsinszkij¹⁰, Galina Ulanova, Margot Fonteyn, Alicia Alonso, Maja Pliszeckaja, Eric Bruhn, Rudolf Nurejev, Mihail Barisnyikov, Anthony Dowell, Natalia Makarova, Jorge Donn, Suzanne Farrell, Alessandra Ferri, Sylvie Guillem, Darcey Bussell, Manuel Legris, Vladimir Malakhov, Carlos Acosta, Angel Corella, Alina Cojocar, Lucia Lacarra, Roberto Bolle a legkiemelkedőbbek.

És a magyarok: Szalay Karola, Ottrubay Melinda, Kováts Nóra, Miklósi Margit, Lakatos Gabriella, Vashegyi Ernő, Rab István, Fülöp Viktor, Havas Ferenc, Kun Zsuzsa, Orosz Adél, Róna Viktor, Sipeki Levente, Dózsa Imre, Forgách József, Markó Iván, Metzger Márta, Aradi Mária, Nagy Iván, Némethy Sándor, Péter Zoltán, Pártay Lilla, Keveházi Gábor, Pongor Ildikó, Szőnyi Nóra, Harangozó Gyula, Szakály György, Szabadi Edit, Volf Katalin, Hágai Katalin, Eichner Tibor, ifj. Nagy Zoltán, Solymosi Zoltán, Kováts Tibor, Végh Krisztina, Balázs Beatrix, Popova Aleszja, Nagy Tamás, Kozmér Alexandra, Oláh Zoltán.

⁹ Kaposi et al (szerk)(1961) p.30.

¹⁰ Az orosz nevek írása még Magyarországon is igencsak eltérő szokásokat mutat (a helyesírás szabályaitól függetlenül), a leggyakoribb módot használom az ellentmondásokkal együtt.



37. ábra: Camargo, Sallé, Vestris egy partnernőjével, Nureyev és Fonteyn, Guillem, Cojocarú és Bolle, Bussel és Acosta, Makarova és Barisnyikov

3.1.2. A néptánc mint a megújulás állandó forrása

„A tánczene, amelynek alapja természetesen maga a népmuzsika, egyike a műzene legfontosabb ihletőinek, mert a barokk táncformái nélkül aligha képzelhető el Bach, Händel művészetének jelentős része, a XVIII. század népi táncformái nélkül elképzelhetetlen Mozart-Haydn-Beethoven életműve s a népzenei táncok ihlető termékenyítő befolyása nélkül sosem jöhetett volna létre Smetana, Chopin, Moniuszko, Glinka, Muszorgszkij, Grieg - de mindenekelőtt: a mi Liszt Ferencünk hatalmas életműve.”¹¹

Mindez a megtermékenyítő hatás a tánc történet egymást követő korszakaira is ugyanígy vonatkoztatható a néptánc-társastánc-színpadai táncok (balett majd modern táncok, és a kortárs tánc) tengely mentén. A néptánc több hullámban jelentette a megújulást a dolgozatban vizsgált színpadai balett nyelvének történetét figyelve. Mindez a kívülálló, nem szakmai szemlélő számára talán még paradoxonnak is tűnhet, hiszen nehezen lehet összehozni a magyar néptánc és a klasszikus balett lépésanyagát, pedig – egy egyszerű példával élve – a magyar táncokban gyakori *cifra* lépés gyakorlatilag megegyezik a balett *pas de basque* lépésével (amely természetesen szintén néptánc eredetű, ahogy neve is mutatja), igaz előbbi kétnegyedes, utóbbi háromnegyedes ritmusú.

A klasszikus táncnyelvek mindegyike szoros szimbiózisban fejlődött a néptáncokkal, minden esetben egy letisztulási, rendszerezési folyamaton, azaz stilizáláson mentek át a néptáncok, ahogy haladtak felfelé a „társadalmi ranglétrán”, majd az előadóművészet részévé váltak. Európában a korai balettek gyakorlatilag színpadra emelt és gondosan kigyakorolt nyugat-európai társastáncok voltak, s a színpadai műfaj és táncnyelv igazi leválása csak a táncakadémiákon nevelt polgári táncosok megjelenésével valósult meg.

A felvilágosodás és főként a romantika más nemzetek néptáncaira irányította figyelmét, bár Magyarországról eleve nem a parasztság néptáncai, hanem a polgárság által táncolt, már stilizált formák kerültek tovább. A korabeli népszerű táncok aztán nem kerülhették el, hogy színpadra kerüljenek. A *rosszul őrzött lány* diadalútján keresztül a néptáncok is újra mindennapossá váltak a balettszínpadokon: mivel gyakoriak voltak a falusi történetek, ezek paraszti táncaiban ismét használták a néptáncok rusztikusabb lépésanyagát: új típusú lépéseket és más mozgásminőséget találva (a való világ szereplői karakter cipőben, a meselények spicc-cipőben táncoltak). Viszont ettől kezdve egészen a XX. század első feléig a néptáncok egy újabb stilizálási folyamaton estek át a balettekben, így már színpadai

¹¹ Gál György Sándor (1960) in *A kultúra világa – A zene*, Minerva, p. 760.

karaktértáncoknak hívjuk őket.¹² (Érzékletes példa lehet erre egy hagyományos orosz vagy kaukázusi néptánc és annak Mojszejev-féle feldolgozásának összehasonlítása. Utóbbi a stilizált – és még így is mennyi oroszos őserőt és táncszeretetet őrző – karaktértánc.) A karaktértáncoknak kezdetben erőteljes funkciója volt a balettek „betájolásában”, segített a nézőnek térben (és akár időben is) orientálódni. A *szilfid*ben megtudhattuk – a jelmezen kívül a táncmatériából is –, hogy a cselekmény Skóciában játszódik: a főszereplő Jameshez betérő vendégek érkezésükkor *pas d'ecossaise*-t (reel dance) táncolnak. Később a klasszikus balettekben akár a legkülönbözőbb nemzetek képviselői gyűltek össze a Cukortündér/Diótörő herceg udvarába (a *Diótörő* III. felvonásában), vagy egyszerűen csak jártak egy polonézt a *Csipkerózsikában*, holott a mese nem lengyel környezetben játszódik. Ezzel ellentétben az egyik XX. századi szovjet balettben, a nálunk is népszerű *A bahcsiszeráji szökőkút*ban a polonéz és a krakowiak már ismét a valós helyszínre, a lengyel herceg udvarába tájolja a történetet. (Szocialista) realizmus és újromantika Puskin művének színpadra állításánál.

A folklórhoz és a karaktértánchoz is máshogy viszonyultak a Gyagilev együttes, az Orosz Balett koreográfusai. Egyrészt már az első, 1909-es bemutatkozáskor kirobbanó sikert aratott a párizsi közönségnél Fokin koreográfiájával az őserőtől duzzadó, lendületes és barbár *Polovec táncok*, mely esetén semmiképpen sem beszélhetünk a baletthez finomított karaktértáncról, ugyanakkor autentikusságról sem. Másrészt még ezen is túllépve – talán a karaktértáncok hagyományosabb vonalát követő, mégis a korábbiaknál autentikusabb, és egyben legtöbb követőre (köztük Harangozó Gyulára) találó Massine kivételével – nem többé-kevésbé hiteles néptáncokat akartak színpadra állítani, inkább a folklórban gyökerező barbárság és/vagy tisztaság ősi lényegét próbálták megtalálni különböző stílusú és merészségű próbálkozásaikban. Legmesszebbre talán Nizsinszkij jutott a balett formanyelvétől Sztravinszkij *Tavasziünnepében* (1913), bár nem a néptáncok mozdulatvilága felé nyitva, inkább keresve a primitív rítus lehetséges megfogalmazását – a természetesnek ítélt parallel pozíció, sőt a befelé csámpás lábhelyzetek hangsúlyozásával. Hozzá képest húga, Nijinska már tradicionálisabb keretek között – bár esetenként bátyja stíluselemeit is használva – kísérletezett (*Menyegző*, 1923), ugyanakkor ő sem alkotott igazán örökérvényűt,¹³ s nem talált követőkre a következő koreográfus nemzedékekben. (A *Tavasziünnep* és a *Menyegző* időnként feltűnik egy-egy társulat repertoárján, például az elmúlt évek Orosz Baletthez köthető évfordulóin különösen nagy figyelmet kaptak.) Fokin plasztikus báb-jellemábrázolásai

¹² A balettekben színpadra kerülő XX. századnál korábbi társastáncokat *történelmi társastáncoknak* hívjuk, a későbbieket modern társastáncoknak, a stilizált néptáncot pedig *karaktértáncnak*.

¹³ Munkásságát inkább mint a modern balett első próbálkozásainak egyikét tartjuk számon, és a *Menyegző* is csak kortörténeti emlékként, kuriózumként kerül manapság színpadra, elsősorban évfordulós időszakokban.

(*Petruska*, 1911) vagy egzotikus mesei karakterei (*Seherezáde*, *Tűzmadár*, 1910), vagy Massine valódi néptáncokat és karaktertáncokat egyaránt alkalmazó *karakterbalettjei* viszont nagy hatással voltak a XX. század táncéletére, és számtalan koreográfusra a világban. Fokin koreográfiai elvei közül, melyeket 1914. július 6-án a *The Times*-ban tett közzé, a legelső vonatkozik a tánc nyelvére: „*Minden esetben új mozdulatformát kell teremteni, amely megfelel a kor szellemének és a zene karakterének, nem pedig megelégedni készen adott lépések és mozdulatfolyamatok kombinációjával.*”¹⁴ Fokin munkássága és reformtörekvései megnyitották az utat a XX. századi fejlődés előtt, bár táncnyelvében inkább még klasszikus maradt, a kifejezés elmélyítésével, a puhacipő alkalmazásával, vagy a klasszikus port de bras-tól eltérő, például indázó, keleties mozdulatokkal. Nyilvánvaló, hogy a *Petruska* bábjaianak szögletes mozdulatai és a *Seherezáde* erotikája túlléptek Petipa klasszikáján, de mai szemmel csak a szigor feloldódásában és a „kapuk megnyitásában” volt *táncnyelvi jelentőségük*¹⁵.

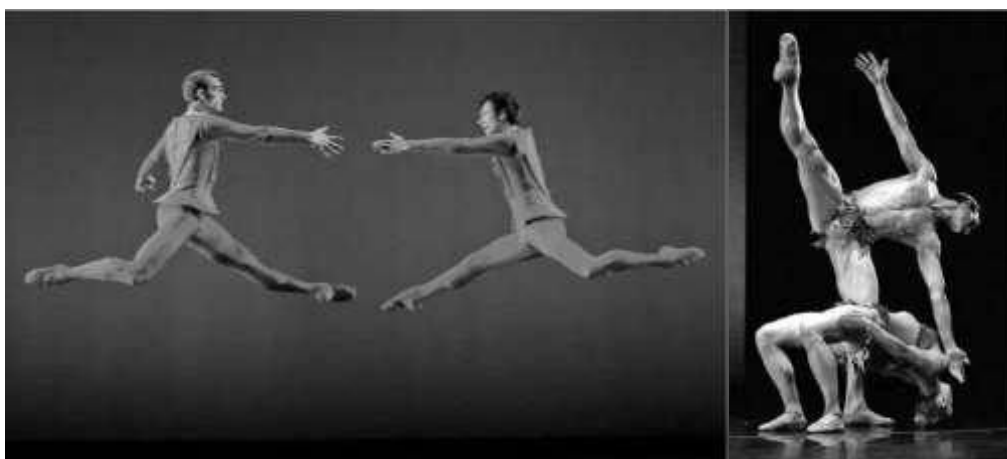
Az Európában formálódó nemzeti együttesek repertoárján (és például az Egyesült Államokban is Agnes de Mille munkássága révén az /American/ Ballet Theatre-ben) éppen ez a karakterbalett műfaj volt az egyik meghatározó vonulat, mely kiváló lehetőség volt a nemzeti sajátosságok megmutatására: felhasználva az adott ország néptáncait. A periódus összes koreográfusát nem érdemes felsorolni, hiszen bárhol megtaláljuk Massine és Fokin követőit: több-kevesebb eredetiséggel és tehetséggel. Ki kell azonban emelni, hogy a magyar nemzeti balett megteremtése a nagyon is egyedülálló, szinte chaplini figura, Harangozó Gyula nevéhez fűződik. Sőt külön érdekesség, hogy hazánkban két nem balett-táncos gyökerekkel rendelkező alkotó lett hosszú évtizedekre meghatározó: az épp Massine *A háromszögletű kalapjában* (Albert Gaubier betanításában) karaktertáncosként debütáló, korábbi statiszta Harangozó, és később a Honvéd (Néphadsereg) Együttesből az Operához szerződtetett Seregi László. Ez a tény a mai napig determinálta a magyar nemzeti balett (stílus) és a Magyar Nemzeti Balett (az Operaház balettegyüttese) előadói karakterét. Harangozó magyaros témájú művei mellett egyéb alkotásai is bővelkednek karakteres ritmusképletekben, magyar néptánc alapú lépésekben, ahogy még Seregi legutolsó műve, *A makrancos Kata* is. Szerencsénkre e két tehetséges művész – bár egyikük sem volt a táncnyelv szempontjából „eredeti”, újító táncalkotó – a gyagilevi és a szovjet balett követésre érdemes eredményeiből a lehető legtöbbet hozta ki, megteremtve ezekből – és a magyar néptánc kincséből – a semmivel sem összekeverhető magyar nemzeti balettstílust.

¹⁴ Koegler (1977) p. 262. (Fokin címszó)

¹⁵ A Gyagilev Együttes alkotóinak munkásságával kapcsolatban bővebben: lásd Kapcsolódó irodalom

A XX. század utolsó harmadában született modern balettek és crossover tánctechnikákat¹⁶ alkalmazó művek koreográfusai ismét előfordult, hogy a folklórhoz nyúltak: akár táncnyelvi, akár esztétikai-filozófiai értelemben – így a múltban már megfigyelt alkotói attitűdöket alkalmazták korszerű koreográfiáikban.

A különböző materiák egymásba olvadása nem született meg egyik napról a másikra. A korai próbálkozások közé tartozik John Butler *Carmina Burana* (1959), mely – a Butler által tanult Graham-, és balett-technikákon kívül - témájához illeszkedően használt „néptánc-reminiszcenciákat”¹⁷, de még nem volt képes megteremteni egy letisztult formanyelvet.



38. ábra Richmond Ballet: *Carmina Burana*

Maurice Béjart intellektuális, filozofikus és bátor – sokszor vállaltan hatásvadász – művészete a táncnyelv szempontjából erősen eklektikus, és művei táncszínházi jellege miatt is gyakran használ népzene, néptánc elemeket, vagy folklórihletésű mozdulatokat. De nála akár az is előfordulhatott, hogy a népzene balett lépések ellenpontoszták. Béjart eklektikus színességében talán nem is törekedett letisztult formanyelv kidolgozására, mégis egyik legnagyobb hatású művében, a *Tavasziünnepben* (1966) sikerült a sztravinszkiji zene barbárságát és őserjét adekvát mozdulatokkal megjeleníteni, megteremteni a pogány rítus szertartásosságát, és egyben izgalmas, egyéni, a témához választott táncnyelvet létrehozni. Természetesen itt nincs szó igazán beazonosítható folklór elemekről, de a hatás kiegészülve, sőt szinte eggyé válva a zenével autentikus benyomást kelt, és egyáltalán nem érezheti a néző, hogy – táncanyagában vagy színpadi formáit tekintve – hagyományos balettet lát.

¹⁶ Fuchs Livia által használt terminus a *Száz év tánc* című tanulmánykötetből. Fuchs (2007) p. 223

¹⁷ Fuchs(2007), 225.old.



39. ábra Le sacre du printemps (Tavasziünnep) Béjart koreográfiája; Entre dos Aguas

Jiří Kylian korai műveiben a folklór téma (*Svadebka*, 1982) és az animális mozgásanyag – így az afrikai vagy ausztrál törzsek mozgásvilága – (*Nomádok*, 1981) is megtalálható, de a népies mozdulatok sokkal inkább integrálódva vannak jelen Kylian sajátos, összetett és évtizedeken át megújulni képes táncmatériájában (és főként az első alkotói korszakában). Robert North és Christopher Bruce crossover stílusában is a Graham – és jazz technikák mellett az egyik fontos összetevő a folklór. North egyik legsikeresebb darabja a dzsessztáncot a flamencóval egyesítő *Entre dos Aguas* (Paco de Lucia zenéjére, 1984), és immáron háromszor szerepelt az MTF vizsgaelőadásain a skót táncokat megidéző *Könnyed fandangó* című alkotása, jellegzetes dobogó lépéseit pedig a legtöbb darabjában könnyű beazonosítani. Bruce-nál a szakirodalom a sarok-lábujjhegy lépést emeli ki¹⁸, és több helyen is leírják róla, hogy „arról ismert, hogy tehetsége van a folklór lépéseit a balett mozgásanyagával ötvözni”.¹⁹ Bruce azért nyúl szívesen a néptánc irányzatokhoz, mert „egyetemességet és bizonyos közösségi jelleget adnak műveinek”.²⁰ Jelentős folklór-ihlette alkotásai: *Sergeant Early's Dream* (1984) angol, ír és amerikai népzenekekre, és a Pinochet-rezsim ellen tiltakozó *Ghost Dances* (1981) latin-amerikai zenékre.

A crossover művek nem tekinthetők baletteknek, bár egyértelműen balett alapokra épülnek, használják az en dehorst és számtalan mozdulatot – és így gyakori szereplői voltak (és még ma is előfordulnak) koruk balettegyütteseinek kortárs (ma már modern klasszikusnak tekinthető) repertoárján. Jiří Kylian zsenialitása azonban külön megítélés alá esik, ezért vele foglalkozom a későbbiekben, igaz, munkásságához mérten csak érintőlegesen.

¹⁸ Jane Pritchard in Martha Bremser (szerk.) (2009), 71. old

¹⁹ www.criticaldance.com

²⁰ Jane Pritchard u.o.

3.1.3. A magyar koreográfusok jelentősége és szerepe a táncnyelv gyarapodása tükrében

Érdekes egybeesés, hogy teljesen *kívülről* érkezett a balettművészetbe a magyar nemzeti balett két meghatározó ikonja: Harangozó stabszta, Seregi néptáncos volt, és felnőttként, szinte *út közben* tanulták a balettművészetet. Harangozó született karakterformáló zseni, Seregi szivacsként mindent megtanuló színházi zseni volt, de ha koreográfusi tevékenységükben a balettről van szó, mindketten erősen építettek egy-egy balerina segítségére: elengedhetetlen asszisztenseik Hamala Irén és Kaszás Ildikó voltak. Későbbi nagyjaink közül is többen néptáncosból lettek balett-koreográfusok, így talán ez is magyarázza, miért nem állunk *a balett nyelv megújítóinak* élvonalában. Harangozó Gyula a magyar néptánc lépésanyagát a Léonide Massine-nál megtapasztaltak alapján ötvözte a balettel, s „a klasszikus balett nyelvi kifejezőeszközeivel, azt mondhatni, ’szükség szerint’ élt”²¹, művenként a tematika és a zene által meghatározottan. Milloss Aurél nemzetközi koreográfusi tevékenysége (főként neoklasszikus és expresszív darabjai voltak) hazánkban szinte ismeretlen²², és bár műveit játszották a római, milánói, firenzei, stockholmi és párizsi színpadokon, sőt igazgatta Rio de Janeiro, Buenos Aires, Köln és Bécs operaházainak balettegyütteseit²³ is, nagy hatású, de táncnyelvi szempontból nem egyedülálló művésze nem élte túl a mestert.

Seregi László színházi szempontból kifogástalan koreográfusi munkásságában a klasszikus balett lépésanyaga mellett, Harangozó nyomdokain, és saját pályájának ismeretében természetes módon a magyar néptáncok nyelvét és ritmusvilágát, valamint a jazz mozgásvilágát is használta, és sokat átvett a szovjet akrobatikus jellegű, drámai balettstílusból. Miután autodidakta módon sajátította el mindent, ami tánc, így rá a tehetségéből fakadó szintetizáló készség volt jellemző: megfigyelt, elraktározta tapasztalatait és tehetséggel használta azokat. Seregi maga is így látta: „Valójában nem voltak kreatív ötleteim. Csak az hajtott, hogy azt a szintet, amit a mestereink képviselnek, mi próbáljuk meg felülmúlni.”²⁴ „A közönség is, a kritika is észrevette: bár Seregi nem úttörő-alkat, hanem inkább összefoglaló, bár nem az alagutat vágja előre, hanem összegez, azért a Spartacus mégis túllépett a romantikus nagybalettek hagyományos formáin. (...) A kritikusok és táncesztéták szerint ugyanis a *Spartacus* a harangozói nagy magyar realista baletteket és a nagy szovjet realista

²¹ Körtvélyes Géza in. Szúdy Eszter (szerk.) (1994) p.9.

²² Négy alkotását játszotta az Operaház 1933-1942 között, majd halála után, 1990.március 6-án bemutatták *A csodálatos mandarinját* és *Estri* című kamaradarabját.

²³ Magyar Színházművészeti Lexikon / Milloss Aurél in mek.oszk.hu

²⁴ Kaán (2005) p. 24.

baletteket foglalta össze egy önálló, szuverén művel.”²⁵ És a Mester nemzetközi szinten is összehasonlította magát: „Vallomás a koreográfusról: Azok koreografáljanak, akik kirázzák a kisujjukból! (...) A magam korabeli alkotók legalább negyven-ötven estét betöltő művet tudhatnak maguk mögött. Nem beszélve a nagy bölényekről, a Béjart-okról, a MacMillan-ekről. Azt hiszem, Béjart százon felüli darabszámmal büszkélkedhet. Ez ritkaság, én képtelen lennék rá.”²⁶

Markó Iván Maurice Béjart követője volt, művei táncmatériájára nagy hatással voltak a francia zseni jellegzetes lépései, és Gombár Judit széleskörű műveltsége, sokirányú tehetsége is erősen meghatározta a táncszínházi darabok sikerét. Markónak a kritika is pont a táncnyelvi hiányosságokat róta fel legtöbbször.

Eck Imre volt talán az egyetlen, aki *ebből az aspektusból* szemlélve kísérletezésre vállalkozott, de az akkori operai repertoárhoz (romantikus-klasszikus balettek, karakterbalettek, szovjet nagybalettek) képest „más”, a kortárs és intellektuális tartalmakat kifejezni hivatott táncmatériából nem alakult ki *valódi táncnyelv*. Körtvélyes Géza Eck koreográfusi nyelvét kép- és frízszerűnek jellemezte, mely kifejezések éppen a nyelvi letisztultság és folyamatosság hiányát érzékeltetik; és kiemeli, hogy az expresszív erő és a drámai feszültségtemetés Eck legfőbb erényei.²⁷ Ugyanerre jutott évekkel később Nyikolaj Eljas is: „Eck Imre elveti, határozottan elveti a klasszikus tánc kanonikus formáit. A saját nyelvét keresi: valamilyen hangsúlyozottan grafikus, szaggatott, és éles nyelvet... (...) Táncvonalalaiban nincs meg a befejezett folyékonyság, a klasszikus kontinuitás, a formák kerekessége.”²⁸ Dienes Gedeon pedig hozzáteszi, hogy „*az itt ismeretlen nyugati balettekkel*” sem lehet összevetni, és ezáltal nemzetközi összevetésben megítélni Eck alkotói eredményeit²⁹. Ebből is látszik, hogy a vasfüggöny mögött Ecket nem érhatték olyan impulzusok, melyekből építkezhetett volna: Magyarországon nem lehetett moderntáncokat tanulni, a mozdulatművészeket átképezték, iskoláikat felszámolták. A Pécsi Balett megalakulása idején nem voltak nyugati vendégjátékok sem (egyetlen kivétel a London Festival Ballet 1962 áprilisában, alapvetően klasszikus és neoklasszikus művekkel).³⁰ A kortársak emlékei alapján Eck Imre kevés beszűrődő információ alapján próbálta saját

²⁵ u.ott p. 60.

²⁶ u.ott p.178.

²⁷ Dallos (1969), p.31.

²⁸ Molnár Gál Péter (2000), p.54.

²⁹ Dallos (1969) p.33.

³⁰ Eck operaházi pályafutása alatt (1949-1960) vendégjátékok: Kínai Ifjúsági Művészegyüttes, Kirov Balett, Wrocław Pantomimszínház, Moszkvai Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko Balettszínház (kétszer); majd (1960-68): Kubai Nemzeti Balett (kétszer), Bolsoj Balett (kétszer), London Festival Ballet, Finn Nemzeti Opera balettegyüttese, Bukaresti Állami Opera balettegyüttese. Staud(szerk) p.441-492

mondanivalóját korszerű formába önteni, és csak 1962-ben látta Maurice Béjart *Tannhäuser* betétjét Bayreuthban, majd 1963-ban találkozott George Balanchine és Jerome Robbins balettjeivel Kijevben³¹. Eck „a pécsi Nemzeti Színházhoz szerződött, hogy a klasszikus balett hagyományaira támaszkodva, annak mozgástartományait kiszélesítse a modern gondolatok adekvát módon való megjelenítése céljából. Ecknek ilyen irányú képzettsége természetesen nem volt, nem is lehetett; a nyugaton ’modern tánc’-nak nevezett stílust akkoriban nálunk csak fényképeken vagy egy-egy táncfilmen lehetett látni, technikájuk pedig teljesen ismeretlen volt. Így Ecknek saját magának kellett a klasszikus mozdulatanyagból az új formákat kibontani, új technikai megoldásokat találni, gyakran olyanokat, amelyeket – a dolog természeténél fogva – másutt már használtak, de nálunk még nem ismertek.”³². Fuchs Livia a fentieket még kiegészíti: „Eck - ahogy kortársai szerte a világon - a klasszikus balett lebontásával, széttördelésével kísérletezve hozott új megközelítést a balettvilágba. Mert az elmúlt évtizedek alatt az ún. szabad táncból az USA-ban új táncnyelvekké váló ún. modern táncot ő sem ismerhette, így - akár Imre Zoltánhoz, akár nyugat-európai kortársaihoz hasonlóan - ő is az ismert klasszikus balett esztétikáját tagadva - félig tudatosan, félig ösztönösen - visszanyúlt a 30-as és 40-es évek elfeledett táncexpresszionizmusához.”³³

Később az együttes vendégjátékain látottak alapján, és a hazánkba látogató társulatok hatására változott stílusa, de vagy klasszikusabb formákhoz nyúlt vissza, vagy a béjart-i vonalon haladt, azaz bátran használt az akadémikus szótár mellett bármilyen mozdulatot, mely a kifejezést, a filozófiai mondanivalót vagy a teatralitást szolgálja: mozaikszerűen, eklektikusan. Ráadásul Eck kísérletei elszigeteltek maradtak, és nem bizonyultak maradandónak: nem voltak követői³⁴, sőt művei közül is csak néhány tűnik fel elvéve a Pécsi Balett évfordulós megemlékezésein. Ettől függetlenül munkásságának egyéb aspektusai elismerésre méltók, a táncművészet hazai történetének fontos tényezői, akár Seregi vagy Harangozó életműve, és Markó táncszínházi törekvései.

A legtöbb stílusban talán Fodor Antal próbálta ki magát – és őt érte a legtöbb támadás is eredetiségét megkérdőjelezve. Táncnyelv szempontjából viszont a legimpozánsabb, leginkább részletgazdag Pártay Lilla művészete, bár ő is jócskán megkésve, és konzervatív módon képviseli a nyugat-európai neoklasszicizmus értékeit Magyarországon: John Cranko, Kenneth MacMillan és John Neumeier nyomdokain.³⁵

³¹ Dallos (1969) p. 60. és p.76.

³² Körtvélyes in Kaposi és Pesovár (szerk.)(1983) p. 136

³³ Fuchs Livia (1997)

³⁴ MGP szerint Csehszlovákiában igen, de az még inkább periférikus terület a balettművészet szempontjából

³⁵ Még a dolgozatomban nem tárgyalt kortárs táncban is hasonló, a trendeket követő tendenciák figyelhetők meg Magyarországon: kevés mozdulatbeli eredetiség fellelhető Bozsik Yvette műveiben, de nála is a teatralitás (és



40. ábra Eck, Seregi, Pártay

Magyar alkotók művei a mai napig nem lettek tartósan a nemzetközi repertoár részei³⁶ úgy, mint például Marius Petipa, Balanchine, Kenneth MacMillan, Mats Ek vagy William Forsythe *táncnyelvi szempontból összetéveszthetetlen*, és számtalan követőre találó balettjei. Egy külön tanulmány tárgya lehetne, hogy *ez a fajta (új nyelvet létrehozó)* eredetiség vajon milyen okokból hiányzik a magyar alkotókból, miközben a legtöbb magyar koreográfussal kapcsolatban megemlített „szintézis”, a mások által megteremtett formák tehetséges használata, és továbbgondolásukra való készség, valamint a szintén a magyarokra jellemző színházi és dramaturgiai érzék a kivételes tehetség meglétét feltételezi.

Dolgozatom további részében a balett mint globális nyelv fejlődésében kiemelkedő szerepet játszó alkotókkal foglalkozom néhány jellemző darabjuk elemzésével, ezen kívül balettmesterként az foglalkoztat, hogy tanítványaimat hogyan készíthetem fel a velük szemben támasztott egyre színesebb és szigorúbb elvárásoknak való megfelelésre, hogyan adhatok nekik korszerű tudást pályájuk sikeres indításához.

Azt gondolom, én is a *magyar vonalat* képviselem abból a szempontból, hogy szintetizáló alkatú mester vagyok.

például a modern tánc korábbi képviselőihez való visszanyúlás) a meghatározó, akár Juronics Tamás mainstream oeuvre-jében. A leginkább formabontó és eredeti nyelvet beszélő Frenák Pál is erős színházi hatásokban gondolkodik, de vele kapcsolatban például a jelbeszéd alkalmazása és kortárs táncnyelvi használata (és annak életrajzi vonatkozásai) is gyakran felmerülnek, akár a tánc vertikális lehetőségeinek (cirkuszi jellegű: kötél, rúd, falon történő) kitágításai vagy a kifutók világa mozgásrendszerének beemelése a kortárs táncszínpadra.

³⁶ Leghosszabb pályafutása Seregi *Spartacus*-ának van az Ausztrál Balettnél 1978 óta gyakorlatilag napjainkig, illetve legtöbb helyen a világban a *Változatok egy gyermekdalra* című esszenciális Seregi egyfelvonásost mutatták be.

3.2. Koreográfiai alkotások elemzése a táncnyelv gyarapodásának tükrében. Meghatározó alkotók és művek

Amint már írtam róla, a XX. század szerteágazó táncnyelvi fejlődését, gyakori szintéziseit – nálam fókuszban a balettel - korszakos alkotók munkásságának és újító szellemű tehetségének köszönhetjük. Ebben a fejezetben ezekkel az alkotókkal és mérföldkönek tekinthető, vagy az elemzés szempontjából értékes, izgalmas darabjaikkal foglalkozom.

Gál György Sándor már idézett tanulmánya³⁷ szerint a tánczene jelenti az egyik jelentős átmenetet a komolyzene és a könnyűzene között: egészen Bach nemesített táncformáitól Johann Straussig, tehát a *kategóriák határai nem élesek* – s így van ez a balett, és a tánc egyéb formái között is főként a XX. század eseményeit vizsgálva. Dolgozatomban csak a nagy balettegyüttesek³⁸ repertoárján látható művekkel foglalkozom, melyek a *neoklasszikus balett*, a *modern balett*, a *kortárs balett* gyakran nem egyértelműen körülhatárolt esztétikai kategóriába tartoznak leginkább, vagy a modern tánc és balett határán elhelyezkedő ún. crossover irányzathoz. Valójában kifejezetten kortárstánc műveket csak nagyon kevés nagy balettegyüttes mutat be: ezen ritka társulatok egyike éppen a klasszikusban is világszinten jegyzett, és legrégebbi hagyományokkal rendelkező Párizsi Operabalett. Ezek azonban az ottani repertoárban is elég élesen elkülönülnek a hagyományosabb rétegtől, sőt akár vannak specializálódott táncosaik is (aki a kortárs művekben például abszolút főszerepeket táncol, egyébként viszont kevesebbet szerepel).

Választásom az alábbi alkotókra esett: George Balanchine, Maurice Béjart, Frederick Ashton, Kenneth MacMillan, Hans van Manen, William Forsythe, Jiří Kylian és Mats Ek. Talán nem véletlen, hogy a nemzetközi repertoárban éppen az ő műveik fordulnak elő a leggyakrabban, bár én nem törekszem munkásságuk teljes körű bemutatására, sőt értékelésére sem. Viszont a táncnyelv szempontjából meghatározó alkotókról van szó, akik a klasszikus szókincs kibővítésétől indulva (Balanchine és a dinamikus amerikai balett, Ashton és az angol balett nosztalgikus nyelve), a keleti kultúrák és az ősi összművészet iránti vonzalmon (Béjart), és a szexualitás megjelenítésének különböző lépcsőin (Béjart, Balanchine, van Manen, MacMillan, Kylian, Ek) át a balettből (részben) kilépve, vagy azt teljesen újragondova (Kylian, Ek, Forsythe) hoztak létre műveket. Hatásuk pedig vitathatatlan és elévülhetetlen a balett fejlődése szempontjából.

³⁷ Gál György Sándor (1960) in A kultúra világa – A zene, Minerva, p. 759-760.

³⁸ Az úgynevezett „operai” vagy nemzeti balettegyüttesekről van szó, melyek repertoárján a tradicionális balettrepertoár, és a nemzeti repertoár mellett kisebb-nagyobb mértékben mindig szerepelnie kell új műveknek is: hazai és külföldi termékből egyaránt. Ez a repertoár a XX. század végére elég jelentősen egységesült a világban: ennek előnyeivel és hátrányaival is.

A balettek leírásakor a mozdulatokat elemzem, fókuszban tartva a XIX. század végi, petipa-i klasszikus balettől, és annak az oktatásra és gyakorlásra vonatkoztatott, Vaganova által kodifikált rendszerétől, azaz az akadémikus balettől való különbségeit. A leírások nem tudnak vetekedni a táncjelírás pontosságával, de a klasszikus balett metodika könyvekhez hasonlóan írják le a mozdulatokat. Azokban egy feltételezett előzetes klasszikus balett tudás jelenti a segítséget a definiált mozdulatok megértéséhez, ebben a dolgozatban a dvd-mellékleten vagy a vonatkozó linkeken látható művek (gyakran percezés segítségével pontosan követhető) megtekintése, és a bőséges képanyag, melynek szerkesztésekor a lehető legteljesebb szemléltetésre törekedtem. A leírásoknál *kiemelésekkel* (kurzíválás), vagy külön megjegyzésekkel jelöltem az eltéréseket, az újdonságokat – azaz a táncnyelvi gyarapodás adott darabokban látható lépcsőfokait, elemeit.

A választott művek többnyire mérföldkövek a balett történetében, és/vagy kiemelkedők a koreográfusok életművében, de szerepet kaptak a választásban praktikus szempontok is: terjedelmi okokból elsősorban. Egyes műveket lépésenként, másokat egységenként, vagy általánosságban elemzek a táncnyelv szempontjából. A megfigyelésekkor egyáltalán nem hagyatkoztam szakirodalomra: azt írtam le, amit láttam – bizonyos daraboknál ez szó szerint első látást jelentett, de az ismert műveknél is egy teljesen más szempontú megközelítést (más szemmel kellett néznem őket).



41. ábra

3.2.1 George Balanchine (1904-1983)

George Balanchine alkotott az Orosz Balett és utódegyüttese, a Monte Carlo-i Orosz Balett, majd saját együttese a New York City Ballet számára. A szimfonikus balett és az absztrakt balett megteremtőjeként tartjuk számon, bár természetesen már előtte is keletkeztek szimfonikus művek, az absztrakt kifejezést pedig ő maga utasította vissza, balettjeit cselekmény nélküli műveknek nevezve inkább. Művei a XX. századi klasszikus, azaz neoklasszikus stílust képviselik, szinte Petipa munkáinak modern folytatásaként, de az öncélúnak is nevezhető, vagy csak a szórakoztatást szolgáló petipa-i divertissement-okhoz képest Mr. B.³⁹ alkotásai sokkal inkább a zene struktúrájából építkező, azt képpé formáló, és gyakran erős hangulati töltettel rendelkező balettek. Egyes darabjai szinte az orosz klasszikus balett apoteózisai (*Diamonds, Theme and Variations*)⁴⁰, mások stílustanulmányok a klasszikus balett különböző iskoláiról (*C-dúr szimfónia* a francia *défilé*⁴¹ emlékeztet, a *Jewels* három része a francia, amerikai és orosz balett stílustanulmánya), vagy az amerikai életérzés megjelenítői (*Rubies, Csillagok és sávok, Western Symphony, Who cares?*). Utóbbiakban erős hatása van a dzsessznek, de még inkább elrugaszkodva a hagyományoktól keresi a XX. század nyelvét (a Sztravinszkij balettekben: *Agon, Stravinsky Violin Concerto, Symphony in Three Movements*).

³⁹ Balanchine amerikai közhasználatú neve

⁴⁰ A Magyarországon bemutatott darabokat a dolgozatban magyar címmel jelölöm, a többinél meghagytam az eredeti címeket.

⁴¹ Az évad elején szokásos nagy bevonulás a Párizsi Opera színpadára – szigorúan a hierarchia betartásával, a végén az Étoile-ok (vezető szólisták) bejövételével. Az udvari balettek hagyományait őrzi ez a szokás, ahol a végén a király vonult be. A francia nézőknek a mai napig nagy esemény.

Balanchine neoklasszikus⁴² koreográfiái csak kissé térnek el egy Petipa balettől (átlagosan tájékozott művészetet kedvelő ember számára inkább csak egyes darabjai viselete feltűnően más), de előadasmódjukban organikusak, sokkal folyamatosabbak és dinamikusabbak a mozdulatok, használja a spirális vonalakat, a középvonalhoz képest keresztező síkokat. Kevesebb a kitartott póz (vagy csak egy szekvencia lezárásakor, gyakran akkor is csak lendítéssel létrehozva, nem emeléssel), a kötések, a pózváltások, promenádok (tour lent) irányai (Vaganova szabályozta – nyilván a klasszikus balettek törvényszerűségei szerint) nem „klasszikusak”, ahogy a (nyújtottabb vonalú) karmunka sem, és szélesebbek a lábpozíciók. Balanchine balettjeinek nyelve elsőrangú muzikalitásának köszönhetően mindig más: elsősorban Sztravinszkij és Hindemith (akkor) kortárs zenéjére mozdult máshogy a koreográfus fantáziája, és mozdulnak így másként művei előadói. Petipától így vezet el művészete az egészen modern szemléletű (értem ez alatt a táncmatériát is) balettjeivel (*Négy temperamentum*, *Agon*) a bevallottan őt követő, *belőle kiinduló* Forsythe-ig (aki a XX. század végén gyakorlatilag megalapozta a XXI. század balettjét). A művek ideális előadói az ún. Balanchine-táncosok, mely elnevezés egyrészt a koreográfus esztétikai ideáljára utal, másrészt a balettek folyamatos táncolásakor kialakuló testalkatra. „Tipikusan, létezik egy ’állandóan a mozgás határán-készenlét’, még pihenőhelyzetben is. Lehetőleg a test áramvonalas, hosszú lábakkal. A gerinc hosszan elnyújtott. A felsőtest négyszöge kissé szögletes, mely a körülötte lévő térnek kubista hangsúlyt kölcsönöz. A mozgásban tendencia van a sebességre. A frazírozás szinkópás, azt gondolhatjuk a dzsessz hatására. A mozdulatok kifejezetten deréktól lefelé hangsúlyosak. Ráadásul a tánc lendületének folyamatossága elsődleges, és az áramlás nem is feltétlenül lírai. És annak idején ezek jellemzően a táncosnőknél tűntek fel, nem a férfiaknál.”⁴³

3.2.1.1 Balanchine egyes művei akár a klasszikus balettek és hagyományok parafrázisaként is értelmezhetőek: persze végtelen tisztelettel a klasszicizmus iránt, és akár finom, intellektuális humorral megvalósítva. Határozottan ilyennek látom *Divertimento No.15* című művét, melynek Andante tétele a jellegzetes neoklasszikus nyelv és az előképhez képest megfigyelhető eltérések mellett sok utalást is tartalmaz a klasszikus balettek gyakran visszatérő elemeire, sőt a tétel minden egyes rövid kettőse egy-egy ilyen *sablonnak tekinthető* mozdulatsorral és az azt követő, rondószerűen visszatérő emeléssel zárul. Az egész tétel zárása pedig térformáival és szerkesztésével a petipa-i balettek grand pas-inak fináléját idézi

⁴² A neoklasszikus jelzőt/stílusjegyet két esetben használják: a petipai klasszicizmus XX. századi újragondolása esetén (ebben Balanchine az első), másrészt a klasszikus alapokon nyugvó, de szabadabb mozgásvilágú – jellegzetesen spiccen előadandó művekre.

⁴³ George Jackson in. Costas (szerk.)(2003) p. 9.

(*Paquita, Csipkerózsika*), benne a jellegzetes balanchine-i bújócskával. Balanchine-t gyakran nevezik a „koreográfia Mozartjának”⁴⁴, s ezt rögtön szemléltetem is.

Mozdulati invenciók **Balanchine-Mozart: Divertimento No.15 (Andante tétel)**⁴⁵(1956) alapján⁴⁶ Balanchine klasszikustól eltérő stílusjegyeinek alapján csoportosítva.

- Más karvezetések (port de bras). *Könyökkel vezetett* port de bras (0'28-29"); „tolásos” kézfejjel vezetett port de bras-k (1'00"-04') és tombés lépésekkel ugyanez hosszan (1'56"-2'03"-ig) – a klasszikus-akadémikus stílusban nem a tenyér, hanem mindig a középső ujj vezeti a port de bras-kat. És jellemzőek a port de bras-k *keresztezett karral* – szemben a klasszikus karvezetésekkel, ahol egyik kar sem halad át a középvonalon. *Tipikus Balanchine-féle „karjáték”*, hogy a balerina egyik karját, amit a férfi kézfogással vezet különböző klasszikus helyzetekbe (1., 3. pozíció, pózok kartartásai), a másik karja átfonja, vagy épp kiszabadul a változó pózok „fogságából” (3'44").

- Keresztező mozdulatok lábbal. Spiccen pliéből (V. poz.) a táncosnő átugrik kis développéval kis pózokba többször (hátról bontva ki croiséba, majd croiséból a másik croiséba nyitja)(4'48") – a keresztbe indított nyitások is tipikusan Balanchine-től származnak vagy legalább is *védjegyei*.

- A spiccelés átértelmezése. Érkezés emelésből spiccen-pliébe (1'27"). Lépegetések pliében-spiccen (4'52"-tól 5'00"-ig). Spicc-pliéből indított suivik (1'12"). Szaggatott plié-relevék en suite (közben pózváltásokkal)(14'42") – klasszikusban hosszabban fent maradunk spiccen, majd átlépésekkel váltunk.

- Gimnasztikus, lendített mozdulatsorok. A'la secondból en dedans, gyors dégagé szerű fordulatból (V. pozícióban) lendít fel a másik láb a'la secondba (3'13") – dinamikusan, a hangsúly a nyitáson van. És ugyancsak lendített mozdulatsor 1'30"-1'50"-ig.

- Lépések átszabása: pas de chat en face a'la secondba indítva (emelve, haladva), de croisé elől poséba érkezve rögtön (leszúró)(0'35"). Piqué rálépés úgy, hogy a lábat megemeli előtte magasra (0'40"). Emelés passéban, hogy a térdek parallel összeérnek (3'34").

- Maga a lépés (pas) vagy séta (pas marché) mint hangsúlyos koreográfiai elem⁴⁷: a 1'56"-2'14"-ig tartó részben.

- A tér másféle használata. Egy hosszabb szekvencia ennek érzékeltetésére: pas de chat-k emelve jobbra negyed fordulattal, hátra fordulva, majd kontrában vissza (a partner

⁴⁴ Nancy Goldner in. Costas (szerk.)(2003) p.59.

⁴⁵ **Dvd melléklet: Dance in America – Choreography by Balanchine part 1. (New York City Ballet):** Merrill Ashley, Maria Calegari, Susan Pillarre, Stephanie Saland, Marjorie Spohn, Tracy Bennett, Victor Castelli, Robert Weiss.

⁴⁶ Percezéssel jelezve a leírt mozdulatokat.

⁴⁷ Később például Hans van Manennél még inkább jellemző lesz.

könnyedén, „lazán” rakosgatja ide-oda a balerinát), majd 1 piqués fordulatból oldalra nyitással újabb en dedans tour indítása (en suite-szerűen, folyamatosan) partnerrel szembe érkezve a'la secondba, és kitombézva oldalra. Majd talpon „húzó lépésekkel” tovahaladás. (0'44-54"). Vagy például grand rond renversé-s mozdulattal *en face előre indítással*, a partner csak a nő kézfejét fogja a szabadláb oldalán (1'46").

- Partnerség technikai és tartalmi újításai. A férfi *máshol fogja meg* a balerinát, mint megszokott: a fentebb 1'46"-nál leírt fogás megnehezíti a partnerolást, bár levegősebbé is teszi; en dedans arabesque tour lent úgy, hogy a partner a szabadláb hónalját és a súlyláb kézfejét fogja, és magának háttal megy (4'15") – nehéz mozdulatsor mindkét félnek. A balerina egyedül indítja a forgást, miközben partnere még távol van, de a befejező pózt már partnerrel kivitelezzi, azaz a férfinak „*bele kell nyúlnia*” a mozdulatba (ez is nehezítés, és látványos elem is egyben)(2'32"). Zárt lábbal végzett emelés után nyitott, posé helyzetbe érkezik a nő (2'25") – klasszikusban mindig V. pozícióba érkezik, vagy battu után esetleg IV.-be. Six emelve, de hátrafelé lépked a partner: kevésbé nehéz, de a klasszikus „fricskaja”(6'23"). Az oldal irányba hosszan vitt, kétszer ismételt emelés közben a táncosnő szinte a férfi kezében váltja az irányokat, hol egyik-hol másik épaulement-ba érkezve a földre (2'24"). A hosszan haladás, a partner teste előtt megtartott „*félemelések*” is jellemzőek Balanchine-ra, és a jó technika mellett több erőt is követelnek a klasszikus emelések kivitelezéséhez képest. A *partnerek helyezkedésében* is vannak újításai: a partner az arabesque-panchénál nem a táncosnő mögött áll, hanem a szabadlába mellett (nem a súlyvonalában, mint általában); a férfi előről átöleli a nő hasát (jobb kézzel a jobbján álló balerinának)(2'50"), vagy a nő előre emeli a lábát, és mélyen hátrahajol (két kézfejét fogják), miközben a férfi mögötte van (3'19"). Utóbbi helyzetek kevésbé „desztillált” pózokat takarnak, több bennük a természetesebb férfi-nő kapcsolat, sőt (főként az utolsóban) az „erotika”.

- A fenti leírás alapján látható tehát, hogy Balanchine pas de deux-i nem könnyűek technikailag – és ezt magam is tapasztalhattam több művében is⁴⁸ - a viszonyrendszer pedig eleve más: „A balett egy tisztán női dolog; itt van a nő: gyönyörű virágok kertje, és a férfi a kertésze.” – fogalmazott, miközben életét nem ennyire „virágnyelven” élte, több feleséget is elfogyasztott. Ráadásul Balanchine erotikájában a nő csodálata van központban:

⁴⁸ A Bizet *C-dúr szimfóniájára* készült balettjében a II. tétel szolistájaként szinte nem is tettem le partnernőmet a földre, és ha mégis, akkor csak azért, hogy erőt gyűjtsek a további emelésekhez. *Az alvajáró* Danse Egzotique részében pedig a spiccen egyensúlyozó partnernőmet úgy kellett körbevinnem a tengelye körül, hogy közben a kör mentén ide-oda glissade-jeteket ugráltam (értelemszerűen a haladás irányába mindig többet haladtam, mint vissza).

"Balettjeimben a nő az első. A férfiak kísérők. Őket az Isten a nők dicséretének megéneklésére teremtette. Ők nem egyenlők a férfiakkal: ők jobbak.⁴⁹ "

- Ugyanakkor ebben a művészetben klasszikus utalások is vannak: *suivi* oldalra haladva ide-oda, kis plié-posé helyzetbe (reverance-szerűen) érkezve (1'11"-18"); kis könnyed *sissonne* emelések ide-oda (3'45"); *grand fouetté* 1,5 fordulattal partnerrel (6'05"); és *suivi* után *tour panché*-ba érkezve (6'44") – bármelyik klasszikus balett tipikus részlete lehetne.

A *Divertimento No.15* (1956) egy tételle jó lehetőség volt egy rövid művészetlen keresztül bemutatni Balanchine innovatív zsenijét a klasszikus táncnyelvben. Ez a műve már eleve továbbgondolása korábbi, *Caracole* című balettjének (1952), és ilyen kevésből is kiderül, hogy több megoldása és stílusjegye adhatott alapot a továbbgondolásra később másoknak is.

3.2.1.2 Még mai szemmel is kifejezetten modern az előző darabnál korábban keletkezett *Four Temperaments* (1946). Mint látható, Balanchine-nál nincsenek ilyen értelemben korszakok, csak mindig a zenéhez adekvát táncnyelv megtalálása volt a célja. Bár a bevezető rész után a tételcímekben megjelenik a négy személyiségtípus, a négy vérmérséklet: Melankolikus, Szangvinikus, Flegmatikus, Kolerikus, de a koreográfus szerint: „Sem a zene, sem a balett maga nem törekszik különösképpen vagy szó szerint interpretálni az elgondolást.”⁵⁰

Mozdulati invenciók ***Balanchine-Hindemith: Four Temperaments*⁵¹(1946)** című műve alapján⁵². Időrendben haladva, a klasszikushoz képest újat hozó mozdulatokat kurzívan jelöltem (képillusztrációkkal).

Az első *pas de deux* (00'15) egy kis mozdulatokból építkező, *parallel*el is operáló, *fragmentált* kezdetű kettős, szinte analizálja a mozdulatokat.

(00'40"-53") *Talpon tour lent* sorozat: klasszikus koreográfiákban ez csak spiccen fordulhat elő.

(01'00") *Parallel* zárt lábbal, spiccen a balerina *csípőből átfordul* egyik oldalról a másikra, szabadláb *lábfeje pipában*, utána ugyanez lépegetve, a nézők felőli lábbal (01'10"). A *parallel* és a *pipa* nem a klasszikus kánon részei.

⁴⁹ www.roh.org.uk

⁵⁰ ti.: Hippokratész-Galénosz vérmérsékleti tipológiáját.

⁵¹ **Dvd melléklet: *Dance in America – Choreography by Balanchine part 1.* (New York City Ballet):** Marjorie Spohn, Stephen Caras, Renee Estopinal, David Richardson, Heather Watts, Kipling Houston, Bart Cook, Merrill Ashley, Daniel Duell, Adam Luders, Colleen Neary.

⁵² Percezéssel jelezve a leírt mozdulatokat.

(01'26'') Balerina a lábszárát *a férfi lába közé viszi be*, grand rond után. Túl konkrét, sőt erotikus mozdulat lenne egy klasszikus balettben.

(01'14''-01'33'') Érdekes koreográfiai építkezés: három mozdulat fejlődik fel: *parallel passé* profilba fordulva, en dehors passé szemben, majd développé - közben mindig *leszúrja a lábakat* egymás mellé (a mozdulat szinte koppan más mondanivalója van, más a dinamikája). Majd ugyancsak hármass tagolással: grand rond klasszikusan befejezve, férfi teste mellett attitude-ben, grand rond *a férfi lába között befejezve* végül grand rond panchéba, a nő lába a férfi fejénél – közben mindig egy tourral kötik össze, *spiccen pliében*.

(01'51'') Zárópóz: *nézőkkel szemben* panché attitude, *súlyláb spiccen pliében*, felsőtest – fej *rácsapódik* a súlylábba előre (*a nő hátát látjuk hajlásban*), karok hátra *félkörrel* fellendülnek az ég felé.

A második pas de deux-ben (02'00'') általános jellegzetesség: az apró *futólépések* (nem mint lényegtelen kötések, hanem a koreográfia és a zeneiség hangsúlyos elemei), battu-k, *csípőtölésos* láblendítések, a kézfejek tartása: *tenyér visszahúzással*, a *spiccen pliék*.

(2'06'') Keresztbe átlépős, a spiccet oldalra *kiszúrós lépések* (némileg a társastáncokat idéző mozdulatok).

(2'10'') A balerina spiccen lépdél, parallel, *sarkát felkapkodva*.

(2'23'') A partner egyesével pörgeti a nőt (tour posé), akinek *a csípőn levő kezét könyöknél hajtja*.

(2'31'') Battus emelés: a táncosnő nyitott lábbal a férfi két combjára kívülről gimnasztikusan, *terpeszszerűen* érkezik (a klasszikustól eltérően nem a földre, vagy vállra.)

(2'35''-47'') Arabesque helyzetben a *partner csípőjével a nőt a súlyláb csípőjénél előretolja* (*off-balance helyzetbe*), majd visszahúzza onnan: minden második húzás panchéba érkezik (lásd a képen), tehát szélesebb, nagyobb amplitúdójú mozdulat; nyolc ilyen egységgel egy kört is fordulnak (promenád). A csípő a csípőn: *gyakorlatilag egy aktus*.



42. ábra

(2'58'') Battus lépéssor mindkét táncosnak: a battu poséba érkezve (brisészerű).⁵³

Görögös-egyiptomi 90°-ban megtört kartartást fönt és lent váltogatva, frontális testtartást felvéve mennek ki a táncosok (a kartartást lásd a képen az 1946-os premier jelmezeiben). A modern tánc első nemzedékei vonzódtak ezekhez a korokhoz, és Balanchine is inspirációt vett.

A harmadik pas de deux (3'20'') egy lírai, *Rómeó és Júlia* jellegű kettős.

(3'45''-55'') Egy szép átfonós *port de bras*, ornamentikus végpózzal, úgy hogy a nő hátradról a férfi testére (lásd a képeken a mozdulat három fázisát időrendben).



43. ábra

(3'59'-tól) Egy különleges partneri együttműködés: *lábváltás történik emelés közben* úgy, hogy a férfi megtartja a nő először felemelt lábát, és ő e fölé a láb fölé emeli a másik lábát, majd visszaváltva erre a lábra érkezik. Az érkezés póza: (4'05'') spiccen-pliében egy olyan passé, *mintha széken ülne, keresztbe tett lábbal*, férfi a hóna alját fogja - (4'06'') majd *ebben a helyzetben forgatja* meg szintén könyöknél, de belülről, *könyökhajlatnál lökve* a nő karja 1. pozícióban van.

(4'17'') Emelés közben *dupla felhúzott lábas helyzet* (olasz / grand changement), *oldalra billentve*, és a letétel spiccre történik, a férfi súlyvonalánál kijebb, úgy, hogy a nő teste ferde marad. (4'20'') *A 'la second spárgából behúzza* ugyanaz a helyzet emelés közben.

(4'31'') Hátrafelé haladva *test a testen emelés*: a nő súlylába előre lendül arabesque helyzetből és a férfi a testével ad impulzust a lendítéshez. *Ez a fajta testhasználat klasszikus emeléseknél nem használatos*, és a testiség ilyen természetes felvállalása egyeseknek erotikus hatású is

⁵³ Én is csináltattam a tanítványaimmal ilyen, a klasszikustól csak némileg eltérő, azt „továbbgondoló” lépést több vizsgájukon is.

lehet. Ebből az emelésből érkezik klasszikus halacska pózba, de a balerina passé-s lába a férfitáncos lába közé kerül ismét, majd megismétlik ugyanezt negyed fordulattal is, és utoljára a másik oldalra áthelyezi a nőt, miközben a teste előtt átfordítja, így a végén ellentétes irányba néz a felsőtestük. (4'39'')(Lásd a képen.)



44. ábra

(4'44'') *Parallel* mély tombéből, melyben a nő lábát oldalra nyújtja el, *átlép spiccen guggolásba*. Mindez *lent* történik, *földközben*, az *egész súlyos*, „testes”, emberi; a klasszikus eleganciája, arisztokratikus kifinomultsága, gravitációt feledtetni kívánó attitűdje sehol nincs. (5'00'') A férfi a hátán húzza a lányt, az hátulról öleli és spiccen van a lába. (Lásd a képen.) Arabesque-ből a nő *kilendíti a lábát oldalra*, de *nem forgatja ki a'la secondba* (en dedans/befordult helyzetbe kerül így oldalt), majd a lendítésből visszahozza arabesque-be és ellenkező irányba indul ebből egy *off-balance tour lent* (a férfi ellentart és körbesétál). (5'45-) (5'57'') A férfi hátulról megölelve, alulról a nő *hóna alá beakasztva a könyökhajlatát* (kézfej ökölben) viszi a nőt, a nő nagy rondokkal érkezik a férfi combjára, csipőjével ráfeküdve (*halacska helyzet modern változata*). (6'00')(Lásd a képen.)

Ez még szaggatott, nyugodt tempójú, lépegetős jellegű, később a hasonló elemeket már lendületből, nagyobb tempóban, rizikót vállalva csinálják.

Melankolikus (6'25''): az első férfiszóló expresszív: *csapó, toló, hullámozó, magát átölelő karhelyzetek és port de bras-k* vannak benne.

Csatlakozik hozzá két nő (8'40''): *csípőtölös off-balance lépések, parallel spicc-plié helyzetek, lendítések, kartartás visszafeszített tenyérrel és összekulcsolva*, valamint *csípőtölösos ugrások, tombék, húzások* a jellemzőek itt; és egy *hátrafelé haladás „kavarós” lépés*, melyben oldalról ronddal viszik a lábukat hátra, majd erre a lábra helyezik a testsúlyukat, és a váltás után ugyanígy ismétlik másik lábra.

(9'30'') A keresztirányú testhasználatban eltérések figyelhetők meg: *kifele fordulós arabesque* posé helyzetbe kerülnek tombéval (mint a IV. arabesque, csak nyitott), a *croisé elől helyzetekben* pedig hangsúlyozott az *ellentétes váll közelítése (nem tartja a négyszöget)*. (Lásd a képen egy másik balettben.)

(9'55'') A négy lány láblendítős, *gimnasztikus lépéssel* keresztezi a színpadot (grand battement kilépéssel, haladva, talpon), a *letétel csípőtollással történik spiccre*. (Lásd a képen.) És ugyanez a mozdulat oldalra is van, melyhez a karkíséret egy *átlós helyzetet hoz létre, a szabadláb karja fent ellentétesen a felsőtest dőlésével*.



45. ábra

(10'30'') Egy új szemléletű mozdulatsor a szólistáknak: az előző grand battement csípőtollással spiccre / féltalpra, tombéba érkezve (a férfi is csinálja), onnan a következő *mozdulatot a csípő indítja* hátra, a szabadláb marad ugyanott, csak a végén lekerül róla a súly és spiccel: a csípőt hátratolták, a felsőtest ráhajol a szabadlábba, előre; ezután minden marad ugyanott, csak a láb passén át hátraszúr arabesque-poséba. *Játék a testrészekkel és a súlyponttal*.

(12'10'') A tétel végén a férfi *hátrahajlásban hátrálva megy ki*.

Szangvinikus (12'20''): jellemzőek a lépkedések, csípőtollások, spicc-pliés lépések, séták és grand rondok (promenádok), valamint a nők *kifejezetten befelé fordítva magas láblendítések*. A Divertimentóban megismert partner nélkül indított tour itt is szerepel. A férfi kétszer is hosszan körbeviszi jeté-emelésben a balerinát *mellkas előtt tartott emeléssel*.

(12'50'') A lépéssor *tipikus Balanchine pózzal* kezdődik: parallel, profilba néző test, de a váll visszafordul a nézőtér felé, a kar oldalt hosszan elnyújtva, tenyér visszafeszít, nézők felőli váll kissé berotál, néző felőli láb spiccre / féltalpra húzva, letámasztva. (Lásd a képeken ezt a pózt pliében; valamint az „alapállást” más karral az Agonból.)



46. ábra

(13'10'') Váltott lábas rond de jambe fouetté van itt lepartnerolva, azaz egy *hagyományos lépés, de szokatlan partneri munkával*.

(13'26'') Croisé attitude-ben a *nő spiccről oldalra zuhan*, a férfi közben úgy kapja el, hogy az egyik *combjára fekteti off-balance-ban* (a derekát fogja, plusz a nő is átfogja a nyakát). (Lásd a képen.)

(13'30'') Panché kézfej fogással, nő kezei hátul, a teste mögött vannak (*hátral első pozíció a moderntáncban létezik, a klasszikus balett nem ismeri*), a férfi a nő mögött térdel. (Lásd a képen.)

(13'40''-tól) Mozgássor: a nő szemben a férfival (a nézőknek háttal), de *túlfordulva croisé attitude-öt vesz fel*, majd a férfi maga felé átforgatja effacé attitude-be, és ezt többször változtatják. A balerina közben „*kiszabadítgatja*” a *kezét az összeütközést elkerülendő* – felvállaltan ez a kar munkája, nem rejtegetik, *nem akarják „szépen csinálni”*.

(13'52'') Női szólistának hátrafelé piquék, *direkt leesve talpra a spiccről* (a szabadláb croisé elöl marad megtartva).

(14'56'') Nagyon technikás lépéssor a női szólistának: *rond de jambe fouették* lábváltással, majd *spiccen* félfordulatos *grand fouették*, aztán körben *emboitéból saut de basque* oldalra *kirúgva az érkezésnél a lábat*, s a végén *en face*, a nézőkkel szemben, *oldalra kilépve* dedans tourból *spiccen váltott* dehors tour en suite (kétszer) plusz *oldalra haladás chainés, de előre kapva a fejet*. Az oldalra kilépés a forgás indításakor és a nem a haladás irányába kapott fej a forgásnál teljesen ellentmond a klasszikus szabályoknak.

Férfi szóló: *grand jeté-szerű* elől *développéba kirúgott ugrással* robban be (15'17''), vannak *passék a térdék összeérintésével*, és egy játékos *échappé battu six-szel*, melynél érkezés után a *sarkat megemeli plié-relevé-be*.

(15'20'') „*Karatézós*” *kézfej*: a tenyér külső élével csapott mozdulatok (elől keresztben kvázi első pozícióban, oldalt, kvázi második pozícióban).

(15'29'') *Cabriole* elől, *de a másik lábra érkezve* és onnan rögtön *sur-le-cou-de-pied relevé-be* pattanva félfordulattal: *játék a klasszikus lépésekkel, szokatlan fűzések kontramozdulattal*.

(16'52'') Ismét női szóló: *tour talpon*, *pliében*, szinte *karcolós* (földet lábujjheggyel érintő) *sur-le-cou-de-pied-ben*.

(16'28''-tól) *Tipikus Balanchine pózok* váltogatása (a szólónőnek és szólópárnak is).

„A Szangvinikus olyan fanyar ragyogást jelentett, ami nem jött egykönnyen. A játékos partneri munka, a testsúlyátvitelek, a sok battu és a trükkös forgások azt a néhány perces színpadi jelenletet egy aknamezőn való táncoláshoz tették hasonlatossá. De aztán jött a jutalom: körberepülni a színpadot a partnerem kezében szinte hegycsúcsról hegycsúcsra, aztán túlaradó diadalban egy nagy ugrással ki a kulisszába.”⁵⁴ (17'42'')

Flegmatikus (17'54''): A férfi szólista mozdulatai: *ejtett karok*, aszimmetrikus görögös kartartás visszafeszített tenyérrel, könnyed mozdulatok, játékos lépések (*rond de jambe en l'air sauté, développé tombé* befelé *passéból* indítva, *suivi parallel*, hajlások előre-hátra – kvázi nőiesebb lépések. (Lásd két kép.)

(19'14'') A szóló végén egy nagy kört leíró *port de bras-val* jelentősegteljesen *megfogja a lábfejét és felemeli a lábát elől attitude-be*. (Lásd a harmadik képen.)

⁵⁴ Virginia Johnson in. Costas (szerk.)(2003) p.89



47. ábra

Táncosnők bejönnek, játékos mozdulatokkal. Térformák, alakzatok, csoportos szobrok, jellegzetes balanchine-i fonás-bújóska van nekik a tételben a férfival.

A zene szinte didaktikus feldolgozását láthatjuk, tehát a koreográfus volt flegmatikus (a lépésekkel is).

(21'50'') „Joggolás”, azaz helybenjárás féltalpon, majd „macskás” kéztartás, behúzza könyökből a gyomorszájhoz.

(23'50'') A tétel vége is egy nárcisztikus (A Rózsa lelkét idéző) port de bras.

Kolerikus (44'38'') A női szólistának sok a *talpon forgás*, a *féltalpas pózok és lépések* (közben ő is spicc cipőt visel!), a térdelések. Inkább a dinamika érvényesül.

(23'58'') Egy partner csak azért jön be, hogy háromszor *megdobja egy arabesque emelésben, de magától kell leérkeznie*. (Lásd a képen.)



48. ábra

Pas de cinque négy fiúval (24'45''): a központi elem egy hagyományos *arabesque promenád*, de *négy férfi forgatja körbe*, úgy, hogy körben állva *többször fogást cserélnek*, így vezetik egyszer körbe, és *nemcsak a kézfejét fogják, de a lábát, lábfejét is*. Folyamatosan változó helyzet, a balerinának szinte magától kell kiviteleznie a mozdulatot. (Lásd a képen.)

Pas de cinque négy lánnyal (25'38''): a szóló lánynak grand battement développé a'la second spiccen, majd spiccen a s  lyl  bon pli  zik, a szabadláb pedig hajlítva enveloppéval hozza le. Az időzítés és a koordináció is sokkal többet   g  nyel, mint a klasszikus lábemelés lezárása.

(25'41'') „Maciz  s” l  peget  s, azaz ugyanaz a váll mozdul előre, mint a lendített láb.

(25'52'') A balerina a lábát ki-beforgatja combt  b  l végül h  t  l poséba kisz  rva: ez egy balett  rai c  lgyakorlat koreográfiai elemmé emelése. Majd en tournant pas de chat-t ugrik, és off-balance-ban l  blend  t  seket csinálnak a balerin  kkal.

A fináléban (26'42''): a szóló lánynak tour pas de bourrée előre nézve, de hátra haladva, majd chainés is. Jeté emelések hajlított térddel és spiccre letéve a négy p  rnek. Tour nyit  s után három gyors egymást követő a'la second lendítés f  l fordulatokkal fouett  szer  en a szólista balerinának.

(28'08'') H  t  l spiccről indított, folyamatosan emelkedő, dobott grand rond negyed fordulattal, el  l spiccre / féltalpra érkezve: mint grand rond de jambe jeté, ami szintén egy gyakorlat, de Balanchine előtt nem volt jellemző m  g színpadon, koreográfiában.

(28'16'') A pároknak talpon el  l attitude egymással szemben, a n   lábával átfonja a férfi derekát és hátrahajol. Hosszan kitartott aktus.

A darab vége egy klasszikus apoteózis: dobott jeté emelések keresztbe-kasul, és A hattyúk tavát idéző tabl  , de közben azért h  t  l jelen van a l  peget  s „Balanchine-kórus” az egyiptomiasan 90  -ban hajlított kartartással. (Lásd a képeken.)



49.   bra

3.2.1.3 Mozdulati invenciók *Balanchine-Sztravinszkij: Agon (1957)* című műve alapján.⁵⁵ Az *Agon* Balanchine egyik legmodernebb, leginkább előre mutató darabja, mely a későbbi alkotóknak gyakori ihlető forrása volt (ezeket jelezni is fogom). Időrendben közvetlenül a *Divertimento*-t követi (ismét bizonyíték, hogy Balanchine-nak nincsenek korszakai), és a Sztravinszkij zenéire készült *Stravinsky Violin Concerto (1972) Symphony in Three Movements (1972)*, valamint Webern: *Episodes (1959)* és Hindemith: *The Four Temperaments* vonalába sorolnám stílusát tekintve. Ezek – a zenéhez illeszkedően – leghaladóbb darabjai, természetesen mindegyik más árnyalatokkal. Sőt, keletkezési idejüket tekintve utóbbi kettő a legrégebbi, mégis talán legszikárabban modern mű – a XX. század (egyik) legfontosabb koreográfusának leginkább kísérletező alkotásai. Míg a korábbiakban az emberi személyiségtípusok, vérmérsékletek adták az ihletet, az *Agon*-ban a francia XVII. századi társastáncok (II. tétel, első pas de trois sarabande és gaillarde, III. tétel, második pas de trois branle fajtái) voltak a sorvezetők, és a címben jelzett különböző hangulatú (groteszk, ironikus, lazább, vérre menő) versengések alapjai. A IV. tétel nagy kettőse pedig egyszerűen csak királyi és impozáns (a premieren az első fehér-afroamerikai párossal a balett-történetben: Diana Adams és Arthur Mitchell – lásd a képen a próbáról).

I. tétel: a kezdő férfi négyes (quadrille a francia udvari balettből) lépései között van „négyszögölös” – a négy szög négy csúcsát érintő és keresztlépés parallel, saroklépés és teli talpra való lépés is, a lábfej ki-benytogatása, a sarok féltalpra emelése, katonás lépés keresztbe lendített karokkal: igazán, mint egy bemelegítés harc/gyakorlat előtt (mindkettő a rivalizálás terepe). A kis mozdulatokból építkező részlet meghatározó mozdulata egy jellegzetes Balanchine-lépés: *arabesque hátrafelé haladva húzással, sarkon*. (Sok darabjában előfordul még: például *Stravinsky Violin Concerto, Apolló*). (Lásd a képen.)

⁵⁵ A *Divertimento*-nál a főbb stílusjegyek szerint bontva csoportosítottam az új lépéseket, mozdulatokat, a *The Four Temperaments*-nél végigkövettem a darabot, az *Agon*-nál (mely nem szerepel DVD-mellékleten) már csak a tételeket jelezve, csak és kizárólag az eddig nem említett újdonságokat írom le.

Lásd:

<https://www.youtube.com/watch?v=O53Ktj0GkCs> (Pt.1); <https://www.youtube.com/watch?v=X0I12wagTjs> (Pt.2); <https://www.youtube.com/watch?v=l4opQN3nNKA> (Pt3.).



50. ábra

A már megismert láblendítések, féltalpon kitámasztott lábfejek, tenyér visszahúzása itt is koreográfiai elemek, és megjelenik még a *nagy-befelé karkörzés*, az ún. *shuffle step* (laza, dzsesszes váltólépés) és posé arabesque-ben helyzetben glissészerűen, de helyben rugózó, „bouncing” is. A kánonban nem szereplő lépéseknek sokszor hagyományozódnak „fantázianevei”, de gyakran az adott betanító, vagy a társulat nevezi ezeket el egyezményesen, hogy a próbákon mindenki egyből tudja, miről van szó. Az *ablakmosós kar* (párhuzamos mozdulattal szívárványszerű ívet rajzoló karok) is lehetne ilyen, mely az *Agonban* oldalra húzós lépésekkel párosul, a kar lecsapásakor lábzárással. A katonás jelleget még csúsztatottan létrehozott letérdelések és helyben járás is erősíti.

A négy férfit egy dupla női négyes váltja, majd együtt is táncolnak: a nők csípőtöléses, off-balance láblendítésekkel jönnek be, a tombékba lendületesebben, keményebben érkezve a klasszikusnál. Aztán mozgássoruk tobzódik a tipikus Balanchine-pózok összekötésében. Jellegzetes lépése a szintén dzsesszes hatású *szökkenő ugrás*, melynél a szabadláb *körzéssel* lendül oldalról keresztbe előre, egyre alacsonyodó íven, majd erre a lábra keresztbe rálépve indul a következő „kavaró” mozdulat. A *kar* ehhez „*kaszáló*”, kívülről körző mozdulatokat végez. (A nem fent hangsúlyos ugrás, a súlyvonalon keresztbelépés ezen formája, a karkíséret mind túllép a klasszikus balett szabályain.) Feltűnhetnek a magyar néptáncban meglévő *ridákhoz* hasonlatos lépések is (elől spiccen tartva a lábfejet), gimnasztikus *ugrások* „*szarvas*” *pózban* (elől-hátul attitude helyzet, de nincs kiforgatva egyik láb sem), és csípőszéles terpeszben *lecsukó előrehajlás*, vagy – ismét egy gyakorlat színpadi elemként – grand plié V. pozícióban, oldalról körző karral. A férfiak a dzsesszben használatos kis *csípőtölés láblendítéssel* jönnek be, melynél a féltalpra emelkedés és az ugrás határán, gyakorlatilag a nagylábujj belső élén csusszanva haladnak; némi unisono mozgás után a nők egy érdekes beugrós lépéssel kerülnek a partnerük elé: jetészerűen beugranak, a hátulról jövő

lábát pedig egy *spiccen-koppintással* húzzák a másik láb bokája mellé, miközben testük parallel zárt pozícióba fordul. A végpóz pedig máris megelőlegezi a társastáncokra utaló tételeket: a balanchine-os *alapállás másik verziójában* (a spicc itt nem a boka mellett, hanem elől támaszt le) egyik kéz csípőn, másik kéz a mellkas előtt, a kisujj belső élével érintve az ellentétes vállat, „társastáncosan”.



51. ábra

1. Trió (prelude): az első pas de trois nyitó lépéssora *en suite jeté-kombinációt* tartalmaz irány- (elől, hátul) és térváltásokkal, a kar szinte csak kint tart (visszafeszített tenyérrel) a tempó miatt, nem követi a klasszikus karkíséreteket. A férfi szólójában (sarabande) egy látványos gimnasztikus *ugrás* van: a *levegőben guggoló* helyzetet vesz fel (hashoz húzott térdekkel), de az *érkezés*kor *en dehors développéval* nyitja az egyik lábat előre, tehát az ugrás csúcspontján a levegőben forgatja ki a combtöből. *Karját* eközben *V-alakban* tartja, *enyhén visszahúzott tenyérrel*. (Ez később Hans van Manen védjegyévé vált, némileg módosítva: kissé még berotálva a kézfejet.) Balanchine leleménye az a manézs is, melyben a kör középpontja felé *en dedans történik grand temps levé sauté a'la second en tournant* en suite közben mindig egy-egy hátul sur-le-cou-de pied-ben karcolós tourral kötve. A két balerina variációja (gaillarde) megmutat egy szintén gyakori lépést Mr. B-től, amikor *croisé elöl V. pozícióból pattannak fel effacé arabesque-be*, a felsőtestük enyhén kifordul, a karjuk pedig kintről lefelé tolós mozdulattal kerül allongé helyzetbe. Kissé mintha egyik *kezüikkel végigsimogatnák az oldalukat* (gyakran ezt a mozdulatot a szemével is követi a balerina). A *jetészerű beugrást* itt megcsinálják előre haladva is, szinte nincs is emelkedés, csak egy csípőtőlásból csúszás croiséba, és hátul *koppintás a spiccel* (nem pontosan meghatározható, hogy meddig húzzák be a lábat, tehát szabadabb, mint egy klasszikus mozdulat). *A karok közvetlenül kerülnek allongé helyzetbe*, ami előfordul az akadémikus baletteknél is (könnyen elképzelhető, hogy a XIX. században ez még lehetett így egyáltalán, de azóta éppen a neoklasszikus balettekből beszivárgott a klasszikus stílusba is), de Balanchine-nál gyakoribb, és hosszasan maradnak a

karok nyitva, *nem áthaladva a klasszikus útvonalakon* (elsősorban nem érintve az első pozíciót). Ráadásul a kézfejek, mintegy kézcsókra tartva, enyhén ejtettek. Újabb variáció klasszikus lépésre: *double échappé spiccen a köztes pliével és relevével oldalra haladva*.

Coda: a táncos *kis olasz changement*-hoz hasonló lépéssel kezd, de *lábfejeit* a levegőben nem V., hanem *I. pozícióban tartja*, és nem húzza fel magasra a térdeivel, csak lábfejből ugrik. A nők is utánozzák, majd elkülönül a táncuk: oldalt spiccen tombé helyzetből a lábukat beforgatják *attitude-szerű helyzetbe*, a térd beesik, a betekert láb marad spiccen, és ugyanezt boka mellé behúzza is végzik. Forognak *en dedans tourt rondal indítva*, elhozva a lábat elől attitude-ig, a testen kontrakcióval⁵⁶, majd onnan húzza passéba és megfordulva. Táncuk néha összetalálkozik: ugranak volét oldalra, mely létező, de színpadon addig nem igazán használt ugrás; majd egy *groteszk lépéssel* haladnak oldalra, ahol keresztbe lépnek beforgatással leszúrva a spiccet a súlyláb másik oldalán, majd azt ott tartva és kiforgatva haladnak, úgy, hogy a másik láb kilép telitalpra oldalra. *Karjukat eközben lazán tartják maguk mellett*, természetesen reagálva a mozgásra, mint a szteppben. Szintén a férfi kezd, majd a nők is utána: grand battement développé féltalpra emelkedéssel és közben „*csapásolva*” a lábon, ráadásul a balerinák oldalról előre, vagy előlről oldalra rondal viszik a lábukat, és az elől irányoknál kontrakcióval frontálisan rácsukódnak felsőtesttel a lábra (dzsesszes hatás). Vállukat összeérintve együtt ejtegetik le, miközben hozzágörnyednek és pliéznak: újabb groteszk, fanyar mozdulati szín. A végpóz pedig igazán udvari balettet idéző: szinte a Diótörő szintén francia stílust utánozó pas de trois-jának egyik pózában. (Lásd a képen.)



52. ábra

⁵⁶ A Graham technika jellegzetes alapmozdulata, a felsőtest nem klasszikus használata. A gerinc ebben az esetben nem tartja meg hosszanti tengelyét, és a központ összehúzódik (contraction).

2.Trió (interlude): a lendületes bejövetel *hármás-áthúzás mozdulattal* indul allongé arabesque-ből elől attitude-be és ugyanúgy passén keresztül vissza. A *súlyláb alacsony féltalpon és pliében* van, és csak kis természetes lüktetéssel emelkedik-süllyed – nincs tisztán elvárva a relevé helyzet, csak a sebesség. Akárcsak, amikor középről ismét kihúznak oldalra: talpon en dehors *karcolós tourral*, melyből 1 és 3/4 fordulat után – *irányváltással* - croisé előre tombéznak ki. A lassú, méltóságteljes részben menüett lépéseket fedezhetünk fel és pas elevéket - a két férfi még a balerinát közrefogva (kézfejét fogva), őt spiccen előre développé és mély hátrahajlás közben *partnerolva is lépkednek(!)*. Ezután a lány váltja a lábát hátra, a két táncos pedig folyamatosan vagy a fogást, vagy egymást cseréli le a balerina balance-a közben: hol forognak, hol a nőt fordítják meg, hol keresztben átmennek a másik oldalra, a nő pedig csak hosszan áll a spiccén. A két férfi variációjában (branle simple) az *en tournant pas de chat* újdonság és a ritkán használt sauté en tournant arabesque-ben (a klasszikusban a férfiak egyik bravúros kóda-eleme az a'la second sauté, de arabesque-ben nem szokásos). A női szóló (branle gay) keleties, indázó, tekergő karmozdulataival és második pozícióban *spiccen-pliébe zuhanásával* hívja fel a figyelmet. (Klasszikusban nincs spiccen plié helyzet.) (Lásd a képen.)

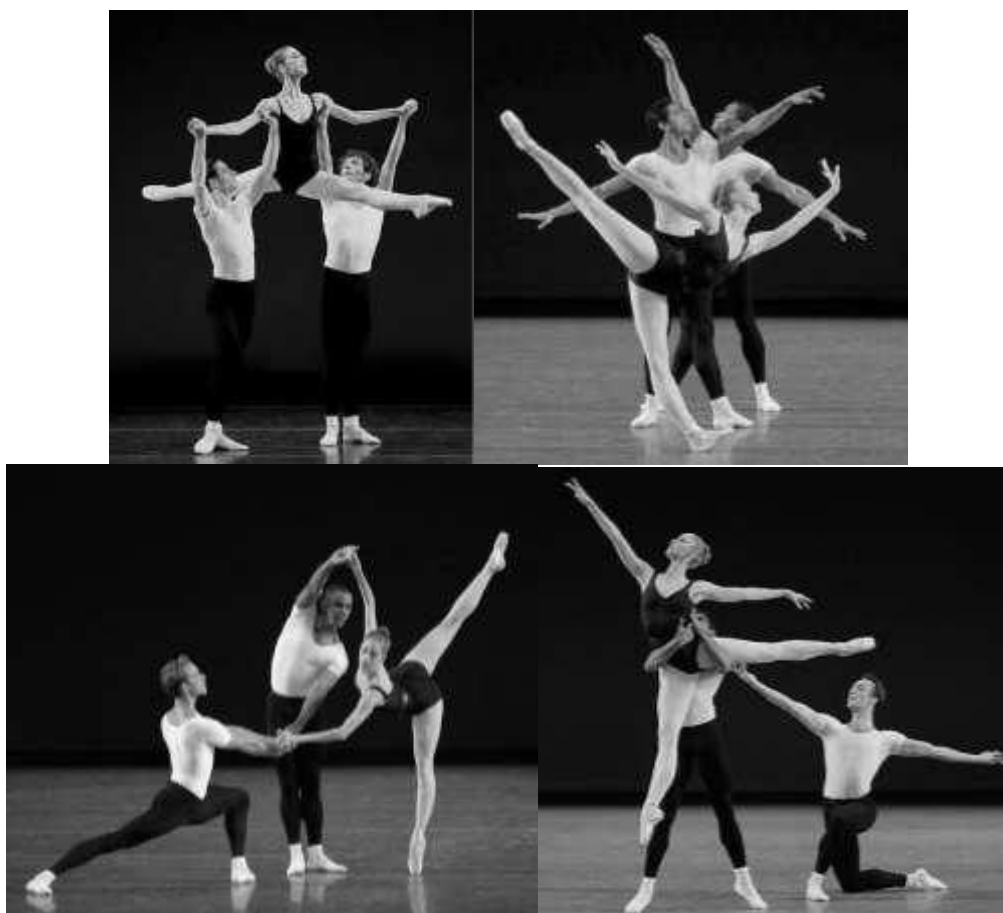
Nehéz – a klasszikustól merőben eltérő technikát igénylő - lépés egy *en dedans tour spiccen-pliében, eleve spiccre húzott súlylábrol indítva*, majd egy kombináció ugyanígy indítva, de elől sur-le-cou-de pied-ben forogva, croisé előre nyitva, közben folyamatos ráfordulással kötve, en suite. Ebben nem csupán *a lábhelyzetek, a súlyláb munkája, de a kombináció is eredeti és nehéz* – a klasszikus balettekben általában csak en dehors kombinációk fordulnak elő. A pas de trois-ban (branle double) az *egyik táncos oldalra eldobja a nőt*, miközben ő battuzik a levegőben, és a *másik kapja el*. A balerina tour után indított *grand fouetté effacé*-ja szintén egy szokatlanul a koreográfiába emelt 'balettgyakorlat'⁵⁷ (bár a *Csipkerózsika* nagy kettősében van, de végig partnerrel, és lassan, itt pedig egyedül és gyorsan). Majd a két férfi *emeli a nőt* (és a végén spárgában a földre teszi le), aki *áthúzás jetét/grand temps levé sautét* ugrik, melyet lányok egyedül nem is ugranak a klasszikus szótárban. (Lásd a képen.) (MacMillan mindkét elemet idézte a *Mayerling*ben Mitzi Kaspar jeleneténél a négy magyar tiszttel.)⁵⁸ A körben mindhárman megugorják az *en tournant jeté passét* nyújtott lábbal, bár *laposabb ívben*, „hasalósabban”: nem a magasság, hanem a folyamatosság a szempont. Visszatérő elemek még a *talpon forgások*: ezek így sokkal inkább en tournant mozdulatok,

⁵⁷ Vannak mozdulatok, melyeket a tanulmányok során gyakrabban, majd a felnőttek napi gyakorlataiban ritkábban csinálunk, de koreográfiában nem fordultak elő. Aztán a XX. század koreográfusai hol tehetségesen, hol erőltetetten beemelték a színpadi balett nyelvébe ezeket.

⁵⁸ Az mozdulati idézetek közül azokat említem, amiket én is táncoltam, így rögtön szembetűntek, hogy én hol táncoltam ugyanezeket a lépéseket, elemeket.

melyek így nem szerepelnek az akadémikus nyelvben - legszembeütőbb az en tournant *chainészerű fordulatból nyitott gyors III. arabesque*.

A befejező póz ismét egy dobás: egy tour után közvetlenül, spiccen-pliés passé helyzetből indítva megdobja a táncos a nőt *sissonne ouverte*-rel a másik férfi kezébe. (Lásd az utolsó képen, két jellegzetesen *balanchine-i*, de itt újra ki nem emelt részlet után.)



53. ábra

A központi hatperces *Pas de deux* (bár a darab továbbra is cselekmény nélküli darab), egy párkapcsolat stációit tartalmazza, a vetélkedést, a rivalizálást, a konfliktusokat is. Nem véletlenül vettek át belőle idézeteket későbbi alkotók, hasonló hangulatokhoz.

A dinamikus bejövetel, mely egy régóta együtt élő pár életképeként is felfogható, szemben a nézőkkel, talpon *panchéba vetődve* zárul. (Lásd a képen.) A szinte királyi párként vonuló táncosok kettőse szinte konstruktivista, *teli van modern, artisztikus pózokkal, azok lélegzetelállító kötéseivel*. A balerina például *grand rond*-dal viszi hátra a lábát, miközben a férfi egy felet fordít rajta, majd úgy dől hátra, hogy spiccen spárgába érik. Ezt a pózt megtartva elől lévő lábát *passzéba* húzza, majd visszateszi, és nagy körrel a földön mellézárja

a másik lábát. Aztán szinte rock'n'rollt idéző módon beugrik parallel zárva a lábait fekvő helyzetbe a fiú elé, oldalával érintkezve a partner testével. Egy látványos, hosszú emelésben a férfi diagonálban viszi a többször pózt váltó balerinát: glissade után olasz pas de chat-ból indul, de a csúcsponton behúzza a két spiccét hegyénél összeérinteni, majd a'la secondba nyitja spárgába. (Lásd a képen.) *Gyakori a földhasználat* (mely a klasszikus balettre nem jellemző) fekvések, térdelések formájában, *még a partneri munkában is*. Itt is megjelenik Balanchine egyik névjegye, a bújós-fonós-karok elengedése nélkül helyzetet változtató-lépéssor. Aztán a nő développéval a férfi vállára teszi a lábát (lásd a képen), majd az a térdelésből feláll, így a nő állóspárgába kerül, majd váltanak a'la secondba, körbemennek (promenád) és befejezésül még fouetté hátul attitude-be is. (Lásd a képen.) (Seregi ezt átvette A cédrus című balett nagy kettősébe.) Ezt követően egy rizikós, de nagyon poétikus részlet következik⁵⁹. A nő elől attitude-ben lévő lábát megfogja férfi, és maga felé fordítja egy felet, melynek végén a nő úgy lép rá piqué arabesque-re, hogy *a férfi karja átfonja a súlylábát*, miközben le is térdel (másik kezével fogja a nő kezét elől). (Lásd a képen.) A balerina közben tud támaszkodni a férfi mellkasán is, mert innentől kezdve pózváltások jönnek. A lány előre viszi a szabadlábát, a férfi megfogja azt a másik kezével (egy pillanatra mindkét kezével a lány lábait fogja), majd a lány visszaviszi hátra a lábát, a partnere pedig a passé helyzetben kezeket cserél a fogásban, és most a másik kezével fogja meg a lány kezét elől, és *a lábfejét* hátravezeti szintén egy kézzel, és *a lány fejéhez tolja*. (Lásd a képen.) A következő látványos elemben a lány úgy emeli *attitude panchéba* a lábát, *hogy megfogja a saját lábfejét*, aztán elengedi, a *férfi* pedig továbbra is tartva őt a spiccén a kezét fogva *lefekszik a földre*, sőt a földön a lábával továbbhajtva magát még egy fél tour lent-t is csinál a lánnyal. (Lásd a képen mindkét fázist.)

⁵⁹ Gyakorlatilag leírhatatlan pontosan. Lásd link: Pt.2 9'20"-9'35"-ig.



54. ábra

A következő mozdulatsornál a *balerina bezuhan a férfi előtt spárgába*, közben megkapaszkodva a vállában, s a férfi is fogja a lapockáinál. Majd többször átváltanak másik spárgába fél fordulatokkal, passén keresztül felállva, mintegy tovább lépegetve- csúszva, majd ugyanezt megteszik visszafelé és egyszer *dedans tourt* is forogva, úgy hogy a férfi megkerüli a nőt. Majd még oldalra is ugyanez. (Embert próbáló feladat, hiszen Pártay Lilla *Anna Karenin*ájában az első felét magam is kipróbáltam, mint a feleségével veszekedő Karenin.) A férfi szólóban csípőtölésos, izolált mozdulatok és *pipáló lábfejjel ugrott a'la second jeté* is van. (Lásd a képen.) A lánynak spiccről indított *en dedans tourok*, spiccen-pliében, csak $\frac{3}{4}$ fordulattal (teret váltva) következnek (jobbra-balra), majd továbbra is spiccen lépegetve oldalra *kiszúrós lépegetések*. A kettős záró részében még a (quadrille-ban megismert) jetével beugrós mozdulat újabb változatát láthatjuk *térdhez húzott en dedans attitude*-del, és egy *panchét*, amikor a *férfi mögül* mélyíti a *balerina az arabesque-et*, és rá is hajol a férfi hasára. (Lásd a képen.)(Seregi *A cédrus*ban ezt is másolta.) Majd a végén még egy *panché* változat: talpon, *lehajtott fejjel*, miközben a férfi ismét a földön fekszik. (Lásd a képen.)

A Fináléban a tér és a csoportok variálásáé a főszerep: négy lány csatlakozásával például ügyesen *pas de trois*-k lesznek a *pas de deux*-kből, amelynek során még egy kicsit *nők is partnerolják kolléganőjüket*. S a végén a négy férfi elejéről keretesen visszatérő lépéssora zárja ezt a művet.



55. ábra

3.2.1.4 Balanchine négyszáznál is több táncos produkciót alkotott. Az Agon mellett személyes kedvenceim a neoklasszikusabb balettjei, melyek „cselekmény nélküliek” ugyan, de tele vannak rejtett történetekkel, élettapasztalattal, érzelmekkel, szenvedélyekkel és lelki mélységekkel. És főként a csupa nagybetűs tánccal, a szinte hihetetlenül muzikálisan áradó szépséggel. Az *Apolló*, a *Szerenád*, a *C-dúr szimfónia* és a *Jewels*⁶⁰(*Emeralds, Rubies, Diamonds*) számomra a legfontosabbak, visszaadva, sőt felerősítve Sztravinszkij, Csajkovszkij, Bizet, Fauré zenéinek minden egyes hangjegyét és értékes pillanatát. Az amerikai életérzést színpadra állító balettjei tőlem távol állnak, legkevésbé talán a Gershwinnel együtt lélegző *Who Cares?*. Táncnyelvi szempontból azonban a revüs *Csillagok és sávok*, az operettes *Western Symphony* és a musicales *Union Jack* is érdekesek lehetnek.⁶¹ Számos elemzésre méltó balettje mindegyikében találunk mozdulati invenciót, újszerű kötések, kombinációkat – a fent említett neoklasszikusokban is -, de álljon itt még néhány klasszikuson túllépő elem, csak érzékeltetendő – az előzőeken túl – a kifogyhatatlan ötletek sorát, mellyel Mr. B koreográfusok tömegét ösztönözte, ihlette meg, és természetesen nagy kihívás elé is állította. Mint már láttuk számos ötlete a klasszikus lépésanyag kreatív vagy meglepő használatát jelenti, vagy éppen a hagyományok bizonyos értelmű lerombolását (melyet majd követői közül főként William Forsythe vitt el a végsőig).

A klasszikus balettben az ugrások lényege, hogy feledtessék a gravitációt, Balanchine-nál a tempó érdekében már láthattunk *lent hangsúlyos ugrásokat*, ilyen a spanyol pas de chat is, melynél a táncos a *Stravinsky Violin Concerto*⁶² című darabban (is) szinte csak érkezik, és gimnasztikusan feldobja a lábát. Ebben a darabban (főként a második pas de deux-ben) sok a később, a kortárs balettekben gyakori extrém helyzet, póz, de Balanchine-nál még adagiokban fordulnak elő, koncentráltan, „rákészülve” hozzák őket létre, később a tempó örült mértékben felgyorsult, és több a rizikó is. A *Theme and Variations (1947)* tisztelgés az orosz balett csúcskorszaka előtt, akárcsak a *Diamonds* (mindkettő Csajkovszkij zenéjére). A *Csipkerózsika* és a *Paquita* divertissement-jait idéző műben jellegzetes forgáskombináció jelenik meg: az *en suite dehors tourokat féltalpon végzett grand rondokkal preparálja* a férfi szólista, melyeknél a rond magasságát nem tartja meg (mint az akadémikus szabály), hanem előről viszi hátra, a földre. Mivel sorozatban egymás után több ilyen kombináció van, ezért a rondok az előző forgásból indulnak, tehát *a tourokat féltalpon kell befejezni* hozzá. A szolobalerinának *kis jetéket* kell en suite ugrania előre és *hátra is*, miközben *irányokat is vált*,

⁶⁰ Az egyetlen háromrészes, egész estét betöltő cselekmény nélküli balett (*Rubies, Emeralds, Diamonds*).

⁶¹ Meg kell említeni, hogy választott hazája és honfitárs zeneszerzői munkássága mellett mi magyarok is adtunk témát neki: *Raymonda Variations, Cortège Hongrois, Hungarian Gypsy Airs*.

⁶² Látható a *Dance in Amerika* dvd-n.

de valójában *nem is emelkedik meg*, és hátul lévő *spicce végig érinti a földet*. (Valójában így szinte minden attribútumától megfosztotta az „ugrást”, de mégis az az érzet, hogy gyors jetéket lát az ember.) Majd bebizonyosodik, hogy táncosnő is képes (kell legyen) *en tournant pas de chat*-kat ugrani en suite, gyors fordulásokkal kötve. A kettősben egy ma már gyakori, de 1947-ben új partneri helyzet jelenik meg, amikor a két táncos oldalról simul egymáshoz (tulajdonképpen a két csípőt érintik össze), a férfi a derékon, a nő a vállnál öleli a másikat: ráadásul itt egy spiccről indított és oda letett emelés van attitude helyzetben, maguk körül megfordulva. A balerina a karjával szinte hajtó mozdulatot végez a lendületvételhez, mert többször megismétlik ezt a sort, a férfi közben szinte csak leérinti a balerina spiccét. A táncosnő *a’la second dévéloppéban* áll, miközben a *partnere körbesétálja* kézfogással és váltással, az adott ponton „kikerülve” az oldalra hosszan elnyúló lábat. Eközben a balerina el sem moccanhat a spiccéről. Láthatunk még *oldalt tartott karral chainés-t* (tenyér visszafeszítve), illetve egy egyszerű mozdulatot, mely mégis Balanchine friss szemléletére vall: az oldalról, poséból indított összehúzást (V. pozícióba) a balerina negyed fordulattal zárja be *croisé* előre. Ez a szinte banálisnak tűnő mozdulat a sok, a mai szemnek már szinte természetes (mert ma már a kánon részévé vált) apróság egyike, mely Balanchine leleményére, újító szándékára utal. A **Donizetti Variations (1960)** könnyedebb hangvételű kettőse szintén tartogat meglepetéseket: a balerina III. karpozícióval forog *tour*t, melyet a *partner a két könyökét kívülről fogva* állít meg – a klasszikusban a *tour* indításakor, közben és a végén is a férfi a nő derekán tartja a kezét, itt az indításban sem vesz részt, és ezzel az új mozdulattal fejezi be. A partner által emelt és *spiccre* letett *en tournant olasz changement* nemcsak látványos, de veszélyesnek tűnő új mozdulat ebben a kettősben. A női variációban a klasszikus spicc gyakorlat van továbbgondolva: az *échappé-t spiccről csak elsőbe zárja le* (V. pozíció helyett), majd *elsőből ugrik a levegőben V. pozíciós, felhúzott lábas helyzetbe* (olasz *changement*). Aztán egyik spicce hegyéről a másikra gördül át V. pozícióban (‘jogging’ *en dehors-ban*), a kódában pedig olyan nagyban ugorja az *olasz pas de chat-t*, hogy a 90°-ra lendített lábra még rá is hajol (*kontrakcióval*), majd már „megszokott módon” *oldalt tartott karral* forogja a kör *tour piqué*t, melyre szinte *ráugrik* a hagyományos puha *piqué* mozdulat helyett.

3.2.1.5 Az elemzéseket egy olyan darabbal illik zárnom, melyben Balanchine szinte önmagának állít emléket (bár nem ez volt célja). A **Jewels (1967)** középső harmada, a **Rubies** összefoglalása az amerikai balettstílusnak, azaz a Balanchine kreálta világnak, és tisztelet a Sztravinszkijjal való együttműködésnek. A Claude Arpels ékszerei ihlette műben a francia, az amerikai és, a tisztelet okán záró számnak hagyott, orosz balettstílus jelenik meg. A *Rubies-*

ban benne van minden esszenciálisan, ami Mr. B-re jellemző: a kísérletező, a neoklasszikus és a musicalesebb világ (lásd a képen) itt találkozik egy könnyed, flörtölős hangulatú örömtáncban. (Az *Emeralds* a francia elegancia, a *Diamonds* a petipa-i klasszika csúcskorszaka előtt tiszteleg.) A darab táncfolyamában ismét van *csípőtolás* spiccen/féltalpon pliében, de most IV. pozícióban, és gyakori a *fenék hátratólása* is, majd az *ide-oda* játék. Sűrűn előfordul a már ismert spiccről felvállaltan leesve érkezés egy-egy mozdulatból. Az *extrém grand battement*-okból itt a hátra, attitude-be, a fej fölé lendített láb gyakori – talpon és spiccen egyaránt. (Ebben az esetben a láb már természetes módon fordul befelé, *nincs tökéletes en dehors* helyzetben.) (Lásd a képen.) Diagonál *forgások több formában is vannak hajlított súlylábbal*: grand tour piqué attitude-ben, spiccen, és tour soutenu/pas de bourrée féltalpon, és a tour piquénél *térd-a-térdhez passét* is láthatunk. Visszatérő lépés a *lovacskázást imitáló emboité* (a lábat előre kirugdosva), a *sarok- vagy térdemelős parallel futások, ugrókötelezést, vagy lovaglást utánzó karral*. A férfiszólista *forgást nyit sarokra* és pipáló lábfejjel lendítve a lábát a'la secondba, diagonális *futásból indít* a'la second développés sautékat, vagy a coupé jeté en tournant sebességét gyorsítja úgy, hogy a láb egyre kisebbet nyílik, majd a végén *talpon forgás-sorozattá fokozódik*. A balerina pedig talpon fordulatból ugrik hatalmas demi rondos a'la second sauté (*spirálisan emelkedve*), és a szintén sokszor előforduló „*csirkés*” *kartartásban* forog diagonál tour piquéket (a kar oldalról könyökből van berántva, a csukló is megtörik, az ujjak szétfeszülnek – a kar tagjainak ezután tenyérből kifelé tolásos mozdulata is van). (Lásd a képen.)



56. ábra

A kettősben kétszer is előfordul a már ismertetett „*szarvasugrás*”, de *partnerrel* együtt és glissade-ból indítva: először a férfi karján-vállán támaszkodva, majd deréknál emelve is. *Sarkon tour lent*-t (promenád) csak ebben a darabban láttam, akárcsak a *könyökhajlatban karolt* fogással entrelacé emelést, és *grand fouetté emelést* a derékon fogva, a szabadláb felé haladva. A pas de deux-ből pedig itt sem maradhatnak ki a karfonások és egy artisztikus

egyensúlyi helyzet: a balerinát talpon, a'la second helyzetben, a két kézfejet fogva dönti ki a partnere *extrém mértékben*, ellentétes irányba húzva csípőből a statika megtartásához. A pas de cinque-ben pedig négy férfi változtatja a nő pózait, hajtogatja őt. (Lásd a képeken.)



57.ábra

3.2.1.6 Balanchine alkotói pályáján is vannak természetesen visszatérő, kedvenc, sőt sokszor használt lépések: **tipikus balanchine-i lépések** (névjegyek/védjegyek) – könnyen elképzelhető, hogy a fent említett lépések sem itt, ezekben a darabokban fordultak elő először. Ám Georgij Melotonovics Balancsivadze a balett nyelvének gyarapodására gyakorolt hatása nemcsak vitathatatlan, de egyedülálló is: nem csak a XX. századot tekintve. A természetes ismétlődéseket beszámítva is számolatlanul ontotta magából a lépéseket, ömlött belőle a tiszta és minden mesterkéeltséget nélkülöző – s nem győzőm ismételni, hogy utolérhetetlenül muzikális – tánc. Ebben a fejezetben nem is esik szó a lépések elemzésekor megfigyelhető, apró eltéréseken alapuló variánsainak ezreiről (megismétli a lépést, de nem *pont* ugyanúgy), illetve az alkotói pályaképét még inkább árnyaló fantáziadús térformákról, váltásokról, a jelenetek/balették szerkesztéséről, a zenét leképező kánonokról, unisonokról, csúsztatásokról, azaz a muzsika szinte szószerinti táncba ültetéséről. Lépésanyaga azonban mára olyan gyakran használt és evidens lett világszerte, annyiszor használták az őt követő koreográfusok, hogy a kánon részévé vált; a nem kifejezetten szigorú metodika szerint (vagy az éppen Balanchine-nak tulajdonított, de általa igazán nem kidolgozott metodika szerint) oktató iskolákban és a színpadokon mindennapossá lett, ebben az értelemben klasszicizálódott, akademizálódott. Szemléltetésül még *néhány emblemikus Balanchine mozdulat* képekben: csípőtolás, parallel spicc-plié (*Apolló*), és a lendítéstől szabadon hátraszaladó karok, féltalpon a spicc-cipőben (*Tarantella*). Keresztező pózok (*Diamonds*, *Szerenád*, *Donizetti Variations*). Testszobor és veszélyes grand jeté (*Concerto Barocco*), konstruktivista térforma (*Szerenád*), valamint modern pózok (*C-dúr szimfónia*, *Stravinsky Violin Concerto* és *Episodes*).



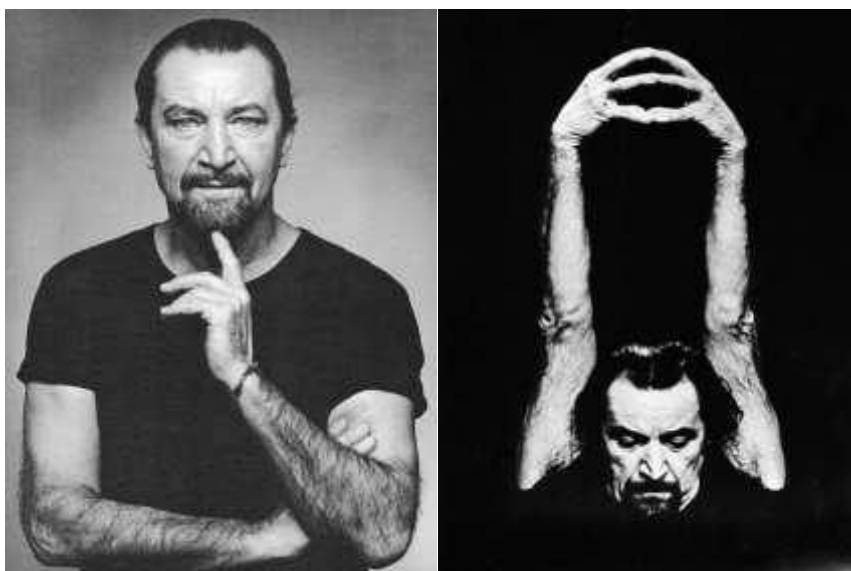
58. ábra:

Ahhoz, hogy Balanchine következő gondolatait ma természetesnek vehessük, az ő munkája valóban nagyban hozzájárult.

„Először is rá kellett döbbernünk, hogy a tánc teljesen független művészet, nem pusztán egy másodrangú, kiegészítő jellegű. Hiszem, hogy egyike a nagy művészeteknek... A balettben maga a mozdulat a fontos. A balettnak lehet szövege, de a vizuális élmény... a lényeges eleme. A koreográfusnak és a táncosnak emlékeznie kell arra, hogy a nézőket a szemükön át éri el. A megteremtett illúzióval győzik meg a közönséget, leginkább egy varázslóhoz hasonlóan.”⁶³

„Mindnyájan Gogol köpenyéből bújtunk ki.” – Dosztojevszkijnek tulajdonítjuk ezt a mondást. A balett történetében pedig nyugodtan behelyettesíthetjük ezt Balanchine nevével. Később jelentős koreográfusok vallották magukat követőiként, és persze sokan nem mondják ki, vagy a természetes koreográfiai rutin és eszköztár használata közben nem is tudják, hogy nyomdokain haladnak. De Európában és Amerikában is született - még ebben a dolgozatban is tárgyalandó – utóda Mr. B-nek.

⁶³ www.balanchine.org; saját fordításban.



59. ábra

3.2.2 Maurice Béjart (1927-2007)

Béjart teljesen más koreográfus alkat: nála nem a lépés, hanem a filozófiai tartalom, a belső izzás, a spirituális-intellektuális töltet és nem utolsósorban a nézőkre gyakorolt hatás fontos. A színházban mint modernkori templomban megteremtett rítus. A hatás eszköze pedig nála nem annyira a lépés, mint a tömegek, a tér és a színházi eszközök használata.

„Béjart szerint a balett, illetve a tánc elsősorban a jelenkor művészete, amelynek megteremtéséhez úgyszólván minden művészi eszköz jó és szükséges. Balettjeivel, vagy inkább táncszínházával a legszélesebb tömegekhez és az ínyencekhez egyaránt kíván szólni. Produkciói a monológoktól a monumentális hatású 'szertartásokig' ívelnek, s nyelvezetükben egyaránt táplálkoznak a klasszikus balett és a néptáncok, az amerikai modern tánc és a jazz, a Távol-Kelet templomi táncai és a képzőművészetek örökségéből.”⁶⁴

Természetesen néhány érdekes és hatásos mozdulattal ő is gazdagította a táncnyelvet, főként, hogy sok követője volt az 1970-es évektől Európában. Béjart nálunk is egyet jelentett a modern balettel: érdekes, hogy a táncnyelvben kevésbé invenciózus, és cselekményközpontú magyar környezetben eleinte épp Balanchine-t találták kevésbé izgalmasnak. Béjart stílusa igazából töredezett, eklektikus, sok (érdekes) pózzal és gimnasztikus elemmel operál, melyek közé akár változatlanul illeszkednek a klasszikus lépések. Gyakran az elemek egymásutánja jelenti a koreográfiai értéket, a váratlan vagy akár meglepetéskeltető fordulatok. Táncnyelve meglehetősen repetitív: tételen és darabon belül éppúgy, mint életművét tekintve, ezért korántsem lehet tőle olyan mennyiségben szemezgetni az

⁶⁴ Körtvélyes in. Staud (szerk.)(1984) p.399

újdonásokból. Talán épp ez a repetitív jelleg teszi, hogy legsikeresebb darabjai az ostinato XX.századi mintadarabjai, a *Bolero* és a *Tavasziünne*p, sőt akár a *Bhakti Siva* kettősének zenéjét is idevehetjük.

3.2.2.1 Táncnyelvi invenciók *Béjart-indiai népzene: Bhakti (1968)*⁶⁵ című műve alapján. Béjart egyik szenvedélye a keleti kultúrák megismerése (filozófiájuk, vallásaik, tánc kultúrájuk), így például vannak japán témájú (*Kabuki, Gagaku*) vagy iráni népzene születt (*Golestan, Farah, Acqua Alta*) alkotásai is. Az indiai táncosnők, a dévadászik/bajadérok egzotikuma már a klasszikus baletteknek is témája volt, de az indiai klasszikus táncok jellegzetességeit mutató mozdulatok a XX. századi modern balettek nyelvére voltak megtermékenyítő hatással, elsősorban Béjart egy indiai turné impressziói alapján készült művében, és azt követően.

1. tétel: Rama és Sita: az erényes és bölcs istent ábrázoló részben a Béjart-nál gyakran előforduló és szimbolikus jelentőségű „*merítő*” *karmozdulat*ot fedezhetjük fel. Ezzel a víz/föld tenyerünkbe vétele jelenik meg, és számtalan asszociációra ad lehetőséget. A két szólista táncában a *csípőkörzés*, a *spiccen/féltalpon lépegetés*, a *mudrákat idéző kéz- és kartartások* hozzák be az indiai hangulatot, és a jellegzetes pózok illetve helyzetek. A térdek keresztezésével és összeérintésével létrehozott *tombés állás* (amelynél a keresztbe tett láb féltalpon is van súly) a súlyláb csípőjének enyhe kitolásával és befelé rotálásával még partneri munka közben is jelen van (ahogy a herceg is minden körülmények között a klasszikus balettben tendu helyzetben áll).(Lásd a képen.) De ugyanez a *súlyláb-csípő helyzet* jön elő, amikor oldalt pliében, féltalpon van a szabadláb kitámasztva, vagy a térdek keresztezésével *passé* vagy *elöl attitude* helyzetet vesznek fel (lásd a képen). A kettős lassú meditatív jellegű, gyakorlatilag pózok összekötése: *panché*, amikor a partner tenyerével érinti a nő homlokát (lásd ismét az első képet), ellenoldali oldalt attitude développé után mindketten ronddal *elöl attitude*-be állnak, így a *férfi fél lábon állva partnerolja a spiccen álló nőt*. Az a'la *secondban* álló balerinát a férfi hátulról átöleli egyik karjával, a másikkal pedig *feltolja a nő spiccét* a feje mellé – eközben a nő *elöl lévő kezének tenyerét mutatja a nézőtér felé* (mint a hindu istenábrázolások kéztartásai). Érdekes fogás, amikor a nő *előre emelt lábának bokáját a partner mindkét kezével átfogja*, és ebben a helyzetben hajol a nő mélyen hátra, majd le is *gördül a földre*. Két Balanchine-nál látott elem tér ebben a műben vissza: egyrészt a keresztezett *passé*val, hajlított súlylábban való forgatás, másrészt a *promená*d a balerina térde fölötti fogással. (Lásd a képen.)

⁶⁵ Lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=Usix5JZD23Y>;
<https://www.youtube.com/watch?v=dVXH891kwRg>



60. ábra

A *föld használata*, például egy törökülésben zajló ima, természetes velejárója a témának, mint ahogy az *emelések pózai sem lehetnek klasszikusak*: az a'la second láb és hozzá a súlyláb is be van hajlítva (egy térd és egy lapocka fogásával, enyhén megdöntve emeli a férfi), vagy széles a'la second spárpa után a kar által felemelt két szólista egymást lábaikkal átkulcsolva ölelkeznek. A férfiszóló bővelkedik klasszikus lépésekben (ballotték, jeték jellegzetesen béjart-os allongé karral a fej fölött, rond de jambe en l'air sauté, forgások és még entrechat six is), melyek között repetitíven visszatérnek keleties mozdulatok. Kis croisé elől *piqué váll és csípő körzéssel* ízesítve; *ridázó jellegű lépések* kissé előre szúrva az elől lévő lábat, és ráhajolgatva az kiszúrásnál – és ugyanez kis ugrással is. Ugyancsak lenghangsúlyos ridázás, de hátul féltalpon, és szinte átnyújtott térdekkel, egyenes testtartással. *Piqué kilépés* oldalra passzéba, a *súlylábba* kissé rátolva a *csípőt*, és rengeteg *oldalt attitude* póz (klasszikusban nincs ez) – *pliés féltalpon* állva is. A *keleties karmozdulatok* között vannak lágyabbak és könyökben, csuklóban megtörtek is (a tenyér mudrákon látható használatával), és egy jellegzetes Béjart tartás, amikor a csípő alatt lévő kéz *tenyere a testtel párhuzamosan rásimul a combra*.

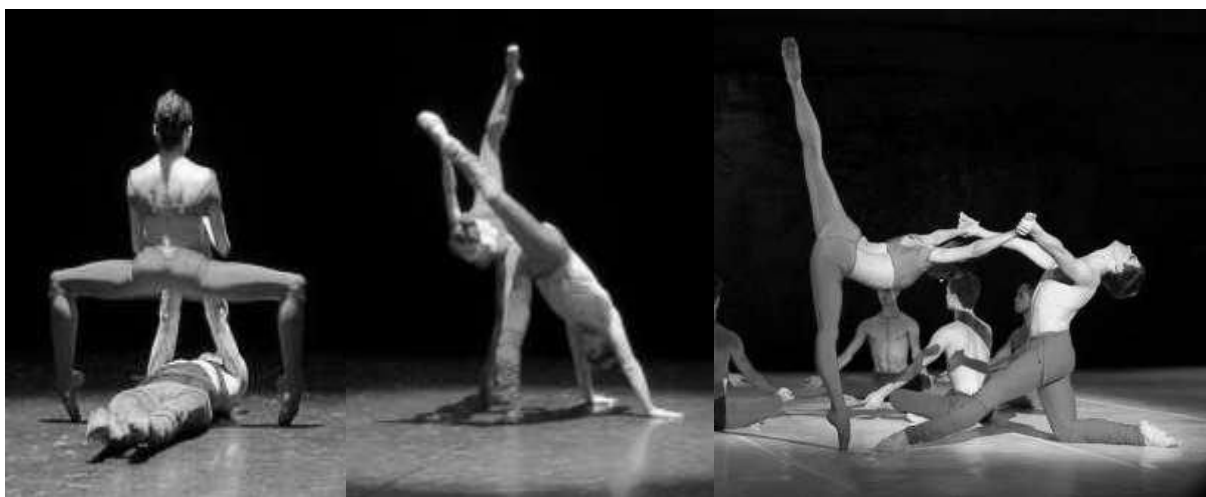
2. tétel: Krisna és Rada: ebben a kettősben sok elem hasonló, mint az előzőben. Krisna *fuvolat imitáló kartartását* a keleti ábrázolásokból ismerhetjük (lásd a képen), a táncos keze gyakran van mutatóujja élével a mellkasa elé helyezve is, kis jeték közben pedig a kinthangsúlyos karkíséret egy változata látható *ejtett könyökkel, a váll szabad mozgásával*. Előfordul itt is sok klasszikus mozdulat: glissade-passé piqué, többfordulatos tourok, brisék *test mellé szorított karral*, és hosszan *guggolás* V. pozíciós grand pliében (indiai táncok jellegzetes helyzete) miközben a kéz a combokon támaszkodik. A kis ballotték mellett egy variáns is látható itt: a magasan váltott lábat még a levegőben nyitja ki a táncos, szinte jetészerűen. A *klasszikus lépésből indul ki* az a pas de chat-szerű mozdulat, melynél a táncos a második lábát nem dobja fel, csak a földre távol leszúrja parallel, erőteljesen rátolva a medencéjét; a spanyol *pas de chat oldalra nyitott változata* fordulatokkal kötve; és a klasszikus oldalra pas de chat érkezéséből indított *félfordulat*, melynél az *en dehors megtartott súlylábhoz a szabadláb parallel fordul hozzá passéba*, és a *megemelt láb térdéhez közelít berotálva az ellentétes váll*. Ebben a részletben az *indiai táncok dobogós lépése* is megjelenik több formában: pliében a súlyláb bokája előtt egyeket koppintva és kis jetészerűen váltogatva a lábat, ugyanebben a helyzetben lépegetések pliében, erőteljes csípőmozgással, illetve V. pozícióban féltalponpliében dobogva. Érdekes elem a *keresztezett passéban történő sautézás* oldal irányba – mindezt kezet fogva, párosan.

3. tétel: Siva és Sakti: a méltán legismertebb kettős a darab legkidolgozottabb, leggördülékenyebben megkoreografált része. Benne van a klasszikus balett és az indiai klasszikus táncok ihlete (szépen egymásba simulva), és spirituális jellege mellett is végig vibráló, hiszen a férfi energia és a női energia univerzális nászát, avagy a kétféle nemet egy testben látjuk tökéletes táncos megvalósulásban. Béjart-nak ez az egyik olyan koreográfiai teljesítménye, melyet látva azt gondolja az ember – amit Balanchine-nál sokkal gyakrabban -, hogy ehhez a témához és zenéhez már nem érdemes nyúlni.



61. ábra

A pár egymás ölében ül: törökülésben, egymás köré fonva lábukat. (Hindu szoborábrázolásokról, lásd a képen.) A férfi karja ujjait összefonva az ég felé tolva. Ebben a kiinduló pózban történik néhány kar- és lábhelyzet váltás, melyet mindig a férfi tenyerének mozdulata indít: és egy szép póz, amiben a nő lábai oldalt spiccen-hajlított térdel, és a férfi karjai felette párhuzamos rajzolatot vesznek fel (szinte dupla *M*-et formálva). (Lásd a képen.) Amikor a nő felemelkedik, láthatjuk a modern balett egyik legjellemzőbb helyzetét: *II. pozícióban, spiccen-pliében* áll (ez a helyzet az egyik leggyakoribb elem, szinte minden koreográfiában előfordul akkoriban, azóta viszont már kikopott a koreográfusok eszköztárából) (Lásd a képen.). Itt egy mély hátrahajlást végez, a férfi a két lába között fekszik, majd felemeli a lábait tükrözve a nő lábhelyzetét. (Két *U* tükröben.) Éles pózváltások után egy különleges partneri helyzet jön létre: a férfi a kezein támaszkodva *panchét* csinál, a nő a felemelt lábára fonódva szintén *attitude-ben panchézik*. (Lásd a képen.) Szétválva a színpad két oldaláról *pókjárásban* közelítenek egymáshoz, közben spiccen/féltalpon előre emelik a lábukat, az ég felé nyújtva. Ennek végén egy szép póz jön létre, mely rendkívül egyszerű: *ülés felhúzott térdekkel, hátul kéztámasszal*, a spicceiket összeérintve (ismét egy dupla *M* rajzolata). Így összetartva a spicceket felemelik a lábukat zártan, és ki is nyitják oldalra. Újabb partneri feladat, amikor a nő *panchéja* közben a partnere vele szemben térdel, egyik lábát a földön előre nyújtva, és hátra is hajol. (Lásd a képen.)



62. ábra

A több *aktust* imitáló póz következik, a nézők számára több szögből. Majd egy jellegzetes Bhakti-póz, amelyet a balerina háttal II. pozícióból egy félfordulattal ér el: eközben a térdei keresztbe kerülnek egymás előtt (egy extrém széles IV. pozícióba), karja pedig V-alakban tartott, tenyereket előre forgatva és szétnyitva az ujjakat (X forma). Ebben a helyzetben pliézis is, kezeit legyezőszerűen zárva a csuklóknál, a feje előtt. Ezután nagy *développé*-vel lép II. pozícióba, és grand pliéből úgy emeli a lábát fel, hogy útközben megfogja a kezével a bokáját és felhúzza vele a lábát a feje mellé. A férfi ekkor nem fogja a derekát, csak könyökhajlatával satuszerűen összeszorítva tartja, és ki is tekint mögüle. (Lásd a képen.) Ezután egy-egy kezükkel keresztben megfogják egymást, a férfi kibújik a nő mögül. A karjaik lekereszteznek ezáltal egymást, és a nő diagonálisan hátratulva a csípőjét, *spiccen* maradva kidől: kényes egyensúlyi helyzetet hozva létre. (Lásd a képen.) Egy *fouetté*-val kerülnek a következő pózba, mely szépen szimbolizálja a két összetartozó felet. Háttal simulnak egymáshoz (nem kell mindig a direktség), karjaikat egyformán fent illetve elől tartva, a nő pedig attitude-del öleli át a férfi derekát. (Lásd a képen.)



63. ábra

A balerina ezt a helyzetet megtartja, miközben a férfi „sótörő” mozdulattal a hátára veszi, majd felet fordul, a nő pedig a másik lábát is rézsút nyitva az ég felé emeli (létrejön egy X), ekkor a nő átkulcsolja lábait a férfin és mélyen hátrahajol - karjaik összefonódnak, szinte *hindu erotikus domborműveket idéző* pózban. Ezután egy szintén nemcsak látványos, de nehéz pózt vesznek fel: a nő egyik lábát bekulcsolva tartva a másikat előre hozza attitude-be, *ráül a férfi fenekére*, aki a 90°-os döntésből feljön, és fenekét kitolva *fokozott lordotikus helyzetet* hoz létre (a klasszikus vállraültetés póza a nőnek, csak egy lehetetlen helyzetben).

A korábbi kettősökből ismert mozdulatokból itt visszatér az ellentétes irányba egyszerre emelt a'la second développé, és a boka elé féltalpon letámasztott lábfejjel, csípőtölásos pliében megszülető „indiai póz” hajlított-megtört kartartással.

A következő emelésbe a táncosnő „*cigánykerékszerű*” mozdulattal kerül fel, miközben fejjel lefelé, szemben a férfival derekát szorosan átöleli, a táncos pedig szintén kulcsolva magához szorítja, terpeszben állva (a két pár láb ismét X-et rajzol). Ebben a helyzetben mindig ellentétes lábakat *passéba behúzza lépegetnek* helyben néhányat, majd a nő két spicce hegyét összeérinti, a partnere pedig két keresztlépéssel oldalra halad, és *oldalra döntéssel leteszi a nőt panchéba* (mely értelemszerűen *nem teljesen szabályos hátul irányban van*), sőt egyik kezével el is engedi (az erős kulcsoláson múlik az egész mozdulatsor sikere). A végpózhoz ismét II.-ből fordul vissza a nő, majd *rátenyerel a hanyatt fekvő férfi mellkasára*, aki lábait hajlított térdel, parallel felemeli rézsút nyitott pózba, hátrahajtja a fejét (miután fekszik, így ránéz a nézőkre), karjaival pedig törtvonalú kartartást vesz fel a földön. (A képen a végpóz előtti pillanat, mielőtt a nő lehajolna, és a férfi felvenné a pózt.) A női szólóhoz a férfi teste mellett *második pozícióban végzett suivivel* indul a táncosnő, majd *szaggatott karmozdulatok* kíséretében sétál a kezdő pozícióba.



64. ábra

A női szóló ötödik pozícióból indul, a kézfejekkel egy *rombuszt formálva a szeméremtest előtt*. A táncanyag végig nőiesen kecses és férfiasan energikus egyszerre. Kezdődik egy *széles II. pozícióval* és „V”-alakot formáló *karral*, szétfeszített tenyerekkel, ujjakkal, majd folytatódik *spiccen-pliével*, a *térdekre támasztott kézzel*. A pliében több sarokletétel és emelés zajlik (*pliében relevék*) – állandóan karhelyzeteket váltva: *vállakat átölelve* a két karral, egyik karral a vállat ölelve, a másikat – mint egy nyakkendő megkötésekor – *áthúzva előre a könyökhajlat előtt*, majd csere (amikor a végén ugyanezt gyorsabban ismétli, akkor még oldalt és fej mellett párhuzamosan nyújtott karok is variálódhatnak hozzá). Nagy a’la secondok, vagy *oldalt attitude*-ök többféle kartartással előfordulnak (csuklókat összeérintve, és felnézve, a fehér hattyút idéző felemás allongé tartásban, rondal indítva és csípőre tett kézzel, oldalt szélesen elnyújtva tenyeret mutatva, és „V” betűt formálva mintegy nyúlva az ég felé, vagy lehajtott fejjel – lásd a képen). A másik gyakori klasszikus lépés a forgás sokféle formában (fouetté, V.-ből, IV.-ből, dégagé, pas de bourrée). Három kifejező, indiai ihletésű pózt emelnék ki a szólóból: az egyik egy *spiccen támasz a másik láb bokája előtt*, mindkét láb pliében, mély előrehajlásban a nézőkre nézve, *karok oldalt egészen fel-hátra feszítve*, hátranéző tenyerekkel. A másik elől effacéban ugyanez a támasz, a *súlylábra csípőből ráülve*, a *karok* pedig a súlyláb oldalán a *test mellett ejtett csuklóval* (lecsapó gesztussal) – az egyik fent, a másik a test előtt keresztezve. A *harmadiknál haránt spárgából átfordul angolba*, majd térdeit felhúzva *spiccre*, hátul *kartámaszban hátrahajol*. Lépésekből említeném: a *II. pozícióban spiccen előadott csípőtölést* (jobbra-balra) oldalról a vállak fölé *ejtett kézfejjel*, az *V. pozícióban lépkedést előre csípőtekeréssel* és lenről emelt „*szivárványos karral*”, és a *II. pozíciós spicc-pliében helyben előadott csípőrázást*. A végén *II.pozícióból indított en dedans soutenu* fordulatok ismétlődnek háromszor, oldalra haladva. Az utolsó harmadban rengeteg a

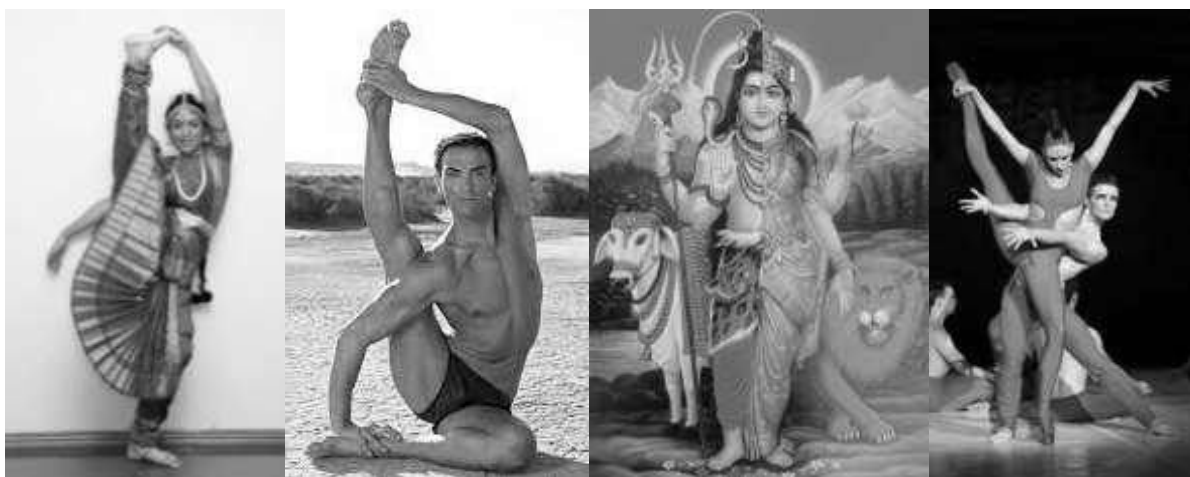
mudrákra utaló kézfej: például a hüvelykujj közelítésével a középső ujjhoz egy rondos piqué lépésnél.

A férfiszóló egy tipikus *bharata-natyam* póz ismételtetésével kezdődik: elől attitude (nem kifejezetten kiforgatva), pliés súlylábbal, kis csípőtollással és hátradőléssel, a táncoló Siva szobrokon látható kéztartással. (Lásd a képeken.) Majd a lábak zárásával egy *pulzáló testhullám indul, kontrakcióval indítva, erősen vállból körző, hajtó jellegű karmozdulattal* egyre fokozódva. A szexcsakrából indított hullámzás hordozza a mozgás, a tánc szimbólumát: utalás a táncoló Siva ábrázolásokra. A nem kifejezetten en dehors attitude a következő lépésor fő eleme: először hajlított súlylábban forog egy tourt ebben a helyzetben, mudra kézfejjel elől és hátul első pozícióban, majd *II. pozíciós pliéből indítva felpattan en face attitude-be, ahonnan behúzza croiséba pliével és kontrakcióval parallel passéba*, ellentétes karját a térdére teszi kívülről, majd contre temps lépéssel folytatja a másik irányba. A végén *parallel, magas grand battement-okat dob croiséba, csípőtollással a lábat váltva en suite*. A következő rész központi eleme a *petit jeté* ugrás. Szerepel előre, kis *előrecsukló mozdulattal* (brisészerűen, kontrakcióval és több sautéval egy lábon) tenyereket lefogatva mindkét oldalra, közte nagy passé sautéval és relevébe felpattanós attitude-del - *szárnyaló karmozgással* (lásd a képen). Illetve en suite oldalra, a *tenyeret az arc elé emelve*, mint egy tükröt, a másik kart oldalt/hátul ellenkezően leforgatva. Itt is van a ridázó, előre hajlással kísért lépés, ahonnan assembléval indít egy entrechat six-t, a *klasszikus koordinációnak teljesen ellentmondó* (és meglehetősen testidegen) hátra *nagy karkörzéssel*. Majd szerencsére a nagy passében történő, egyre magasabb en suite ugrásoknál a hajtó mozdulat előre történik, ahogy segíti is az emelkedést.



65. ábra

Ezt követően kiemelnék egy *fűszeres kis lépést*: a másik lábfej előtt *kifelé sőprögető lábmozdulatokat*, mely éppen ellenkezőleg zajlik, mint a balettben a flic, majd a másik láb a boka előtt féltalpon koppintós lépést végzi – közben mudra kézfejekkel. Ezután újabb repülő mozdulatokkal kísért en suite ugrások következnek: *II. pozíciós pliéből, és előre döntött testhelyzetben maradva úgy ugrik fel a táncos, hogy a pózt megtartja*, csak a térdét még jobban felhúzza. (Ez a madár most nem gyorsan csapkod a szárnyaival, mint az előzőekben, hanem inkább süsszerűen hajtja magát. A kar tulajdonképpen egy *második karpozíció erősen berotálva vállból*, és a hajtás előre körzést jelent a vállból szabadon.) Ezután a Siva pózban tartott kéztartással van *sauté attitude-ben*, és a végén egy klasszikus férfitáncos-ugrás: *tour en l'air*, azonban nem pozícióba érkeznek, hanem *párosan térdre gördülve ráfekszik hátra a lábszáraira*. (Ehhez a mozdulathoz nagyfokú megnyújtottság kell, tehát asszociálhatunk nyugodtan a jógára, akár a *bhakti-jógára*, mely az érzelmek és érzések tudatos vezetésének, irányításának útján alapszik, sokan az odaadás és szeretet jógájának tartják.)(Lásd a képen.) A kettős lezárása a balerinának egy óramutató járásával megegyező irányú (a női áramlás iránya) kör *piqué* sorozata, melyben nem csak fordulatok, de *ronddal és kontra irányban történő válcsavarással*, mudra karral kísért *piqué* is van, sőt egy *gázlómadarat idéző talpra, parallel passéba legördülő lépegetés* is. A végpóz pedig visszatér az őскеzdethez: egymás ölében a két isten, aki egy. (Lásd a képen.)



66. ábra Bharata-natyam és bhakti jóga, Siva-Sakti ábrázolás: két isten egy testben – ugyanezek a balettben

3.2.2.2 Táncnyelvi invenciók *Béjart-Webern: Öt tétel vonósnégyesre (Opus 5) (1966)*⁶⁶ című műve alapján (percezéssel az adott link alapján). A kétszereplős kamaradarab Webern zenéjéhez illeszkedve egy párkapcsolat diszharmonikus pillanatait és harmóniakeresését ábrázolja. A táncanyag neoklasszikus: akadémikus lépésekből (azok szabad használatából) és expresszív mozdulatokból, gesztusokból épül fel. A kezdő és záró pillanat „hétköznapi” klasszikus póza (effacé attitude, klasszikus helyzetben: „a táncos egy kézzel fogja a táncosnő egyik kezét”⁶⁷), azonban a darab kontextusában *szimbolikus jelentéssel* ruházódik fel: a mindennapok, az örök körforgás jelképe lesz⁶⁸. A darab folyamán az absztrakt balettmozdulatok⁶⁹ többletjelentést kapnak, akár egy-egy gesztussal kiegészülve (ez a klasszikus balettekből ismert hagyományos mód), de értékes pillanatokban csupán a koreográfia szövete által (ez a mesteri teljesítmény). Mindjárt az elején a férfi az V. pozícióban álló balerinát *kidöntögeti egyik oldalról a másikra* (az emelés tanulásakor az egyik legelső gyakorlat) – máris az egymás megismerésének egyszerű szimbóluma*⁷⁰ (0’26”). A következő attitude effacé pózból megtudunk többet erről a kapcsolatról, mert a nő elkezd *szaggatott, megtört mozdulatokkal mozogni, miközben karját, lábát elmozdítja a pózból* (0’47”), majd szintén *szaggatottan, három fázisban* visszanyeri a kiinduló helyzetet (0’55”) („fegyelmezi magát”). Aztán a klasszikus balettekben megszokott mozdulattal a férfi szinte feldobja a nő kezét, miközben ő hirtelen allongé arabesque-be kerül: ez ott egy öncélú bravúrkellék, itt a veszekedés kezdete. (0’57”) A férfi szó szerint bepörög: egy tour en l’airt ugrik térdelésbe érkezve, a nő pedig - megint egy egyszerű lépés – *zaklatott suivibe* kezd, melynél az *első lábát kissé felkapkodja, majd erővel koppintja a földhöz*, V. pozícióba. (1’00”) Eltáncolnak egy ideig egymás mellett, majd összesimulnak egy szép pózba: a nő *hason befekszik a férfi két combjára* (az parallel pliében van), oldala ér a férfi testéhez (lásd a képen)(1’23”), majd *felülve a combjára* két lábát előrehozza és attitude-be vezeti (ismét pontosan a klasszikus vállraültetés helyzete, mint a Bhaktiban, de most a combon - lásd a képen)(1’27”). A férfi innen feláll vele úgy, hogy a külső láb térdhajlatához csúsztatja a könyökhajlatát, és *mintegy beakasztja*, a másik kezével pedig a *parallel passéba felemelt combjára fekteti* a nőt – és még el is engedi. Szó szerint és átvitt értelemben is: „kényes egyensúly”. (Lásd a képen.)(1’40”) Innen még gyengéden le is fekteti a földre, de megtört

⁶⁶ Lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=kMvzaRKDKbA>

⁶⁷ Lőrinc (szerk.)(1996) p. 95.

⁶⁸ A felvételen a kezdő póz nem látszik.

⁶⁹ Valójában minden mozdulatnak van némi szimbolikus tartalma is – még a teljesen divertissement jellegű klasszikus koreográfiákban is: ha más nem, a boldogság, könnyedség, légiesség, a gravitáció legyőzése jelentések/képzetek társulnak hozzá, akár a koreográfus szándéka szerint, akár csak a néző fejében.

⁷⁰ A *-gal jelzett mozdulatokra a fejezet végén még visszatérek.

attitude pózaik (férfi állva, nő a földön fekve, derekát felrántva a mozdulathoz) jelzik, hogy nincs minden rendben.(1'54'') Ezután útjaik ismét szétválnak a mozdulatok szintjén (is).



67. ábra

Táncmozdulataik és „*eltoló gesztust*” végző karjaik (2'06''; 2'46'') árulkodóak: a nő parallel passéban spiccre „szenvedi fel magát”, a *karjait a feje mellől a két csípője mellé húzva*. (2'20'') A férfi *klasszikus ugrások variánsait* mutatja be: olasz pas de chat en tournant arabesque-be nyitva távolodva a nőtől, majd visszafelé pas de zephir, de a levegőből a másik lábat nyitva arabesque-be. (2'20''-32'') Mind megannyi vád, és saját szenvedéseit demonstrálandó: hátat fordítva neki *parallel zárt pozícióban sauték erős rángásokkal* (görnyedten és kontrakcióval) *test mellé szorított karokkal*. (2'33'') Majd tétován a nő felé nyúl, de elkapja kezét s eltakarja az arcát előle. (2'43'') A nő válaszol: két leggyakoribb mozdulata a modern balettek kánonjában (de Bédart-nál mindenképp) erotikusnak számító mozdulat visszafogottabb formában. A *spicc-plié II. pozícióban, de ezúttal csak az egyik lábon spiccen* (3'08'' és többször), és a *Bhakti*-ből ismert „csípőreülős”, keresztbetett spicces póz (3'25''). A maga visszafogottabb módján a nő a kettejük közötti testi vonzalmat idézi fel. Utóbbi póznál egyszer szemérmesen-fájdalmasan elfordítja a férfitől a fejét, másodszor viszont vádlón néz rá. A klasszikus pózok és *továbbgondolt mozdulatok* /például az adagioként és nagy lábemeléssel előadott contre-temps-t idéző (4'10''), vagy a hektikusan, lelépve befejezett arabesque (4'25'')/ mellett megjelennek olyan modernnek, mint az V. *pozícióban spiccen medence előretolással indított testhullám* – lágy karokkal (3'48''), vagy a földről *közvetlenül oldalt attitude-be emelt lábak* - spiccre felemelkedve (5'13''). Valójában minden spiccen zárásnak, vagy talpra lejövetelnek – puhán, vagy keményebben – jelentősége van a nő mondanivalója szempontjából. A végén a nő elsírja magát: arca előtt lehúzva két tenyerét, és görnyedten suvizik (5'46'').

A férfi újabb rövid szólója *meglepő elemeket* tartalmaz, sok klasszikus mozdulat között ugyanis *nem kifejezetten a férfi lépéstárból* is akad néhány: olasz fouetté, spanyol pas de chat, igaz férfiasak is: saut de basque, jéték, cabriole és a'la second sauték tourral mint korona. (6'05"-27'') Béjart-os gesztus a *test oldalához rántott könyök, oldalra kontrakcióval* (6'35''), a befejezés pedig ismét egy fricska: *térdelő helyzetben arabesque* a nő felé nyúlva. (Meglehetősen megalázkodó helyzetnek hat.) (6'47'') A központi kettős egy sokatmondó momentummal indul: a nő hirtelen a férfi elé kerül, medencéjéhez érintve saját medencéjét lehajol („természetesen” II. pozícióban spicc-pliében⁷¹, és megfogva kezeivel a sarkait), a férfi pedig átfeszített karokkal a nő derekát fogja (mintegy erőt kifejtve) és lefelé néz. Az *egyértelmű aktust modellező póz* arra utal, hogy a szex gyakran jelenti a konfliktusok (átmeneti) megoldását. (Lásd a képen a póz nem teljesen hű, műtermi verzióját.)(7'05'')

A *Bhakti*ből ismert développék után (ahol a balerina megfogja a saját sarkát) a férfi *átfogja hátulról a nyaka mögött a vállát* és így viszi egy fél kört *promenádban*, majd a nő spiccről legördülve egy magas effacé elől pózba kerül, és kidől *off-balance helyzetbe**. (Lásd a képen.) (7'10"-30'') Ezután egy Balanchine-nál megismert újítást látunk viszont a spiccen *pózban álló balerina teljes megkerülését* – ezúttal I. arabesque-ben (7'40''), majd a férfi hátulról *ráölel a panchét mélyítő nő a testére, és így indít el egy emelést* (7'52''). A *cigánykerékszerű mozdulattal átfordított emelésből* a nő a földre, a *hasára kerül, ahol egyik lábát arabesque-ben tartja*. A lábában kapaszkodva a *férfi panchézik* (nemi szerepcsere a *Bhakti*hoz képest)(8'03''), majd *bokáját átfogva hol letolja hajlítva a lábat a földre, hol visszaemeli, és a csípője mellé szorítja*^{72*} – a játékra a nő felsőteste rezonál, rábizza magát a férfire. (8'08"-21'')



68. ábra

⁷¹ Valóban a modern balettek egyik leggyakoribb pozíciója, szinte a 7. pozíció. (A 6.-nak a parallelt nevezzük a moderntáncok alapján.)

⁷² Itt egyértelműen a nemi szervhez való érintést fogalmazza meg visszafogottabban Béjart, ez látszik az arckifejezésen és a test kéjes rezdülésén.

A szeretkezés jelenete után együtt mennek tovább: szó szerint is - a férfi partnerolja a nő spiccen végzett széles tombéit, majd mellélép, és az arabesque-ben álló nővel együtt előrenéznek a végtelenbe (8'48"). (Az előretekinés képletesen is értendő: van benne némi elszántság, de...) ... Aztán *rongybabaként csuklanak össze* mindketten. (8'51") Nemsokára elválnak: kétfelé futnak, de a férfi a nő után ered, megfogja a kezét, és mindketten *zárt állásban egyszerre kezdik tekerni a testüket*. Valójában talpon/féltalpon az *összeszorított térdüket tekerik körbe, melyre a test és főként a vállak reagálnak*. (9'17") Minden mozdulat közben más pózt vesz fel a nő: elől- majd hátul attitude-öt, majd ugyanezt fél tour lent-nal és végül parallel passét. Ezután egy szép ölelés a figyelemreméltó elem: a szemből lekísért en dedans tour után a *nő passéban hátrahajol, a férfi pedig a mellkasára hajtja az arcát*, és mindketten lágy karmozdulattal rezonálnak erre. (9'48") (Lásd a képen.) Innen a nő megfordulva attitude-öt emel, és közben a férfi válla fölött átnyúlva keresztfogással húzza magasra a lábát – ebben a pózban a *férfi párhuzamosan pliéze a medencéjére fekteti*, aztán el is engedi, és szép allongé kartartást vesz fel a balerina kezével párhuzamosan. (A *klasszikus halacska helyzet változata* – lásd mindkettőt a képeken.) A harmónia nem is lehetne teljesebb, a kettős „életében” sem, és a klasszikus balett modern továbbgondolásában sem. (10'00")



Ezután egy ismerős bėjart-i mozdulat következik: a férfi és nő egymás mögött állnak, és *a férfi előrehajlásban beöleli a nőt*, úgy, hogy a teljes testük egymásra simul*. (10'10")

Hirtelen újra a kezdő attitude pózba kerülnek („megint a régi nóta”), és a harmónia elillan, szinte undorral/megvetéssel egymásra nézve szét is szakadnak.

69. ábra

Szaggatott mozgás, egymás felé rúgások, kényszerű, gépies ölelések következnek - az egyik *passéban* ölelésből *a férfi a nő lábát meghúzza a lábfejénél fogva hátra* (10'40"). A jelenet érzelmi csúcspontja egy póz, melyben *a nő szemben a partnerével hátrahajol passéban, és a férfi egyik tenyerével letolja a nő mellkasát, keze pedig a torkán áll meg* (az iménti, hasonló pózhoz képest a férfi most nem öleli magához a nőt, hanem felette áll, és mozdulata agresszív)(11'10"). Majd mégis megöleli, de keze a torkán marad (11'15"). (Lásd a képen – nem teljesen hiteles tolmácsolásban. Felvételen ez egyértelműen fojtó mozdulat.) Ismét harmóniát imitáló mozdulatok jönnek, szaggatottan, rándulva, a nő egy *panchéban* szinte könyörgően kér segítséget karjaival (11'30"); *az aktust* (11'32") és *a férfi orgazmust is láthatjuk* (11'37"), de csak gépiesen, megszokásból. Aztán ellágyulnak néha: a nő a sarkain ül, a férfi mögötte áll, és gyengéden megfogja az arcát két oldalról, a nő megrebben a karjaival (12'00"). De már késő: a nő sír (12'04"), újra és újra szétszakadnak; a férfi tenyerébe fogja a nő kezét, mintegy a házasság szentségére emlékezve (12'32"), ám a nő a férfi karjába ájul (12'40"), majd még pár mozdulattal idézik kapcsolatuk emlékeit. Végül súlyosan egymás felé sétálva és jelentőségteljesen egymásra nézve felveszik a kezdőpózt, a szimbolikussá emelkedett helyzetet, mely az örökké egymásrautaltság jelképe: boldogan, boldogtalanul egymásba zárva. (13'22")

Úgy gondolom, a neoklasszikus nyelven megfogalmazott kettős a fent leírtak alapján nem csak az expresszionizmus, de a szimbolizmus jegyeit is magán viseli. A szimbólumrendszer azonban itt jóval túllép a balettmozdulatok alapvetően adott szimbólumértékén, sőt új kontextusba is helyezi azokat. (Egy eredendő diadalmas hatású attitude pózt például.) Minden túlmutat az elsődleges értelmezési rétegeken, és másik dimenzióba emeli át a jelentéstartalmakat – ez a darab ettől a modern balett, a modern művészet egyik csúcsteljesítménye. A XX. századi európai társadalom problémáját a zenével adekvát módon állítja színpadra.

„Ebben az intellektuális töltésű, vibráló feszültségű pas de deux-ben a klasszikus elemekre az emberi test igen változatos, ám szokatlannak tetsző mozdulatlehetőségei rétegződnek rá. A képek és formációk, a test részeiből képződött „domborművek” ornamentikája követi a zene töredezett hangzásvilágát.”⁷³

Ez a fojtott hangulatú, a párkapcsolatok feszültségeit és hétköznapijait boncolgató kettős is nagy hatással volt a későbbi koreográfusokra. A szövegben *-gal jelzett mozdulatokat megtalálhatjuk (sorrendben) Csajkovszkij-Pártay: *Anna Karenina* (Kitty-Levin kettőse), Hidas-Seregi: *A cédrus* (A Művész és a Fekete asszony kettőse), Mendelssohn-

⁷³ Körtvélyes in. Staud (szerk.)(1984) p.400

Seregi: *Szentivánéji álom* (Zuboly számárjelenete) és Orff-Markó: *A nap szerettei* című balettjeiben, hogy csak néhányat említsek.

Az előző darab kapcsán éppúgy helytállóak az alábbi idézet szavai, mint a következőt tekintve.⁷⁴ „A pécsi táncosok áhítattal nézték...Az *erotikus balett* főpapját, a *hagyománytiprót*, a *beskatulyázhatatlant*, akinek Párizs nem adott színpadot, akinek romboló, dekadens művészetétől óva intik a világot a balett felkent tudorai.”⁷⁵ Persze a szerző még nem tudhatta, de eközben Lőrinc György már tervezte a *Tavasziünnep* és más Béjart darabok bemutatását, mely 1973-ban meg is valósult a Magyar Állami Operaházban.

3.2.2.3 Táncnyelvi invenciók *Béjart-Sztravinszkij: Le Sacre du printemps* (1959)⁷⁶ című darabja alapján. A *Tavasziünnep*⁷⁷ „Béjart értelmezésében barbár-kultikus, alapvetően erotikus termékenységünnep. Állatutánzó extatikus mozgás, modern tánc, akrobatikus és folklór elemek szövevénye építi fel a koreográfiát.”⁷⁸ S valóban – ahogy a leírásból is látszani fog -, ebben az alkotásban a klasszikus balett szinte teljesen alárendelődik a rituálénak, alig van benne igazán en dehors mozdulat, vagy igazi balettlépés, és rengeteg a mozdulati ismétlés, az ostinato. A hatás azonban lenyűgöző és teljesen adekvát a zenével.⁷⁹

I. rész (eredetileg: A föld imádata): a férfiak tánca á terre indul: térdelésben földhöz tapadnak felsőtestükkel, majd sorban szinte kinőnek a földből. Ejtett csuklóval és könyökkel tartott kezük, hirtelen egy irányba elfordított fejük, négykézláb – féltalpon és tenyéren való, ejtett derekú-, majd ugyanebben a tartásban állva történő ugrálásuk mind állatias jegyek, igaz, nem egyértelmű utalással egy-egy bizonyos állatra. (Bár Vályi Rózsi medve-, kutya-, rénszarvas- és kecskebakugrásokat vél látni a műben, illetve konkrét barlangrajz ábrázolásokra utal⁸⁰, számomra inkább a szurikáták mozgása tűnik fel időnként, ahogy veszély esetén megmerevednek egy irányba nézve, vagy a kenguruk szökdelése.) A tánc egyben férfierőt és eredendő szexuális energiákat is tükröz. Aztán gimnasztikus elemek következnek: gyertya, fekvőtámasz-helyzetek, guggolások, és a sokat ismétlődő ugrálások (ezek leginkább szökdelések) – ebben az esetben már inkább a gorillákat idéző tartásban (mindenképpen van egyfajta evolúció a rovarszerű pózoktól eddig a pontig, jelezve, hogy a fokozatosan emberré váló hordát az ősidőkre kell datálnunk). Egy hajlított lábas, féltalpon, tenyerelve létrehozott

⁷⁴ Kiemelések tőlem.

⁷⁵ Dallos (1969) p.59-60.

⁷⁶ Lásd: https://www.youtube.com/watch?v=cLZCbcO2_2I

⁷⁷ A darab mindkét címen szerepelt az Operaház címlapján.

⁷⁸ Körtvélyes in. Staud (szerk.)(1984) p.400

⁷⁹ A kurziválással történő kiemeléseket ennél a darabnál szükségtelennek éreztem, gyakorlatilag alig van klasszikus lépés.

⁸⁰ Vályi (1980), p. 324.

panché, majd orosz táncra jellemző, térdelő, oldalra sarkon kihelyezett szabadlábás pózok és némi támadóállásban rugózás után az emberek talpra állnak. Ugyan a mozgásban még előfordulnak állatias pózok és ugrálások, de már egy lábon, és elkezdődik a társadalom kiépülése: kiválik négy vezér. A test mellé szorított karokkal és szinte összeszorított lábakkal való járás szintén az orosz táncok vonulását idézi (közben a felsőtest vonagló mozdulatai az érzelmek kialakulására utalhatnak), sőt guggolásból egy lábon állásba érkező ugrások is következnek. A térformák a korábbi sorokhoz képest egyre összetettebbek lesznek, és elkezdenek egy pipáló lábfejjel történő ugrálást előre és hátra rúgásokkal, melyből egyre magasabb és eltérő pózba lendítik a lábukat (a személyiségek formálódnak), majd páros lábon és felhúzott térdekkel (olasz changement) rendezetten ugrálnak (a társadalom megszilárdul). Elindul a férfitársadalmon belüli harc: fejüket összetolva (az agancsukat összeakasztó szarvasokra utalva), vagy mellkasukat egymáshoz ütve viaskodnak a vezérek (lásd a képen), a csoportok skorpiószerű pózban emelik fel a vezetőket, birkóznak és magasugrásban versenyeznek (lásd a képen).



70. ábra

A kiválasztott fiú ugrik legmagasabbra, de elesik. Szólója mély második pozíciós pliében, madárszárnyat mintázó karral kísért rugózásokból áll, közben a test mögé szorított könyökkel és a törzse mellé helyezett csuklókkal hátrahajlásokat tesz, derekát befeszítve, és szinte kiáltva az ég felé. (Lásd a képen mindkét pózt.) Pipáló lábakat lendít oldalra, térdelésbe veti magát kitéve sarokra a lábát (lásd a képen mindkét pózt), sarkon jár – ez a motívum vonul végig a félelmet leküzdő táncában, közben gyakran az ég felé nyúl karjaival. Legeksztatikusabb pillanataiban a férfiak sorfala előtt jetéket és spiccet összeérítő (a Sacre egyik jelképének nevezhető) ugrásokat végez (lásd a képen), majd a vezérek kijózanítják: megrugdaltják, forgásokkal, felhúzott lábas fordultatos ugrásokkal űzik körbe a színpadon. A férfiak tánca jön: pipáló lábbal végzett a'la second sautékkal, ugrálásokkal, melyeknél az

egyik kart második pozícióból indulva könyökből fel- és lefelé csavarják, erőteljes vállrotációval és kontrakcióval kísérve, és emberi testekből épített totemsobrokkal. A fiú fél: előre mutató karját a másik kezével feszíti le a testéhez. Aztán mégis együtt megy a csoporttal megküzdeni a félelmetes természettel: futnak egyik oldalról a másikra, nagyívű csoportos mozgásokat végeznek (lásd a képen egy mozzanatát), és a végén a bėjart-os (később Markónál elburjánzó) taposó lépéssel – illetve tour en l’air-ekkel (férfikar) és terpeszben, hátraívelő háttal ugrott nagy ugrással (a fiú) adják ki utolsó erejüket. A színpad egyik oldalán megjelenő fény jelzi az elhívást a termékenységi rituáléhoz: a fiú fél, a férfiak viszont állatias mozdulatokkal (II. pozícióban erősen felhúzott térdes, nagy karkörzéssel kísért ugrásokkal) indulnak, így ő is velük tart.



71. ábra

II. rész (eredetileg: Az áldozat): A lány már az első pillanatban kiválasztódott, egyedül áll a színpad közepén, egyik szemét eltakarva (a Nap elől, vagy még szűziesen); a nők a földön lélegző mozdulatokat tesznek, és a szülést imitáló csípőemeléseket, majd a megtermékenyítő Nap felé nyúlnak. A lány és a nők táncában apró finom mozdulatok követik egymást (ma már mondhatnánk minimalistának is), a lány pipában emelt lába, vagy oroszos sarkon járása visszaidézi a fiú mozdulatait. (Ugyanúgy érznek.) Itt nincs harc, bár a lány egy tombés lépéssel és toló – bár egyszerre simogató – karmozdulattal két csoportot képez a karból (lásd a képen), de ez inkább a női sorsba, az előtte álló – és minden nőre váró – életbe való betekintés jelképeként hat. Négy asszonyi alak válik ki, és körben sétálnak, simogatják (fürdetik) a lányt. Séták, parallel passéban szűziesen vállra tett kezű póz, lágy port de bras-k váltakoznak. Hirtelen fény jelenik meg az egyik oldalról: ők is érzik a férfiak közeledtét. A lány és társai lüktető mozgásba kezdenek: relevéznek és testük rebben. A darab egyik legszebb pillanata, amikor a kar a lány mögé egy oszlopba sorakozik, és jobbra-balra hajolnak oldalra tett, majd előre nyújtott karokkal, előre néző, kifeszített tenyérrel, végül térdelő pózokban is.

A férfiak megjelenésére a nők a lány körül óvó köröket hoznak létre összekapaszkodva. A férfiak egy lábon, betámasztott passéban és pliében ugrálnak be, madarat mintázó (II. karpozíció vállból berotálva) kartartással. (Lásd a képen.) Oldalra és előre lendített lábaik, félkörben sautézó mozdulataik, ökölbe szorított kézzel az ég felé bokszoló karjaik szinte félelmetesek, de mindenesetre kakaskodó hímeiket láttatnak. A nők „bevételéhez” azonban össze kell fogniuk: ridázó lépéssel, vállon karjaikkal összefonódva köröznek, majd II. pozícióban parallel pliében, karjaikkal a nők felé nyúlva ugrálnak. Tartásuk kissé előredőlt és derekuk lordotikus, azaz medencéjük előre van billentve, fenekük kiáll. Készek az aktusra. Azonban a lány egy intésére (lásd a képen) erejük elszáll, és a nők kapnak erőre – hatalmuk nagy a férfiakon (pláne egy még matriarchális társadalomban). Most körben a férfiak fohászkodnak az ég felé nyúlva.



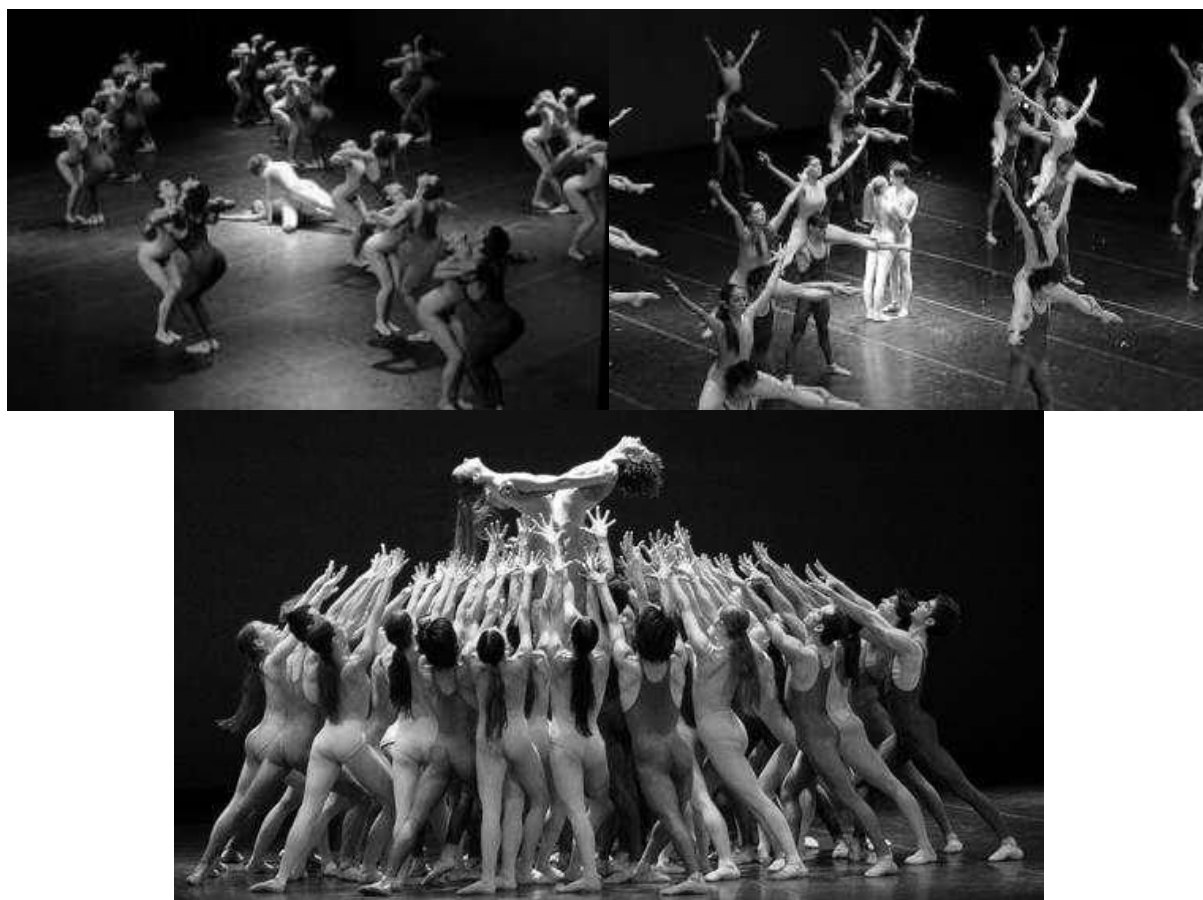
72. ábra



73. ábra

A lány középen állva, a zárt lábbal (VI. pozícióban) relevékbe emelkedő, pulzáló mozgással kezd szólójába, melyben gyakoriak a II. pozíciós pliében, a kiválasztott fiúhoz hasonló tartásban zajló emelkedések is. A termékenységet a parallel plié-relevében kontrakcióval indított rándulások jelképezik, miközben kézfejét a csípőcsontja mellé húzza, tenyerét előre fordítva feszíti ki, és felfelé néz. Végül a karjait oldalról, szinte a földet gyengéden megáldva fokozatosan behozza a teste elé, a pulzáló relevék elhalnak, és összegörnyed. Ezután guggolásban (VI. pozíciós grand plié) ugrál a színpadon a férfiak csoportjától a nőig, a két oldalon, majd a taposó lépésbe kezd: guggolásban felkapkodva a térdeit és fokozatosan felállva. Ezután plié-passéban ugrál, csípője mellett tartva karjait, és vállával a súlyláb felé döntve – nőies helyzetekben, majd egyik lábfejével biciklizéshez hasonlóan köröket ír le, meg nem állva a szökdelésben, extatikusán. Lábaikat a'la seconba az ég felé lendíti, majd önmagát ölelve kuporodik össze többször egymás után, majd arabeque-ekből, és arabesque piquékből álló kombinációban, előre lendített ollózó ugrásokban és oldalra nyitott pas de chat-kban teljesedik ki szólója. A férfiak és nők vágytól izzó testükkel finoman vonagolni kezdenek, a lány pedig egy nehéz, hátrafelé haladó ugrásokból álló kört ír le. Lábaival parallel pas de chat-kat ugrik lent hangsúllyal, összegörnyedt tartásba érkezve, miközben karjaival előrefelé köröz, kézfejei hegyével az érkezéseknél szinte hasba szúrva magát, tulajdonképpen a méhe felé mutatva. Majd visszatér és lenyugszik a szóló elején látott mozdulatokkal. Aztán újra ekstatisztikus táncba kezd – érzi a fiú közeledtét. Szinte toporzékoló lépésekkel felkapdossa térdeit a hasához, talpon csúsztatva, flicszerűen indítva, majd kiáltásra nyitva a száját felugrik, lábait párosan a hasához húzva. Lábaikat önkívületben oldalra dobja (lásd a képen), helyben contre-temps-szerű ugrásokkal tűzdelve, majd ugyanígy lendíti lábait az égbe tour développée tombé formában, azaz fordulatból is, a földre tenyerelésbe érkezve. A fiú ekkor érkezik be a színpadra összetört testhelyzetbe zuhanva. A lány szaggatott, gépies mozdulatokkal kelletti magát, a fiú körbejárja. A lány próbálna eltávolodni, de a természet ereje szinte mágneses

vonzással tereli őket egymás felé: kontrakcióval indított kis ugrásokkal szökdelnek egymáshoz. Majdnem összeér a medencéjük, de szétrebbenek: két csapat, nők és férfiak támogatják most őket egymásba kapaszkodva terelik körbe a fiatalokat. Végül összeölelkezésükből szenvedélyes tánc kerekedik. A lány a fiú medencéjét lábaival átkulcsolva beugrik; ölelik egymást, majd a rock and rollből ismert, páros lábakat az ég felé lendítő emeléssel folytatják, mellyel aktust imitáló helyzetbe érkeznek; a fiú egyik oldalára emeli a lányt attitude-ben – a lány talpa a fiú tenyerében áll, teste a nyakán és a vállán fekszik –, majd zsákszerűen a vállára veszi, és előrehajol a hátára kapaszkodó lánnyal. A pillanat eljött: a kar összekuporodva, dobogó lépésekkel áramlik körülöttük, ők egymás felkarját fogva, össze- és szétugranak, mellkasukat közelítve egymáshoz és távolítva, végül a földre feküdvé a fiú behatoló mozdulatot tesz (lásd a képen). A tömeg már átvette testük lüktetését, eksztatikus szeretkezésbe kezdenek a pár mozdulatait ismételve, majd „sótörő” helyzetbe kapaszkodnak össze, vonaglanak, a férfiak a hátukra veszi a nőket, aztán a földön oldalukon feküdvé attitude-ökben fonódnak össze, az ég felé nyúlnak térdelésben, végül a nők a férfiak nyakába ülve angolspárgáznak. Közben a pár gyengéden megöleli egymást az aktusuk után, de a felajzott tömeg az ég felé emeli őket, hogy egy aktusban örökre összeforrjanak. (Lásd a képen az utóbbi két pózt.)



74. ábra

3.2.2.4 Úgy gondolom, a *Tűzmadár* és a *Bolero* elemzése sem hiányozhat Béjart műveinek elemzésekor. A francia koreográfus – aki művei nagy részét Brüsszelben és Lausanne-ban készítette – mindkét darabja kapcsolódik a Tavaszünnephez abból a szempontból, hogy ezekben is újragondolta, egyénien értelmezte a XX. századi zeneműveket. Ugyancsak összeköti e két művet Béjart játéka a nemekkel. A korábban mesebeli madárlányból nála a forradalmi hitet jelképező férfi lett, az előtte többnyire spanyol környezetbe helyezett, szinte cselekményessé tett *Bolero* pedig mindkét nem által, bármilyen összetételű karral eltáncolható, de lépésanyagában megegyező (szinte) absztrakt táncmű⁸¹. Szimbólumot ebben is találhatunk, hiszen a Melódia és a Ritmus tulajdonképpen nemcsak a zenét, de az erotikus vágyat is láthatóvá teszi.

Táncnyelvi invenciók ***Béjart-Ravel: Bolero* (1961, női változat és 1979, férfi változat)** című műve alapján. A *Bolero* koreográfiájában Béjart vállaltan a zene egyszerűségét, és az önmagát elpusztító dallamot kívánta megjeleníteni. Az erotika a zenében kódolva van, és *a táncanyag is határozottan elviheti az előadókat ebbe az irányba*, azonban a központi figura valóban értelmezhető egyszerűen a dallam megtestesüléseként is – Sylvie Guillem kifejezetten utóbbit valósította meg, talán ezzel még inkább kortárs baletté avatva a művet, bár számomra a belső izzású interpretáció hitelesebb. A *mozgásanyag valóban rendkívül repetitív és egyben kombinatív is az egyszerű elemekből*, nincsenek felesleges gesztusok. Főként a *rugózó alaplépés* és az ismételtetések ellenére is *gazdagon variált port de bras* érvényesül. A *ridához hasonlító lépést* először egyenes tartásban, majd a féltalpra emelkedésnél csípőbillentéssel (fenék kitolása), és a lábat enyhén majd fokozottan kiemelve is használta az alkotó, sőt a felsőtestet is variálva hol oldalra vagy előre döntéssel, hol mély hátrahajlásban is előfordul. Helyben, körbefordulva, oldal irányba haladva, és a Melódia számára táncteret biztosító asztalon körben is zajlik a lépés: a kevés kombináció után mindig ez a rondószerűen visszatérő elem, a látszólagos nyugvópont. (Lásd a képeken három pillanatban.)

A darab *táncnyelve* ezen kívül is *szinte csak az alaplépésekre korlátozódik*: eleinte kisebb és szeparált formában, majd egyre hevesebb, nagyobb amplitúdójú és kombinált variációkban. Développék minden irányban, attitude (lásd a képen egy lendületesebb pillanatban), fouették, pas de bourrée, kis játék (*szinte csak lelépve, imitálva*) majd kisebb hátrahajlásokkal, kis pas de chat-k és contre-temps-hoz hasonló *szökellések nagyon laza*

⁸¹ Az általam megtekintett verziókban a két férfi változat (Jorge Donn, és Nicolas Le Riche) valamint a női változat (Sylvie Guillem) megegyezett, egyedül a Maja Pliszeckaja által táncolt verzióban van néhány kisebb változtatás. **DVD-melléklet: *Soirée de Gala Á L'Opéra Bastille***: Nicolas Le Riche és a Párizsi Opera Balettegyüttese.

mozdulatokkal, attitude sauté en tournant (lásd a képen), hátul a földre leszárt grand rondok fedezhetőek fel (lásd a képen férfi és női pózzal is), és a végén a fokozásban néhány ugrás: dobantós échappé, mindkét lábon attitude-be felhúzott grand sauté (lásd a képen férfi és női előadóval is), egy tour en l'air és terpeszugrás hátrahajolva (lásd a képen).⁸²



75. ábra

⁸² Valóban egy sautéról van szó két lábról indítva és eredetileg kis terpeszt nyitva. Ma már ezt is nagyobb nyitással ugorják.



76. ábra

Egyértelműen az erotikus színeket erősíti az alaplépés nélkül, két lábon állva csak csípőből indított tolások (elől keresztbetett lábfejjel), körzések, vagy a rugózások kitolt csípővel (férfi előadók esetén a matadorokat eszünkbe juttatva). Az utolsó percekben a mozdulatok is extrémébbé fokozódnak: a leszúros grand rond ugrással dúsul, az előre feldobott *grand battement-t* elkapja a kezével, és az orrához húzza a táncos (lásd a képen), majd panchézik, *spárgába csúszik le és fenéken ülve pördül meg*, és még fekvésből *híd*ba is feltolja medencéjét. A darab elején finoman kiemelt lábak az alaplépésben is *rúgássá erősödnek*. (A fokozatosan bekapcsolódó kar gyakorlatilag hasonló lépésekből építkezik, még több ismétlésszámmal, néha együtt mozogva, néha ellenpontot alkotva – például *elöl attitude sauté en tournant*⁸³ –, a végén azonban sorban, majd az asztal körül kört alkotva görögös vállfogással guggolnak le passé és attitude helyzetben is.)

A *Bolero* lelke (az előadók szemén és arcán kívül) az expresszív, változatosan plasztikus kar és felsőtestmunka. A nem klasszikus (kar)mozdulatokat még inkább nehézkes leírni, mégis megkísérlem a sokszínűséget érzékeltetni, és a fotók is a segítségemre lesznek. A darab elején csak egy félkörívet rajzoló kézfejet világít meg a fejkép (s ebben az esetben ez a technikai részlet is kihat a tánc nyelvére), majd kettőt, majd karokat: ebben is megjelenik a crescendo, ahogy az eleinte visszafogott és egyszerű karmunka is differenciálódik, és egyre hevesebb érzelmeket tükröz az idő előrehaladtával. A körívet rajzoló, tenyérrel előreforogatott kar, aztán a testet simítja végig, majd egy gyakran visszatérő (az alaplépéshez kapcsolódó) kéztartás

⁸³ Ez a klasszikus balettekben szintén nem előforduló forma, bár hátul attitude-ben is csak nőknek (*Giselle*).

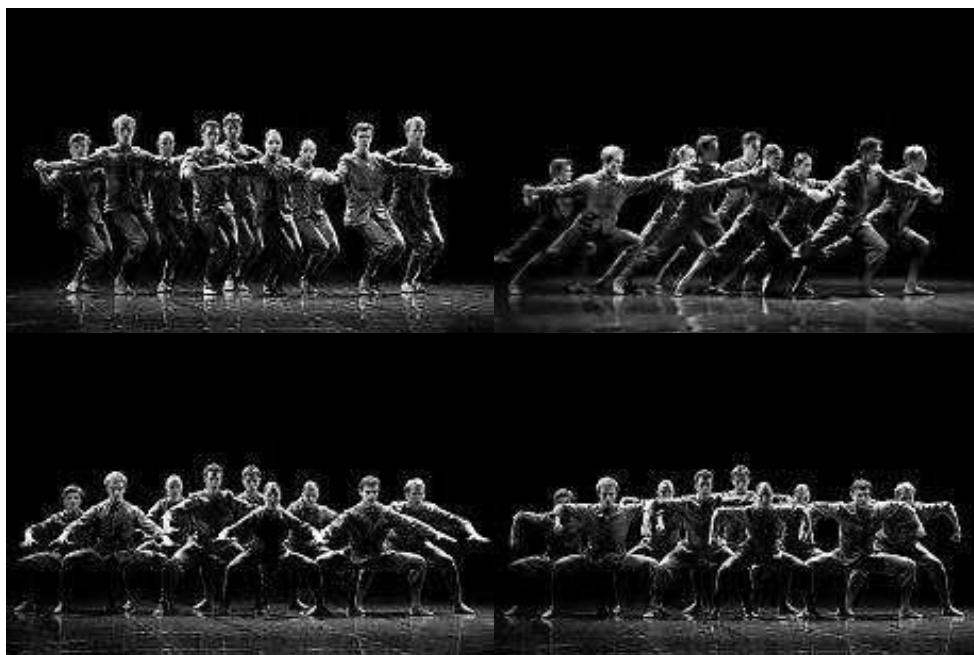
következik, amikor a kézfejeket a csukló belső felénél érinti össze a táncos(nő) (lásd a képen). Szintén ismétlődő a fej mellett 90°-ban behajlítva tartott kar, melyet csuklóból enyhén körözve és a könyökkel is kis köröket rajzolva mozgatnak. (Lásd a képen.) Az alkarok, vagy a csukló keresztezése (lásd az előző sorozat 3. képén), az önmagát ölelő helyzet is része a port de bras-knak, és egy szép helyzet: hátravetett fejjel, a felfelé néző könyököket keresztezve öleli a vállát a Melódia. Szintén többször, más-más érzelmi töltettel kerül elő az a mozdulat, melyet először befelé (a test felé), majd kifelé is ismételve, a darab utolsó pillanataiban szinte hisztérikusan csapkodva. A test előtt behúzzák az egyik tenyeret a nyakhoz, miközben a másik kart nyújtják előre, és felváltva, majd ritmizálva simítják magukat a nyaktól lefelé húzva a kezüket a testükön. Visszafelé, az álltól kifelé mozduló tenyér mintha valami ki nem mondott szót jelképezne, valami kiáltást, amivel megszabadulunk egy tehertől (pláne a darab végén). A mozdulat a befogadás és az adás szimbóluma is lehet. A fej mellett 90°-ban behajlítva tartott kar csak tartva is szerepel, felfelé és lefelé forduló alkarokkal is, és felemásan – játékosan változtatva. A test melletti karkörzések egészen más hangsúlyt kapnak a kidüllesztett mellkassal vagy az előretolt medencével, és a testhasználat egyik tipikus bójart-i jegye itt is szerepel: a váll erőteljes berotálása, miközben a kar lazán lóg a test mellett, vagy kissé megemelkedik (például az ellenkező láb előre lendítésekor). A vállból berotált („madárszerű”) kartartás is megjelenik a *Bolero*-ban is, az attitude sautéknál aszimmetrikusan: egyik kar elől (elsőben), másik oldalt (másodikban) (lásd az előző sorozat 5. képén). Érdekes helyzet a két tenyérrel saját hasán támaszkodó tartás, és mindjárt követi a csípő mellé tett kéz más darabokból ismert helyzete is. A *Bolero* egyik legjellegzetesebb részlete egy nagyon egyszerű kézmozdulat melyet oldal irányú csípőtolások kísérnek: a kar pedig a fej felett integetéshez hasonló mozdulatot végez, de a tenyerek lefelé néznek (először egy karral, majd párosan is – lásd a képen). Ez a darab második felére eső részlet egyszerre flegmatikus, kiégett és hívogató – izgalmas mozdulat, a vihar előtti csend. Ezután már a balettkarral is kontaktusba lép, hívja, hergeli őket. A beteljesülés előtti pillanatokban pedig a már említett hisztérikus, extatikus mindenkit magához vonó mozdulattal provokálja ki a véget (lásd két verzióban is a képeken): a csoport egy része az asztalra veti magát, és mindenki lecsap az önmagát is elpusztító Melódia-Vágyra. (Lásd a képen az utolsó előtti pillanatot.)



77. ábra

3.2.2.5 Táncnyelvi invenciók *Béjart-Sztravinszkij: Tűzmadár (1970)*⁸⁴ című műve alapján. Béjart a *Tűzmadár* megalkotásakor ismét szabad szemmel tekintett a témára, s a mesebeli történetből XX. századi, finom politikai áthallásokkal is értelmezhető modern darabot készített: a forradalom lelkét, életőerejét megjelenítő címszereplővel és nyolc partizánnal. Ismét egy szimbólum, bár a *Tűzmadár* alakjának koreográfiai megjelenítésében inkább a madárság attribútumai feltűnőek (és azért néhány forradalmár gesztus is), valamint az összetartozást megjelenítő csoportalakzatok a harcosabb stílusú partizánokkal. A *Tűzmadár* mozdulatára ettől még alapvetően *neoklasszikus-modern*: látványos és beszélő pózokkal, gesztusokkal, és sokszor lírai momentumokkal. Az erotika ebben a koreográfiában is megbújik a gyakorlatilag két jelenetben is látható szimbolikus megtermékenyítéssel.

A koreográfia első látványos és rögtön *jellegzetesen béjart-i mozdulata* a csoportban összekapaszkodott (ekkor még) 9 partizán *térdtekerő mozdulata*, féltalpon-pliében VI. pozícióban (lásd a képen). Ez az elszántságot és erőt tükröző pillanat többször visszatérő elem lesz. A *II. pozíciós pliéket, tombékat* (lásd a képeken), közös vonulásokat, *oldalra emelt attitude*-öket tartalmazó rész beszélő mozdulatai az *ökölben a mellkas előtt keresztezett, a test mellé szorított vagy könyöknél 90°-ban hajlított és lefelé fordított karok* (lásd a képen), valamint más katonai hangulatot teremtő megnyilvánulások, mint a *négykézláb helyzet könyökhajlítással és a kúszások*. Szintén militáris jellegű a kar a *petit jetéknél*, ahol *az egyik kézfej a derékon van* tenyérrel kifelé fordítva.



78. ábra

⁸⁴ DVD-melléklet: *Soirée de Gala Á L'Opéra Bastille*. Benjamin Pech, Karl Paquette és a Párizsi Opera Balettegysége

*A gyakorlatokból a színpadra bátran átemelt részek egyik jó példája lehet (bár térformába rendezéssel érdekessé téve) a közben Tűzmadárrá lett társ körül forgott tour (igaz, nem klasszikus formában, mert *parallel passéban*) és a belőle következő *talpon tour lent* egyénileg eltérő attitude-ökben és pózváltásokkal. A piros fényben megmelegedő (szívüket átforrósító) partizánok *ujjaik mozgásával jelzik a tűz melegét*. A klasszikus ballonnée ugrás többször, több formában visszatér még, akárcsak a jeték.*

A címszereplő bemutatkozása az egyik „*tűzmadár-pózból*” indul: az állóláb pliében, hátul a bokánál féltalpon a másik, a felsőtest előre döntött és a könyöknél enyhén megtörve, lefelé fordítva vannak oldalt a karok (lásd a képen). Szólója – mint a koreográfiája mindvégig – tele van magas a’la second lábemelésekkel, allongé karhelyzetekkel passéban, nagy jeté ugrásokkal (kirúgós formában és coupé jetéként) (lásd a képeken) és *attitude-ökkel (többnyire hátrahajlással, ívelt háttal, melyhez extra jó adottságok igényeltetnek)*. Az egyik *croisé attitude-nél meg is fogja a lábfejét hátul az ellentétes kézzel*, és ezt a diagonális testhelyzetet egy ellentétes csavarásból indítja: a térdelésben az elől lévő láb térdére is az ellentétes karjával támaszkodik (a másik karját hátrafelé húzva allongéba, hasonlóan a IV. arabesque-hez). (Lásd a képeken.)



79. ábra

A'la secondban és attitude-ben (piquéés indítással, mely főleg női lépéssorokban fordul elő) *grand tourokat is forog*, de *en dedans*, mely *nem kifejezetten jellemző a klasszikus művekben*, és van kis tour is dedans, „felemás” *kartartással* (egyik kar III., másik I. pozícióban). A *tour en l'air* érkezése is a fenti „tűzmadár-pózba” történik, és *párhuzamos nagy karkörzéssel* kíséri a *chassékat*, talpon hátul passéba érkezve, tenyereket a test mellé téve. A gyakori *a'la secondok között előfordul két váltott lábon történő développé is*, miközben a súlyláb *pliében marad*, és egy újabb nem ortodox mozdulat egy *rondos kibontású développé az elől effacé és écarté közötti testhelyzetben*, miközben a felsőtestet diagonálisan megdönti és a szabadláb karját párhuzamosan fölötte allongé helyzetbe emeli az ellenkező kiinduló allongéból váltva. (Ez a mozdulatsor a *brisé dessus-dessous* klasszikus mozdulatsorának felsőtest használatát modellezi, mely Petipa Kékmadár variációjában jellemző lépéssor a *Csipkerózsikában*. A mozdulat-idézet egy rafinált módja, bár az is előfordulhat, hogy a mélyen rejlő klasszikus minták önkéntelenül kerültek felszínre alkotás közben.) Ezután a variáció végén *spárgába csúszik le*, és lábát oldalt *térdelő támaszban emeli fel a'la secondba*. (Lásd a képeken.)



80. ábra

A következő jelenetet, *törökülésben*, Buddhaszerű pózban ülve, *mellén keresztezett karral kezdi* – a partizánok pedig körülveszik ezt a halhatatlan szimbólumot. (Lásd a képen.) Az örök szabadság, az újjászületés megtestesítője pedig szertartásosan megtermékenyíti a forradalmat. A *partizánok terpeszben*, *derék/vállfogással kört alkotva hátrahajolnak* (gyakori koreográfiai elem ez a modern balettekben az 1970-80-as években: nálunk Markó és Seregi munkásságában⁸⁵ is előfordul mint a közösség összefogásának formája), majd *pliében*, a fejüket összedugva előre. Ezek az emberi alakzatok merőben másak, mint a klasszikus balett térformái, s nem csak geometriailag: céljuk nem a dekorativitás, hanem hordozzák vagy

⁸⁵ Markó szinte minden darabjában, Sereginél *A változatok egy gyermekdalra* című balettben.

erősítik a mondanivalót. A Tűzmadár X-alakban fekszik középen a földön, négyszögben körülötte négy partizán is, négyen pedig terpeszben, allongé karral a fejük mellett (tehát szintén X-et formázva) állnak. A címszereplő *megemeli behajlított lábait, karjai a mellkasa felett csuklóból összeérintve*, mint egy lótusz szimbólum⁸⁶. A darab elején a partizánok a piros fényhez járultak, most – a buddhizmust jellemző gondolattal – maguknak kell törekedniük a fény elérésére, átvenni a tudást a piros fény helyén közöttük termett Tűzmadártól. A négy álló alak *rázuhan fekvőtámasz helyzetben* a négy földön lévő partizánra (fordított helyzetben fekszenek), akik feltolják a két lábukat, létrehozva egy *skorpiószerű pózt*⁸⁷. Ezután nem sokkal a körben kézfogással álló partizánok egyszerre a hátukra fekszenek, létrehozva egy csillagot⁸⁸ a Tűzmadár mellett (kezeiket fogják, lábfejeik összeérnek). A földön egy rózsablakszerű⁸⁹ gyönyörű rajzolat látszik – a térforma horizontális síkba került. A jobb lábukat az ellentétes vállukhoz emelik egy *rendszerű mozdulattal* – egy klasszikus mozdulat egyrészt fekve, másrészt olyan irányba, mely nem létezik a klasszikus balettben, ahol a középvonalat nem keresztezzük le. Majd ülve egy *szertartásos sorjátékot* látunk, mely mint modern „lépés” vagy port de bras is értelmezhető: a tenyerét megcsókoló táncos a másik tenyerébe adja tovább a fényt, aki ugyanígy megcsókolva tenyerét adja a körben tovább – akár egy szerződés. Ezt megerősítendő, a címszereplő ég felé nyújtott karját végigsimítva a többiek is az övé mellé teszik tenyerüket, ismét mint egy virág. Aztán, mintha elkapnának valamit, tenyerükben hordozzák a fényt/az eszmét tovább. (Lásd a képeken.)



81. ábra

⁸⁶ A lótuszvirágot több keleti vallásban a tisztaság, a felvilágosodás, a megújulás és újjászületés szimbólumaként tartják számon.

⁸⁷ A skorpió az egyiptomi mitológiában a halál és a feltámadás szimbóluma.

⁸⁸ A nyolcszárú kereszt, a sumer ékirás jelek közt a Napistent, illetve a fényt jelképezi, de a klasszikus fénycsillag jelképe is, a két egymásra helyezett négyzetből készített alakzat pedig (ami a Korán borítóján is szerepel, mint népszerű arabeszk), a fénymag (Bindu) topológiai megfelelője.

(<http://esemenyhorizont.uw.hu>)

⁸⁹ A rózsza a fény és az élet jelképe.

A partizánok a klasszikus balettben gyakran előforduló formában, körben táncolnak: lépéseik tipikusan *klasszikus lépések újragondolásából született modern balett elemek*. Piqué arabesque-ből oldalra kifordulva, talpon pliébe húzzák be az enveloppét, öklüket a hashoz behúzva, innen pedig egy arabesque piqué grand tour következik: egyik kezüket ismét katonásan a derekukon tartva, másikat a fordulat közben nyitva oldalra, tenyérrel előre fordított helyzetben. Aztán kilépve hátulról grand rondal indított, 45°-os tour következik, melynél a szabadláb lábfeje a forgás közben elöl keresztbe is megy és pipál. Az örömtáncba a Tűzmadár is csatlakozik: arabesque helyzetben csókolja meg az egyik partizánlányt, a másik pedig derekára kulcsolva lábait öleli meg őt. Közben a többiek is *aktusszerű gimnasztikus pózokat* váltogatnak: az *ülőtámaszban* lévő egyikhez képest 90°-ban elfordulva térdel a másik, előbbi feltolja a partnere lábát arabesque-be, mások *hidat* csinálnak. Majd egy közös póz következik: az egyik nő a lótuszos pózt veszi fel a földön, a madár áll felette egy lábon passéban, majd attitude-ben (lásd a képeken), két partizán mellette, egy mögötte ül a földön, négyen csillag alakban állnak – és mindenki fogja a mellette lévő kezét: szinte egy élő organizmussá válva pózokat váltogatnak. A végén a partizánok ismét körbeveszik a Tűzmadarat, aki a szívről szórja szét a fényt rájuk, mintha Jézust látnánk⁹⁰.



82. ábra

Miután a fényt és igazságot szétosztotta a partizánok között, így kezdődhet a harc, egy dinamikus táncos tétel a korábban használt mozdulatokból és *klasszikus lépésekből szabad karkiséretekkel és felsőtestmunkával*. A szaggatott karmozdulatok, a test mellett lógó kar, a test előtt nyújtva keresztbeztetett kar, az újabb körben a sissonne ugráshoz kapcsolódó párhuzamos karral körző mozdulat (gyakori a modern táncokban) is megjelenik. Tipikus Bédart-ral azonosítható lépés is van a körtáncban: az előlről kis enveloppével és hegyes féltalpra emelkedéssel parallel sur-le-cou-de-pied-be/passéba behúzott láb, vele együtt elöl párhuzamos kartartásból a csípő mellé öklöben behúzott kar, miközben még az elöl lefelé

⁹⁰ Jézussal is összeköthető a fény szimbóluma.

fordított tenyereket a csípő felé húzva felfelé csavarja. Később újabb névjegy: az *ide-oda húzós lépés, melynél az oldalra kilépést követően VI. pozíciós pliébe húzza a földön a lábfeje hegyét a táncos* (parallel tendu zárás), a *karját pedig egy felfelé nyúlásból a teste mellé húzza be könyökkel*. A harc második felében kis szólók és csoportos variációk váltják egymást: a klasszikus matéria szabad használatával és expresszív mozdulatokkal. Az első fiú szólója *hátra homorítós nagy ugrással kezdődik, miközben hajlított lábaival közelít a fejéhez, hajlított súlylábán forog en dedans arabesque-be érkezve, a jeté (pas de zephirszerű) és a pas de chat (oldalra nyitva a végét) változatait ugorja, és a modern táncokra és Bójart-ra is jellemző mély pliét használva érkezik az échappé battu-ból*. A főszereplő „tűzmadaras” arabesque-eket emel (allongéban vagy hátul párhuzamosan tartott karokkal, felsőhátból hátrahajlásban), *rond sauté*t ugrik oldalról előrehozva a lábat, kontra karral lehúzva III. karpozícióból elsőbe (lásd mindkettőt a képeken), forog két öklét a derekán tartva. Számtalan klasszikus lépés mellett *entre-lacé fouetté*t, fordultatos *tombé-coupé-rond sauté*t ugrik, vagy *tour en l'air* III. karpozícióban, és egy karakteresebb, *két lábbal felhúzott saut de basque*-ot. A partizánok csoportja tipikus expresszív Bójart elemmel reagál: *párhuzamos lábakkal és test melletti karokkal rángatóznak*, testük előre-hátra hajlik, köröz sok vállmozgást és kontrakciót használva. A másodikként kiváló fiú klasszikus *saut de basque*-kal indít, majd a *ballonné*e modern változatával folytatja: az érkezéskor parallel forgatja be a passét, majd a lendítéskor ismét klasszikusra forgatja ki (a harc kezdetén is előfordul egy ilyen, amikor mindannyian pliében maradván tekergetik a passéikat). Látványos, akrobatikus klasszikus trükköket ugrik (melyek inkább a klasszikusban használt karaktertáncokból klasszicizálódtak talán inkább már Petipa után, de a balettgyakorlatokon a fiúk-férfiak kedvencei közé tartoznak): *revoltade*-ot, elől *cabriole*-ből *fouetté cabriole*-t hátul. Ezután három lány válasza jön, leginkább érdekesen expresszív karokkal, *toló, húzó, tenyereket szétfeszítő, vállra helyezett mozdulatokkal* kísérve táncukat (benne *petit jetészerű mozdulattal, mely közben csak karcolja a szabadlábuk a földet*). A tuttiban látványos *chassé en tournant*-ok és hatalmas diagonálba hasító és körben ugrott *jeté*k következnek (lásd a képeken), forradalmi dinamikával, *lendített karokkal* – de tulajdonképpen teljesen klasszikusan. Az extatikus tánchoz a Tűzmadár is néhány önpusztító mozdulattal kapcsolódik: az *en suite spanyol pas de chat*-knál *a lábát az orrához rúgja fel, fejét is ráhajtván, karjait lecsapva az érkezésnél* (klasszikus lépés expresszív formában), dinamikusán forog, majd A hatyúk tava férfi variációjából ismert *a'la second en tournant*-okat is ugrik, mielőtt a földre zuhan, erejét elveszítve.



83. ábra

Utolsó, haldokló szólója a balettirodalom egyik (modern) gyöngyszeme, a legszebb lírai férfiszólók egyike. A pózok, mozdulatok többsége egybeforrt a *Tűzmadárral*, és számtalanszor „idézik”. A *haldokló póz*: a mellkasán fekszik két kezével támaszkodva a földön, egyik lábát arabesque-ben az ég felé emelve, másik lábával féltalpon támaszkodva a talajon, megemelt medencével. Ebben a helyzetben később még *cabriole-okat is üt*. Az összetört póz: a *lassan talpon oldalra attitude-be emelt lábhoz hirtelen hozzáhajol oldalra összecsuksódva, pliés féltalpra emelkedve és allongé karjait csuklóból megtörve*. Ezután a kiszolgáltatottságot szépen ábrázoló póz, amikor keresztbe tombésan átlépve *az arcához érinti kézfejét a csukló külső részénél*. A következő mozdulat kétféle formában is szerepel: en dedans tour hátrahajlós arabesque-be nyitva és en dehors tour hátrahajlós croisé attitude-be nyitva – ezeknek szép vonalához igazán jó testalkat és fizikai adottságok szükségesek. Az előbbiből átlépve II. pozíciós mély pliébe, és *testét-karjait előre lógatva csiholni kezdi a tüzet: kézfejei külső felét összedörzsölve*, majd a lángot némileg fellobbantva a feje fölé emeli kezét féltalpon V. pozícióban, ujjait apró mozdulatokkal mozgatva. De már nincs benne sok élet: a *mellkasa előtt könyöknél keresztezve karjait törli le könnyeit: hol egyik, hol másik csuklója külső felét az arcához érintve*. Még megpróbál életben maradni: kis battement battu-ket végez

féltrapra emelkedve a'la secondban, *szárnyaló karokkal cabriole-okat ugrik* és petit jetéket, arabesque-faillival lépeget, mint a szomorú, elvarázsolt fehér hattyú, Odette *A hattyúk tavában*. Aztán „tűzmadarasan” profilba indított *arabesque piquéből szembe passéba fordul féltrappon maradvá*, karjait allongéba emelve a feje mellé, és fejét hátrahajtva, s végül a földre térdel a hattyú pózában, hátul nyújtva a lábát. *Haldoklása is kifejező* és hatásos, a földön oldalán fekve egyik lábát hátulról a másik elé rakva, majd azon tovább húzva magát váltva ismét a lábhelyzetet vergődik. A partizánok még melegednének fényénél, de már késő.⁹¹ (Lásd a szóló mozdulatait a képeken)



84. ábra

⁹¹ Lásd a szólót (Markó Iván): <https://www.youtube.com/watch?v=Q4YmygE-J-0>

Az apoteózis: a megsokszorozódott piros madarak között ott van a feltámadás jelképe: a Főnix, aki erőt ad a forradalom tüzének életben maradásához. A Főnix szólójának mozdulatai csak hasonlóak a korábbiakhoz: *X-ben áll* (lásd a képen), majd *felet fordulva, jógaülésbe csavarodik a földre, előre lógatott felsőtesttel pliében lépeget előre passé retiréekkel, szemben a közönséggel térdelőtámaszban lendíti hátra a lábát*, de megismétli a Tűzmadár utolsó szólójából a hattyús lépéssort, és a *tour en l'air* térdre érkezve „tűzmadaras” karral is. Ugrásai egyszerűek és gimnasztikusak: *oldalt attitude-ben egyik lábról a másikra átugrások* és repülő olasz *changement-ok* (lásd a képen). A darab zárójelenetében a Főnix és a Tűzmadár egyesülnek (a partizános jelenetből ismert pózokban, mozdulatokkal) miközben a piros ruhás madarak körbetáncolják őket klasszikus és Béjart-tól ismert lépésekkel. Végül a skorpiós pózban eggyé válnak, és lényegüket a körülöttük állóknak is átadják, hiszen mindenki fogja a mellette álló kezét, és testüket és végtagjaikat folyamatosan mozgatják – átjárja testük hullámain az erő és a hit. (Lásd a képen.)

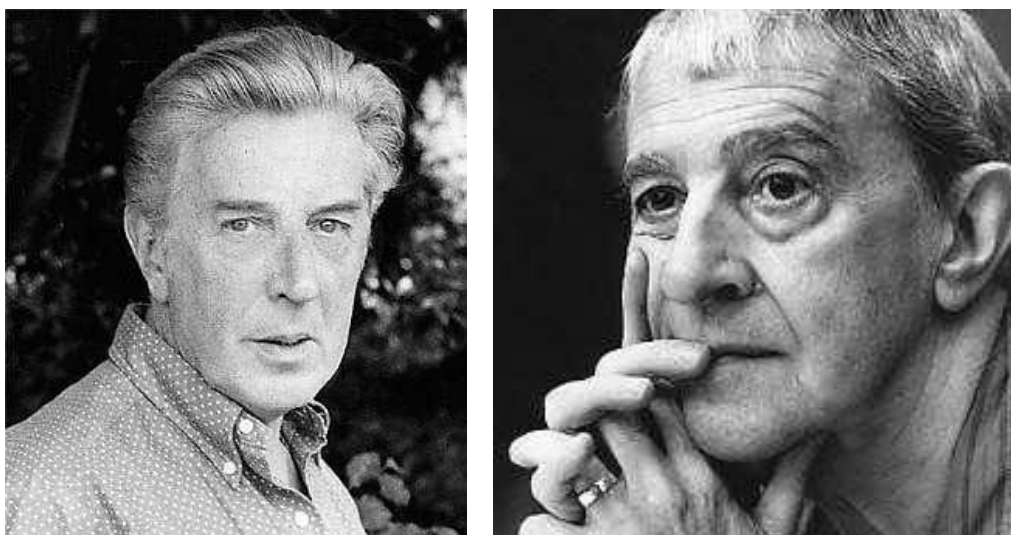
A darab elemzése alapján úgy gondolom, hogy a szerteágazó szimbólumrendszer, melyet mindenképpen meghatároznak Béjart személyes asszociációi (fény, megvilágosodás, megtisztulás, újjászületés, hit, erő) többféle értelmezésre is lehetőséget adnak, melyet a partizánként megnevezett alakok eddig számomra is leszűkítettek. Szerintem a darab *a táncnyelvi elemzés, a pózok, mozdulatok megfejtése által* sokkal inkább a vallások közötti átjárásról, a minden vallásban megtalálható közös vonásokról (és jelképekről) szól, és a műben megjelenő harc a kirekesztés, az elkülönülés és az intolerancia ellen folyik, a végén megtalálva az emberiség (idealizált) békéjét, vagy legalábbis a hitet a megértés, a szeretet és a béke lehetőségében.

„Az 'áttérés' nem megfelelő szó számomra. Az iszlám egy pillanatra sem halványította el gyerekkorom katolicizmusát, nem akadályozott abban, hogy a buddhizmus lelkes követője legyek, és nem törölte ki lelkemből a szellemiség más csodái iránti rajongásomat. Az iszlám a spiritualizmus útjának egyik állomását jelenti számomra.”⁹²



85. ábra

⁹² Béjart : *Így táncol Zarathusztra* című könyvéből (Wikipédia)



86. ábra

3.2.3 Az angol balettstílus: Frederick Ashton (1904-1988) és Kenneth MacMillan (1929-1992) munkássága

Az előző fejezetektől eltérően a két kiemelkedő brit alkotót együtt (is) indokolt tárgyalni. Az *angol balettstílus megteremtője* Frederick Ashton volt, aki a királyi és más társulatok létrejöttében, az iskolarendszer kiépítésében és a virágzó balettélet megteremtésében élenjáró Ninette de Valois (1898-2001) és Marie Rambert (1888-1982) mellett kiemelkedő alakja volt az angol „kezdeteknek” az 1920-as évek végétől. A nagyasszonyok¹ közül de Valois koreografált is, Rambert viszont inkább alkotásra ösztönözte a fiatal tehetségeket, köztük a később New Yorkban, az American Ballet Theatre-t munkásságával meghatározó Anthony Tudort², és „az” angol koreográfust, a nemzeti stílus megteremtőjét, Ashtont.

Ashton ugyanazt vitte véghez Európában, mint Balanchine Amerikában, de stílusuk bárki számára könnyen megkülönböztethető. Egy hétköznapi hasonlattal élve a szimfonikus balettben Balanchine a „barokk kert”, Ashton az „angol kert”. A térformák és az absztrakt zenei képletek táncban életre keltésének mestere, az intellektuálisabb, fegyelmezettebb, de semmiképp nem kimódolt, hűvösebb Balanchine, és vele szemben a szertelenebb, ösztönösebb, újromantikus, sőt nosztalgikus Ashton a maga szentimentális lelkületével és humorával. A dinamizmus és gimnasztikuság, illetve az *elegancia és báj*. De összeköti őket a

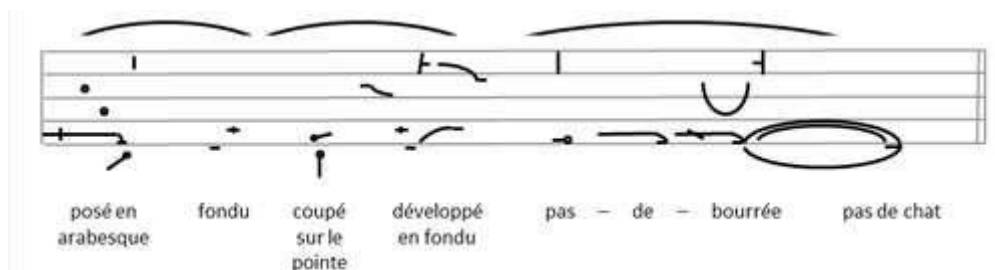
¹ De Valois, Rambert viselik az Angol Lovagrend Dame fokozatát (DBE), akárcsak Ashton és MacMillan a lovagi, Knight fokozatot (KBE).

² Tudor az úgynevezett „hangulati balettek” nagymestere, stílusa neoklasszikus, munkássága inkább műfaji gazdagodást jelentett – néhány világszerte játszott darabbal: *Jardin aux lilas*, *Dark Elegies*, *The Leaves are Fading*.

tökéletes muzikalitás és a klasszikus mozdulatok újragondolása, a *kreatív viszonyulás a messzemenőig tisztelt klasszikus baletthez*. „Ashton egyik leginkább elismert és csodált képessége az volt, ahogy a klasszikus balett szótárát használta. Ahelyett, hogy a lépések súlyos átalakításához folyamodott volna (mint Balanchine), Ashton olyan műveket készített, melyek tisztán klasszikusak voltak, ugyanakkor mégis modernnek tűntek. Az ő szavaival: 'Minden balett, amely nem a klasszikus baletten alapul és nem kreál új táncos mintákat és lépéseket a nyelven belül, az olyan, mintha csak mellékfolyó lenne a főáramlathoz képest'.”³

MacMillan felvette az ashtoni fonalat, és *saját egyéniségével gazdagította az angol balettstílust*: elegánsan, muzikálisan, de *sötétebb színekkel*. És mindketten nagyban eltértek abban Balanchine-től, hogy – az angol színházi hagyományok talaján – a cselekményes baletteknek (is) nagymesterei. MacMillannál ez még hangsúlyosabb is, de a cselekményes balettjeiben – és főként azok kettőseiben – *nagyban hozzájárult a táncnyelv gyarapodásához*, és fontos hangulati és szimfonikus műveket is hátrahagyott – például az ebben a dolgozatban többször is említett Concerto-t. Külön angol specialitásnak minősül a mindkettejük életművében megjelenő egy felvonásba sűrített cselekményes balett (a történetmesélés és a hangulati vagy szimfonikus balett határán): *Marguerite and Armand* (A kaméliás hölgy alapján), *The Dream* (a Szentivánéji álom alapján), *A Month in the Country* (az Egy hónap falun alapján)(Ashton), és *Winter Dreams* (a Három nővér alapján), *Las Hermanas* (a Bernarda háza alapján)(MacMillan).

A táncnyelv gyarapodásához egy kedves adalék, hogy Ashtonról egy lépés(sor)t is elneveztek⁴, mely szinte mindegyik balettjében mint egy névjegy, szerepel. A klasszikus lépések kis kombinációja eredetileg Pavlovától származik (a Gavotte-ból), akit Ashton még Dél-Amerikában látott táncolni, és hatására kötelezte el magát a balettel, de a táncosok csak „*Fred-step*”-nek hívják⁵. A Benesh-féle táncnotációval így néz ki⁶:



³ www.ashtonarchive.com

⁴ Megtekinthető a Royal Ballet honlapján: www.roh.org.uk

⁵ Adrian Grater in. Jodan, Stephanie, Grau, Andrée (szerk)(1996) p.92-100.

⁶ en.wikipedia.org/wiki/Frederick_Ashton

Ashtonra elsősorban Pavlova tánca, Bronislava Nijinska és Massine művei hatottak, illetve a Cecchetti metódus, melyet tanult. A próbákra úgy ment be, hogy egy általános képe volt arról, hogy hatásában mit akar látni, de kidolgozott lépések még nem voltak. Bizonyos mozdulatokat vagy formákat kért a táncosoktól, megfigyelte őket, majd ez alapján dolgoztak tovább. A táncosok aktív részesei voltak a koreográfiai folyamatnak, de mindig Ashton akarata érvényesült.⁷ Alastair Macaulay, a New York Times kritikusa szerint: „Ashton úgy koreografált, ahogy Haydn komponált: vett egy motívumot, hozzáadott, játszott vele, megváltoztatta a dinamikáját, valami eltérő mellé tette ellenpontnak, kiforgatta magából, kiterjesztette, átalakította.”⁸ Ashton korai balettjeit úgy készítette, hogy a de Valois társulat táncosait technikai és előadói vonatkozásban fejlessze. A bennük megjelenő *líraiság, precizitás és élénkség* elegye meghatározta az angol stílus formálódását: *apró és fürge lábmunka a felsőtest hangsúlyos használatával, gyors irányváltások* - koreográfiai igényesség, *díszítettség*, melynek a közönség számára *könnyednek* kell tünnie. És *elegancia*. Az egyik ilyen korai gyöngyszem a *Symphonic Variations*.

3.2.3.1 Mozdulati invenciók *Ashton-César Franck: Symphonic Variations* (1946) című műve alapján.⁹

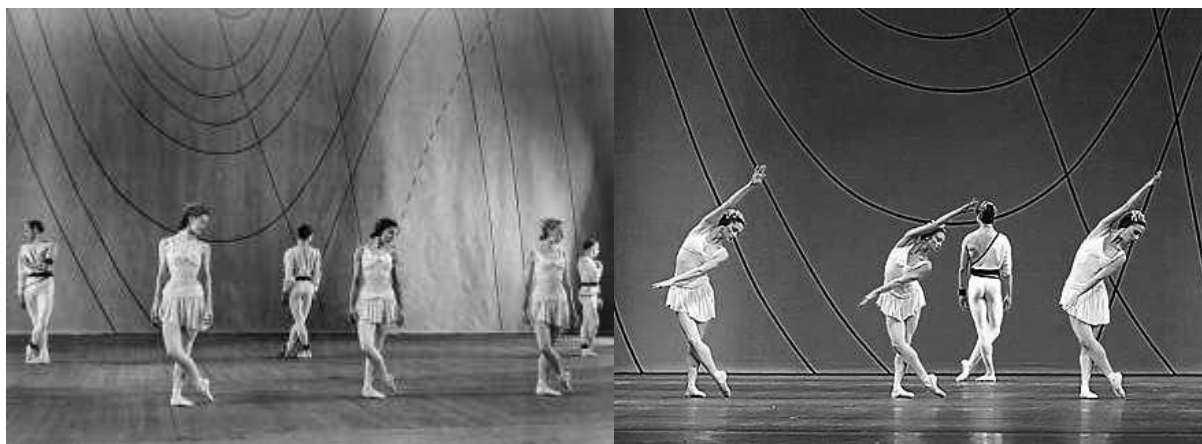
A hatszereplős darab nyitópózában a három balerina és a három férfitáncos is a *súlyláb előtt keresztbetett spiccel* áll, a középső négy alak *karjai a test mellett lógnak*, a két szélső férfi egy-egy keze a mellkason keresztben nyugszik. A nők egy irányba néznek, a két férfi jobbra és balra a kulissza felé – és az egyedül háttal álló, középső táncos magának előre. A nők a színpad közepét osztják meg közel állva egymáshoz, a férfiak a színpad teljes szélességéhez képest helyezkednek el. Mértani pontosságú, mégis játékos kezdő pillanatok: és az elején Ashton sok időt hagy a színpadi látvány feldolgozására: mintegy koreográfia lesz a mozdulatlan térforma. (Lásd a képen.) A balerinák klasszikus *port de bras-k modern variációival* indítanak (0'13''): testük mellől indítva viszik át a másik oldalra első pozícióban tartott karjukat, a harmadik pozíciót megtartva *rotálják felső hátukat*, majd innen a könyök indításával kört írnak le a testük előtt párhuzamosan vezetett karral, oldalt allongéba befejezve (egyik kar a test előtt keresztben). Közben kétszer is *oldalra hajolnak átnyújtott könyökkel* párhuzamos rajzolatot létrehozva karjaikból. (először: 0'21'')(Lásd a képen.) A végpózban egyik karjuk vízszintesen a mellkas előtt, a másik nyitott harmadik pozícióban 135°-nál.

⁷ www.theballetbag.com

⁸ Alastair Macaulay (2004)

⁹ **DVD-melléklet: a BBC Four felvétele.** Roberta Marquez, Belinda Hatley, Laura Morera, Federico Bonelli, Steven McRae, Ludovic Ondiviela.
Megtekinthető még más előadókkal: <https://www.youtube.com/watch?v=6ct2Q2mEaqM>;

(0'30'') Megélenkülő táncukban *parallel suivik*, alacsony arabesque-ek, kis *sissonne ouverte* és *failli* ugrások, *negyedik pozíciós ide-oda félfordulatok* spiccen követik egymást. A felsőtest munkában különleges, hogy az *ugrást kis előre hajlásból indítják*, így a hát a felugrásnál íjszerűen feszül ki (1'03''), a karok sokszor a test mellett vannak, vagy a combtól vezetik fel elől allongé helyzetbe (1'23'').



87. ábra

Egyszerű, mégis ötletes *láblendítős ugrássort* táncolnak, mielőtt a férfiszólista megmozdul: egy *grand sissonne ouverte* után az arabesque-ben lévő lábat assemblészerűen lezárják, de egyúttal a másikat előre lendítik (mintha kiütné egyik a másikat), majd ugyanezt a lábat csúsztatással hátra (1'24''). Kétszeri ismétlés után a mozdulat előre lendítve indul és az utolsó fázisa átalakul *fouettévé*. A szólótáncos még alig mozdul (lépések, pózok, kis *temps levé arabesque sauté*)(1'33''), mire a nők oldalt *suivivel* válaszolnak közben a *fejet jobbra-balra forgatva* (1'50''), és *pas de chat*-szerűen talpról spiccen IV. pozícióba fellépnek, mintegy „*leszúró*” *lépést* létrehozva, végül pedig hátra *suivivel* mennek a férfihez, melyet meg-megszakítanak egy-egy *kis arabesque-et emelve*: V. pozícióból a *súlyláb*on *pliézve*, de spiccen maradva (1'59''). A férfinek mindegyikükkel van egy-egy mozdulata: kis emelés, forgatás, majd a főszólista balerínával egy *dégagé tourból grand rond*dal indított *spárgában húzás* (amikor az első spicc éri csak a földet)(2'16''). (Ez a mozdulat ma már mindennapos, de akkoriban újdonságot jelentett ez a fajta partneri munka, amelynél a férfi hátrafelé haladva könnyedén suhan, szinte vonalat rajzolva a földön a balerina spiccével.) Ezután a másik táncosnő beugrással kerül fecske helyzetbe, a férfi a mellkasa előtt tartja őt a karjaiban és előre meg is dönti: az akrobatikusabb emelésből a két balerínával kiegészülve *szép négyes póz* kerekedik. (2'28'') (Lásd a képen.) Majd egy másik, ahol két nő egymás közé fogja a férfit („szendvicsben”, a testek egymáshoz simulnak), a férfi egyik karjával maga előtt, másikkal maga mögött ölel egy balerínát, s mindketten arabesque-be emelik a lábukat (2'36'').

Harmadszor pedig kis körben 90°-os attitude-del fonják körül a férfi testét, felsőtestükkel is 90°-ban megdőlvé: végtagjaikból így egybefüggő fonatot képezve (2'39"). Majd ismét egy-egy balerinával vannak közös pillanatai a férfinak (*térden is forgat egyet a másodikkal*), a végén a főszólistát emelve (3'00"). Hagyományos vállraültetésből a nő első lábát rondal arabesque-be viszi, így megpördül vele a férfi és megdobva zephirszerű helyzetbe veszi le (a nő lábai párhuzamosan nyújtva vannak). (3'07") A szólópár *ceruza-tourokat* forgat zárt arabesque-be érkezve (3'14") - mely helyzet azért érdekes, mert a balerina *arabesque-be nyíló lába a partnere felé esik*, és a szokásosnál is körültekintőbb partnerolást, helyezkedést igényel mindkét féltől - a két nő pedig a *Giselle*-ből ismert III. arabesque sauté en tournant-t csinál a színpad két szélén, majd a szólópár előtt is (3'22"). Négyen táncolják a kis ouverte-ekből, *lengetős váltásokból* és *assemblékből* álló kombinációt (3'24"), aztán a férfi egyesével megforgatja a nőket, a partnerével a fekete hattyúból ismert passés hátrahajlásba érkezve (3'36"). Visszatérnek a tétel elejéről ismert port de bras-k, a balerinák V. pozícióban spiccen lépegetnek parallel passéban (3'44")(lásd a képen), *a zárásnál mindig kissé lekeresztelve súlylábát*, majd a férfivel sort alkotva, kézfogással is lépegetnek (4'07"), mindig váltogatva a sorrendet egymás közt és különböző variációkban fordulva (háttal vagy szemben a nézőkkel). Egy „szép pózban” viszi végül a főszólista a balerinát oldalra (4'27"), mely önmagában egy egyszerű II. arabesque, de a férfi a nő derekát átölelve emeli fel őt, a csípők vannak egymás mellett, a balerina pedig a férfi arcára teszi a kezét, karjával alulról átölelve (keretezve) a fejét.

Éppen 4,5 perc telt el, a két férfinak oldalt mozdulatlanul! Most bejönnek a közép felé, kiegészülve a főszólistával egy sorrá. Egymásnak felelgetős lépéssor következik (4'42"): rond de jambe en l'air sautéból passén át kilépés arabesque pliébe *szemben a nézőkkel*, majd közös *pirouette attitude-be érkezve és tovább fordulva kis passé-s szökkenésekkel a végén negyedik arabesque-be nyitva*. *Changement-ok* jönnek a szokásos V. mellett IV. *pozícióba érkezve*, a test mellett nyújtott karokkal és a *charleston kartartását* idéző enyhén visszafeszített tenyérrel (5'06"). A végtelenül érzékeny muzikalitással megfogalmazott részletben megint feltűnik egy tipikusan angol logikával megkomponált mozgássor. A két szélső táncos négy kis szökkenésből álló kombinációjában *ugrások vannak „lejelezve”**: egy V. pozíciós sauté**, egy *sissonne ouverte* II. arabesque-be, egy *assemblé* elől zárással*** (mind *croiséban*) és egy újabb ouverte előlről hozva a lábat negyed fordulattal a másik *croiséba* érkezve, zárt pózban arabesque-be****. (A csillaggal jelzett momentumok jelzik az orosz iskolától, és ezáltal a *petipai klasszikustól eltérő logikát*: a klasszikusban az ugrás csak ugrás lehet, nem lehet szökkenéssel helyettesíteni, egy kombináció nem kezdődne a zárt helyzetben maradva, hanem

nyitással indulna, az elől zárás előfordul, de nem gyakori, és elől V.pozícióból nincs hátra nyitás, pláne negyed fordulattal – kivéve a temps de cuisse ugrásnál a levegőben, s ezáltal ezt a mozdulatot tekinthetjük is a temps de cuisse lejárásának.) (5'03'') Férfitáncban nem gyakori az *arabesque sauté en tournant*, még en dedans sem, ilyen puhán, szinte legato-ban főleg nem (5'08'').

A következő közös tánc (a szolóbalerina nélkül, aki oldalt áll) *a dessous-pas de bourrée változataival* indul, de az utolsó lépés helyett a spicc keresztbe tételével a súlyláb bokája előtt, vagy failli-san átlépve (5'20''). A férfiak écarté ouverte-coupé-assemblé, failli és pas de basque *mozdulatokat végeznek csak á terre* (5'25''), kilépve, a nőknek félfordulatos piqué van tombéba kicsúsztatással, és egy előre coupés belépéssel V. pozícióból indított en dehors soutenu en tournant két fordulattal (5'32''). A táncosok némileg nagyobbakat szökkenve *sissonne tombékat ugranak, de a záró par terre összeugrásnál fordulnak felet (fouettésen)* és az előre zárt lábat lendítik fel a következő ouverte attitude ugráshoz (5'45''). A két nőnek most egy *csupa ugrásból álló, nagyon fürgé sorozat következik (sarkuk nem éri a földet, térdük éppen csak lazítva az érkezéseknél)* (5'58'') – a darab egyik leglátványosabb részlete. Elsőként pas elevé szerűen váltott sissonne ouverte oldalra (szinte a földön), assembléval és III.arabesque-be nyitott ouverte-rel diagonálba előre haladva, majd tombé-coupé-ballonée-ballonée helycserével, aztán oldalra ouverte-assemblé-changement különböző számú variálásai, hátra piqués rálépéssel elől passéból indított pas de bourrée-k, és végül elől attitude-ben emboiték elől éffacéba haladó tombés-rondos lépéssel. Utóbbinál *a kar rézsút oldalt második pozícióba nyílik befelé indított körzéssel a könyökből/ kifelé körzéssel a kézfejből*. Most az egyik táncos csatlakozik hozzájuk (6'30'') (eközben a többiek oldalt állnak, vagy egyszerű lépésekkel, pózváltásokkal szinte helyben táncolnak) és nagy jetéket, repülő, tág sissonne ouverte-eket ugrik (lásd a képen). A két nő néha körbefutja, kissé megemeli őket maga előtt, s végül kis entrelacé-kkal és emboitékkal hátramegy – mindegyik ugrás érkezéséhez egy plusz áterre póz van hozzáillesztve: előbbihez egy éffacé hátul tendu helyzet, az emboitéhoz pedig egy lezáró *assemblé leszúrva V. pozícióba* és egy keresztbetett spicc a darab elején megismert módon (7'00'').



88. ábra

A zenében egy monumentálisabb rész következik (7'05"), ami a második szólista (aki eddig még alig mozdult) nagy variációja, melyhez időnként csatlakoznak a körben álló többiek egy-egy *glissade-kombináció* (nagy *allongé* karral), vagy *entrelacé* erejéig. Az első lépések klasszikusak, csak a térben elhelyezkedés nem: *minden frontálisan történik, en face* (nem *épalement*-ba), a nézőkkel szemben, mely látvány szempontjából a legkényesebb, minden hiba rögtön látszik, azaz nagyon *tisztán kell táncolni*. Az eddigiek után hatalmasnak tűnnek az a'la *second ballonnée*-k, a szembe érkező és az *en tournant* jeték, a *soubresaut* (lásd a képen). A következő *variáció* is klasszikus elemeiben, de *kötőlépés nélkül* mégis újszerű. (Mint egy *biedermeier* és egy *modern szekrény*, mindkettő tömör fából mesterien elkészítve, és ugyanazokból az elemekből áll, mégis különböző.) *Talán éppen ezek a köztes lépések: azok hiánya vagy éppen ellenkezőleg sűrűsége adja a stílusbeli különbség egy rétegét.* Egy aszimmetrikus *grand sauté* ugrás (egyik láb oldalra lendül, másikat elől *passéba* húzza fel)(7'18") után rögtön dupla *tour* következik V. pozícióból (oldalt *visszafeszített tenyérrel tartott karral*) – csak nagyon tisztán kivitelezett érkezéssel lehet megvalósítani, és ez az egyik legnehezebb *kis tour*. Az ismétlésnél pedig ugyanez még kiegészül egy féltalpon *grand rond*dal is, amiből a *Giselle*-ből ismert, és korábban a két nő által már ebben a darabban is táncolt *arabesque sauté en tournant* következik. Két repülő *revoltade* (7'24") mint igazán férfias ugrás után ismét egy *fricska*: a *manézsban* (7'30") a *coupé* jeté *en tournant*-t szintén a *Giselle* női matériájából vett oldalra kirúgós *emboitéval* díszíti Ashton. Aztán a hangulati ívet megtartva egy olyan forgás következik kétszer is (*jelzett entrelacé és assemblé en tournant után*), melynél a harmadik fordulathoz oldalról viszi fel a karját a táncos, fejét pedig hátrahajtja, szinte, mint a haldokló Albert herceg (7'44"), de ezután még egy jetét is ugrik előre lezárásként. Majd újabb *en tournant sauté*k (7'58"), és egy *sissonne ouverte* sorozat, melynél minden zárás 1 fordulattal történik – ez utóbbival mindhárom férfitáncos helyet változtat a színpadon, de most a főszólista balerina jön (8'04").



89. ábra

A balerina variációja is látványos elemekből áll (8'08''): nagy *sissonne ouverte* kombinálva kis *sissonne fermé*ekkel, és egy sor, melyben *coupé jeté* és *oldalra haladás kis jeté* van egymáshoz fűzve, végig fordulattal, (8'15'') majd két *en tournant balancé spiccen* és egy előre kilépős *piqué* oldalt tartott, könyökből felfelé hajlított karral (Seregi kandeláber karnak hívta) félkörben többször (8'22''). A variáció megint rámutat egy stílusjegyre: a zeneiség eltér a klasszikus balettben megszokottól, hiszen az *ugrások fent hangsúllyal szerepelnek*¹⁰, és a *tempó* vagy a *ritmizálás*ok miatt a kötések is módosulnak. A *coupé jeté* úgy tűnik, mintha *en tournant* lenne, de csak egy gyors *spiccen pas de bourrée* következik belőle fél fordulattal, és a *kis jeté* is fél fordulatot utána. Az eltáncoláshoz leginkább ritmusérzék szükséges, mert az megsegíti a tempó fokozását. A variáció végén ismét egy Ashton-kreálta lépés: *failli után ollózó ugrás hátra lendített lábakkal*, mely tulajdonképpen egy *entrelacé* a *fouetté* összetevő nélkül, és a rálépésnél fordulva (8'30'').

A két főszólista *pas de deux*-je a „szép pózban” történő emelésből (8'42'') és egy sokszor ismételt és variált szintén *haladás, test előtt, derékfogással hosszan vitt emelésből* áll: előre és hátrahaladás *jeté*ekkel, és *arabesque*-ekkel (8'49'' illetve 10'01''). Ezekből leginkább csak *spiccre* helyezi le néha a balerinát a partnere, és akkor is suhannak tovább *suivikkel*. A „szép pózban” *tour lent* (*promenád*) is van nekik többször a kettős folyamán (először 10'03''). Egy másik *föld feletti emelésnél* szinte csak asszisztál a férfi a nő *arabesque glissé*-ihez (9'38''), hogy aztán egy *petit jeté*ben megemelje, és abból egy magas *grand jeté*t emeljen közvetlenül (ismét nincsenek kötőlépések). Egyszerű, de mégis látványos építkezés, akár a továbbiakban az eddigi elemek variálása a térben. Egy köztes, hosszan kitartott póz az angolosan visszafogott *arabesque* póz hátrahajtott fejjel. (09'45'')(Lásd a képen.) A végpóz hasonló *allongés* karokkal (10'26'').

¹⁰ A balettgyakorlatokon és a koreográfiák nagy részében is *zeneileg* lent hangsúllyal vannak az ugrások, azaz a zenei 1-re érkeznek, természetesen a látvány ettől még nem súlyos, épp ellenkezőleg.

Az egyik balerina kézenfogja őket, és láncban szaladva érnek hátra (10'27''), a lassú, lírai pas de six-hez, azaz a három pár közös táncához, melyben az iménti elemek ismétlődnek. Egy ponton (11'46'') a három férfi körben haladva jetéket ugrik, egy *jeté indítással ugrott fouettével* változtatva, mely nem része a klasszikus kánonnak. Majd a színpadon keresztül olyan *jetéket is ugranak, amelynél a levegőben hátranéznek*, kifordulva testükkel is a'la second felé (11'58''). Hatan lépkednek kis piquét arabesque-ben, fouettével és arabesque grand tourral, majd kombinálják az eddigieket (12'30''): a férfiak például a jetés-fouettés ugrást szétválaszják és az érkezések után V. pozíciós sautét illetve az elől helyzetet megtartva en tournant sautét ugranak fél fordulattal. A balerínák *spiccen pas de basque*-kal jönnek előre, miközben egyik karjukat az arcuk előtt könyökből be- és kiforgatva lengetik finoman (12'58''), majd felveszik a darab kezdő pozícióját, de páronként, a férfiakat kézenfogva (13'12'') (lásd a képen).



90. ábra

A megélenkülő zenére zajlik a III. tétel, melyben kevesebb történik az újdonságok szemszögéből, bár csupatánc finálé zajlik több, az előző tételekből ismételt mozdulattal. Szintén sok az abszolút klasszikus elem: például *A hattyúk tavát* idéző mozdulatok is (14'51'' és 15'10''), vagy a szólistapárnak (a nőnek is!) entrelacé fouetté (13'52''). A formák játékaiból megemlítené az azért egy kis *a'la second temp levé sauté a párok egymás mögött álló tagjainak tükörben* (13'23''), vagy a hátrafelé közösen ugrott entrelacék után a tombé helyzetben létrehozott X, melynek felső szarait a férfiak, alsó szarait a nők keze rajzolja (14'53''). Akadémikus elem, mégsem fordul elő klasszikus balettek koreográfiáiban a *kis elől cabriole emelve* (13'34''). (Az emelés tanrendben benne van mint erősítő, ügyesítő elem; és hátul cabriole előfordul a *Diótörő* Vajnonen által színpadra állított verziójában, ami szintén már XX. századi adaptációja a petipa-ivanovi klasszikusnak. A kisugrások emelve általában nem részei a klasszikus színpadi pas de deux-knek.) A balerínák *talpon en tournant balancéznak* a fiúk körül (15'52'')(a talpon lépés nem klasszikus egyáltalán), és a könyöknél 90°-ban

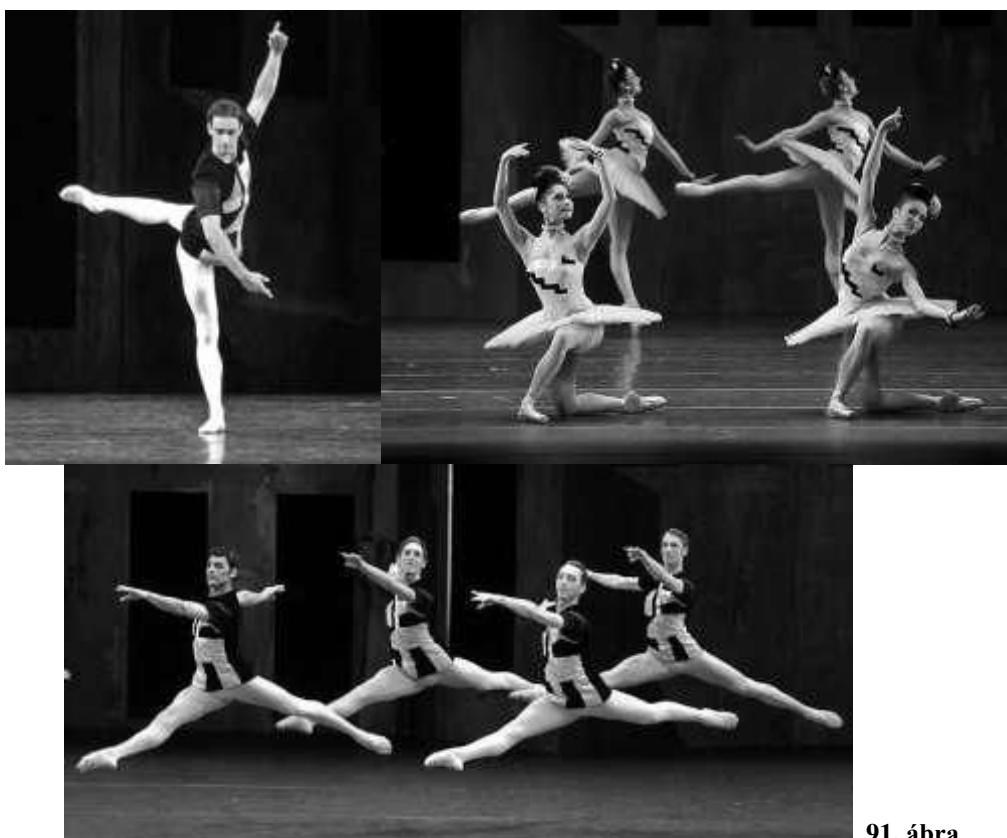
megtört vagy a charlestonos karok is felbukkannak, de különlegesebb a *soutenus fordulatnál a III. pozícióba, és a chainés közben az arcuk előtt a fej fölé felvitt kar* (jócskán nehezítik a forgásokat). A férfiaknak *elöl attitude emboiték* után, mely nem kifejezetten férfilépés (14'55") ismét egy intellektuálisan érdekes kombináció jutott, melyben két emboité en tournant követően egy *leszúró assembléből en dedans sissonne simple en tournant*-t ugranak – mely tulajdonképpen felfogható egyfordulatos emboiténak is (16'31"). És még egy *ashtoni variáció entrelacéra* (16'48"): tulajdonképpen a fouetté utáni része az ugrásnak éffacé épaulement V. pozícióból ugorva en tournant, avagy másfelől közelítve: éffacé épaulement V. pozícióból ugrott croisé hátul ouverte fél fordulat után sissonne tombésan lezárva a másik croiséba, és az ismétlést szintén fél fordulattal indítva. A végpóz egy kézfogásos szaladás után megegyezik a kezdővel, kivéve a főszólistát középen, aki most már szintén szemben áll, egyik kezét a mellkasán nyugtatva, másikkal oldalfelé megnyitott „hősies” III. karpozícióban.

3.2.3.2 Mozdulati invenciók *Ashton-Sztravinszkij: Scènes de ballet (1948)* című műve alapján.¹¹

Öt férfi áll a színpadon hosszan: nyitó mozdulataik – *talpon végzett attitude* (lásd a képen) és passé-s pózváltások, fouették és tourok – után kimennek, a női balettkar pedig befut a színpadra. Csupa *klasszikus lépés következik, de teljesen szokatlan kombinációkban*. Az első négyesnek például diagonálban egy pas de basque után két *haladás III. arabesque* plié-relevésen, vagy a pas de chat érkező V.pozíciójából rögtön egy elöl attitude relevé, vagy spicc-sauté közben fokozatosan emelt láb: egy sauté V.-ben, egy kis elöl croisé attitude-ben (35°), majd még egy kissé megemelve a lábat(45°) és quatre-volé oldalra haladva. A második négynek két előre haladó spicc sauté V. pozícióban, profilban átszelve a színpadot, amiből egyetlen átlépéssel éffacé jetét ugranak, és rögtön felpattannak éffacé attitude-be – végig kötőlépés nélkül, de nem túl nagy mozdulatokkal, könnyedén. A harmadik csoportnak (a húszas évek divatos tánca után) *charlestonosan visszahúzott tenyérrel van suivi*, arabesque (lásd a képen a hátsó sort), majd charleston-lépegetés spiccen negyedikben, a *vállakat is a stílusnak megfelelően kontrában előretologatva*; tour en dehors IV. pozícióból preparálva és a szabadlábát elöl emelve, valamint egy érdekes, fouettéből indított temps levé sauté I. arabesque-ben, melynél a láb szinte megnyitás nélkül megy át a gyors pas de bourrée-ba. Aztán a három csoport unisonoban táncol: *fejbólintások*, a *Csipkerózsika* utolsó tündérét (Violente) idéző, egyik oldalról a másikra párhuzamosan áthúzott karokkal kísért relevék, és *hátul tendu helyzetből felpattanás spiccen IV. pozícióba* a különleges megoldások, mielőtt a

¹¹ Frederick Ashton, Opus Arte-The Royal Ballet, 2011

négy férfi visszatér. Ők sem hagyományosan használják a lépéseket: az II. arabesque kis jeté után, *félfordulattal zárják, ráadásul hátra V.pozícióba az assemblét*, majd onnan tovább fordulnak még egy fél fordulattal *sissonne ouverte*-rel kétszer egymás után. A közös táncban a harmadik lánycsoport három tagja úgy *spicc sauté*zik előre haladva, hogy elől *plié-posé* helyzetben van a lába – szinte úgy tűnik, két lábon van a súly, de mégsem. Egyetlen társuk pedig kis manézsában némi *chainés* után a *coupé jeté en tounant* érkezéséből rögtön indít egy félfordulatos *spicc sauté*t V.pozícióban, a lábát hátulról előre hozva a pozícióba és onnan *relevé*be pattanva fordulva tovább. Közben a színpadon mindenki táncol: vannak, akik *ridáznak*, két férfi mély *tombé* helyzetben *port de bras*-zik (nem a klasszikusban ehhez a lábhelyezethez párosított V. vagy VI. *port de bras*-t, hanem *szabadon*), egy női csoport jetéket ugrik, egy másik szintén félkörben előre *piqué*zik V.pozícióba, a hátul lévő lábat a *spicc* hegyén húzva be a másik mögé, és minden *plié*hez bólintva, majd *cherlestonosan* tartva karjait elől gyors *emboité*-kat ugrik kis *arabesque piqué*ekkel váltogatva. Ezután bonyolult térformákban a *Csipkerózsika* prologjára emlékeztető jelenet bontakozik ki akadémius lépésekkel, de azok *ritmikai újraértelmezésével*, és *érdekes karkíséretekkel*: a férfiaknak *lendített karral jeték* (lásd a képen) *en suite*; zárt *croisé* nagy póz, erősen előre forgatott vállakkal, tenyereket beforgatva, és térdelésben előkészítőben tartott, illetve mellkas előtt keresztezett kar.



91. ábra

A női kar ismét magára maradva táblában¹² mozog: a bólogatás és a charlestonos kar továbbra is koreográfiai stíluselem, majd diagonálisan hátrafelé haladva egy különleges lépést adnak elő: spiccen előre haladva *pas de bourrée lábváltás nélkül és tombé helyzetbe érkezve* – mindezt soronként felelgetve. A négy férfitáncos a kulisszából ugrik be egyesével jeté fermé a’la seconddal, precízen zárva az V. pozíciót – semmi bevezetőlépés, és semmi esély a korrekcióra, holott egy oszlopba letérdelve kell érkezniük. Erre lép be a prímabalerina.

Szólója *klasszikus ugrások és lépések sorozata rengeteg ritmizálással*: például tipikusan a *Csipkerózsikából* és *A hattyúk tavából* vett kis idézetek is tarkítják. Egyszerű, mégsem szokványos megoldás a *suivi croiséba*, klasszikus port de bras-val, de IV. pozícióba talpra érkezve a karokat *kis allongé oldalt pózba lezárva* – pikáns akcentussal: *a leengedés és a lecsapás közti dinamikával*, mely erős stílusérzékét kíván az előadótól. Ez a dinamikai szín végigkíséri variációit. Kifejezetten eredeti ashtoni lépés a *kis entrelacé, arabesque helyett a hátul lévő láb előre hozásával létrehozott IV. pozícióba*, majd az orosz *pas de chat* V. pozícióból indított *változata*, a kilépés helyett hátulról kis développéval „kicsalva” a lábat a felugráshoz, és az előre dobott lábbal ugrott *grand pas de basque kicsinyített, de fordultatos verziója*. Mindezek koronájaként pedig két férfival az oldalán diagonál jetékkal ugrik be a klasszikus fecske emelés végpózába. (Lásd a képeken mindkettőt.)



92. ábra

A második, lassabb tétel a férfi szólista bevonulásával kezdődik, majd egy a teljes színpad szélességében keresztülvitt emeléssel folytatódik: *a balerina váltott lábbal jetéket ugrik spiccről-spiccre*, miközben *partnere csak tartja* egy magasságban a csípője mellett. A kar eközben egy sorban áll, és minden második táncosnő mély előrehajlásokat csinál, a páratlanok pedig a hátrahajlást „helyettesítő” *hátra fejdöntéseket* III.karpozícióban. (Lásd a képen.) Majd hátravonulnak a szólópárt kísérve, és a színpad közepén *A hattyúk tava* II.

¹² Tábla: négyszögletes térforma szabályos sorokkal és oszlopokkal, mely vagy egy helyben marad, vagy a formációt megtartva haladhat is.

felvonását idéző térformába állnak, és szintén III. karpozícióban ezúttal oldalra hajolgatnak, melynek végén egy virágszerű szép közös forma alakul ki. (Lásd a képen.) A megélenkülő rész egy *kicsi mozdulat ötletes használatával* indul: az oldalra suviző balerinát a partnere csak egy kicsit emeli meg, de hegyes mozdulattal, mintha ő spiccről felpattanna kis sur-le-cou-de-pied-t húzva hozzá. Ezt az ide-oda haladó kis elemet a kar mögöttük ugyanígy cikázva kíséri végig – a színpad csak úgy ringatózik. A kis emelés időnként dégagé tourokkal majd a végén egy arabesque-be nyitott tourral egészül ki: *az arabesque póz ismét „angolos”: a karok a szokásos kis pózoknál is mélyebben vannak*, elől a kézfej szinte lemutat a földre, s közben a láb emelése is finoman, erőltetés nélkül alacsony. (Illeszkedve a charlestonos karmagassághoz.)

A négy férfi színpadra hasító jetéire a szólópár kimegy a színpadról, s megkezdődik egy pas d'action, melynek legeredetibb része a női kar folyamatosan változó térformája, melyet oldalra kissé megnyitott changement-okkal (24 db rengeteg relevével tarkítva, erős lábmunkát igényel!) minden irányba erőteljesen haladva hoznak létre. (Lásd a képen.) Ezután a balerina az öt férfi által kísérve pas de sixt táncol: a *ceruza-tour*, a kedvelt angol lépés – mely később teljesen elfogadottá vált, és még a *Csipkerózsika* nagy kettősébe is beleszivárgott – is szerepel benne, vagy egy *fouetté* attitude-ből attitude-be *végig hajlított lábbal* (lásd a képen a végpózát), és egy *emelés, melynél a partner két oldalra lengeti maga előtt a pózban magát megtartó balerinát*. Balanchine-nál láttunk újszerű partnerolást tour közben, aminél a partner csak a végén állította meg a balerina egyedül megkezdett forgását, itt és most Ashton pedig *az egyik táncos által megkezdett tour lezárását bizza a következő férfira* – mindent négyszer egymás után (a balerina itt is magától forog, de a férfiak jelenléte eleve más szituációt teremt ahhoz képest, mintha egyedül forogna). Különleges koreográfiai megoldás egy diagonális sissonne fermé sorozat, melyben az elsőt nagyban megemeli egy partner, majd a balerina folyamatában ugrik még három kisebbet egyedül (két táncost elhagyva maga mellett), és a negyedik táncos ezt a sort folytatva a főszólista karjába dobja őt. Innen egy újabb színpadot keresztben átszelő emelés következik: a *balerina kis cabriole-okat ugrik a fejével mindig biccentve*, a partner pedig ismét „csak” egy szintben tartja őt mellkasa előtt, majd visszafelé a *térdelő férfiak között cikcakkban jetéket ugranak*. (Lásd a képen.) Kis eltérés a klasszikustól, mégis lényeges különbség: a *dégagé tour után spiccen, hajlított súlylábra történő kilépés* attitude-be emelt lábbal, mely után a partnerrel még egy promenád is következik. Aztán egy újabb lelemény: *nyújtott láb előre lendítésével indított emelés arabesque-be érkezve, miközben függőleges helyzetben a balerina battírozik* (kvázi pas de zephir nyújtott lábbal). Majd még egy: a balerina minden férfivel végez néhány mozdulatot -

az első térdelő táncos elé például mindjárt befordul arabesque-be, majd ő *térdelésben maradva emeli meg a nőt*. A vége a *Csipkerózsika* Rózsa adagio promenádjait és forgatásait áttételesen felelevenítő rész: hiszen a második *partner már keresztikarral viszi körbe a balerinát*, majd *fouettéjét másik két partner kezéből indítja*, mint aki a végén a derekát megfogja, és utóbbiak kezéből veszi a tempót ahhoz a forgáshoz, melyet a szólistával fejez be. Ezt követően egy kis kóda következik a kar előadásában ahol a férfiak ugyanazokat a lépéseket táncolják, mint a nők – s itt a *kötőlépésekre érdemes odafigyelni*, akár csak a négy táncosnak a szólista körüli mozgásánál a következő jelenetben. Glissade-ok szinte alig ugorva, vagy lépve minden irányban; egy pas de bourrée és pas de basque közötti lépés (előzőhöz képest eggyel kevesebb a lépés és failli-s belépéssel végződik croiséban, utóbbihoz képest az indításnál nincs rond, majd oldalra kilépés, csak V. pozícióban váltott láb) és a kötőlépéssé kicsinyített saut de basque, melyből azonnal egy double rond de jambe en l’air indul talpon: ezek Ashton apró ötletei.



93. ábra

A férfiak pas de cinque-je is tartogat csemegéket: *sissonne* fermét *egyik karral kifelé körözve, másikat előkészítőben tartva; áterre rondos indítású ide-oda lépegetéseket* pliében mindig VI. pozícióba zárva (mintha a pas de basque háromszor indulna el), és hátra ballonnékat piquével befejezve. Valamint két *negyedfordulatos changement* ugrást: egyrészt V. pozícióból *sur-le-cou-de-pied-n* át váltva hátra tombészerű pózba, vagy IV.-ből IV. pozícióba váltva. Miközben a négy táncos elől *sissonne ouverte-t* ugrik hátra haladva *coupé assembléval*, a szólista V. pozícióból *spárgába nyitott ouverte-t, az érkezésnél áthúzva hátul tombés helyzetbe.*

A balerina második szólója líraibb hangvételű, pikánsan magakellettő a térdelő szólista körül. Meghatározóak az *egyéni port de bras*-k, melyek többször, több mozdulatnál visszatérnek. A *fej felett integető és a test előtt* (az első és második karpozíció közötti sávban) *simogatós karoknál* is a kézfej mozdulata dominál, akárcsak a mély arabesque helyzetben alkalmazott finom *csuklókörzésnél* (a *Csipkerózsika* nagyvariációjában már létezett ez a csuklóból történő kis mozdulat, de ott egy-egy lábmozdulathoz hangolva, itt pedig függetlenül az arabesque glisséktól), mely aszimmetrikusan is előfordul, az egyik kezét a vállhoz érintve. A variáció végén, egy talpon fordulós tombés lépésnél megjelenik egy *tolós karmozdulat* is. A lábmunka szintén tartogat újszerű megoldásokat: az integetős karhoz egyszer *térd-a-térdhez-passé* helyzet társul (lásd a képen), némi csípőmozdítással, *spiccsauték* után, másszor *spiccen koppintások a sur-le-cou-de-pied-ből indulva arabesque poséig.* Sok a *rond de jambe en l'air* - egyszer befelé hangsúllyal is keresztbe tombéval befejezve. *En suite contre-temps is megjelenik egy lábra ismételve* – a simogatós karral, és egy *en suite piqué-s* lépés 35°-on *croisé* előre – a kézfejsavarral. Minden inkább finom, részletgazdag, mint széles, nagy és virtuóz: még egy fordulatos lassú *tour is van benne, mely szinte csak balance-ként jelenik meg*, erőteljesen felhúzva a testet és lassan kivitelezve – ellentétben Petipa törekvéseivel.¹³ A végpóz attól különleges, hogy a férfi az utolsó mozdulathoz csatlakozik, és letérdelve megfogja a balerina kezét. (Lásd a képen.)

Itt kezdődik a III. rész, a szólópár néhány mozdulata után – melyek közül tipikusan ashtoni/angol az ismét megjelenő *ceruza-tour* zárt helyzetbe nyitása, majd egy gyors hátul V. pozíciós zárás után egy még gyorsabb nyitás félfordulattal a szokásos nyitott arabesque helyzetbe – indul egy mozgalmas és fürge *pas d'action*. A táncosnők *spiccen-pliében lépegetnek be, miközben testük előre dől 90°-ban, és karjuk a testük mögött van kvázi első pozícióban.*

¹³ Lásd 2.2.3 fejezet



94. ábra

A férfitáncosok közül ketten szelik át a színpadot egy rendkívül gyors és haladás, nyújtott lábbal kibontott *sissonne ouverte*-rel I. arabesque-ben, elől *coupé assemblé*-vel, melynél *lehetőségük sincsen az ugrások között pliézni és a sarkakat letenni*, szinte a föld fölött, nyújtott súlylábbal és féltalpról indítva ugranak¹⁴. A szólisták partneri segédlettel zajló *spiccen emboitékkal* és arabesque-ekkel indítanak, majd egy olyan gyors *fermé* kombinációval folytatják, ahol *a lábakat alig van lehetőségük megnyitni*¹⁵, az ugrás szinte *sauté* jellegűvé válik. (2 *fermé* előre, 1 hátra, 1 *retiré plié*-ben, 1 francia *pas de chat* és 1 *entrechat quatre* – háromszor *en suite* és a végén további *quatre*-ekkel folytatva.) Majd egy *tombé pas de bourrée* után két *glissade*-ot ugranak váltva, és elől *effacé assemblé* után pattannak I. arabesque-be – ezt cikcakkban ismételtetik egymással szemben ellentétesen haladva, de a tempó illetve a ritmizálás miatt a *glissade* és az *assemblé* szinte egyformává válik, és sarkuk ugyancsak nem éri a földet. A kar sok kis ugrást, relevézó mozdulatot végez egy-egy kicsúcsosodó nagyobb mozdulattal (férfiak *homorítás nagy sautéja* V.-ben), majd a sűrű, erőteljes lábmunkát igénylő rész nyugvópontján a szólópár egy *ceruza tourt* forgat, úgy, hogy *a partner a fordulat közben térdel le*, s a balerina a végén II. arabesque-be érkezik, aztán a szólista a combjára fekteti őt.

Az apoteózis látványos vonulásokban és térformaváltásokban tobzódik (a női kar például ismétli a darabban korábban látott *ide-oda suiviket*), csúcspontja pedig a széles *grand sissonne ouverte* emelés-sorozat, melyet a szólópár kezd, majd egyesével csatlakoznak hozzájuk a férfiak egy-egy táncosnőt emelve, a szólópár kiválása és hátravonulása után pedig

¹⁴ Az orosz iskolában és a klasszikus balettekben az ugrások mindig olyan tempójúak – még ha gyorsak is –, hogy lehetőség van legördülni teljes talpra sarakig, majd pliébe ereszkedni és onnan indítani a következő mozdulatot. Természetesen a plié mélysége és időtartama nem mindig egyforma.

¹⁵ A *fermé* 45°-on illetve 90°-on létezik a klasszikus szótárban, nagyon gyors formában esetleg 35°-on. A lábhelyzet aszimmetrikus: a haladás irányába nyitott láb tulajdonképpen súlylábként működik, és kevésbé nyílik meg, míg a lendített láb az adott fokra nyílik szabadlábként.

ugyanígy fogynak el. (Ez teljesen klasszikus elem, de az ismétlésszám és a „matematikája” teszi modernné.) Az öt pár közös vállraültetése és pirouettjei után a négy pár megismétli a szólópár korábbi tourját zárt helyzetbe érkezve, majd onnan kibontva nyitott arabesque-be, és a főszólisták a klasszikus balettekben gyakori méltóságteljes, királyi panché után veszik fel a végpózt.

3.2.3.3 Mozdulati invenciók *Ashton-Satie: Monotones I and II (1966,1965)*¹⁶ című műve alapján. Ashton gálaszámnak koreografálta a *Monotones* című pas de trois-t két férfi és egy női táncosra Satie *Gymnopedies* című művének Claude Debussy és Roland Emmaneuil által hangszerelt változatára. A siker után egészítette ki az előzménnyel, most két női és egy férfitáncosra a *Gnoissienes*-t felhasználva. Egyértelműen a II. rész invenciózusabb, érdekesebb, de valóban úgy született meg az I. rész, hogy előzménynek, felvezetésnek hasson.

A *Monotones I*-ben halványzöld testtrikóba és tojáshejat idéző fejdíszbe öltöztetett, tulajdonképpen *androgün lények táncolnak* teljesen üres és sötét színpadon, fejpgépekkel világítva. Lecsupaszított tér, testek és tiszta akadémikus technika, zongoramuzsikával. Egyfajta *akadémikus minimalizmus*, bár Satie muzsikájában itt számomra több emóció (keleties hatás?) fedezhető fel, mint a *Gymnopedies* torokszorítóan érzelemmentes(nek tűnő) lírájában. A koreográfia nyelve éppen *gimnasztikus, érzelmektől mentes formáitól* és előadásmódjától modern: szinte *a legegyszerűbb mozdulatokból, pózokból, pozíciókból* (lásd a képen) és *lépésekből áll*. Három emberrel – három testtel – már sok érdekes helyzet, csoportos póz alakítható ki így is (lásd a képeken). A *modern balett alapvető jellemzőit* itt is megtaláljuk: parallel pozíciók és passék, partneri helyzetek a nőnek talpon, tombé helyzetek, mértani pontosságú vonalvezetés: pontos 90°-os arabesque-ek és karok, tagolt pózváltások, tolós karmozdulatok és az ashtoni keresztbetett lábfejek, csuklótekerések. Az eddig elemzett darabokban még nem volt, de általában a neoklasszikus és *modern balettek gyakori karhelyzete a módosult arabesque*: vállat enyhén megemelve és berotálva, könyökből erőteljesen gömbölyítve, de a hosszú vonalat megtartva. (Mint Bédart-nál ugyanez II. pozícióból kiindulva, oldalt, „madárszerűen”.) Szintén teljesen *friss szemléletet* tükröz egy olyan apróság is, hogy oldalra II. pozíciós pliébe való kilépésből a haladás irányával ellentétes croisé V. pozícióba zárják a lábukat a táncosok. A *Monotones I* szép pillanata, amikor a balerinák lábai panché közben a táncos két vállán nyugszanak (lásd a képen); új partneri szituáció pedig, hogy az előrehajló férfi hátára fekszik fel az egyik táncosnő, miközben az meg is fordul vele.

¹⁶ Ashton Celebration, Opus Arte-The Royal Ballet, 2013



95. ábra

A *Monotones II*-ben¹⁷ fehér a testtrikó és a fejdísz a táncosokon, a sötét színpadon felülről vannak világítva, és jelenségük sokkal inkább egy holdbéli tájat és űrhajósokat juttat az eszünkbe. A koreográfia nyelve itt sem kevésbé gimnasztikus és érzelmeiktől mentes, de modernségét a letisztult mozdulatok, pózok mellett még inkább a *változatos és teljesen újszerű partneri munka* adja. A két férfi és egy balerina felállás gyakorlatilag korlátlan lehetőségeket teremt.

Már a *kezdőpóz* sem mindennapi – s *legkevésbé klasszikus*: a balerina spárgában a földön, lábára ráfeküdve, a két táncos IV. pozícióban mintegy átlépve rajta áll, karjukat a mellkasukon keresztbefonják. Innentől kezdve a *Monotones II* nyitó mozdulatsorai a balettirodalom egyik leghatásosabb kezdését hozzák, pillanatok alatt megteremtve azt a hangulatot, melyet lélegzetviassafojtva követünk 9 percen át. A *partneri munkában annyi az apró átfogás*, a férfitáncosok keze úgy jár a balerina testén apró finomhangolt mozdulatokkal, mintha egy precíz, jól programozott robottechnológiát alkalmazó folyamat részesei lennének, akár az űrben. A *spárgában lábát átölelő táncosnőt spiccére állítják, és meg is forgatják* (derekát és lábát fogva)(lásd a képen), a hárfa hangjaira pendítő mozdulatokkal, majd *parallel passéban előrehajolva is forgatják*, minden kör után arabesque-be érkezve (lásd a képen) – mindez a balerina szempontjából a közönséggel szemben, mintha bepillantást engednének a kulisszatitkokba/technológiába. (A klasszikus balettben a partneri munka szinte láthatatlan, a férfi általában a nő mögött áll, vagy elegánsan mellette. Itt a két oldalon profilban álló táncosok minden apró mozdulatát látja a néző.) Aztán ismét *spárgában forgatják, ezúttal ő a súlylábát öleli, azaz panchéban van* (lábát, testét, combját is érintik közben, hogy minden biztonságos és egyúttal gördülékeny is legyen) (lásd a képen). A balerina eddig csak a tengelye körül forgott, partnerei mintha az utolsó simításokat végezték volna el a kreációban, de most sorba rendeződnek és unisono kezdenek mozogni oldal irányba.

¹⁷ Megtekinthető: <https://www.youtube.com/watch?v=SXKPglqs3B8> is másik szereposztással.



96. ábra

Talpon passéból IV. pozíciós pliében, előrehajlásban fordulnak háromnegyedet croiséból croiséba hátrafelé, és a lassú mozdulat közben emberi fenekeket lehet látni a maguk kendőzetlen valójában – bár a maga idejében a tütü is elég merész viseletnek számított, de a koreográfiák legfeljebb a lábakat mutatták meg. Az Ashton eleganciájához képest is szokatlan pillanat azonban négyszer is megismétlődik, a második két alkalommal arabesque glissékkal kiegészítve. Egyszerű tagolással lesz egy enveloppés mozdulattól koreográfiai elem: az elől lábemelést, a passé helyzetet és a hátranyújtást is külön megmutatják a táncosok, minden fázishoz egy-egy szökkenést párosítva, a karokat oldalról első karpozíción át visszanyitva II. pozícióba; ezután pedig egy zárt croisé pózt mutatnak mindhárman: rotációval a felsőtesten és beforgatott alkarral-tenyérrel. Újabb artisztikus és modern összmunka következik, amikor a balerina előre effacé lábemelés után, szinte átbújik a lába között adódó téren a fejével: és $\frac{3}{4}$ fordulattal panchéba kerül – a partnerek hathatós segítségével természetesen: derék, láb és kézfogásokat változtatva – majd egy szabályos klasszikus II. arabesque-vel fejezi be a motívumot. Egyszerűbb lépések: piqué arabesque, V.pozíciós pózok, és a III.karpozíciót összefonva séta következik: minden második lépésnél ronddal haladva tovább, és egy eszköztelen battu-s emelés a mellkashoz, mely közben a balerina karjai csak lógnak a teste mellett. Az egyszerűség szépsége jelenik meg ebben a koreográfiában végig, a „kevesebb több” örök igazsága, és közben olyan finomságokban mutatkozik meg Ashton tehetsége, mint a következő mozzanat. Az egyik férfi a nőt arabesque-ben kissé megemelve átfordítja egyik croiséból a másikba, s eközben a másik táncos ezzel a mozdulattal párhuzamosan „karcolós” arabesque fordulatot végez (szabadlába hegye érinti a földet). Ha az előadók olyan ihletetten

tolmácsolják ezt, mint az általam elemzett felvételen¹⁸, akkor szinte felsóhajt az ember ezen a kis semmiségen. A darab első csúcspontját – egy magas emeléssel mindenképp – ezután éri el: *a két férfi oldalról emeli fel a balerinát, aki bokáit keresztbetéve ülő helyzetben van.* Ez a klasszikus, és egy partnerrel létező, „fenekes emelés” változata, azzal a nehéz egyensúlyi helyzettel, hogy hátul senki nem támasztja a balerinát, illetve közvetlenül alatta sem áll senki (ez a két biztonságos lehetőség, ha az emelés megbillen, és el kell kapni a táncosnőt zuhanás közben).

A csúcspont után „romantikusabb” részletek nem hagyják leülni a koreográfia ívét: a három táncos „T” alakban letérdel, s ráül a hátsó sarkára, előrehajolva az elnyújtott másik lábára, karjaik pedig hátul első pozícióban vannak, azaz szinte hattyúsan. (Lásd a képen.) Aztán egy gyönyörű *„lépések a levegőben”* emelés következik, ahol csak centikre emelkedik meg a balerina, sőt egyes lépésekkel a földet is éri a spicce – lélegzetelállítóan szép részlet, a másik táncos eközben tourt forog, de romantikusan, a passéból féltalpon továbbfordulva fut a társai után szintén féltalpon (a súlytalanság állapotát idézve ő is). A másik irányba (szinte minden kétszer fordul elő a koreográfiában, ahogy a zenei ismétlések is rétegződnek) ugyanez történik partnercserével. Újabb egyszerű *klasszikus helyzetek jönnek, a kis „plusszal”*: csak IV. pozíció épaulement-ban állnak a táncosok sorban, de a két férfi oldalról a nő derekát fogja, ő pedig a vállukon nyugtatja a kezét (lásd a képen), majd *relevében pliéznak és negyedfordulatos changement is ugranak IV.-ből IV.-be* féltalpon/spiccen. A párhuzamos vonalvezetés újabb szép példája, amikor egy fogatás végén a nő attitude-be nyitja a lábát (*a partnere nem mögötte, hanem a szabadlába mellett áll – modern partneri helyzet*), s ezzel egy időben a másik táncos is attitude-öt vesz fel mellettük. Kis különbséggel, egy eszes csavarral tér el a következő *mozdulatsor* az egyik illetve a másik partnerrel: a balerina szemben két kéz fogással attitude-be lép, majd promenádot csinálnak az egyik táncossal, miközben a másik átbújva karjaik között, a balerina szabadlábát húzva magával hátrálva körbemegy. Először ez croisé attitude-ből indul és a bújó férfi indítja a kört, másodszorra éffacéból és ezért a balerina lába tolja maga előtt a férfit. Az első forma végén már csak a balerina spiccének hegyét fogja a bújó táncos a befejező pózba kerülve (lásd a képen), másodszor pedig egy hármás, egymás mögött álló csoportkép alakul ki: a bújó férfi kerül előre, mögötte a nő, leghátul a partner férfi, és egyre magasabb arabesque-et emelnek: az első pliében, a nő spiccen alacsonyabb lábemeléssel, a harmadik talpon magas attitude-ben. Failli-val kerülnek tombés helyzetbe, ahol III. pozíciós karral hajolgatnak oldalra (*a klasszikus hajlásokhoz mindig karvezetés, azaz mozgás párosul, itt a kar statikusan marad*).

¹⁸ Marianela Nuñez, Edward Watson, Nehemias Kish.



97. ábra

A következő emeléses csúcspontot egy kisugrásos rész előzi meg: gyors, pozíció-, és irányváltásos *sissonne* fermék, majd egy *failli*, az első pozíción átvezetésnél olyan mély hajlással, hogy *szinte súrolják a földet a kézfejükkel*, és végül ismét IV. pozíciós *changement*-ok, fordulatokkal és hátrafelé haladva is. *Az emelés ismét két oldalról történik: fecskeszerű emelés, a nőnek panché helyzetben*, II. pozíciós karral, a partnereknek kéz-, és medencefogással. Ennek érkezésekor *parallel passé*ból *en dehors passé*n keresztül kibontott *arabesque promenád* indul két férfival kétszer ismételve, a végén egy partnerrel, derékfogással befejezve, miközben a harmadik fél szemben velük IV. pozícióba emelkedik (lásd a képen). Majd vállfogással lépegetnek egymás mögött, és *tombé* helyzetben oldalra hajolnak *a croisé póz* mindkét karját jobban oldal felé nyitva (lásd a képen). A térben láncfutásokkal, bújócskákkel mozdulnak meg (közös vonás Balanchine-nal), és hátrálva „*csoszogósan*”, *talpon suiviznek*, hogy egy látványos húzással jöhessenek előre. A balerina fejkörzésből kilépve *csúszdázó mozdulattal*, egyik lábán *spiccen*, másik lábfejét a bokánál keresztbetéve indul neki, a két táncos karjánál fogva húzza előre, majd amikor hozzáérne a medencéje a földhöz, felállítják *spiccen arabesque-re*. Szélesen oldal irányba haladó lépés következik, ahol a nő *piqués* kilépéssel *grand fouetté*ket csinál, s közben a rendezői jobban lévő férfi mindig átfut a túloldalra. Majd először válnak széjjel, a nő az egyik, a két férfi a másik irányba

mozog, s a végén a színpad három pontján állnak, hogy aztán középen kis körben IV. pozícióra emelkedve jobb karjaikat fejük felett összefonják (mint egy közös eskü képe). Az összekapcsolódás még szorosabb lesz egy érdekes frontális sorban: ahol *a csípőre tett kezeket a könyököknél fonják össze* - így lépegetnek tagoltan glissade-okat, majd egyik karjukat kibontják egy kézfej gesztusért, majd visszazárva a karokat együtt felemelik a fejük fölé. Szétmennek, egymásra néznek, és végül együtt sétálnak vállfogással, egymás mögött az elhaló fényben...



98. ábra

„Mivel mérgezte meg Pavlova Ashtont? A klasszikus tánc iránti elkötelezettséggel: amikor a klasszikus nem pusztán akadémizmus, hanem egy végtelen nyitott folyó, amelybe minden más táncforma bele tud folyni, mint gazdagító patak.”¹⁹

¹⁹ Alastair Macaulay (2004)

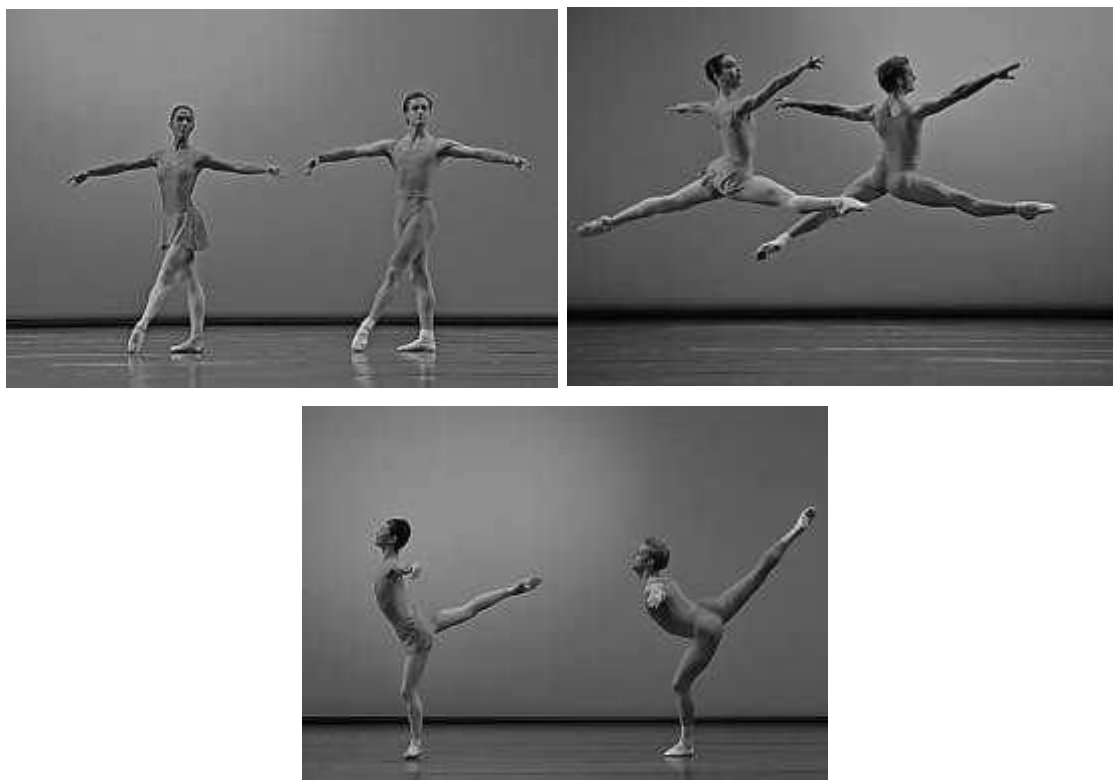
3.2.3.4 Mozdulati invenciók *MacMillan-Sosztakovics: Concerto (1966)* című műve alapján.²⁰ MacMillan-t azért lehetséges egy fejezetben tárgyalni Ashtonnal, mert sokkal inkább „egyenességi” utóda Sir Fred-nek, és nem csupán a lovagi rang miatt, mint nálunk Seregi Harangozónak. Az angol stílus ismérvei ugyanúgy jellemzőek rá, mint elődjére – a hagyományok tisztelete egyébként is jobban jellemzi az angolokat. MacMillan stílusa talán kissé férfiasabb, sok darabja sötétebb tónusú, pszichologizáló, általában mondható: modernebb. Alastair Macaulay egy másik tanulmányában²¹ az Ashton kettőseiben rejlő szexualitással kapcsolatban mutat rá, hogy sokkal nyilvánvalóbban van jelen, mint más klasszicisták, Petipa és Balanchine műveiben. „Azért emelem ki Ashton koreográfiáinak szexuális vonatkozásait, mert talán nem tűnik annyira nyilvánvalónak azok számára, akik ismerik a mi MacMillanünket. De Ashton kettősei nem csak költőiek, MacMillan akkor is utal rájuk, amikor a szerelem szexuális aspektusát ábrázolja (*Rómeó és Júliá*jának I. felvonás pas de deux-je és a *Manon* tele van *ashtonizmusokkal*).” A lépések, kombinációk, és a táncnyelvi logika terén is biztosan számtalan hatást tudnánk kimutatni (mint például a kötőlépés nélküli mozdulatfűzés, vagy a másik oldalon a kötőlépések koreográfiai elemként való alkalmazása), mely bizonyítja az angol stílus hagyományok mentén való fejlődését. A *Concerto* például ugyancsak egy társulat technikai és stílári fejlesztését szolgálta, mint a *Symphonic Variations* Angliában: MacMillan koreográfiai bemutatkozása volt, amikor Berlinben lett balettigazgató. A három tételt eredetileg három páros vezetésével alkotta meg, de egy megbetegedés miatt az utolsóban végül csak egy szólóbalerina táncol a kar előtt.

I. tétel: A csupasz térben testtrikóban illetve kis szoknyában vannak a táncosok, narancsos-barnás árnyalatokban. Az első tételben a szolistapárra megy fel a függöny, a nézőkkel szemben állnak egymás mellett, karjuk II. pozícióban és egy *erősen keresztezett elől tendu helyzetben* a lábuk (lásd a képen)(1'15"). *Oldalról előre attitude-ben hozott rondokból, egyik lábon féltalpas helyzetek váltásából* (a két mozdulat egyfajta *contre temps* variáció), „*súroló*” *lépésből* (*passé par terre* színpadi formája), *chassékból* és *fouettékből* áll élénk nyitó mozdulatsoruk (1'22"). *Temps levé sauté* kombinálva *arabesque-ben* és *en dedans fordulattal* (de en dehors lábhelyzetben tartott) *passéban* következnek (1'44"), mielőtt elkezdik a tétel és a darab folyamán többször visszatérő gyors *chainékből* és *coupé jetékből* álló diagonáljukat: *két ember egymással párhuzamosan, gyors kötőlépésekkel, térváltásokkal – a klasszikusból így lesz modern* (lásd a képen)(1'51"). (A klasszikus kánonban a *coupé jeté* egyébként is inkább *en suite* jellemző lépés, és *chainéből*, *preperáló* ráfordulás nélkül nem indul.) Középen

²⁰ DVD-melléklet: *Three MacMillan Ballets, Opus Arte-The Royal Ballet, 2010*. Steven McRae, Yuhui Choe, Marianela Nuñez, Ruppert Pennefather, Helen Crawford és a Royal Ballet társulata.

²¹ Alastair Macaulay: *Gender, Sexuality, Community* in: Jodan, Stephanie, Grau, Andrée (szerk)(1996) p.115-126

pedig egy *tipikusan angol variációt táncolnak* (2'04''): férfi és nő ugyanazokat a lépéseket, nincs igazán kötőlépés, vagy az is módosult formában, és precizitás, koordináció szükséges a megvalósításhoz. Szemben történik ismét: piqué hátrafelé lépve, elől kiszúros lábemeléssel, majd demi rondal oldalra vezetve ballonnée-san behúzva, utána pedig *féltalpon glissade hátra, és onnan V. pozícióból indítva en dehors attitude grand tour*. Irányt váltva, profilban a nézőknek hátra lépegetnek féltalpon, pliés arabesque-be legördülve (lásd a képen)(2'11''), majd az ellenkező oldalra haladva megismétlik a temps levé sautékat, hogy megint kontrainváltba induljanak el: piqué arabesque-ből „súrolva” át elől croisé attitude pliébe érkezve, és közvetlen rálépéssel pas de chat-val tovahaladva, két ismétléssel hagyják el a színpadot. (Az elemzett Ashton koreográfiákra is jellemző volt, hogy egy-egy mozdulatsorból két ismétlést táncoltat, időnként a második körben kis változtatással. Itt is ez történik mindegyik leírt lépéssorral.)



99. ábra

A balettkar 6+3 kiemelt táncosnője félkörbe szalad be, és a szólópár első mozdulatsorát megismétlik (a zenei visszatérésnek megfelelően)(2'28'') több irányba is, *az attitude-rondokra oldalra hajolva, az ellentétes kart kintről a fej fölé emelve*. A balerina szólója következik (2'43''): *spiccről le sem ereszkedve* emeli a lábát croisé elől attitude-be kétszer és I. arabesque-be is kétszer (egyszer az evidens irányba nyitva, *egyszer pedig hátulról*

kicsalva a másikba), majd oldalra piquék után pliéből IV. pozíciós spiccre pattanások következnek, szintén a hátul lévő lábat kis sur-le-cou-de-pied-n át hozva előre croiséba (*leszúró lépés*, mint Ashtonnál)(2'53"), majd ezt kombinálja ugyanebben a formában spiccen maradva, nyújtott lábas lépésekkel. Újabb piquékkel halad a másik oldalra, ezúttal *a lépés irányába könyökből vezetve felemelt, és az ellenkezővel könyökkel lehúzó karral* (a piqué csúcspontján a lent lévő kar vállát erőteljesen lehúzza, a másikat a karral kissé megemeli a táncosnő, mintegy fordított „S”-t formálva – modern táncos port de bras a váll rotációival) (lásd a képen)(3'00"). Az ismétlésre a variáció elejét táncolja újra, majd különböző formákban piqués lábemelések jönnek, és letérdel, amikor a kar ismétli a mozdulatait. A *karmozdulatok végig rendkívül puhán, a klasszikus port de bras-khoz képest lágyabb, hullámzóbb vonalvezetéssel zajlanak* (lásd a képen), *a gyors lábváltásokhoz pedig a testsúly áthelyezése szükséges pillanatonként változó helyzetben*. A balerina következő lépése is egyszerű, piqué fél fordulattal, éffacéba tombézva, de egészen mélyről (a comb elől) emelve allongé helyzetbe a kart (3'42"). Ezután olyan mozdulat következik, mely *akadémikus* ugyan, *de nőknek a legritkábban fordul elő színpadon*, akkor is inkább partnerrel befejezve: en dehors attitude grand tour dupla fordulattal (3'50"). A balettkar hátrafelé haladva diagonálba spiccen lépetet IV. és V.pozíciókat váltogatva (pas elevészerűen)(4'00"), időnként *hegyesen talpra ereszkedve és visszapattanva*, majd faillisan lépve, a karok oldalra nyitásával visszanézve a nézők felé.



100. ábra

A férfiszóló szintén *tömény, kötőlépés nélküli technikai kihívás*, de a zene tökéletes leképezése. Double sissonne simple en tournant a vezérmotívum (4'05"): először közvetlenül jetét ugrik a táncos belőle, és piqué enveloppéval preparál a következőhöz (profilba haladva háromszor is), majd en face, de szintén oldalra haladva ugorja (4'20"), és rögtön tour sans

posét forog belőle és emboité forgással folytatja. Ez már önmagában egy variáció sűrűségű adag, de folytatja grand tourral effacé attitude-be²² (4'28"), abból en dedans tourt forogva arabesque pliébe érkezve (továbbra is mindent kétszer megmutatva), és sautékkal en dehors arabesque-ben (4'35"), kombinálva en suit grand tourokkal karváltásokkal, s a végén egy effacé attitude tourral befejezve. Eközben a női kar *sűrű pas de bourrée*-kat lépked *folyamatosan spiccen*, spicc-sautéhoz hasonló technikával (mint egy varrógép tűje) – a színpad egyik sarkába rendezve. A három szólófiú pedig grand sautékat ugrik passéval (4'13"), piqués kilépéssel előre, *karjukkal folyamatosan teljes I. port de bras-val körözve*, és egy érdekes II. pozícióban forduló lépést csinál (4'30"). Ezután a négy férfitáncos együtt táncolja a következő kombinációt (4'45"): *passés grand sauté lábváltással IV. pozícióba érkezve – egyik kart kívülről félkörrel hozva be I. pozícióba – onnan V.-be összehúzással soutenu fordulat és dupla tour en l'air*, és *grand temps levé sauté a'la second lábváltással a súlyláb felé dőlve a levegőben*, II. karpozíciót tartva. A női kar sok plié-relevés développéval, spiccen lépegetéssel cserélgeti a térformákat (5'01") – de rendhagyó módon továbbra sem töltik be a színpadot, hanem mindig a színpad egyik felében sűrűsödnek. Szinte minden lépés után fordulat van, és szűken zajlanak a cserék, így technikailag ez is kihívást jelentő rész – újabb iskolapéldája az egyszerű klasszikus lépésekből való, abszolút modern szemléletű és struktúrájú építkezésnek.

A balerina átkainés-zik a színpadon, *karját II. pozícióból lassan zárva be*, és egyre gyorsabb tempóban (5'23"). A három szólóférfi *en suite en tournant parallel passés ugrásokkal* halad a színpad közepére (5'32"), majd elől-hátul cabriole-okat, jeté en tournant-okat és *zászlókat* (a'la second sauté, a súlylábát passéba hajlítva az elrugaszkodás után) ugranak (5'44"). Majd maguk körül megfordulnak a zászló másik változatával, arabesque-ben en suite (lásd a képen). A női kar gyors, apró piqué lépésekkel halad diagonálisan előre, felsőtestből előre dőlve, második karpozícióban (6'00"): három után, mindig tombéba érkezve; plié-relevés/piqués arabesque-ből *elől spiccre kitámasztott helyzetet vesznek fel* (6'07"), majd ¾-t fordulnak ugyanebbe a pózba; piqué arabesque-glissade-temps levé sauté passéban kombinációt táncolnak: sorokban, félkörben, és fűgén. A férfiak egyesével áthasítanak a színpadon kirúgós grand jetéekkel (grand jeté pas de chat) (lásd a képen)(6'15"), a női kar spiccen oldalra kis glissade-okat lépeget a háttérben, majd a balerínával kiegészülve nagy écartés grand rondokat lép előre chasséval összekötve (mint a *Csipkerózsika* Orgonatündére) (lásd a képen)(6'30").

²² Az MTF vizsgáján Darai Tamás preparációból forogja, mert a tour szigorúan jobbra történik, ő pedig balos forgó volt. A The Royal Ballet felvételén piqué-ből van afordulat.



101. ábra

A fináléban a négy pár egymás mellett szimultán pas de deux-zik (6'46''), promenádok követik egymást (melyek érdekessége, hogy a férfiaknak *a körben is zenére kell lépniük*, mely nagyon megnehezíti a partnerolást). Valamint egy különleges, *láblendítő mozduat is fél fordulattal* néhányszor, melynél a férfiak a nők mögött állnak kézfejeket fogva oldalt, és a balerinák láblendítése közben (a'la secondból, keresztbe a túloldalra, a súlyláb közben fordulva) a *malomkörzésszerű mozduattal, a karokat nem elengedve ők is megfordulnak* – így hát-a-háthoz kerülve (7'20''). A visszatérés (7'29'') a darab elején látott mozduatokat hozza vissza, de a szólópár mögött most ott áll a három pár. A balerinának gyors piquék következnek nyújtott lábbal előre kibontva (7'44''), fordulattokkal tarkítva, és spiccen emboité-sauté (7'54''), majd *egy parallel passéba érkező szimpla dégagé fordulat, a végén hirtelen a súlyláb felé billentve a fejet és lenyitva a karokat* (lásd a képen)(7'58''). Ezután egy könnyed, *szinte „diszkós” lépést* látunk a balerinától (8'01''): egyik lábbal a spicc hegyén, másikkal talpon „sántikálva”, a test előtt hajlított könyökkel szabadon mozgatva a karokat, és onnan dupla piquéket forogva. A férfi a súlyosabb zenére *en suite oldalt váltott jetékből ugrik a'la second grand jetéket* (jeté fonduket) diagonálba előre haladva (8'10''), majd hirtelen irányt váltva az ismert passés sautéval preparálva *IV. pozícióból en dedans passés temps levé sauté ugrik en tournant* (8'17''). Majd kézfogással *en suite rondokat* lépnek váltott lábbal az ismert módon (lásd a képen)(8'24''), és magára hagyják a három párt, akik ismét a kezdő lépéssorhoz térnek vissza (8'34''). A balettkar veszi át szót (8'48''), ismét a színpad egyik oldalán kis csoportban egy *pas de bourrée-hoz hasonló lépést* kaptak feladatul MacMillantól: a coupéból indított első lépésnél talpon rond de jambe en l'airrel kerül a láb passéba, majd innen már spiccen lépve hagyományosan folytatódik a lépés, de *IV. pozícióba* befejezve: először 1 fordulattal, majd 1 és ¼ fordulattal, mindegyik végén kettőt pliézeve spiccen. Aztán gyors piqué lépések oldalra haladva (8'55'') és oldalra nyitva vagy sur-le-cou-de-pied-be húzva, és utána egy *állandóan irányt váltó spiccen lépegetés végig IV. pozíciókban* (8'58''). A szólópár megismétli a tétel elejéről a chainés-coupé jetés sorozatot (9'02'') és néhány hátra

piqué is, majd mindenki beszalad és párosával állnak be. Egymással szemben és kézfogással arabeque piquébe lépnek mindketten és pliébe ereszkednek, majd a nők átfordulnak egy chainével a másik oldalra a férfiak előtt (illetve a 6 lánynál a fiú szerepébe került táncosnő előtt)(9'25"-tól). A kézfogást megtartva, kétszer felelgetve az egyik oldal felugrik battu-vel (lásd a képen)(9'31"), a másik pedig passé retirét csinál, majd négy gyors ugrással és két retirével ugyanezt ismétlik, és a tétel végén mindenki chassé-temps levé sautékkal és contre-temps-okkal cikcakkban hátramegy, majd katonás karlengetéssel kísétálnak. A zenéből még marad pár ütem, így az üres színpadra visszahátrál a szólópár, és egy gyors *degagé tourral* tesznek felkiáltójelet a végére, *arabesque* pózba nyitva (9'53").



102. ábra

II. tétel: A világos színpad elsötétül, csak egy narancsvörös napkorong világít hátul. Hosszú bevezető után (pont egy percnyi nyugalom a mozgalmas tétel után) két oldalról sétál be a második szólópár, lassan, többször megállva, egymásra nézve (lásd a képen)(11'40"-ig). A zene többet nem is bírna el. Aztán a nő profilban spiccre áll IV.pozícióban, a férfi a nő mögött, a nézőkkel szemben, adja neki a kezét (11'45"). Elindul egy *port de bras mély előrehajlással és lapockából hátra* (lásd a képen)(11'50"-tól), és egy gyors karkörrel, mint egy bemelegítés. (Lynn Seymour-t, a premiere kijelölt balerinát nézte MacMillan a próba előtt, ez adta az ihletet.) A partner a második után felet fordít rajta kissé megemelve, majd újra hajolni kezd, és egy grand rondal indított attitude tourt forog panchéba érkezve (12'18"), *mintha a rúdról venné el a kezét, és oda tenné vissza*. Egy gyönyörű mozdulat születik, amikor *befelé passéból a térd csavarásával bont ki elől croisé développét* (12'27"), majd *degagé tourt* forog a férfival szemben, és a *férfi oldalához nyitja a lábát keresztben előre* (12'38"), itt következik egy *tour lent*, két kéz-fogással. A panché közben a balerina karjai a teste mellől kintről indulnak III. karpozícióba (12'45"), majd folytatva a kört a teste mögötti hattyús pózba kerülnek (kvázi hátul első pozícióba)(lásd a képen). Átszaladnak a színpad túlsó oldalára, és egy *en dedans ceruza tourból* a *férfi maga körül emeli a balerinát elől*

croiséból ronddal indított jetével. (12'57'') Középre mennek, ahol egy I. arabesque nagyemelés a zenei pillanat miatt szinte univerzálissá magasztosul (13'13''), a férfi lassan sétál vele oldal irányba (lásd a képen), majd leteszi a nőt, és újból megismétlik. Ismét kiszaladnak a másik oldalra, ahol arabesque-ből *csak az oldalsó kéz fogásából indítanak egy en dehors tourt* (nem a klasszikus kánon indítása, és nagyon nehéz is, némi off-balance kontratempóból)(13'38''), majd *a balerina előlről indulva magas demi ronddal a partnere combjára kerül a'la second kidöntött helyzetben* (13'43''). Onnan visszafordulva arabesque-be, a férfi válláról tempót véve dedans tour is forgatnak, melyből egy *off-balance passés promenád* is következik még hónaljfogással. (13'47'')

A következő emeléshez a nő nem ad tempót pliéből, ráadásul *a levegőben IV. pozíció és kis arabesque helyzet között tartva a lábait* hátra is hajol – ez valódi erőemelés spiccről indítva, a lapockák alatt fogva, így a jó technika mellett kell érettség is hozzá.²³ (lásd a képen) (13'52'') Miközben a pár elindul a rendezői bal felé, a kulisszából csatlakozik hozzájuk a három pár, ugyanebben az emelésben hozva be a balerinákat a színpadra. A balerina egy szokatlan *a'la second lábemelést csinál szemben a partnerével, karfogással és csípőből erőteljesen kidőlve oldalra off-balance-ba* (14'01''). Majd átfordulnak spiccen-tombé helyzetbe és hátrahajlást csinálnak VI. pozícióban. A szólóférfi felemeli a nőt a mellkasára, aki az iménti kis arabesque helyzetben van, és a partnere csuklóira ráfog, majd miközben hátrálnak, *a balerina balancoire-t végez a lábával, azaz előre és hátra „lengeti” a hátul lévő lábát, a fix „súlylábhoz” képest* (14'11'').



²³ Az MTF vizsgakoncertjén engedélyeztek egy kis pliét, mert egy vékony, fejlődésben lévő fiú emelt egy vele egy magas lányt, és ezt egyébként általában alacsonyabb balerinák táncolják. Viszont a két összeillő, magas táncos látványa mindent megért.



103. ábra

A három pár táncosnői eközben profilban állnak a tétel elején megismert rúdfogást imitáló helyzetben a partnerükkel, és éppen ellenkezőleg, előlről indítanak spiccen állva balancoiret.²⁴ A koreográfiai tehetség ismét egy finom apróságban mutatkozik meg példaértékűen. A következő mozdulatsorok fantáziadús, igazi modern elemek (14'30''): *a balerina fellép IV. pozícióba, majd a lábáig hajolva előre felet fordul, és onnan letről bont ki továbbfordulva egy hátul écarté pózt développéval, a partner pedig derékon fordítja meg, és egy kézzel a csípőjén egy tour lent-t* (lásd a képen) is rátesznek a motívum végére. Kétszer ismétlik ezt, majd IV. pozíciós lépegetés és felet fordítás emelés váltogatásával mennek ki oldalra (14'58''). A következőkben *II.arabesque előre kidöntésből forognak en dehors tourt* a fordulat közben tengelybe visszakerülve (15'01''), és elől effacéba nyitva talpon, majd a férfi közepén tombézik, és a nő szintén II.arabesque-ben tú lengedve magát a balance-ponton előre ráfekszik *a férfi combjára fecske helyzetbe* (lásd a képen)(15'17''). Innen visszatéve a balerinát a lábára elől effacé tour lent következik, és azt egy billentéssel a vállára veszi a férfi: a balerina szabadlábát és lapockáját tudja megemelni, és mélyen aláplíézve a vállát teszi a nő oldalához deréktájon (lásd a képen)(15'32''). *A balerina egy spárgaszerű helyzetbe kerül a vállon, hátból a férfire homorítva testét.* Így sétálnak ismét oldalra, ahol a visszatérés következik. A szólópárok közben időnként csatlakoznak hozzájuk: IV. pozíciós előrehajlással, de az écarté tour lent nélkül, vagy a II. arabesque kidöntéssel, vagy egyszerű tour lent-okkal, és sokszor állnak pózokban.



104. ábra

²⁴ Az MTF felvételén ez precízebben látszik, mint a királyi társulatnál.

A visszatérés ugyanazzal a port de bras-val indul (15'53"), de a színpad közepe helyett a szólópár az 1/3-nál van bal oldalon, és ellenkező irányba fordulva, velük szemben, hátrébb pedig a három pár. Most a párok az eredeti formában hajolnak, a szólóbalerina pedig hátrafelé indítva, így amikor ő fent van, a többiek lent a hajlásokkal. Költői pillanat megsokszorozva. Némi *pour batterie* után (mely nem szokványos a színpadon – a battírozást előkészítő gyakorlat a rúdnál)(16'20"), a szólópár hátrafut és ismét *egy off-balance helyzetből indít tourt: ezúttal a balerina szinte háttal zuhan a partnere kezébe III. arabesque-be* (lásd a képen)(16'34"), és onnan forognak en dehors tourt IV. pozícióba leszűrva a végén. Közben a három pár átsétál a másik oldalra, és most ők csinálják a pour batteriket. A szólópárnak arabesque tour lent-ok vannak visszafelé fordulva, derékfogással, és a körök végén a két táncos egyszerre ereszkedik pliébe elől développéval (16'48"), a lezárás pedig egy előre kidöntés ismét (17'05"). A három pár jeté emelésekkel kimegy (17'11"), a szólisták közepén tour lent, ceruza tour és gyorsan megfordított „*modern halacska*” *emelés* (ahol a súlylábát az emelés közben párhuzamosan tartja a balerina az alacsony arabesque-be emelt lábhoz)²⁵ (17'16") kombinációját táncolják, majd negyedikbe leszúrt tourok után a férfi letérdel, és a balerina hátul az ő válláról szétcsúsztatva a karjait a karjaira panchézik (lásd a képen)(17'40"). Egykéz-fogással *lépeget a balerina térd-a-térdhez passéban* (lásd a képen)(17'44"), IV. pozícióba, néha megfordulva közben, majd egy viharos degagé-ből hátrafelé szinte magával rántja a férfi a testén tartva kis arabesque pózban (17'54"), de rögtön vissza is indul vele diagonálisan a középére, miközben a balerina is átvált kis développéval előre croiséba. Aztán az érzéki lépegetések ismétlődnek a zongora elhaló hangjaira (lásd a képen)(18'02"), és egy tour lent után a végpóz: test a test mellett előre arabesque bedöntés, csak egy-egy karral a derékon illetve a vállon karolva (lásd a képen)(18'30").



²⁵ MacMillan darabjaiban jellemző lábtartás: továbbiakban macmillanes helyzet/póz.



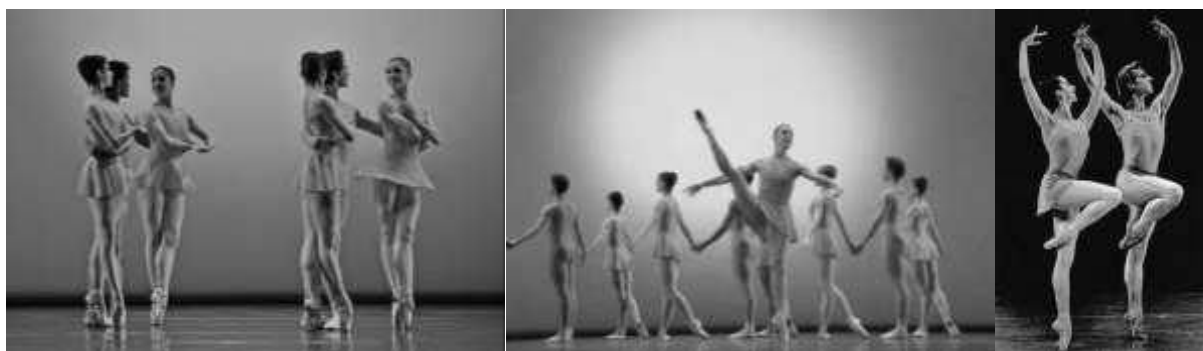
105. ábra

III. tétel: A harmadik tétel szólótáncosának mozdulatai eredetileg partnerrel zajlottak volna, így viszont a nehéz mozdulatsorokat egyedül táncolja. Tánc *spiccen, befelé passé kirotálásával indított rondos développékkal* kezdődik (18'57"), és többféle piquével (mely a tétel egyik alapmozdulata számtalan variációban): arabesque-be, en tournant (de előre kilépve, nem klasszikusan oldalról indítva)(19'04"), oldalra vonalban haladva, a szabadlábba fejjel biccentve. És egy igazán angolos formában: ridaszerűen oldalra haladva elől keresztben kissé kiemelve, hátul inkább csak glissade-szerűen zárva (19'25"). Majd a *ballonné ugrás egy érdekes változata* következik (19'30"): elől a spiccel a földet érintve, assemblével kombinálva, és újabb piqué, ezúttal hátra lépve, és magas arabesque-be développéval kibontva (lásd a képen)(19'38"), majd V. pozíciós belépésből elől croisé développékat emelve (19'41"), időnként újra forgással kombinálva. A *kezdő rondos mozdulat visszatér ugrással, de alacsonyabban kibontva* (20'00"). Amikor (20'07") a három szólólány, oldalra piquékkel, a nézőknek szemben áthalad, minden harmadiknál hosszabban spiccen maradva és egyik karral kintről íves port de bras-val hozva újra II. pozícióba a karokat, a *szólólány egyedül forog ceruza tourokat* arabesque pliébe – mely szinte biztosan partnerrel volt eredetileg. Majd *temps levé* kombinációt ugrik (20'28"): egy I. arabesque-est és egy speciálisat váltogatva, melynél *a levegőben tekergeti a sur-le-cou-de-pied-t befeléből kifele helyzetbe*, fejjel is kísérve a mozdulatot. Ezután nagy körben gyors kirúgós jetéket és oldalra jetészerű ugrással indított balancé en tournant-okat váltogat ritmizálással (20'35"-től), a végén a színpadot elhagyva, melyet egyenesen a színpadot átszelve megismétel egymás mellett ugorva a II. tétel szólópárja (20'46"), és utána diagonálban az I. tétel szólópárja is (20'53") (lásd a képen).



106. ábra

Ebben a pillanatban jelenik meg a kar (21'00''): a rendezői jobb legelső kulisszájából futnak hátra diagonálisan: nyolc kis pas de trois kézfogással, azaz 24 ember. A *középen álló férfiakhoz először az egyik oldali, majd a másik táncosnő csavarodik be kézfogást megtartva egy chainés-s fordulattal* (21'07'') (lásd a képen). Majd együtt kitekerednek, a táncosok pedig entrechat quatre-ot ugranak. A váratlan és mozgalmas részletet a zene sűrű ritmikája indokolja (a virtuóz zongorajáték), majd a nők elől attitude piquéket és soutenu-eket végeznek (21'20''), és kar alatt átbújva kicserélik egymást a megforduló táncos oldalán. A szólólány spiccen glissade-ok, soutenu fordulatok és nyújtott lábas battement-ok után (lásd a képen)(21'30'') elkezd a súlyos zenei témára alkotott *kombinációt*, melyet ő háromszor, később az összes szólista négyszer is megismétel (21'34''). *Coupés belépésből rond de jambe fouetté egy fordulattal, még spiccen grand rondal nyitva, és en dedans talpon fordulattal folytatva, miközben a szabadlábát befelé forgatva spiccen a másik láb mellé húzza parallel pozícióba, karokat I. pozícióba zárva és kis kontrakcióval, majd közvetlenül kilépve grand fouetté sauté.* Ezután emboité en tournant-nal és dégagéval a szélre forog és letérdel (21'46''). A karnak eközben egy karlengetős és karkörzős kis játéka van kézfogással, majd plié-relevés attitude-ök a nőknek, és cabriole-ok a férfiaknak, és oldalra haladva *féltalpon/spiccen lábkiemeléssel indított és befejezett glissade-ok*. A szólisták most következnek az imént leírt kombinációval (21'57''), aztán *gyors parallel passés piquék* (lásd a képen)(22'13'') és féltalpon lépések következnek, melyhez a kar is csatlakozik. A kar munkájának - a bejövétel mellett - másik látványos részlete a következő lépéssor (22'30''), mely nagyon egyszerűen *IV. pozíciós pliében való lépegetéseket* takar, de szinte követhetetlenül *negyedeket, feleket fordulva, illetve közte simán csak előre lépve, vagy éppen kontrafordulattal*. Huszonnégy ember egyféleképpen mozog táblában, katonásan.



107. ábra

A szólólány a gyors temps levé sautékat arabesque-ben és passéban (lásd a képen)(22'46'') váltogatja, és *en tournant pas de chat*-kat ugrik sebesen. Majd *keresztlábbal belépett, térd-a-térdhez passés piquével* és pas de chat-val felvezeti a szólistákat (lásd a képen)(22'55''). Ezután pas de bourrée dessus-dessous és *elől spiccre leszúrt lábfejes lépegetések* következnek (23'03''), miközben a *kart III. pozícióban tartva a vállövet rotálják* ide-oda, majd az *előkészítő helyzetet rakosgatják* egyik combtól a másikhoz. Ezt a kar is eltáncolja, hogy a szólistalány közben forgásokkal kitáncoljon a színpadról. A két szólópár két piqué arabesque-ből (lásd a képen) és egy coupés belépéssel indított en tournant pas de chat-ból álló variációval egymáshoz kapcsolódva és sorba rendeződve kerül ki oldalra (23'19''), majd átfutnak a másik szélre. A két férfi marad bent, hogy a szólófiúkkal kiegészülve ismét egy piqué-vel, és egy *fordulatos-fouettés piquével* előkészítve dupla tour en l'airt ugorjanak – sorban haladva előre profilban, és a kényes helyzetben is sorban maradva (23'35''). Eközben a karnak *elől letámasztott lábfejjel rugózós mozdulataik* vannak: felváltva és unisono-ban, majd attitude-ben piquék és plié-relevés rálépések által kerülnek egy másik térformába (23'50''), ahol ismételni kezdik a dessus-dessous-s lépést. A szólista nők emboité és tour pas de bourrée ritmizált kombinációjával forognak be a színpadra (23'58''), majd helyben is, fordulat nélkül *emboité-szerű spiccen lépegetésekből és plié-relevés petits battement-okból álló variációt* táncolnak (24'04''), hátra pedig coupés belépésből indított fordulatos piquével mennek, elől kiszúrt szabadlábbal. A szólólány *piqués-pliés előre lépegetésekkel* (mint egy gázlómadár) és tour développée tombéval megy szintén ki a színről (24'18''). Eközben a karnak a dessus-dessous-s lépés és némi rugózó mozdulatok után először haladás, majd helyben végzett keresztlépések variációi következnek intenzív (gyakran egy karral körzős, tehát nem klasszikus) port de bras-kkal: pas de basque, plié-relevés passéval kötve ritmizáltan (24'25''). Aztán: *IV. pozíciós keresztbe lelépés pliében, majd sur-le-cou-de-pied-vel féltalpra emelkedve, és IV.-ben féltalpon maradva lépések, váltogatva az épaulement-okat* (látszik: 24'34''-tól) – MacMillan itt Ashton méltó folytatója, az angol stílus továbbvivője.



108. ábra

Az utolsó nagy nekirugaszkodás a fináléban a férfiszólistáknak en suite kirúgós jetéket jelent soronként, profilban átszelve a színpadot (24'41''), a III. tétel szólistalánynak pedig diagonálban (24'48'') (lásd a képen). A többi balerina követi őt átlóban az iménti emboité és tour pas de bourrée kombinációval, mely *klasszikus lépések egyszerű egymásutánját* jelenti, de modern szemléletben, *ritmizáltan* (24'53''). A kar eközben a színpad bal szélén táblában, egy helyben háttal állva csak a váll rotációjával III. pozícióban, az előkészítő kétoldali váltogatásával, majd a croisé póz karjainak egyenként való körzésével festi alá a történeteket: mozgalmas és erőteljes hatás a tagolt, *izolált port de bras-kkal*. Végül a *szólólány férfilepéssel*, saut de basque-kal jön be a színpadra (25'15''), a kar spiccen/féltalpon glissade-okkal, temps levé sautékkal és contre-temps-okkal kerül középre (25'18''), majd a befutó szólisták grand rondos tour lent-ja (25'27''), és magában vagy partnerrel forgott tourjai után mindenki letérdel a végpózba (25'33'').



109. ábra

3.2.3.5 Mozdulati invenciók *MacMillan drámai balettjeinek pas de deux-iben*

*MacMillan-Prokofjev: Rómeó és Júlia (1965) Erkélyjelenet*²⁶. Miután Júlia a bevezető orgonajátékra álmódzott az erkélyen, és Rómeó megérkezett az éj leple és saját leple alatt, Júlia észreveszi és lerohan hozzá. (A korlátozott lehetőségek miatt a jelenet nem tud csak egy emelvényen játszódni.²⁷) Rómeó közben elbújik, Júlia keresi – így az első kézfogásnál Rómeó hátulról kapja el Júlia kezét, majd a nézők felé lassan, *eszköztelenül sétálnak* kézen fogva, kissé még megilletődött, de boldog arccal. Júlia a mellére teszi a fiú kezét, hogy érezze a szíve dobogását, majd szemérmesen elfut, de Rómeó egy szólóval győzi meg szerelméről. A variációban grand tourok és renversék sorakoznak egymás mögött, a szenvedélyt a *dinamika és a hát-kar munkája* fokozza látványban. A klasszikus arabesque grand tour mellett egy modern, *elöl éffacé-ban 45°-on tartott gyors tour* is van, melynél a kart első karpozícióban tartja, majd a *nyújtott lábas renversénél* (szintén nem akadémikus forma), kívülről vezeti fel a szabadláb karját allongéba. A következő *lépéssor tipikusan angol*: félfordulatos piquéből plié arabesque-re érkezik (Júliára nézve, és karját felé nyújtva), majd kilépésből saut de basque-ot ugrik, és kilépve közvetlenül en dedans tourral folytatja, melyet egy gyors, szűken V.pozícióban átváltott lábbal IV. arabesque-be fejez be. Itt *egyetlen kötőlépést engedélyezve* (leginkább kimozdítani a sarokból a táncost) entrelacé fouettéből azonnal dedans attitude grand tourt forgat táncosával Sir MacMillan. A szenvedélyt a fordulatok mellett a kör/manézs is jól érzékelteti a balettben: ezúttal en suite en tournant rond de jambe en l'air sautékkal és grand jeté en tournant-nal.

Júlia szereleméhez *fut*: nem klasszikus lépésekkel, hanem hátul kamaszosan *felkapkodott sarkakkal*, és beforog egy tempós dégagé tourral, szemben partnerével, melyet előlről indított grand rondal fejez be. A karjai teljes kitárulkozást, átadást jeleznek: első *karpozícióból tenyérrel felfelé nyitja karjait oldalra*, túl a II. pozícióban, lapockából zárva felsőhátát. Innen egy parallel passéból indított emelés következik (a férfi átöleli a nő derekát, a nő a partnere vállát): ugyanaz a grand rond ismétlődik, spiccre letéve. Mindkét irányba bedönti Rómeó Júliát: V. pozícióban tartott klasszikus formában, de mélyen, szenvedélyesen, és *felsőtestükkel szabadon* omolva (lásd a képen).

Rómeó letérdel, ég felé nyújtja karját, Júlia vele szemben állva keresztezi az övét, és egy váratlan fordulattal már *végig is fekszik háttal a fiú vállán-nyakán* és kitárt karjain, a partner csak a kézfejét és a lábfejét fogja. Júlia elől développéval *spárgába kerül*, miközben Rómeó feláll vele és megpördül párszor, majd maga elé tekerve veszi le válláról a lány lábait

²⁶ www.youtube.com/watch?v=qHjh9pzQJnY (Lauren Cuthbertson, Federico Bonelli)

²⁷ Seregi ezt oldotta meg saját verziójában (1985) Forray Gáborral úgy, hogy az erkély lesüllyed a színpad szintjére, ezáltal az egész színpad erkéllyé válik.

függőleges helyzetig, aki így a *fiú nyakán hátrahajlásba kerül*, lábai pedig egy tipikus *macmillanes formába* (lásd a képen). Ez a lábhelyzet nagyon gyakori, jellegzetes pozíció MacMillan koreográfiáiban a legkülönbözőbb kiinduló mozdulatból: tulajdonképpen egy alacsony arabesque, a két láb nem nyílik nagy szögben, de a súlyláb(nak megfelelő láb) sem függőleges a talajra, hanem párhuzamos a szabadlábbal²⁸. Ebből a hátul „összehajtott” helyzetből a férfi visszaemeli a vállára a balerinát, majd oldalra haladva közben kétszer ismétlik ezt.



110. ábra

Szétválnak egy pillanatra, és Júlia a kezdő beforgáshoz fut ismét, de a tour végén egy gyors, IV. pozíción keresztül történő szinte láthatatlan keresztbelépéssel (mint egy darab chainés fordulat), másik arabesque-be kerül, szabadlába a fiú felé esik, csípőjük egymás mellett, és így van promenádjuk. Ezek a gyors, szinte láthatatlan váltások a mozdulatok szenvedélyét fokozzák, ritmizálásuk pedig a stílus fontos kellékei, és gyakran párosulnak a partnerek egymásra nézésével. (Az angol balettstílus egyik fontos ismérve, hogy *a tekintetek sem esetlegesek*, hanem gyakran meghatározottak, mert akár egy szimpla arabesque vonalát is megváltoztatja, hogy hova néz a táncos pontosan.²⁹) A következő bedöntésnél Rómeó Júlia mellkasára helyezi az arcát, kapcsolatuk egyre oldottabb, közvetlenebb – majd a beforgás-promenádj megismétlődik, a végén szenvedélyes arabesque pózban megállítva egymás mellett. Innen Júlia mintha pas de chat ugrana (spanyol formában előre emelt lábakkal), de csak sur-le-cou-de-pied-be hozza a második lábát, Rómeó pedig lába alá nyúlva *viszi előre enyhén*

²⁸ Továbbiakban „macmillanes helyzet/póz/arabesque”.

²⁹ Személyes élményem volt ezt megtapasztalni a The Royal Ballet School balettóráin, ahol a mesterek instruálták az „eye-level”-t, majd este a társulat *Csiperózsika* előadásán tapasztaltam, hogy a balettkar minden tagjánál egyformán működött, kivételes összhangot teremtve több ember együttműködésében.

döntött fekvésben. Mikor leteszi, *parallel passés forgatások* és elől effacé lábemelések következnek, és egy *panchénak induló, de közben elől écartéig fouettésen kiforduló bedöntés* (lásd a képen). Aztán Júlia elszalad és piqué-zik III. arabesque-be, és *súlyát előre engedve zuhanna előre*, de Rómeó oldalt lévő kezét megfogva visszahúzza, és Júlia gyors fordulattal jetével kerül az oldalára. Derékon ölelve ezzel az emeléssel megfordulnak, miközben Júlia pajkosan „biciklizni” kezd a lábaival, majd arabesque-be kerül földet érve, de rögtön átfordul egy másikba, szembe Rómeójával, és megint egymásra nézve szerelmesen promenádolni csinálnak. Júlia kilépéssel, fouettéval szembe kerül Rómeóval, és így ugrik a vállára, elrugaszkodó lábát *gyertyaszerű helyzetbe a szabadláb mellé zárja az ég felé. Fejjel lefelé van*, szinte végigsimul a hátán, Rómeó aláplíézve derekát öleli és másik karjával a lábát is megfogja. Félfordulattal veszi le, a kitartott emelés után, maga elé, Júlia ülőhelyzetbe kerül a mellkasa előtt (lásd a képen). Egymásra néznek, simogatják egymást, sétalépések következnek, majd Rómeó térdre borulva arcához öleli Júlia szoknyáját.



111. ábra

Júlia ismét elfut és arabesque-be vetődik (szinte, mint egy bizalomjáték – s a valóságban a partnerek között ez az is!), majd az *offbalance-ból* Rómeó elkapja (lásd a képen), és a macmillanes arabesque helyzetben, ezúttal zephirben viszi hátrafelé karjaiban. Megállva egy pillanatra a combjaira helyezi a lányt, majd megismétlik a haladós emelést. Ezután ismét egy kitartott póz arabesque-ben: mint egy hosszú szenvedélyes mondat vagy monológ a szerelemről, vagy egy shakespeare-i kiszólás a nézők bevonására. Ezután egy *lapockás emelés* következik *kis attitude pózban*, hátrahajlásban, az allongé kart az ég felé emelve. Ez szinte Júlia felkérése, melyre válaszul Rómeó ismét térdre kerül és esküre emeli kezét az ég felé, ám most már Júlia is befonja saját karját, tarkójára húzza a kezeket és hátrahajol. Egyszerű, de őszinte és beszédes megnyilvánulása a szerelemnek – koreografikusan. Ölelkeznek, majd

Júlia elfut, de már vissza is megy szerelméhez, aki *térden maradva emeli fel őt a mellkasára fecskében* (lásd a képen). A fiú leül a lánnyal kezében-mellkasán a sarkára, majd visszaemelkedik térdre, és ezt ismétli háromszor. Az egész, mint egy fiatalos, ártatlan szeretkezés, majd kézcsók is következik. Most Júlia mondja el érzéseit: arabesque és attitude piquék (lásd a képen), ide-oda futások, *ceruza-tour spiccen* fent maradva arabeque-be nyitással, és *egy fordulatos spirálisan emelkedő attitude grand tour* fejezik ki mondanivalóját (nem a technikai megvalósítás, hanem a beszédesség van előtérben). Mellkasára öleli Rómeó karját, majd *spiccen körbefut*: piqué arabesque-ekre lép *finoman ráugorva és spiccen gyors kirúgós jetéket imitálva* – a boldogságtól szinte nem éri a lába hegye a földet, igazán lebegő érzést keltve. Újabb koreográfiai telitalálat. Rómeóhoz fut: arabesque (lásd a képen), VI. *pozíciós* hátrahajlás következik, majd Rómeó az iménti fecske-helyzethez hasonló szituációban *magára dönti* (most emelés nélkül) többször is (lásd a képen), közben újra visszaállítva arabesque-be (lásd a képen), vagy hátrahajlásba. Heves, szertelen szerelem táncban elmesélve.



112. ábra

Szétfutnak egymásról nem levéve szemüket, majd Júlia nekifut, és *felugrás közben fordulattal lapockás emelésbe kerül* fel, Rómeó elkapja. Ez a tipikusan angolos emelés talán Cranko-nál fordul elő először, mindenesetre 1965-ös Anyeginjében már biztosan szerepel³⁰, majd az angolszász mintát követő koreográfusoknál (Cranko és MacMillan mellett John Neumeier, a korai Kylian és Pártay Lilla is) gyakori mozdulat kettősökben. Ebből a helyzetből gyors dedans fordulattal veszi le Rómeó a lányt, aki közben előrehozza passén át lábát attitude-be. Majd a fiú átfut a színpad túlsó oldalára, és megismétlik ugyanezt, de ezúttal zárt helyzetből indítva és érkezve. Az erkélyjelenet végén kézfogás, és hosszú csók következik, Rómeó csók közben átfordítja Júliát a másik oldalra spiccen, majd Júlia visszafut az erkélyre és karjaival nyújtózkodik Rómeójához, aki szintén karját nyújtva epekedve felfelé.

MacMillan-Massenet: Manon (1974)³¹

Manon és Des Grieux találkozása – Szerelmi kettős – Manon, Lescaut és Monsieur GM pas de trois-ja. A *Manon* első felvonásának második felét gyakorlatilag két pas de deux és egy pas de trois teszi ki, melyekben megfigyelhetők MacMillan koreográfusi erényei, valamint az emelések és a partneri munka területén kibontakozó friss szemlélete.

Manon és Des Grieux találkozása. Des Grieux variációja – szerelmi vallomása – után térdel a széken ülő Manon előtt. Kézen fogja, és már hívja is magával, de a lány még szabódik. Aztán beleveti magát a karjaiba: kézfogással beforog dedans tourral, *ezáltal a férfi karja rátekeredik a derekára*, és bedönti kis arabesque-be, ahonnan *kontrainányba* máris jéteket emelnek. *En suite nyitott és zárt jété* (klasszikus koreográfiában nem fordul elő), melyet a férfi a *derékon átölelt helyzetben emel* fel (nem klasszikus fogás ez sem). Manon átfordul egy II. pozícióba (mely szintén nem túl gyakran látható a petipa-i színpadon, illetve nem igazán „mutatjuk meg”), majd az ismétlés után ugyanez történik IV. pozícióba (mely az angolok kedvenc pozíciójának tűnik). A *jeté hátrafelé* sem része az akadémikus kánonnak, mely itt arabesque-ből indul, átlépéssel újabb negyedik pozícióba érkezve, és grand sissonne ouverte emeléssel en tournant folytatva. Az ouverte-t nem teljesen fej fölé emeli a táncos, csak egy elliptikus íven fordul meg a balerinával, így a *folymatosság érzete* marad a nézőben, nem egy cirkuszi trükké, azaz nem válik el a történettől a tánc, hanem eggyé válik vele. Manon már szó szerint és átvitt értelemben is rábizza magát Des Grieux-re. Az emelés érkezése panchéba történik, majd egy gyors láblendítéssel előre, és enveloppés zárással a férfi hátradönti Manont, melyből *előre csúsztatja a spiccén hosszan, és gördülékenyen spiccre*

³⁰ A dél-afrikai születésű, angol balettképzésben részesülő Cranko a Stuttgarti Balettben alkotta meg életművét, mely korai halála ellenére is jelentős, és *Anyeginje*, *Makrancos hölgye* a világ balettrepertoárjának része, és sok helyen játsszák *Rómeó és Júliáját* is. Az *Anyegint* kivéve itthon kevésbé ismert, így őt és amerikai, de Stuttgartban nevelkedett és Hamburgban alkotó tanítványát, John Neumeiert nem tárgyalom.

³¹ Manon, DECCA, 2009

állítja szembefordítva arabesque-be. A mozdulatsorok nem szakadnak meg sehol sem. Egészen egy dupla promenád utáni hosszú egymásra nézésig, majd egy újabb fél fordulat után egy pózig, melynél a férfi addig *forгатja* Manont, *míg a lába meg nem akad az ő testében*, egy különleges helyzetben kialakuló allongé pózban (lásd a képen). Innen kissé megemelve áteszi a nőt a másik oldalára, míg ő csak felhúzza passéba az arabesque-be emelt lábához a súlylábát, majd könnyedén átszökken a túloldalára és játékosan újból átemeli. A következő *lépés végtelenül egyszerű*, mégsem láttam még más balettben: spiccen kettőt lép IV. pozíciókon át a nő magának előre (de profilban haladva), majd felet fordulva féltalpra ereszkedik parallel passéba, karját a lépésekkel összehangolva maga elé nyújtogatja allongéba, közben a férfi csak a derekát fogja, és egyik, majd másik oldalon egymásra pillantanak. Ez az egész egy játékos kergetőzésnek tűnik, s a harmadik után még egy promenád is történik féltalpon. Manon átfut a túloldalra, ahonnan indul a következő olajozottan összefűzött sor: egy fordulatot soutenu-ből a nő előre esik (V. pozícióból parallel helyzetbe csalva a lábfejeit), a férfi a *bedöntésből hónaljfogással hátrafelé húzza spiccen*, és áttéve a másik oldalára, arabesque-et kibontva promenád következik, melyből kar alatt átfordulva Manon panchéba ereszkedik talpon. Az ismételt variációban a végén fél helyett már másfél tour lent-t forгатnak, és a nő helyben *kettőt keresztbelépve spiccen indít egy dedans tourt*, melyből szemben Des Grieux-vel *bezuhan, de a férfi tombéban a testére húzza*: a póz az ismert párhuzamos lábnyitással megszülető macmillanes lábhelyzet (ezúttal is egy új formában, más mozdulattól jön létre). Ebből a bedöntésből hirtelen fél fordulattal felállítja Manont, aki passén át emeli vissza a lábát arabesque-be, karját pedig a vele szemben álló férfi vállára helyezi, ezáltal IV. arabesque-szerű elrotált felsőtesttel tartva a pózt, és egymás szemébe néznek ismét. *Csókban* forr össze a szájuk, és így *kezd megfordítani a balerinát*, hogy a maga elé *tendu-ben kihelyezett lábára döntse rá* egy szép átlós vonalú pózt létrehozva (melynek felső szára a férfi karja allongéban) (lásd a képen). Manon elfut a szerelmes pillantás elől (az érzelmek már nem felszínesek többé, de a lány nem tud kilépni az életéből), és III. arabesque-ből, a *Rómeó*ban ismert egy kéz megfogásával indítanak tourt, de most másfél fordulatot arabesque en dedans kar alatt, melyből egy gyors belépéssel Manon Des Grieux elé fordul, aki felkapja elől croisé développés emelésbe. Innen hátrálnak, miközben a nő passén keresztül *spárgából spárgába lépet a levegőben*. A letételnél arabesque-ből gyorsan átfordul egy vállon karolós helyzetben écartéba, és itt van *promenádjuk majdnem off-balance-ban*.



113. ábra

Ezután egy *tipikusan angolos váltás* következik: a néző számára ez két nagy póz között egy szinte észrevehetetlen pillanat, de szakmai szempontból mégis érdekes. Az écartéban emelt szabadlábát a férfi felé fordulva úgy zárja le, hogy a súlyláb mellett átvezeti, majd gyors testsúlyáthelyezéssel máris súlylábként használja. A klasszikus pas de deux-ben először a lábat V. pozícióba kellene lezárni, és csak aztán fordulni, ám ebben az esetben vagy kvázi I. pozíción át zajlik a váltás fordulat közben, vagy hátul V. pozíción át, de akkor a fordulatnál kell az arabesque-be emelendő lábat előlről csalni hátra. Mindkét megoldás *túllép a klasszikus kánonon*, és már láttunk Ashton, vagy MacMillan más műveiben is hasonló részleteket, ezek azonban nem jelentenek fellazulást ahhoz képest, mert kristálytiszt kivitelezésben láthatóak csak. Nagy emelés következik *macmillanes arabesque*-ben haladással, majd a férfi kis pliével megtorpan, a nő passéba húzza a súlylábát egy pillanatra, és visszafelé is elindulnak. Innen test-a-test-mellett panchéban van promenád csuklófogással, majd többszöri átforgatással és átfordulással a férfi a nő másik oldalára kerül. *Egyszerű megoldások, mégis mozgalmas* hatást kelt. Des Grieux egy előlről indított grand rond-ból emeli át maga körül Manont, miközben arcuk összeér, majd a megfogott kézfejet öleli arcához, és megismétlődik a játékos spiccen lépős-parallel passés lépés korábról (most másik irányba). Manon átfut a másik oldalra, de már újra középen van, és beforog dégagé tourral a férfi előtt, melyből *hátra zárja le a lábát majdnem letérdelve*. A férfi azonban visszaemeli lábára, mielőtt térde érné a földet, és elkezdik *a levegőben jetében futó emelést*: most előre és hátra is haladva. Középen promenád következik: szemben állnak egymás mellett, a férfi a derekát, a nő a vállát fogja párjának, és passéban, III. karpozícióban, *off-balance helyzetben* köröznék szenvedélyesen, Manon kifelé hajolgatva közben. Majd egy színpadon ritkán látható *dupla elől croisé attitude grand tour*-ból kerül a nő a férfi vállára, úgy hogy az alápliezik, de mielőtt még felállna, és a nő súlya rákerülne a vállára, a balerinának fouettét is kell csinálnia, mert *a vállon végül első arabesque*-ben van. Karjaikat párhuzamosan nyújtják el profilban állva előre, a férfi csak a nő

súlylábának combját öleli egy karral (lásd a képen). Hosszan állnak, majd Manon macmillanes pózba húzza fel a súlylábát (mely így párhuzamos lesz a szabadlábbal)(lásd a képen), de csak azért, hogy innen indítsanak egy „halálkörös” levételt. A balerina előre kezd zuhanni a pózt megtartva, majd a férfi maga előtt az eddig szabadon lévő karjával megfogja a hasánál, és rögtön a másik oldalra teszi le átfordítva arabesque-be. Majd újból macmillanes arabesque-ben emeli fel, és körben és átlósan viszi a színpadon. Végül ebből a helyzetből *csúszdaszerűen indítva V. pozícióban csúsztatja a földre*, a nő megfordul (ülő helyzetbe kerül), Des Grieux pedig mellé huppan a földre, és Manon hátulról szerelmesen átöleli kedvesét (lásd a képen).



114. ábra

Szerelmi kettős. Egy rövid közjáték után máris Des Grieux hálószobájában vagyunk: Manon *IV. pozíción keresztül lépked szerelme felé, egyiket féltalpon, másikat spiccre emelkedve*, karjaival szabadon „legyezve” maga előtt. Az ágyból szállt ki, mozdulatai egy kielégült nőt jeleznek. Elhívja szerelmét az asztaltól, ahol ő levelet írt, majd játékos jelenet kezdődik: egymással szemben állnak arabesque-ben, kézfogással, majd Manon beforog Des Grieux karjaiba, megsimogatja, kipördül, majd átfut a másik oldalára és ismét beforog a karjaiba, s onnan ellenkező irányba *chainés-zik szinte rátapadva a férfi hátára* az első lépéseknél a kézfogást is megtartva (mint az RG versenyzők, amikor a labdát átgurítják a vállukon, a nyakuk mögött). Aztán ez még egyszer, s félig harmadszor is ismétlődik: de egy szenvedélyes ölelés vet véget neki, melynél Manont kis arabesque-ben a férfi ide-oda ringatja. A megélénkülő zenére Manon *kézfogással attitude-re lép fél fordulattal (mintha en dehors tourt indítana)*, majd *onnan passén át fordul tovább kézcserével, és érkezik arabesque-be*. A hátul irányok lábbal a nézők felé esnek diagonálisan, ami nem megszokott a klasszikus formákban, de az intim jelenetnek hitelességet, keresetlenséget kölcsönöznek. Aztán Manon adja a kezét a férfinak, és a másik irányba, profilba *szinte ugyanazt megismétlik: ezúttal a férfi forog elől-hátul passét váltva*, és arabesque-be érkezve kétszer, a végpóznál a nő mellette áll,

ellentétes irányba nézve spiccen, karja arabesque-ben párhuzamos a férfi megemelt lábával (lásd a képen mindkét variációban).



115. ábra

Majd Des Grieux éffacé elől tendubben rámutat a lábára, Manon a fölött kiteszi a lábát tükörben ugyanúgy, és indítanak egy látványos lépecsort. Átlépve a férfi lábán *a karjába omlik hátrahajolva, majd onnan szinte ráugorva előre felé a spiccére panchét csinálnak úgy, hogy a férfi a derekát öleli* (lásd a képen). Majd ismétlik ezt néhányszor haladva tovább, a balerina *karját II. karpozícióban rotálja előre és hátra*. Szétrebbennek, majd középen találkoznak majdnem csókkal érintve szájukat, és egy bedöntésből a férfi *le is fekteti a nőt a földre*. Mielőtt ráfeküdne, meggondolja magát, és mosolyogva leül vele szembe. Manon elnyújtózik a földön, a férfi két kezét elkapva kezét csókol, majd magához húzza a nőt, aki *spiccen guggolva öleli őt. Innen a balerina arabesque-et bont ki, a férfi térden marad, és a vállára veszi macmillanes arabesque-be, de hátrafelé erősen megdöntve*. Feláll vele, és karját arabesque kartartásba nyújtja a nő párhuzamos lábaihoz illeszkedve, így keletkezik *három párhuzamos vonalból dekoratív rajzolat* (lásd a képen). Majd fordul, és a *két lába között átnyúlva* megfogja a nő súlylábát, megfordítja és a *combjára ülteti* a szerelmét, aki így a macmillanes vonalvezetéssel elől párhuzamos pózba kerül (lásd a képen), és átöleli a férfi fejét. Aztán hátrafelé elfekszik a férfi lábán, és kintről nagy körzéssel hozzák össze a karjukat, és felállnak. Ezután negyedpercnyi egyszerű csókolózás következik, semmi koreográfia, csak *naturális csók*.



116. ábra

Szétfutnak, majd a zene új témájára szenvedélyesen összefutnak: két gyors csuklófogásos arabesque tour lent után *en suite ujjas tourok következnek*: két szimpla, elől croisé pózban, majd sur-le-cou-de-pied-ben sok fordulattal nyitással écartéba, ahol *a balerina a férfi mellkasán támaszkodik* egy pillanatra (lásd a képen), majd elfut. A másik oldalon a tour lent után *előre bedöntésből a férfi magára húzza és megöleli* Manont, aki *parallel passéban előreahajol*, majd kibontakozik développéval előre és elfut. *Spiccen IV. pozícióban lapockából hátrahajol és közben testével már fordul*, Des Grieux elkapja és hónaljfogással körbelendíti zászló helyzetben, és óvatosan a földre teszi. Mindketten hátrahajolnak karnyitással, majd *felhúzza panchéra* a nőt, és *abból visszajöve máris indítanak* egy újabb ujjas tourt écartéba nyitva. Manon elszalad, kiszűrös mozdulattal lép fel IV. pozícióra, majd dupla *piquet forog*, a végén *Des Grieux vállán megtámaszkodva*, amikor arabesque-be nyitja. Hátra suivizik szerelmére nézve, aztán a férfi felkapja ölbe és forog vele, közben kétszer szenvedélyesen *nyitnak* egy klasszikusnál kissé nyitottabb, *oldalra kifordult zephir pózba* (lásd a képen), majd átlósan hátrafutnak: Manon spiccen suivizik, párja mellette fut. Passéban felemeli haladva előre, majd negyedik pozícióba teszi le spiccen, onnan tovább haladva dönti le hátrafelé, és abból *kifelé lendítve a csípőjére teszi zephir pózba* (a nő passéjának combja az ő combjára támaszkodik, a másik lába arabesque-ben) (lásd a képen).



117. ábra

A következő elem nagyszerűen kifejezi a szenvedélyes kapcsolatot, a teljes átadást: *egykez fogással, off-balance-ban kidöntve van promenád arabesque-ben* (lásd a képen) (modern elem, mely azóta minden formában: klasszikus és kitalált helyzetekben is gyakorivá lett a koreográfiákban). Aztán csak az *egyik combját átfogva a teste mellé ülteti*: egymással szembe kerülnek, a férfi egyik kezében és a testén éppen csak támaszkodva van a nő súlya. A következő *mozdulatsor tipikusan macmillani lelemény*: Manon az összezárt lábait a macmillanes pózba nyitja, egyik karjával a férfi vállát öleli, majd kis cabriole-szerű zárásokkal és nyitásokkal folytatja, karjával fent és lent allongékat váltva (*lefelé tolós mozdulattal*). A férfi pedig a lábnyitásoknál mindig keresztbelép pliébe, a nyitásoknál kilép oldalra, és így haladnak egy hegyesen hullámzó lépéssel egymásra nézve. Aztán a színpad túloldalán test-a-test-mellett panché promenádból forgatnak en dehors tourt, majd *kontrában* a'la second développéből dedans-t, melyből a balerina *kitombézik, és spiccén-rüsztyén átgördülve letérdel* másik lábát maga mögött nyújtva, a partnere pedig leguggolva átöleli őt. Ezután újból szétfutnak, és következik a Rómeónál leírt, fordulatos felugrással indított *lapockás emelés*. Des Grieux kis szólóval távolodik el: a földre *développéval leszúrt entrelacét* (ismét csak egy jelzett ugrás, még szökkenés sincs benne) és nagy écartéba nyitott développé-sautét ugrik, majd éffacé attitude grand tourt forog, hogy aztán újra felemelje Manont. A lapockás emelés után hatalmas lépésekkel sétálnak diagonálisan előre, közben Manon összefogva magához öleli a kézfejeiket. Majd ez a kettős is egy *csúsztatott elemmel zárul*: egy kézfejét és a hónalját fogva, az V. pozícióban spiccen előre becsúszó lányt hosszan a földre csúsztatja a férfi, a túloldalára, vele szemben a földre veti magát, s mivel a kezüket nem engedték el (és a lány a tengelye körül megpördült a földön), karból (szkanderhoz hasonló fogással) magához húzza, és most előlről ölelik át egymást.



118. ábra

A következő közjátékban Des Grieux magára hagyja szerelmét, és közben megérkezik Lescaut a bundát és ékszer ajándékba hozó Monsieur GM³²-mel. A pas de trois-juk a számító unokabáty, a tárgyként kezelt és hezitáló nő, és a rá vágyakozó idős férfi kifinomult pszichológiával és szimbolikával kidolgozott mesteri jelenete. Minden mozdulatnak az esztétikus és modern formákon túlmutató jelentősége van. (Mint MacMillannél általában, de ebben az esetben nem csak egy érzésről, hanem az érzelmek-érdekek-számítás-ártatlanság-romlottság bonyolult hálójáról van szó.)

Manon, Lescaut és Monsieur GM pas de trois-ja. GM a rendezői jobb oldalon éppen letette a székre kabátját, a két Lescaut középen áll, a férfi még odaság valamit Manonnak. GM odasétál és kézen fogja a lányt, aki *degagé tourral beforog a karjába IV. arabesque-be nyitva és bedől előre, ahonnan Lescaut a lábát megfogva, és függőlegesen felhúzza átfordítja GM hátán*. Közben a nő hátul passén keresztül átviszi a szabadon maradó lábát, és a túloldalon arra érkezik elől effacé pózba. Majd ugyanezt megismétli Lescaut, és még egyszer GM hátán átfordulva: hol rájuk néz, hol elfordítja fejét, még nincs benne a játékban. Elsétál, de Lescaut-tól újabb tanácsot kap: ezúttal a rokon *karjába forog dedans tourral, és előre nyújtja lábát GM felé* (lásd a képen). Az megragadja, és miközben simogatja, *átsétál vele a másik oldalra, és leteszi nagyon széles (félíg spárga) IV. pozícióba a földre* (lásd a képen). Lescaut átfordítja, és mivel GM keze elindul a lány combja felé, átemeli a feje fölé (Manon gyors ollózó mozdulattal szabadul). Aztán még egyszer ismétlődik ugyanez, de GM már csókolja a lány bokáját. Egy fordulattal magához vonja, háttal kerülnek egymásnak (Manon arabesque-ben): Lescaut kezét csókol Manonnak biztatásul (lásd a képen), GM pedig derekát átölelve, másik kezével a lány kezét fent fogva, viszi el zephir helyzetben. A lány végig a bátyját nézi, majd beugrik entrelacéval egy újabb zephirbe, amelyet a férfi mélyen be is dönt. *Ebben a helyzetben* ez a tipikusan klasszikus pas de deux elem *erotikus többletjelentést* kap. Majd GM két lépés közben maga felé húzza a lányt, s ebben erőfölényét igyekszik jelezni (enyhén megrántva Manon kezét). Hátról megölelné, megcsókolná, de a lány elfut. De újabb „biztatást” kap bátyjától, így kedvesen visszafordul a férfihoz és *IV. pozícióban megfordul előtte, rögtön rádőlve hátrafelé a férfira, erőteljesen fenekét kitolva*, medencéjét a férfi ágyéka felé közelítve. Elöl *sur-le-cou-de-pied-be* kerül a lába, a *férfi combjához támaszkodva mennek körbe promenáddal*. Közben Lescaut végig fogja az egyik kezét, még GM-nek is át kell bújni a alatt: így mindkettejük számára egyértelművé teszi, ki mozgatja a szálakat (lásd a képen). Ezután Manon megfordul *IV. pozícióban, és úgy dől be Lescaut felé, hogy hátul levő lábát pliébe hajlítja, az első nyújtja*. GM közben kezét csókol, és a póz olyan,

³² A balett színlapján Guillot de Morfontaine, Monsieur GM-ként szerepel.

mintha kötelet húznának a lány testével (lásd a képen). Majd mindkét férfi szembekerül vele, és hátrahajlásban promenáddal viszik félkörben. Innen *Lescaut tolja rá GM testére a lányt*, aki panchéban a mellkasához hajol, a férfi pedig ráhajtja fejét (lásd a képen). A báty közben elégedetten szemléli a portékát, majd GM is végigsimítja a testét, és két kezénél és egyik lábánál fogva *ringatni kezdik az élvezetesen hintázó Manont* (lásd a képen). Eközben a lába ismét a „macmillani szögben” nyitott helyzetben van, majd egy lendítéssel GM *vállára kerül, és onnan átcsúszik a másik oldalra*, ahol Lescaut veszi le, miközben Manon a lábát végighúzza GM arca mellett. A három ember viszonyát ez a kis részlet tökéletesen és sűrítve tartalmazza: a partneri fogásokkal, tisztán koreográfiai eszközökkel mutatva meg mindent. GM hosszan borzong meg az iménti élménytől, Lescaut pedig a lány fülébe súgja, hogy megfogták a gazdag férfit. Manon kihívóan az ágy felé sétál, felhúzza szoknyáját a lábain, de unokabátyja már nem engedi hozzá GM-et, a pénzt követeli tőle. Miután fizetett, GM elvonulhat a gyönyörű bundát magára öltő, de előtte a Des Grieux-vel töltött estére emlékezve az ágy oszlopát megölelő Manonnal. A szíve másé, de elmegy a férfival.



119. ábra



120. ábra

MacMillan-Liszt: Mayerling (1978)³³

Rudolf és Stefánia kettőse (I. felvonás) – Rudolf és Vetsera Mária első kettőse (II. felvonás) – Rudolf és Mária utolsó kettőse (III. felvonás)

MacMillant régóta érdekelte a Monarchia trónörökösének tragikus sorsa: a társadalmi, politikai és magánéleti nyomás, melyek Rudolf és Mária kettős öngyilkosságához vezettek. De MacMillant nem a romantikus lehetőségek vonzották, sokkal inkább *a pszichés mozgatórugók és a történet sötét színei*. Clement Crisp, a Financial Times kritikus szerint MacMillan a három felvonásos balett formát megújította, sikeresen szakított a XIX. századi struktúrával és kitalált szereplőkkel, és alkalmassá tette *a modern élet reális ábrázolására*. John Percival pedig a The Times-ban úgy vélte, hogy bátran ragaszkodott a korábban kritizált meggyőződéseihez, így nemcsak a kellékek használata indokolt és a karakterrajzok tiszták, de a kettősök újításai sem hatnak erőltetettnek a *Mayerlingben*.³⁴ Nem tudom, MacMillan mely kettősei lehetnek erőltetettek, de *a Mayerling pas de deux-i a balettirodalom legkifejezőbb, legdrámaibb és leginkább invenciózus darabjai*. Két kellék, a koponya és a pisztoly használatával, és *a mozdulatok (beleértve az emeléseket és az egyéb partneri elemeket) beszédességével különleges atmoszférát* volt képes teremteni.

Rudolf és Stephanie kettősének előzménye a darabban, hogy a trónörökös kelletlenül viselkedik feleségével, nyíltan flörtöl az udvar előtt a nővérével, de nem titkolja viszonyát Larisch grófnővel sem, sőt kiderül bonyolult kötődése anyjához is. Az első felvonás utolsó képében Stefánia a hálósobában készülődik a nászéjszakájukra cselédek társaságában. Rudolf feldúltan érkezik egy koponyával és pisztollyal a kezeiben: a pisztolyt Stefániára fogja, majd az ágyhoz menekült nő mellett a levegőbe lő, és kettejük feje közé veszi a koponyát. Rudolf rövid szólójában - mindvégig *farkasszemet nézve a koponyával* (lásd a képen) – *IV. pozíciós fordulatokkal és becsúsztató letételekkel*, en dehors arabesque és dedans tour kombinációjával tovább sokkolja riadt nejét, majd odamegy hozzá, és megölelné. Stefánia riadtan fut el, és segélykiáltással pattan fel arabesque-be (*a kart nem klasszikus pózba emeli*, hanem kifejező mozdulattal nyúl az ajtó felé, és ajkai is megnyílnak), de Rudolf már el is kapta kezét, és kis *bedöntésből lendületet véve egy mozdulattal a vállára perdíti fel fél fordulat közben*. A nő féloldalasan ül a vállán (hónalját és alul lévő lábát fogja) és támaszkodik a fordulatok közben, mellyel haladnak oldalra az arabesque letételig, majd megismétlik ugyanezt, ezúttal kevesebb fordulat után *macmillanes lábtartással felvett zephir pózban* hátrálva. Ezután a nő másfelet forog ég felé kiáltással zárva le lábát V.pozícióba és

³³ *Mayerling*, Opus Arte, 2010

³⁴ www.kennethmacmillan.com

*előrezuhanva, ahonnan spiccen (egy lábon sur-le-cou-de-pied-ben) előrehúzással indítanak egy kilendítést, mely közben Stefánia előrelendíti a lábát. Rudolf a földet érés után még lök rajta egyet, felesége pedig könyörgő gesztussal fordul vissza feléje. Ismét megragadja karját és egy chasséból indított *assemblée emelést* csinálnak, mely egy klasszikus emelés (*entre-lacé en tournant*) változata. A nő a feldobást követően a férfi teste körül repül, felet fordulva a súlylábát zárja előre, a férfi pedig csak egy kezét fogja meg, a másikkal a derekát öleli. A háta mögé teszi le, majd hozzáfordulva megforgatja *en dedans tourral bedöntésbe érkezve* (ahol a nő lába hátul passéból spiccen pliébe kerül a földre, a másik lába elől nyújtva van – mint ahogy a *Manon*-ban is láttuk ezt a szép lábtartást). Innen kissé megemelve a nőt a derekánál a két lába közé csúsztatja be Rudolf (mint a rock and roll akrobatikus gyertya-emeléseinek egyik lezárása), és *ide-oda rakosgatja* erőszakosan a parallel lábtartással kezében fekvő nőt. Majd lábára téve újra megpörgeti, előre-hátra bedönti, és egy spiccen *IV. pozíciós pliéből preparálva, lába között az elől lévő megragadva feldobja*, és a levegőben való vízszintes másfél fordulat után az ölében kapja el. Leteszi és nagyot lök rajta, majd elfordulva tőle nevet. Most Stefánia fut utána, és *hátról ráugrik, de jobb lábát a férfi mellől dobja a teste elé, és spárgaszerű nyitással viszi tovább majd zárja hozzá a másikat V.pozícióba*, közben a férfi nyakát átölelve, így gyakorlatilag Rudolf csak maga előtt kapja el őt bedöntés helyzetben. Lábára állítja és farkasszemet néznek. Ezután egymás mellé kerülve szimmetrikusan *széthúznak off-balance helyzetbe*, vállfogással kiengedve Stefániát, még mindig nézve a másikat: Stefánia spiccen, parallel passéban, Rudolf tombé helyzetben, mindketten erőteljes csípőtőlással maguknak kifelé. (Lásd a képen.)*



121. ábra

Ebből a sokatmondó pillanatból egy újabb emelés születik: *felkarjainál megragadva a férfi a felsőhátára ülteti hátulról Stefániát* (fejét lehajtja hozzá), majd *a lábaival kis kapálózó-remegő mozdulatokat végző nőt* egyik és másik oldalára is leengedi (csak karból)³⁵, és dúltan meg is pördül vele néhányszor. Egy gyors mozdulattal maga elé fordítja és tovább *forog vele*, így *a nő teste tehetetlenül repül*, mint a lánchinta ülőkéi. Leteszi a földre, hirtelen magára rántja hátra, majd felemeli egy *ritkán látott emelésben*: a nő derekát oldalról támasztja, és az azonos oldali lábának bokáját fogja, miközben ő erőteljesen oldalra hajol és attitude-be emeli a lábát (lásd a képen). Így is megfordul vele és a nő rondal hozza előre a lábát, miközben Rudolf az *ölébe ejti*. Innentől hosszan játszadozni kezd vele: kéjesen gyötri, lelkileg alázza meg a nőt – a koreográfiában egyszerűen csak löki, húzza, vonja a nőt vállánál, derekánál, karjánál vagy kezénél fogva ide-oda, előre és hátra a színpadot többször is bejárva széltében, miközben a nő riadtan suivizik a spiccn, vagy épp lezuhan róla egy lökéstől. A végén egymás felé fordulva és előre hajolva keresztkezfogással szinte gyilkosan néznek egymásra, majd Stefánia előlről angolos váltással arabesque-be kerül (a súlyláb mellett áthozva és a férfi felé fordulva fouettézik spiccen maradva), ahol *a hátan egy kezes keresztfogással tolja körbe* egy promenád erejéig a férfi, majd felemeli a feje fölé. Ezután ismét egy sosem látott rész következik: *beejti zephir helyzetbe, majd maga körül forgatva a nő a testével hullámozó, spirálisan megtekert térbeli nyolcasokat rajzol*, és a rongybabaként vergődő testet földhöz vágja. Majd elsétál és letérdelve a földön magába roskad. A nőnek ez már sok, de talán még mindig aggódik is férje állapotáért, így utána fut, és megfogja a fejét hátulról. Erre Rudolf megragadja, és maga elé húzva *a combjaira fekteti hanyatt, majd egy gyors fordulattal megfordítja vízszintesen*, és így Stefánia macmillanes helyzetbe kerül, sőt a szenvedést kifejezve hátul magasabbra is lendíti a lábát arabesque-ben. A férfi lábra teszi, beforgatja és bedönti elől attitude-ben hátra, majd *sótörő fogással a hátára veszi*, ismét beforgatja és alulról mellkast, felülről lapockát fogva átteszi a nőt a másik oldalára, akinek a feje eközben a férfi teste felé esik, *a lábai a nézők felé repülnek ívesen*. Ellöki magától, elsétál, de most már Stefánia is harcol: *hátulról ráugrik a férje hátára* (lásd a képen), egyik lábát előre lendítve a férfi teste mellé, másikat hozzáhúzva passéba. A férfi *körívesen lelökve magáról a lábait kilendíti arabesque helyzetbe* (de a nő tovább csimpaszkodik a nyakán) – ezt kétszer is előadják, majd Rudolf fenyegetve megy neje felé, és Stefánia már tenyerét maga elé tartva védekezik csak. A férfi újból felkapja, és a páros műkorcsolyából ismert módon, *a karjánál fogva, maga elé beforgatásból kidobja arabesque-be*, eközben a nő félfordulattal kitekeredik

³⁵ A klasszikus/akadémikus emelésekhez többnyire jó technika szükséges: a láb, karok, hát munkájának koordinálása. Ezek a modern emelések sokszor több izomerőt igényelnek, erősebb karokat.

az ölelésből, és így partnerével szemben kézfogással áll hátra emelve lábát (a korcsolyában pedig így siklanának tovább a jégen). Magához rántja – Stefánia már szinte megölelné, de – lelöki a földre, majd ráfeküdne, de Stefánia kigurul alóla. Utánagurul és föléje térdelve a nő halántékánál fogva felemeli magához a fejét (lásd a képen). Akár meg is csókolhatná, de hisztérikusan, fájdalmasan röhögni kezd (lásd a képen). A nő az ég felé emeli a lábát, Rudolf meglöki azt és így egymás testén át gurulnak a földön, majd *a férfi alulról feltolja a nő hanyattfekvésben kifeszülő testét*: kézfejeivel és felhúzott térdeivel támasztja meg. Majd felállnak, és öleli hátulról a zokogó nőt, testét fogdossa, de Stefánia a bejárat felé nyúl ismét segélykérő mozdulattal közben arabesque-et emelve. Néhányszor még felkapja lába között megfogva egy zephirszerű hasalós helyzetben az elerőtlenedett testet, majd az ágyhoz viszi, ahol a kifejezéstelen arcú, önmagát megadó nőt a hitvesi ágyra löki, és erőszakosan rámászik.



122. ábra

Ez a kettős a balettirodalom egyik *legnehezebb, legbonyolultabb partneri munkát* (és valós, hangsúlyozottan figyelmes együttműködést) *igénylő pas de deux-je*, melyet csak apró termetű balerinával lehet fizikailag kivitelezni (nem beszélve a darabban lévő további, összesen nyolc nehéz duettől, melyeket Rudolf még táncol szólói és egyéb jelenetei mellett). Ám nemcsak

fizikai értelemben és a táncnyelvi invenciók szempontjából kiemelkedő ez a részlet, de művészi hatásában is: az egyik legmeggrázóbb jelenet, amit valaha színpadra állított koreográfus, ráadásul döntően a tánc eszközeit kihasználva.

Rudolf és Vetsera Mária első kettőse a második felvonás végén van, tehát a tragikus sorsú szerelmesek jókora késleltetéssel lesznek egymáséi, hogy aztán ellenállhatatlanul sodródjanak végzetük felé. A Larisch grófnő által összehozott együttlétre már régóta készülnek, néhány korábbi találkozást követően. A jelenet hatásosan indul: Rudolf a lány fényképét nézegeti, majd farkasszemet néz a koponyával, ekkor zavarja meg Bratfisch, a kocsisa, aki elhozta a lányt – Mária pedig kabátjából kibújva egyenesen alsóneműben áll előtte. Rudolf lesegítette volna róla a kabátot, de Mária máris kibújik kezei közül és csábító táncba kezd, melyben *degagés fordulatból kibontott előre lábemelések sorjáznak*, először tombéba érkezve *spirális csavarral visszanézve a férfire*, majd boka mellé húzott *karcolós fordulattal folytatva* és testét kihívóan végigsimítva. Az asztalhoz kerül, ahol felkapja a koponyát, és a férfi felé közeledik *spiccre pas de chat-szerűen IV. pozíciókba felpattanva*, váltogatva az épaulement-okat, közben arca előtt ide-oda rakosgatva játszadozik a koponyával. Feléje nyújtja, de mielőtt a férfi elkaphatná, elrántja és visszasétál vele az asztalhoz. Rudolf utánamegy, és testét hátulról végigsimítja, a lány pedig a tenyeréhez mágnesként tapadva lépked hátrafelé. Középen a férfi maga felé fordítja, szemével szinte levetkőzteti, majd valójában is: lehúzza kombinéját a válláról és így is megcsodálja kebleit. A balerina a nézőknek háttal áll mégis a balettszínpadon ritka jelenet *a meztelenség naturálisan megjelenítve*. Majd hátulról ölelve *letérdel és magához szorítja a nőt, aki hátrahajol croisé IV. pozícióban, hirtelen fordulattal pedig panchéban tapad a férfi hátára*, kitárt karjára is támaszkodva – ismét „csak” klasszikus mozdulat történik, de a helyezkedés tökéletesen modernné teszi, és elsősorban kifejezővé a testi vonzalmat illetően. Ezután a nő megfordul, és *ismét IV.-ben hajol a férfira* (ezúttal éffacéban) (lásd a képen mindkét pózt), aki mindvégig magához szorítja, simogatja a testét ebben a nem hétköznapi helyzetben, sőt Mária a saját mellére húzza kezét, a férfi pedig a földig kuporodik a lábát csókolgatva. Egyszer csak a nő észreveszi a pisztolyt az asztalon, kihúzza lábát az ölelésből (lásd a képen), és érte megy. Kihívóan a férfire tartja, aki csak nevet ezen, majd *feléje lépdél oldalazva*: keresztlépéseket és második pozícióba történő, lábfejből lassan legördített lépéseket ritmizáltan váltogatva. Ez az egyszerű séta bár nem tűnik kimondottan életszerűnek, de annál inkább kifejező: a nő szinte egész testében a meghúzás előtti pillanatban lévő ravasszá lényegül át. A férfi közelében a tarkójához nyomja a fegyvert (lásd a képen), majd a levegőbe lő a riadtan összekuporodott Rudolf felett állva.



123. ábra

Rudolf itt kívánja meg csak igazán a nőt, a fegyvert a karosszékre rakja és *lapockái alatt átnyúlva megfogja a vállát*, miközben Mária hátrahajol IV. pozícióban, karjait a teste mellett leszorítva, és könyökből hajlítva ráfog a férfi kezére. Rudolf szeme végigfut a teljesen kitérülő nő testén, majd Mária gyors fordulattal *a lábát simítja végig, panchéba kerülve* (akadémikus mozdulat modern mondanivalóval megtöltve), onnan emelnek zephirt, fél fordulattal (azaz Rudolf háttal kerül a nézőknek). Innen továbbfordulva elől effacéba teszi le a nőt, *lábát a kezével tartja magasan, közben szájuk majdnem összeér* (lásd a képen). Ezután piquével újra negyedikbe pattan Mária az iménti fogással, de most Rudolf felé, a mélyen lehajolva megfordul, és olyan helyzetben *lóg a férfi karjain*, ahol elől spiccen-pliében, hátul spiccen elnyújtva vannak a lábai (tombé) (lásd a képen). Így húzza meg hátrafelé a partnere, majd az előbbi hajlason visszafelé haladva megint IV. pozícióba kerül, és újra ismétlik az egészet, a végén csókban összeforrva, Mária egyik lábát fel is emeli közben *térd-a-térdhez passéba* (lásd a képen). Innen még mindig *csókolózva emeli fel a lábát előre*, és fouettézik a férfi ölelésében maradva panchéig (lásd a képen), ahol behajlítja a lábát attitude-be, és így majdnem eléri a férfi fejét a spicce hegyével.



124. ábra

Ezután kiszabadul az ölelésből és kislányosan vonakodva elfut a férfitől, de aztán nekifut és *jetével beugrik a férfi teste mellé*, majd miközben az forgatja, pózokat vált: másik lábát hozza előre, s még passéba behúzva hátra is hajol. Majd elkomorodva egymásra néznek, és *medencéjüket erősen hátratulva zárt lábbal állva széthúznak* (a férfi a derekát, a nő a vállát öleli egy kézzel)(lásd a képen), ahonnan Rudolf *meghúzza előre spiccen macmillanes tartásban* Máriát, aki szabad karjával ismét a leszorított könyökű helyzetben alulról ívesen a melléhez viszi a kézfejét. A második ilyen húzás után arabesque-et váltanak, majd fouettével elől helyzetbe kerülnek, és a férfi a lába között átfogva *felemeli Máriát gyertya helyzetbe* (lásd a képen). A nő támaszkodik a férfi oldalán, majd hátát ívelve *függőleges halacska pózba* kerül. Ezután *a férfi hátára tekeredve csúszik le rajta*, miközben hátulról a férfi terpeszben lévő lábára *csavarodik* (pont, mintha egy kígyó tekeredne a lábaira) és combjaiba kapaszkodva a lapockájára érkezve ér földet. A partnere óvatosan engedte le eközben, majd most a földön fordít rajta, így a nő le tud gördülni a hasára. Rudolf a másik irányba tolja át a földön a nő zárt lábait és letérdel, egyúttal a nő egyik lábfejét fogva felhúzza attitude-ben a saját hátához csukva, és ebben az érdekes, de *behatolást idéző pózban csókolóznak*. Majd a nő

átfordul, felülre kerül, és *test-a-testen helyzetben* Rudolf a medencéje feltolásával emeli meg őt, hátul relevé lent-ba kibontakozva (lásd a képen). Ez is egy újabb szeretkező póz, amiből Rudolf saját testén lefelé tolja a nőt, aki végigcsúszik, majd újra visszahúzza, ezúttal hanyatt fekve térdeire emelve. A nő egyik lábát behajlítja kissé (lásd a képen), majd amikor a férfi maga felé billenti a testét, *a másik lábát a feje mögé megemeli – így kerülnek a különleges skorpiószerű pózba* (lásd a képen). A térdén fekvés és a skorpió ismétlése után a nő feláll és felhúzza a férfit is, és kis ölelés után átfut a másik oldalra.



125. ábra

Innen arabesque-ben hátrahúzás következik, ami inkább tolás, mert Rudolf szemben van Máriával, majd egy mozdulattal a *vállára ülteti* (a nő fordul közben, így zárt lábbal hátrafelé nézve ül a vállán, hónaljait fogja a férfi). Forogni kezd vele, s ezalatt *a nő egy negyedét fordul a vállán*, és elkezd ereszkedni lefelé a férfi mellkasa elé kerülve összehúzott testtel, sőt lábait is kibontja parallel passé helyzetbe. Szembe kerülnek, amikor földet érnek, és egymás szemébe néznek. Finoman fogást cserélnek (a nő a partneréhez közel eső kezét adja elől a férfi távolabbi kezébe, a másikat a lány teste mögött fogják meg) és így *dönti ki Máriát, aki a*

fenekét tolja hátrafelé és felemeli elől a lábát. Innen off-balance-ban en dehors fordít rajta a férfi, elől sur-le-cou-de-pied-ben, majd visszatéve tengelyére csuklófogással forgat párat, és bedönti hátrafelé. Lábra állítja a nőt, aki széles II.pozícióban az oldalára támaszkodik kissé, majd mély hátrahajlásból a testén felhúzza magára emeli.

A lány elfut, II.arabesque nagyemeléssel mennek tovább, elől effacéba váltva érkezéskor, és olyan panchéba átfordulva, amikor a férfi átöleli a nő lábát, és még promenádban körbe is viszi. A második kombináció után már az asztalnál vannak, Rudolf szenvedélyesen markolja Mária melleit, csókolja a vállát. A lány elsétál tőle, Rudolf hátulról ölelve, hátrahajlásban húzza a spiccén félkörívben a színpad közepére, majd felállnak, és most a lány öleli hátulról őt. Mária ellöki magától és unottan sétálgat – de Rudolf most már nem hagyja, erőteljesebben fordítja maga felé és csókolgatni kezdi a testét, lefelé haladva. Aztán hirtelen *térdre rogy*, és fájdalomtól elgyötört arccal fogja a fejét. Mária mögé szalad, megfogja a fejét és csókolja, miközben Rudolf *felnyúl és hónaljánál fogva, maga elé tekeri a lányt* - és ebben az összefont helyzetben, csókba forrva lesz vége a felvonásnak.

Rudolf és Mária utolsó kettőse (III. felvonás): a darab utolsó előtti képe (a keretként szolgáló temetést leszámítva az utolsó), a szerelmesek útja a halálba. Megelőzi a hűséges Bratfisch vigasztaló szólója, és a mentálisan zavart Rudolf, gyötrődő monológja, melynek utolsó részét már aggódva végignézi Mária. Odaszalad és megöleli Rudolfot, aki homlokánál fogva hátranyomja fejét, suta próbálkozás egy simogatásra. Könnyű arabesque-ek, pózváltások előre (lásd a képen) és piruettek jönnek: fellélegzés a gyötrelmek után a nő jelenléte, Rudolf a nő karját öleli, hozzábújik. Kézfogásos *arabesque-ből en dehors grand tourt forog* Mária (mint a *Rómeóban*), és abból emeli fel őt Rudolf zephirbe, majd hátrafelé indítva, *félkörívesen maga körül megcsúsztatja zárt lábbal parallel a spiccén*, és ezzel arabesque-be kerül ismét. Hátulról öleli őt a férfi, szinte mohón, minden megmaradt pillanatot kihasználva – visszaidéződik a korábbi pas de deux-jük. Aztán *parallel passéban egyeket fordít rajta, és minden tour végén megölelik egymást* szemből, majd hátulról is kinyitva parallel attitude-be. Ebből első alkalommal *kidönti őt oldalra V. pozícióban*, második ölelésük után pedig felet fordít a nőn, aki passéban ráhajol a lábára, és onnan visszafordulva *csípőtölással, off-balance-ba kerülve nyit magas elől effacé développét*. Ezután gyors beforgásból felkapja és forgatja Máriát elől attitude-ben, majd letéve IV. pozícióban fejét a mellkasára hajtja (lásd a képen). Ezután a másik épaulement-ból szintén IV. pozícióból emeli meg kissé, a *lába között benyúlva a belső combjánál fogva*, majd háta mögé teszi le, ahonnan

panchéval a testére csavarodik Mária. A nő hátával öleli őt körül, a férfi a lábfejét húzza az arcához, és sántikálva, erőtlően vezeti őt körbe en dedans promenáddal.



126. ábra

Majd a pisztolyhoz mennek, de Rudolf visszanyomja a nő kezében lévő fegyvert az asztalra és elfut. Mária utánafut, és *a férfi teste körüli lendítéssel indított emelést* (ami a Stefánia kettősben is benne van) csinálják, közben a testük szemben egymáshoz simul, a nő lába enyhén nyitott helyzetben van (mint a macmillanes arabesque, csak most, mint egy II. pozíció). Aztán a másik oldalról ugrik be a nő, mintha egy hatalmas *spanyol pas de chat-t indítana, de a lábait egymáshoz zárja, és medencéjét emelve „felfekszik” a férfi karjára* háton. Rudolf alulról tartja egyik kezében a testét, másikkal pedig a nő csuklóját fogva húzza függőlegesen felfelé a karját. Forog vele kifelé haladva, majd spiccét leteszi a földre, és átfordítja a nő testét úgy, hogy az arca a föld felé nézzen, eközben ő átfog alulról a férfi lapockáira és egy *erőteljes felfelé rántás közben a térdeit zártan a hasához húzza*, majd Rudolf *terpeszben lévő lábai közé csúszva spárgában lóg a férfi testén hátrahajolva* (akár egy orális aktusnak is gondolhatjuk). Majd a spárgát a földre érintve újból felugrik (a férfi felrántásától megsegítve) és a másik sarok felé is beugrik a pózba, ahonnan a földre omlanak (lásd a képen a földre kerülés előtti pillanatot) egymáson fekve. Hosszasan csak fekszenek a kényszerű ölelésben. Majd Rudolf az asztalhoz megy és belövi magát. Mária *odakúszik a földön hozzá, és bokájába kapaszkodva hason fekve a lapockából hátrahajol*, majd közelebb húzza magát karból, és a férfi lába és a karosszék lába között *bekúszik, majd felállva a férfi előtt a nyakát öleli*. Rudolf egyszer *lecsúsztatja a spiccén hátrafelé* (lásd a képen), majd felülteti a térdére a szerelmét.



127. ábra

Onnan ölelkezve, csókolózva állnak fel a székről, és Mária suivivel húzza magával hátra Rudolfot. Aztán hirtelen egy *off-balance-os panché kidöntésből* (lásd a képen) *spárgában húzza* át a férfi a nőt a másik oldalra, és a teste túloldalára lendíti át a lábát záró nőt (aki így háttal van már neki), majd *középen ülteti be ágyékára*, s közben a lábát nyitó nővel aktust imitáló helyzetbe kerülnek (lásd a képen). Majd szinte átdobja és az *egyik combjára ülteti* (a nő háttal, zárt lábbal ül), ahonnan a hátára veszi a Stefánia kettősből ismert módon (amikor a feleség hátulról ugrott rá egyik lábát előre nyújtva) és oldalra haladás után tovább lendíti, így a nő testével fekszik a hátán, de a *lábai már a mellkasa elé vannak behúzva zsugortartásban*, egyik karjukat oldalra nyújtva összefonják kézfejüket. Maga elé véve hanyattfekvésben viszi vissza a közép felé, majd a *lábát felhúzza először hason fekteti a nőt skorpiószerű tartásban a testére-combjára*, utána pedig az ellenoldali vállára dobja fel úgy, hogy a *nő térdhajlítással kapaszkodik bele a vállába* fejjel lefelé lógva. Innen a nő felül a vállára, ahogy kiegyenesedik vele, majd hanyatt ledönti, és újra visszaülteti, majd a másik oldalra fordulva még egyszer. Mária a döntéseknél egyik lábát mindig beakasztva tartja a vállon, másikat előre emeli, azaz ebben a szituációban vízszintesen nyitja (lásd a képen). Végül a *nyakára hátul ülteti fel és forogni kezd vele, eközben* a lány behúzott lábakkal oldalára fekve a férfi teste elé kerül, majd végül a föld felé zuhanva a hónaljnál fogva repül körbe a partnere kezében fokozatosan a földre érve. Rudolf lába után kap és megöleli, de a férfi szinte menekül, arrébb megy és ő is a földre zuhan. *Térdelésben várja*, hogy Mária a felső hátára támaszkodva *propellerszerű mozdulattal forduljon át*, majd spiccen, kar alatt átfordulgatva lépeget a férfi egyik oldaláról a másikra, és ismét átveti magát rajta. A *férfi feláll a vállára térdelő nővel*, forog vele, Mária pedig *pózt vált*, és hason fekvé lábát hátranyújtva illetve *sur-le-cou-de-pied-be* húzva marad fent. A férfi leteszi a földre, kétségbeesetten öleli magához, és lerogy elé, majd a *nő állásból hanyatt zuhan a combjaira* és a karjaiba, onnan a vállára dobja, mint a zsákot szokás. Mária a

nyaka mögött nyújtja ki az egyik lábát, amit Rudolf megragad, a másik lábát behajlítva szorítja hozzá, és *ebben a hihetetlen helyzetben* mélyen egymás szemébe néznek, és utoljára csókolják meg egymást (*lásd a képen*). A döntés megszületett: a férfi a nő lábát maga elé húzva *mint egy sálát húzza át a nyakán őt*, és a földre engedi, majd rázuhan. Hatalmas csend támad a zenében, és csak halk dobszó mellett tápázkodnak fel: szorosan egymás mellett, arcukat egymáshoz nyomva mennek a pisztolyért (*lásd a képen*), és csókolva-ölelkezve a paraván mögé, hogy meghaljanak. Először Rudolf lövi le Máriát, majd az aggódva befutó barátokat kikergetve magával is végez. A paravánra zuhanó teste feldönti azt, és látni engedi mindkettejük tragikus végét.



128. ábra

Az angol stílus jó néhány jellegzetességét figyelhettük meg az eddigiekben, de álljon itt a Mayerling legfrissebb 2014-es moszkvai premierjének³⁶ egyik kritikájából néhány sokatmondó részlet az orosz cselekményes balettekkel történő összevetésben. „Az aprólékos részletek jellegzetesek az angol típusú drámai balettben. A narratív balettjük olyan fajta, amelyre jellemző a jó cselekményvezetés, anélkül, hogy túl sok szimbólumot, allegóriát és jól elhelyezett divertissement-okat tartalmazna, amint az szokásos a szovjet balettben. A színészi játék pontos, nagyon sajátos, érzelmileg hiteles és pszichológiailag részletes. Az angoloknál ez határozottan jelentős – így sok múlik a betanítói munkán a koreográfia elsajátítása és a színpadra állítás során. Ideális esetben a nézőt megragadják a valódi érzések és az események súlya, és észre sem kell vennie, hogy mely arabeszkok és forgások által ’beszélnek’ a szereplők a narratív balettben. (...) Egyszerű klasszikus lépéseket ötvöznek naturalisztikus részletekkel mozgásfolyamatokká, megdöbbenően őszintén, mind szellemileg és fiziológiailag. Elsajátítani az ördögien összetett emeléseket a MacMillan technikában csak fél sikert jelent. (...) Igen, a korábbi Covent Garden szólistának³⁷ nem kellett előlről kezdeni megtanulni, hogyan kell kivitelezni egy rendhagyó ugrást preparáció nélkül, vagy forgásokat féltalpon befejezni, és hogy a variációk ritmizálása, a lágy férfi adagio, és az ismeretlen technikus emelések másfajta koordinációt és állóképességet igényelnek.”³⁸ Ha ehhez hozzátesszük a felsőtest hangsúlyos és változatos használatát, az alkar és a csukló-kézfej differenciált és finom mozdulatait, a port de bras-k újításait (akár átnyújtott helyzetekben, akár a köztes pozíciókat használva), a fokozottan kis pózokat, a zenei megoldások sokszínűségét (ritmizálások, frazírozások, különleges dinamikák, gyors tempók), és az elegancia megnyilvánulásait (kicsiben ugrott vagy jelzett ugrások, kis lábnyitások) vagy a kötőlépések eltérő használatát (teljes hiányuk vagy kihangsúlyozásuk, féltalpon érkezések és nyújtott súlylábak ugrásoknál) – akkor nem nehéz belátni a két koreográfus jelentőségét a klasszikus táncnyelv gyarapodása szempontjából.

³⁶ Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko Zenés Színház; kiemelések tőlem

³⁷ Szergej Polunin (Sergei Polunin)

³⁸ Tatjana Kuznyecova in www.ismeneb.com

3.2.4 A megújulás bölcsői

Amint a 2.2.4 fejezetben már említettem, az 1970-80-as években a speciális saját repertoárral rendelkező együttesek berkeiben születtek meg *a balett nyelvét forradalmian megújító koreográfusok* alkotásai. A modern tánctechnikák és a balett szabad és innovatív ötvözése, és az egyéni formavilágok beépülése az adott alkotók táncnyelvébe erősen elmosta a balett és a modern/kortárs tánc határait. Gyakran nehéz is igazán meghatározni, hogy balettnak vagy modern táncnak nevezzük-e inkább az adott művész darabjait, melyekből sok bekerült a nagy, klasszikus repertoárral rendelkező együttesek játékkrendjébe is. Több koreográfusról elmondható az is, hogy más szemlélettel dolgoztak klasszikus társulatoknál, és az úgynevezett tánc-társulatoknál (jellemzően saját társulatánál), vagy, hogy a klasszikusabb (alapú) kezdetek után fokozatosan egyre kísérletezőbbé vált stílusuk.

A megújulásnak a következő együttesek adtak otthont (Európában): a holland NDT (1959/1975)³⁹, a brit Rambert (1926/1966)⁴⁰, a svéd Cullberg Balett (1967/1976)⁴¹, a Frankfurt Balett (1984)⁴², a Lyoni Operabalett (1969/84)⁴³, és legújabban hozzájuk felzárkózó, a Hollandia keleti részét táncsal kiszolgáló Introdans (1971). A kreatív koreográfusok bölcsője pedig a Stuttgarti Balett mellett működő koreográfus stúdió volt a Noverre Alapítvány szervezésében (1958/1961)⁴⁴, mely John Cranko igazgatása idején kezdett kibontakozni igazán a következő tehetségeket kinevelve: John Neumeier, Jiří Kylián, William Forsythe, majd később Uwe Scholz, Christian Spuck és Marco Goecke.

Beszédesen jellemzi a fent kiemelt alkotók mellett szintén kiemelkedően jelentős koreográfus, Nacho Duato életrajza, hogy hol volt érdemes egy újdonságokra nyitott művésznak megfordulnia az 1970/80-as években. Duato a Rambert School-ban, Maurice Béjart Mudra Iskolájában és New Yorkban Alvin Ailey-nél tanult. Karrierjét a Cullberg Balettnél kezdte, majd tíz évre csatlakozott a Nederlands Dans Theater-hez. Nemsokára már a társulat koreográfusa Hans van Manen és Jiří Kylián mellett, majd a Compañía Nacional de Danza vezetője lett 1990-től Madridban, melyet az ő munkássága emelt a kiemelkedő társulatok közé.

Szintén sokatmondó az Introdans ars poeticájának egy mondata: „a balettegyüttes célja, hogy a *tágabban értelmezett balettre* felhívja a lehető legnagyobb nyilvánosság

³⁹ A megalakulás éve és Kylián művészeti vezetésének kezdete

⁴⁰ A Rambert Ballet megalakulásának éve és a Rambert Dance Company-vá alakulás dátuma

⁴¹ A megalakulás éve és Mats Ek első koreográfiájának, *The Officer's Servant*, dátuma

⁴² Forsythe művészeti vezetésének kezdete

⁴³ A megalakulás éve és kortárs társulattá alakulása Françoise Adret vezetésével

⁴⁴ Az alapítvány megalakulása Nicholas Beriozoff igazgatása idején, és John Cranko balettigazgatásának kezdete

figyelemét”.⁴⁵ A társulat és a Lyoni Operaballett arculatát nem egy-egy kiemelkedő művész határozta meg (részben, illetve bizonyos periódusokban a Rambert is ilyen), így repertoárjukon számtalan jelentős koreográfus műve megtalálható: a kortárs alkotók mellett a crossover meghatározó személyiségei, és a balettel kísérletező zsenik is. Csak a legjelentősebbek: Nils Christie, Ed Wubbe, Conny Janssen, *Jiří Kylián*, *Hans van Manen*, *Nacho Duato*, David Parsons, *Mats Ek*, *William Forsythe*, Tero Saarinen, Lucinda Childs, Trisha Brown, Jean-Claude Gallotta, Anne Teresa De Keersmaecker, Russell Maliphant, *Angelin Preljocaj*, Frédéric Flamand, Sasha Waltz illetve a Rambert-nél még: *Glen Tetley*, *Christopher Bruce*, *Robert North*, Paul Taylor, Merce Cunningham, Mark Baldwin, Karole Armitage, Javier De Frutos, Kim Brandstrup, Rafael Bonachela.

A *kiemelt* alkotók művei gyakran szerepelnek a nagy klasszikus, operai jellegű, vagy nemzeti balettegyüttesek repertoárján is (a globális kortárs-klasszikus repertoár részeként), hiszen előadásukhoz erős balettalapok szükségesek, sőt Forsythe (korai) kortárs balettjei kifejezetten virtuóz balett-technikai tudásra épülnek, Kylian és van Manen műveiben pedig elengedhetetlenek az esztétikus klasszikus testvonalak. Ek minden szempontból „kakuktktozás”, bár művei inkább balettegyüttesek repertoárján szerepelnek, nála a személyiség megnyilvánulásai sokkal meghatározóbbak, mint az esztétika.

A világ legbátrabb repertoárpolitikájával rendelkező nagy klasszikus balettegyüttese, éppen az akadémiai balettben nagy hagyományokkal rendelkező Párizsi Operaballett, ahol a balettalapoktól távolabb merészkedő modern és kortárs koreográfusok is gyakori vendégek.

A XXI. század felé utat mutató koreográfusok közül azokat emelném ki (némileg vállalva a szubjektivitást is), akiknek a munkássága a legközvetlenebben hatott a balett formanyelvének alakulására: műveikben előfordul a spicc-cipő használata is, és hangsúlyosak a balettalapok. Nem vállalkozom feltétlenül teljes művek elemzésére, mert a mozdulati bonyolultság a korábbiakhoz képest is erőteljesen megnehezíti a szavakkal történő le/körülírást. De segítségemre lesznek a fotók és mozgóképanyagok továbbra is – elsősorban a főbb jellegzetességek kiemeléséhez.

⁴⁵ www.introdans.nl

3.2.5 Hans van Manen (1932-)



129. ábra

„120 balett, melyek mindegyike magán viseli összetéveszthetetlen kézjegyét. A szerkezet tisztasága és a *kifinomult egyszerűség* azok az elemek munkáiban, melyekkel kiérdemelte a 'a tánc Mondrian-ja' elnevezést.”⁴⁶

„A holland koreográfus *szigorú esztétikája* megpendített egy húrt a Mariinszkij Balettnél. Hans van Manent gyakran kifelejtik azon XX. századi mesterek sorából, akik formálták a neoklasszikus balettet Balanchine-től MacMillanig. Ám a holland koreográfus, aki most 81 éves, lehet az, akit a Mariinszkij Balett legkönnyedebben befogadhat.”⁴⁷

A két idézetet azért tartottam fontosnak beilleszteni, mert nagyon lényegre törően fogalmazza meg, amit van Manen zsenialitásáról gondolok, szubjektív véleményemet objektívebbé teszik. Van Manen egyéni stílusa valóban könnyen befogadható a klasszikus balett-társulatok számára, ugyanakkor mindenképp markánsan eltérő stílussal gazdagítja repertoárjukat. Táncnyelvének elemzéséhez eleve személyes kedvenceim közül választottam volna, hiszen többen magam is táncoltam⁴⁸, és ez a választásom szintén megerősítést nyert a Hans van Manen 75. születésnapjára kiadott DVD programjával, mely a kiszemelt műveket tartalmazza⁴⁹. A hollandok nemzeti büszkeségének ünneplésére rendezett fesztiválon nyolc együttes öt különböző programot adott elő, melyek bizonyították, mennyire népszerű a mester

⁴⁶ www.hansvanmanen.com

⁴⁷ Laura Capelle in. Financial Times (2014) – *kiemelések tőlem*

⁴⁸ *Öt tangó, Adagio Hammerklavier, Concertante* (és tanultam a *Solo* egyik szerepét is).

⁴⁹ *Adagio Hammerklavier, Simple Things, Trois Gnossiennes, Öt tangó – Hans van Manen Festival*, Dutch National Ballet & 3 Minute West, 2007

a világon, és hogy különböző profilú együttesek és eltérő egyéniségű művészek is megtalálják a kihívást letisztult alkotásaiban.

Van Manent gyakran éri a vád, hogy túl hűvös, hogy aki egyet látott/táncolt, az mindent ismer már tőle, de ez szerintem (sem) igaz. Bár valóban vannak minden darabjában megjelenő mozdulatok, visszatérő, és repetitíven használt – ráadásul egyszerű – elemek, de ezek sokkal inkább markáns stílusjegyek: pont, mint Mondrian négyzetei. Ahogy Balanchine-nél már írtam, „maga a lépés (pas) vagy séta (pas marché) mint hangsúlyos koreográfiai elem” is létezhet, és van Manennél ez eléri a maximumát: hosszú sétákat láthatunk műveiben, de a legrafináltabban „eladva”, izgalmassá, feszültté, kifejezővé téve. Nála a hétköznapi gesztusok, kifejező karmozdulatok, és a testtartás kommunikációja is lényeges tényező, akár a tekintet. Az *Öt tangó* betanulásakor azt kérték tőlünk, hogy úgy nézzünk lefelé, hogy a távolba előre nézzünk a földre – ettől a teljes fej-nyak-testtartás megváltozik. (Ugyanez az élmény ért később az angoloknál idézett „eye-level”-lel kapcsolatban.) A *neoklasszikus minimalizmus* talán jó meghatározás lehet stílusára nézve.

3.2.5.1 A hetvenes évektől kezdve találjuk meg van Manen életművében a remekműveket, a kísérletező attitűd ezekben már érett művészi értékekkel párosul: közülük az *Adagio Hammerklavier*-t (1973) már 1982-ben bemutatta az Operaház.

„A Beethoven töprengő szonátájára alkotott *Adagio Hammerklavier* egy mesterkurzus a feszültség és szerkezet szempontjából. A *'kevesebb több'* érvényesül, amint a három pár *sétál* egymás mellett, *lesütött szemmel*; a táncaik *puritánon önelemzőek*, mely illik a szentpétervári stílus lírai visszafogottságához. Az első szereposztás, élén Maria Sirinkinával és Jurij Smekalovval, élvezte a balett *határozott vonalait* és a *rejtett drámát*. Van Manen pontosan tudja, mikor kell visszafognia magát, hogy *hagyja a lépéseket és a zenét rezonálni*. A pipáló lábfej vagy egy másik pár feltűnése koreográfiai eseménnyé lesz...”⁵⁰

Az *Adagio Hammerklavier* három párra készült balett (közös részek, és kettősök), megtalálható benne van Manen több jellegzetes mozdulata, és végigkíséri az a visszafojtott feszültség, mely szinte minden művében megtalálható. A párkapcsolatok, elsősorban a férfi-nő és a férfi-férfi kapcsolatok, mélyen elfojtott, kimondatlan problémái; a kemény, domináns nők; a szexualitás leplezett és leplezetlen formái; és helyenként az előzőekből fakadó agresszió is mind ott bújkál a maneni feszültségek mögött. Az *Adagio Hammerklavier* ilyen szempontból is klasszikusabb: a párok kapcsolatai stabilnak tűnnek, nincsenek megoldhatatlannak tetsző problémák a háttérben, csak az élet szokásos apró fájdalmai, megingásai, kételyei, és a maneni tiszta tánc szépsége.

⁵⁰ Laura Capelle in. Financial Times (2014)

Három pár áll az üres színpadon⁵¹ (3'00''): a férfiak hátul sorban, fehér kötött harisnyában, meztelen felsőtesttel, a nők halványkék könnyű ruhában előttük. *Dramai lépésekkel* jönnek előre, *minden gördítésnek és lábzárásnak súlya van*, majd hirtelen *álluk alá kapják fel karjaikat, a kézfejek a csuklóból lazán lógnak, a könyököket erőteljesen a fül mellé emelik* (3'20"). Miután leengedték a karokat, újra lépkednek előre, majd a három nő hirtelen elfordítja a fejét a férfiak felé nézve (3'31"). A táncosok *a derekukat átölelve felemelik őket* (karjukat ismét felhúzták): *lábaik spárgába nyitva, de hajlított térdekkel és pipába feszített lábfejekkel* (3'34"), majd lassan *belenyújtják spiccüket-lábukat a levegőbe*. Lassan átfordulnak a férfiak ölelésében maradva angolspárgán át a másik irányba, és *spiccen V.pozícióból indított emelés* következik (3'48"-54"). Mint egy *lassított jeté* (a nők kezeikkel ráfognak a férfiakéra, így csípőn van a kezük), miközben a férfiak hátrálnak a balerinákkal, majd talpon panchéba teszik le őket (lásd a képen). A három nő lassan leteszi a lábát tendu helyzetbe, és a *férfiak karjába hajolnak hátra* (4'05"). Majd hirtelen, mintha letolnák derekukról a férfiak kezét, előrelépnek, egy *tipikus „manenes kartartást” felvéve*, mely mintha egy könnyű függöny eltolásából jönne létre: allongé helyzet egy kissé csuklóból berotált kézfejjel (a férfiak is felveszik ezt a kartartást)(4'14"). Majd rebbenve megtörnek a karok, finoman könyökből, és leereszkednek lassan. A nők *hirtelen egész testből megfeszülnek és eldőlnék oldalra*, a partnereik pedig vállukat oldalról megfogva finoman a *földre fektetik* (4'25"), és vissza is állítják őket lábra. Újabb lépések után szemben egymással a nők piqué arabesque-re állnak (4'42"), a férfiak csuklót fognak, másik karjuk a nők lábával párhuzamosan előttük, majd megfordítják passén át a nőket, és így most egy felé mutatnak az arabesque póz karjai: *egyszerű, de szép rajzolatok* (4'50"). A balerinák zárják a lábaikat, és hátrahajolnak, a férfiak átfognak a másik csuklójukra (4'53"). Majd újabb arabesque lábemelés, ezúttal két fázisban, *szaggatottan*, és *emelések sorban, melyek során a nők a levegőben zárják a lábukat V.pozícióba, az érkezésnél pedig panché arabesque-be nyitják*, a férfiak a *levegőben átfordítják őket hol egyik, hol másik oldalra*, és haladnak ismét hátra (4'59"-5'06"). A nők újra a *karjaikba omolnak, de ezután térdük is megrogyik* (mint az imént a könyökök)(lásd a képen), és lassan térdén át oldalukra fekszenek a férfiak segítségével (mint egy lassított felvétel). A férfiak egyik keze a válluk alatt marad, a másikkal egy *tipikusan manenes helyzetet vesznek fel: a tomporra helyezik lazán tenyereiket* – ezáltal könyökük kissé hajlítva van, körülbelül, mint egy előkészítő karpozíciónál (5'26")(lásd a legutolsó képen egy másik jelenetben). A férfiak felhúzzák a nőket maguk mellé talpra, hatan

⁵¹ DVD-melléklet: **Hans van Manen Festival - Dutch National Ballet & 3 Minute West, 2007** alapján készült: Nagy Tamás, Natalia Hoffmann, Anna Tsygankova, Artem Yachmennikov, Larissa Lezhnina, Jozef Varga.

sétálnak kézenfogva, majd megtorpannak. A középső pár a jobb oldalival hirtelen összenéz (5'56"), majd átkapja tekintetét a bal oldali párra. A *férfi körbesétálja partnernőjét* és grand sissonne ouverte emeléssel (6'00") kiviszi a színpadról, majd a jobb oldali pár jeté emelést csinál helyben, de mégsem ezzel mennek ki, hanem az nőt letéve kísétálnak.



130. ábra

Az első kettős (6'10") egy *csodálatos elemmel* indul: a férfi hátulról átöleli a nőt, és felemeli (6'18"): a balerina spicceit a levegőben összeérintve V. pozíciós pliében van, karjait könyökkel finoman emeli oldalra, miközben lábait elől-hátul attitude helyzetig nyitja, majd cseréli a másik lábat előre hozva.

- A férfi a *spiccén húzza hátra* a nőt, s lassan *a testén lecsúsztatja a földre* a hátára, majd két kezét fogva *meghúzza a földön* hátrafelé (6'30"-38").

- A férfi egy emelésből a balerinát leteszi a földre *páros térdelésbe* (6'52"), ahonnan a *hóna alatt tartva átsegíti spárgába* (a nő a nézők felé eső lábát nyitja előre, kezével két oldalra széttoló mozdulatot végez), majd az elől lévő spiccére továbbsegíti, így *pókjárásszerűen tovahaladnak*, s a nő áthúzza passén át a lábát előre (6'58"). Majd így a *férfi kezében fekvő a spiccét leszúrva tartja a földön és fouettézik*, szinte csak néhány fokra nyitott arabesque helyzetbe (még a macmillanes póznál is kisebb mértékű a nyitás).

- Lépések és arabesque-ek után egy elől éffacée tendu helyzetben, pliés súlyláb mellett a testük mellől lassan felemelik a karjukat a manenes allongéba (7'19"). A következőkben *piquék és lépések egyszerű kombinációja* következik: a piquéknél hol *kis rondokkal* emelik a lábukat (hátulról hozva előre), hol előre *kiszúrós fordulatot* csinálnak belőle, hol egyszerűen arabesque-be lépnek. Egy ideig egymás mellett, majd külön vonalon haladnak: együtt mozdulnak, majd elcsúsztatva a mozdulatokat felelgetnek egymásnak (7'21"-41").

- A következőkben a kezdő attitude-ös emelés ismétlődik, de ezúttal szemben öleléssel, és aztán egy gyönyörű *összecsuklás IV. pozícióból spiccről*, melynél a nő hátrahajol a férfi karjaiba, elől spiccen marad a lába, hátul átgördül a rüsztyjén keresztül térdig, s karjait könyökből törí meg a térdek mozdulatával összehangoltan (7'47")(lásd a képen). Ezt az

összecsuklást ismétlik még úgy, hogy a balerínát profilban elől lábemelésben átfordítja a férfi egyik oldalról a másikra, majd ő a lábait lehelyezi a földre és hátraomlik. Utoljára spárgába kerül, és a földön behúzza lábát („z”-ülésszerű helyzetben) *ülve marad*, a férfi pedig leomlik mellé a földre, és hátára fekszik (8’11”), majd fekvő ránéz hirtelen fejmozdulattal (8’13”).

- Klasszikus pas de deux elem következik kis plusz jelentéssel felruházva: croiséból indított csípős tour, mely közben a *balerina szeméit eltakarva kézfejeivel tartja karjait*, majd *passé promenád közben oldalra hajol* karjait ugyanígy hagyva (8’23”-38”).

- A férfi maga felé fordítja a nőt (8’39”), arcuk szinte összeér, és most a pas de deux eleji húzás jön ismét, de ezúttal *szemben csúsztatja le testén a nőt*, és egyszer csak *hátára gördülve magára is húzza a földön fekvő* (8’48”).

- A férfi *feltolva medencéjét pókjárással csúsztatgatja előre spiccen a lábait, a nő térdei fölött a lábán támaszkodva halad vele hátrafelé* ugyanígy (8’50”-9’02”). (Lásd a képen.)

- Piquék, mellkas előtt tartott, *hajlított könyökű* (módosított első) *karpozíciós* degagé tourok, *chainés fent allongéban tartott karokkal*, tombés húzások oldalt helyzetben következnek, majd lépésekből saut de basque-ok és degagé tourok oldalra haladva, melyekhez másodszor, visszafelé már csatlakozik a másik pár is (9’26”).

- A férfi középre rohan (elbizonytalanodik), a nő utána, és megint egyedül maradnak (valaki/k megpróbált/ak belefolyni az életükbe). Egymásra néznek, de a nő gyanakszik: *oldalra lépeget pliében-féltalpon, V. pozícióban* (9’45”). (Az oldalra lépés tipikus maneni elem szintén.)

- A férfi utána megy: többször ismételnék egy szép, *igazán neoklasszikus mozdulatsort*: IV. pozícióban hátrahajlásból (egyik kar allongéban az ég felé emelve), a férfi karjaiban off-balance helyzetben emeli a nő előre a lábát (lásd a képen), majd a felemelt lábához előrehajol (karjait zárva feje felett) és passéban felet fordul a partnere folyamatos segítségével ismét IV. pozícióba helyezkedve (10’05”- 32”). A végén szemben a férfival *X-ben áll* (II. pozíció spiccen és allongés karok.)



131. ábra

Közben az egyik pár jetével, a másik *V. pozíciós emeléssel* (ritkán fordul elő ez az egyszerű helyzetben történő, de hosszan tartott emelés a színpadon – klasszikus balettben csak battuvel, és rövid emeléssel láthatunk ilyen „zárt lábas” elemet) csatlakozik hozzájuk, és ismét három pár áll egymás mellett a színen átlós sorban (10’45”). A három nő *oldalra piquével allongé a’la second pózba emeli a lábát* (10’55”), majd *I. pozíciós grand pliéből* (ritkán látott mozdulat/gyakorlat a színpadon) *arabesque-be pattannak fel*, és szaggatott panché-ből *spiccen sur-le-cou-de-pied-be húzva lábukat hátrahajolnak*. Újabb grand pliéből pedig megint *V. pozíciós emelés* jön, mely közben a két szélső pár előre illetve hátra haladva ellentétes átlóvá rendezi át a térformát (11’30”). A grand pliéből most a férfiak magukra húzzák a nőket, akik *pliés elől tendu helyzetben (soutenu) függnék a karjukban*, majd talpon arabesque-eket vesznek fel negyedeket fordulva, és *lecsúsznak szemben a férfiakkal spárgába* (11’50”). A férfiak arabesque-ből *zuhanak le a földre*, és mindannyian térdeiket a hasukhoz rántva *feksznek oldalukon* (lásd a képen). Majd *feltérdelve térden lépegetnek hátrafelé* és egymásra néznek (12’06”). (Sem a fekvés, sem a térden zajló séta nem gyakori még a neoklasszikus művekben sem.) Egy hatalmas, levegős közös fouetté emelés után két pár kimegy a színpadról. Kezdődik a második kettős.



132. ábra

A lendületes rész (12’19”) ide-oda cikázva kezdődik egymás mellett ugrott saut de basque-kal, majd *egy összecsuklós mozdulattal*, melyet egyszer *dégagé tourból* hátralépve és többször *piqué rálépéssel indított en dehors fouettéből* hoznak létre. A mozdulat eredménye egy póz: elől *spiccen/féltalpon tombé* helyzet, a súlylábban is *pliében*, és *hátrahajlással*, melynél a nő karjai *a feje fölül szinte hátracsapva kerülnek allongéba*, a férfi pedig a nő derekát fogja, és a pliéknél egyik karját onnan elemelve ugyanazt a mozdulatot végzi a nő mellett állva (12’24”-38”) (lásd a képen).

- Ezután egymás mellett haladva nagy kört írnak le, en dehors fouettés és fél fordulattal arabesque-et létrehozó piquékkal (12'40"-55"). Az arabesque-nél *egyik karjukat a derekukra helyezik*, de egyébként végig a manenes allongé érvényesül.
- Hosszú kombináció következik arabesque-ekkel (talpon, spiccen/féltalpon), contre-temps-okkal és lépésekkel variálva, *irányokat élesen váltva* (12'56"- 13'15").
- A megismert kombináció az összecsuklós pózzal most nem lendületesen, hanem lassítva jön létre, ami a fouették miatt nagyon nehéz, a kar pedig most nem hasít hátrafelé, hanem a nő a *derekára teszi mindkét tenyerét* a külső felével (13'21"-52).
- Három emelés következik *a vállra spárgában felfektetve a balerinát*, majd átforgatás után arabesque-be lehelyezve (13'57"-14'18").
- Ezután a legegyszerűbb módon *arabesque piquéket lépnek talpon hátra, lábukat développéval emelve fel*: a férfi a nő mellett egyik csuklóját fogja allongéban. Aztán egyszer a passéban fordít rajta egy felet, és szembe kerülnek, majd háromnegyedet és átlép a másik oldalára, így megint egymás mellett vannak, de most a másik oldalon. *Egyszerű alaplépésből variált koreográfia* (14'22"- 36").
- *Hármas sétalépések* következnek megtorpanásokkal, s a szünetekben karváltással allongéból derékon tartott helyzetbe (14'41"- 50"), majd pas marché és *II. pozíciós relevébe kiszűrős lépések* körben (lásd a képen) kombinálva, és tolással a karokat manenes allongéba emelve (14'51"- 15'10"). Van Manen stílusa és alkotói modora teljes pompájában.
- Ezután talpon és piqués rálépésekkel spiccen/féltalpon lábemelések, és egy nagy kör futása után *jeté megdobós emelés* következik, *melyből zephirbe ejti a nőt a partnere*. Majd visszaidézik a vállon átfordítás emelést. A kettős vége mély hátrahajlás a férfi karjaiba, arabesque és grand pliéből V. pozíciós emelés. Közben pedig befutnak a többiek félkörben, allongés kartartással, és újra három pár van a színpadon. (16'14")



133. ábra

A harmadik pas de deux *egy apró mozdulattal indul*, mely óriásivá nagyítódik fel van Manen színpadán. Öten egyszerre fordítják fejüket a harmadik pár nőtagjára nézve, aki ekkor parallel pozícióból hirtelen elsőbe nyitja a lábfejeit (16'14"). Az előző párosból a *férfi grand pliéből a saját partnere kezébe dobja a nőt*, aki *átlósan fejjel lefelé, oldalával fekszik* a párja karjában, lába enyhén nyitva II. pozícióban, karja III. pozícióban. Majd kísétnak a többiek, és a harmadik pár egymás előtt áll.

Ellépnek egymás mellé, és egy szinte *meditatív, és kényes balance-okat tartalmazó résszel indítják kettőüket* (16'45"): a balerina elől tendu-ben medencéje tolásával közelíti a férfi lábfeje felé a spiccét, majd megfogják egymás kezét, és a nő hátrahajlással együtt off-balance helyzetben emelni kezdi a lábát arabesque-be (lásd a képen). A karok megemelésével a férfi a mellkasára húzza lassan, így balance-ba kerül. De már indulnak is visszafelé, csak a nő nem teszi vissza a lábát a földre, hanem off-balance panchéba kerül (lásd a képen) (17'05").



134. ábra

- Elöl croiséből kapja fel a férfi a nőt *magához ölelve a két-attitude-ös helyzetbe* (pipáló lábfejek, megtört karok a korábban látott módon)(lásd a képen). Majd croisé panchéból)(lásd a képen) indítanak egy olyan *fouettét*, mely közben a balerina *felsőteste lent marad* a férfi kezében, és aztán folytatják grand rondal tovább *egy extrém széles IV. pozícióba érkezve*, a férfi testén enyhén támaszkodva (17'38"). Innen egy hirtelen *éffacée* elől lábemelésből (szintén off-balance-ból) passén át indítva megismétlik ugyanezt a másik irányba.

- Mindketten *mély pliébe ereszkednek* (van Manennél gyakori helyzet, akár a modern táncokban) és *manenes kartartást vesznek fel*, majd a férfi hátulról ölelő fogással ismét megemeli a nőt negyeddel átfordulva a másik oldalra, miközben *ő lábait hajlítva a hasához húzza pipálva* (17'56"). Karjai manenes allongéban, lábfejeit hirtelen lefeszíti, majd a földre ereszti őt a férfi.



135. ábra

- A férfi lassan *hátrafelé lépked*, majd vissza a nőhöz, mindvégig őt nézi, illetve a hátát, hiszen a nő nem fordult meg. Majd nagy arabesque emelésben felemeli (18'30"), és a kettőst kezdő dobásnál leírt módon a *karjaiba ejti* ferdén (18'35").

- *Nagyon lassan relevé* lent-nal a balerina felemeli a lábát elől *éffacée*-ba, karja és a férfi nem őt segítő karja párhuzamosan emelkedik a lábbal. Majd *hirtelen pliébe ereszkedik*, szabadlábát is megtöri, a férfi pedig *könyökhajlatával a térdhajlata alá nyúl*, majd lábzáras közben a földre, illetve a saját elől kint hagyott lábára fekteti (18'58"). A balerina a másik irányba is megemeli a lábát, de a *földre fektetés hátrahúzással* jön létre. A férfi pedig magára hagyja a nőt a földön, aki lassan felül.

- A hosszú férfiszólóban, mely inkább egy vallomás, egy monológ (19'10"-21'06") sok arabesque ékelődik a csupa modern mozdulat közé: *lépések sur-le-cou-de-pied-be húzva* a lábát, *en dehors ceruza tourok* nyújtott lábas nyitással, *fekvőtámaszba zuhanás* kis arabesque lábemeléssel, *V.pozíciós guggoló támaszból féltalpon arabesque-be pattanás* (lásd a képen), *parallel passé talpon* egy csípőre tett kézzel. Aztán ezek variánsai is: ceruza-touros kör szintén nyújtott előre lábnyitásokkal, és a guggoló helyzet egy lábon, hátul sur-le-cou-de-pied-ben tartva a lábát, és kéztámasszal *egy fordulat ebben a helyzetben*. Majd a'la secondba lendített lábbal sauté következnek (lásd a képen), és egy *pirouette egyik csípőre helyezve a két kezét* és széles II. pozíciós pliébe érkezve manenes kartartással. Egy hosszú térdelés és a nézők felé haladó lépések után egy dupla tour en l'air szintén II.-ba kiugorva, hosszan tartva a mély pliés-manenes karral díszített pózt.

A végén eltávolodik a nőtől lépésekkel, és diagonálban ismét nagy piqué arabesque-eket emel manenes karral (lásd a képen), az utolsót parallel passéba behúzza talpra ereszkedve, csípőre téve kezeit, és így megáll. (Végre kimondta, amit akart, ami bántotta.) Lassan leengedi lábát, és külön-külön a karjait: egy pillanat, mikor lesütött szemmel nem is mer a nőre nézni.



136. ábra

- A nő hirtelen feláll – reagálnia kell (21'10"). De a férfi utána fut. Néhány klasszikus mozdulat után *hatalmas a'la second jeté fondu emeléssel haladnak hosszan oldalra, profilban előre lábnyitással érkező*, úgy, hogy a nő a férfi mellkasára dől (21'39"). Másodszor ugyanez fouettével fejeződik be, de a nő otthagyja a férfit és manenes allongéval *fut egy kört*.

- Különböző formákban jetéket emelnek, és aztán egymás mellett táncolnak nagy körben: manenes kartartással valceroznak magukban, piqué-ket forognak *előre kiszúrt lábakkal*, és sokszor ismételnék egy *ringatózó, háromnegyedes lüktetésű a'la secondba nyitott piqués lépést*. Majd közösen is szárnyalnak hatalmas jetéssel és egy saut de basque emeléssel, de véget érnek intim pillanataik: elég hirtelen és erőszakosan lépnek közbe a többiek (23'06").

A férfiak beszaladnak, a *nők oldalazva lépkednek sarkon* (mely tökéletesen a klasszikus kánon elleni „vétek”), majd beforognak a férfi előtt (23'11") oldalra ledöntésben befejezve. Hosszan fekszenek a férfiak lábán így, majd felállnak – ismét három pár egymás mellett. A darab elején megismert módon felrántják állukhoz a karjaikat (23'28"), majd magasan vezetett *demi rond után écarté pózból lecsúsznak spárgába* előrehajlással (23'42"). Ismét felállnak profilban egymás mellé, és a nők a férfiak karjaiba omlanak – akár az első pillanatokban. Most a grand pliéből indított emelést idézik vissza: egyenként mennek hátra vele (lásd a képen), és szorosan egymás mellé kerülnek csoportba (24'20").

- Érdekes *lépegetős rész* következik: mindannyian együtt mozdulnak. Hol az *előre nyújtott lábat féltalpon tartva húzzák a másik lábat hozzá a földre*, hol *tendu helyzetbe kiteszik a lábukat* (lásd a képen), hol *behúzzák a súlyláb bokája mögé vagy elé féltalpra* – s ezeket kombinálják. *Karjaik a tompor alatt* a combjukhoz finoman érintve (szinte az előkészítő módosult változatában). Majd kis *développéval*, *contre-temps*-szerűen indítva *talpon kilépnek egy dessus pas de bourrée-t*, és úgy fejezik be, *mintha elindulnának croiséban térdre*, de csak mélyítik a pliét. (24'22" - 24'48").

- Végül néhány arabesque után, melyeket lépésekkel kötnek össze cikk-cakkban, ismét leállnak, a darab elején látott módon egymásra néznek (25'02" és 25'06"), és páronként elhagyják a színpadot. Az első két pár néhány mozdulatot visszaidéz a kettőséből és emelésekkel távozik, a harmadik pár pedig tétován lépeget oldalazva szétfelé, majd a férfi a nőhöz sétál és felemeli jété pózba. *Úgy tűnik elindulnak kifelé*, de a férfi még a levegőben megfordítja nőt a háta mögé csavarva a pózban (a nő szinte szétnéz a színpadon, visszatekint, egyértelműen erőlelem a partnere számára), majd visszahozza maga elé és kísétál vele (26'26"). A zongora elhaló hangjaira a színpad üres...



137. ábra

3.2.5.2 Az *Öt tangót (1977)* szintén bemutatta az Operaház a Táncművészeti Főiskolával közösen 1998-ban, először a vizsgakoncerten. Operai művészként engem is visszahívtak a végzősökből és néhány éve diplomázott fiatalokból álló csapatba. Bár nem a férfiszólót kaptam meg, „csak” az azt követően legjelentősebb két férfi egyikét táncoltam (akik ketten a leghosszabb időt töltik a színpadon), mégis nagy élmény volt a betanulás, az előadások és van Manen elismerése, melyet a legnagyobbak között örök pályafutásomból.

Van Manen jól ismert stílusjegyei közül ebben a műben még inkább hangsúlyos szerepe van a sétáknak, az egyszerű formákból való muzikális építkezésnek, és a tangóban is

lényeges testtartásnak és belső feszültséggel kitartott pózoknak. „Van Manen az egyetlen klasszikus koreográfus, az én tapasztalatom szerint, aki indokoltan épít a tangóra. Unalmas pózolás helyett ez a tánc, úgy tűnik, máshogy inspirálja: a formáit ugródeszkának használja a neoklasszikus újításaihoz: kezdve az egyszerű sétával és a hirtelen váltásokkal, melyeknél hol a zene ritmikájára, hol a dallamvezetésére épít. A nők ebben a darabjában sem passzív résztvevői a történeteknek.”⁵² Talán az egyik kulcs van Manen és a tangó között éppen az említett belső feszültség, mely összes darabjában benne van: a szexualitásban, a nemi szerepek viszonylagosságában és a kapcsolatokban fellelhető kisebb-nagyobb játszmákban rejlő, gyakran ki nem mondott vagy feloldatlan feszültség.

Az *Öt tangó* két szélső tétele teljes együttesre épül (hét pár), a második tétel a szőlőbalerinái a férfiakkal, a harmadik egy rövid férfiszóló, majd a két férfi kettőse és partnernőikkel kiegészülve pas de quatre-ja következik.

Mozdulati invenciók és stíluselemek az *Öt tangó* koreográfiai nyelvezetében:

- Lépések. Egyszerű séta (pas marché): akár hosszan, kombinációk nélkül (II.tétel), vagy kisebb lépésekkel kombinálva. Saroklépések. Lépések erősen keresztbe húzással (szinte egyik croiséból a másikba): egymás után (utolsó tételben szemben a közönséggel), vagy mély pliés és nyújtott lábas lépés kombinálva (első tétel elején pároknak egymással szemben). Lépések mély pliében maradva (elsősorban a páros részeknél: tangó fogásban). Lépések spiccen, parallel passéban (II. tétel végén szőlőbalerinának)(lásd a képen). Dedans, féltalpon-pliében történő keresztlépések térdből tekerve (férfiszóló és két férfi). II. pozícióban lépések féltalpon, oldalra haladva, dedans keresztlépésekkel – tipikus van maneni mozdulatsor (férfiszóló, két férfi). Erotikus, macsós lépkedések (férfiszóló középső része): enyhe csípőmozgással, enyhén húzva hátul a lábfejet, keresztbelépve ruganyosan (lásd a képen). Lépések magas térdemeléssel és pipával (két férfi). Tangót idéző lépés egy lábon grand pliébe lecsúszással, hátul elnyújtva a lábat és en dedans keresztlépések, oldalra féltalpra kiszúrásokkal (V. tételben a három párnak). Futások en dehors soutenu-s fordulatokkal kombinálva (a három szőlőférfinek az V. tételben).

- Kartartások és -mozdulatok. A tipikus van maneni allongé: vagy tartottan (lépéseknél, arabesque-eknél), vagy a mellkas előtt keresztbe hajlított tartásból vágó mozdulattal nyitva rézsút irányba, a vállakat is zárva illetve nyitva hozzá (a pliés és nyújtott keresztlépéshez koordinálva) illetve tolással is (lásd a képen). Csípőre tett kéz: egy kéz csípőn (másik lóg, vagy combtövön támaszkodik), két kéz csípőn és két kéz egy csípőn változatban is.

⁵² Laura Capelle in. Financial Times (2014)

Tangófogás a páros táncoknál (lásd az utolsó képen): nem csak a tangó alaplépéseknél, de a klasszikus pas de deux-ben is alkalmazva: párosan lépett piquénél, promenádoknál, sőt emeléseknél. Két kéz a derékon hátul (férfiszóló). Kézfejek ökölben (férfiszóló): elől összeérintve (első karpozíció), vagy elől és hátul első karpozícióban (has előtt és derékon) chassé en tournant közben. Vonatozós⁵³ alkarkörzés a szexi járáshoz társítva (férfiszóló). Kaszálós mozdulat oldalra-hátra indítva, majd test előtt nyolcas ívet rajzolva előre séta közben (V. tételben a férfiaknak).



138. ábra

- Helyzetek. Tendu vagy féltalpra kiszúrt helyzetek/pózok elől, oldalt és hátul. (Tangós póz. A klasszikus balettben a színpadi pózok leggyakrabban 90°-on ritkábban 45°-on fordulnak elő, a tendu helyzet maximum átmenetként, pillanatokra, vagy preparációként.)(Lásd az legutolsó képen.) Térdelések, köztük egy páros térdelés is a szólópárnak (ekkor a nő hátranyújtott lába a férfi lábán pihen)(lásd a képen). Tombé helyzetek: elől féltalpon/spiccen (lásd a képen), passéból leszúrva hátra (allongéból csípőre tett kézzel) (két férfi), széles lecsúszással tangósan (lásd fent), és elől féltalpon támaszkodva kis kirúgással off-balance-ban (utolsó tétel vége). Frontális póz parallel IV. pozícióban (két kéz egy csípőn)(két férfi).

- Alapmozdulatok. Piqué: a'la secondba keresztlépéssel (lásd fent a második képen), rondal, partnerrel panché arabesque-be hirtelen lebukva és elől pipás attitude-del kis off-balance helyzetben (I. tétel). Arabesque: piquével féltalpon és plié-relevében (férfiszóló), pliében rácsúszással (III. tételben szólóban és párosan is)(lásd a képen). Kiszúros lépések: keresztlépéssel kombinálva (lásd fent) vagy negyedenként fordulva (két férfi csípőre tett kézzel és két nő vágó/karatézó mozdulattal) és balancé széles kiszúrással hátul-keresztben. Súlyláb lábfeje előtt keresztbe leszúrt lábhelyzet (két nő). Plié-relevés dévoloppé - chassé -

⁵³ Mint a gőzmozdonyok kerekén látható összekötő rudak mozgása.

plié-relevés összehúzás kombinációja, azaz hasonló hullámzású lépések összekötése (V. tételben a három párnak).



139. ábra

- Hajlások: Mély hajlás a férfi karjaiba pas de chat-szerű beugrással (lásd a képen) és dupla dobott tour en l'air után (I. tételben a szólópárnak). Piqué passéból elől tendu-be leszúrással hirtelen hátrahajlás (I. tételben az egyik párnak). Emelés után fordulatból hátrahajlás és lépések hátrahajlásban maradva a férfi karjaiban (II. tétel)(lásd a képen). Páros térdelésbe vetődve hátrahajlás III. pozíciós karral (III.tétel végpóza a férfi szolistanak)(lásd a képen). Hátrahajlás elől développéval a partner karjába (IV. tétel). Hirtelen hátrahajlások térdelésben egyedül (lásd a képen) és partnerrel tendu helyzetben (V. tételben minden balerinának) és V. pozícióban (ugyanitt a szólópárnak)(lásd a képen). Hátrahajlás hátul tendu-ben, egy karral III. pozícióban, másikkal csípőn (mindenki az V. tételben)(lásd a képen). Forgatás hátul passéban hátrahajolva (V. tételben a három szólópárnak). Hátrahajlás tangófogással, mély grand pliében egy lábon, elől nyújtva a másik lábat (minden párnak az V. tétel legvégén).

- Talpon történő mozdulatok. Fordulatok talpon (I. tétel kar). Arabesque-ek (lásd fent). Proménád talpon arabesque-ben (V. tételben a szólópárnak). Lábdobások talpon előre (I. és V. tétel).



140. ábra

- Különleges mozdulatok. Spiccen átcsúsztatott kirúgós flic-kek en tournant en suite (férfiszóló). Dupla ceruza-tourok (két férfi). Oldalra kiváltós szökkenések, mintha oldalra ballotték lennének nyújtott lábbal (IV. tételben a két nőnek)(lásd a képen). Kirúgós pas de chat csípőtölással és hátrahajlással befejezve és arabesque - húzás - ceruza-tour kombinációja ritmizálva (V. tételben a két párnak). Grand rond de jambe jetészerűen a lábak átlendítése a partner elöl tendu-ben kitett lába fölé spiccre/féltalpra lehelyezve a lábfejeket (V. tételben mindenki)(lásd a képen a végpózt).

- Partneri viszonyok és emelések. Nő partnerol férfit (első tétel arabesque dedans promenád). Férfikettős: tangóval, promenáddal, emeléssel (III. tétel első fele). Klasszikus emelések variációi: jeté beugrással derék mellett tartva, és két férfi által emelve (II. tétel); dupla tour en l'air emelés (I. tételben a szólópárnak). Különleges emelések: előre láblendítéssel emelés panchéból a másik lábra panchéba érkezve (II. tétel); jeté fondu parallel passéba érkezve (II. tétel); dobott sissonne ouverte I. arabesque-be (II. tétel); hat férfi emeli a nőt zárt lábakkal magasra (II. tétel)(lásd a képen); elől attitude en tournant (IV. tétel); átemelés VI. pozícióban (V. tételben a karnak). Különleges à terre helyzetek: promenád V. pozícióban (V. tétel

mindenki), forgatás hátrahajlásban maradva, malomkörzésszerű karral kísérve (V. tételben a három szólópárnak).



141. ábra

- Fejtartások és nézések. A határozott egymásra-, vagy egymástól elnézések mellett gyakori a kissé oldalra fordított fejtartással történő hátranézés (mintha azt figyelné valaki, hogy követik). Ez a szólóbalerina és a férfiak (II. tétel) és főként a két férfi (IV. tétel) jeleneteiben hangsúlyos. (Az instrukció az volt hozzá, amikor betanultuk a darabot, hogy mintha pisztolyt szegeznénk egymásra: úgy kell a másik tarkójára nézni előre, amikor én vagyok hátul, vagy azt kell érezni a hátunkban, ha mögöttünk áll a másik férfi). Az V. tétel utolsó részében egyszerű lépések vannak határozottan forgatott fejekkel: egymásra nézés, előrenézés a közönségre és egymástól elnézés; majd sétával való szétválás és közeledés, és egy hátrahajlás után (lásd a képen) a párok mélyen egymás szemébe néznek, és végül fejüket a nézőkre kapják (lásd a képen). Egyszerű, de hatásos befejezése az egyszerű, de hatásos mozdulatokkal operáló, tipikusan van Manen koreográfiának.



142. ábra

3.2.5.3 *Jellegzetes van Manen mozdulatok képekben:*

Hans van Manen további darabjainak fotóin a klasszikus tánc, a hétköznapi gesztusok, a szexualitás nyílt ábrázolása, valamint néhány groteszk (kar)mozdulat és gesztus jól jellemzi a holland alkotó stílusát. Letisztult világa intelligens és egyértelműen dekódolható bárki számára. Az emberi kapcsolatok sokszínűsége és mélységekig ábrázolt rétegei van Manen darabjainak ugyanúgy részei, mint a humor, vagy a dekorativitás.

Concertante (1994):



143. ábra: Combtámasz, mély II. pozíciós plié, támasztás a mellkason, talpon arabesque

Solo (1997); *Szarkazmusok* (1981); *Grosse Fuge* (1971):



144. ábra: II. pozíciós plié és van manenes kartartás, groteszk gesztusok



145. ábra: szexualitás és groteszk, „pókjárás”, mint az *Adagio Hammerklavier*ban is



146. ábra: szex, a második pozíciók, és a van manenes kartartás: *ökölbe szorított kézfejjel* használt változata is



3.2.6 William Forsythe (1949-)

147. ábra:

A XX. századi alkotók eddig tárgyalt képviselői minden kreativitásuk és újító szándékuk mellett is sokkal inkább az akadémikus balett keretein belül alkottak. (Műveiket a laikusok egyértelműen balettnek, sőt többekét akár „klasszikus balettnek” aposztrofálnák.) A következő alkotók ugyan szintén *a balett technikájára építve dolgoznak*, munkásságukban a szó szerinti értelemben szintén ott vannak a balett *alapjai*, de abból (részben) kilépve, vagy azt teljesen újragondolva hozták létre táncnyelvüket. Műveik előadásához nagyon erős balettképzés szükséges - együtteseik napi gyakorlatai is balettórák - de stílusuk, mozgásrendszerük, formanyelvük, esztétikai-filozófiai háttérük már átlépi a balett határait. Bár Mats Ek és William Forsythe saját társulatai „balett” néven működtek¹, Jiří Kylian pedig „táncszínházban” alkotott, mindhármasuk művei a „balett-nem balett borotvaélén” egyensúlyoznak. Koreográfiáik saját társulataik mellett elsősorban balettegyüttesek (nagy, operai jellegű, és kisebb, eleve modernebb repertoárt építő társulatok) műsorrendjében szerepelnek. Míg Kylian csak néhány korábbi művében használta a spicctechnikát (*Rückkehr ins fremde Land* – 1974, *Felhők* - 1976, *D-dúr szimfónia* – 1977), Mats Ek pedig szinte egyáltalán nem², Forsythe életművében sokkal gyakrabban találkozunk vele – talán ezért kézzelfoghatóbb a hatása az őt követő balett-koreográfusokra.

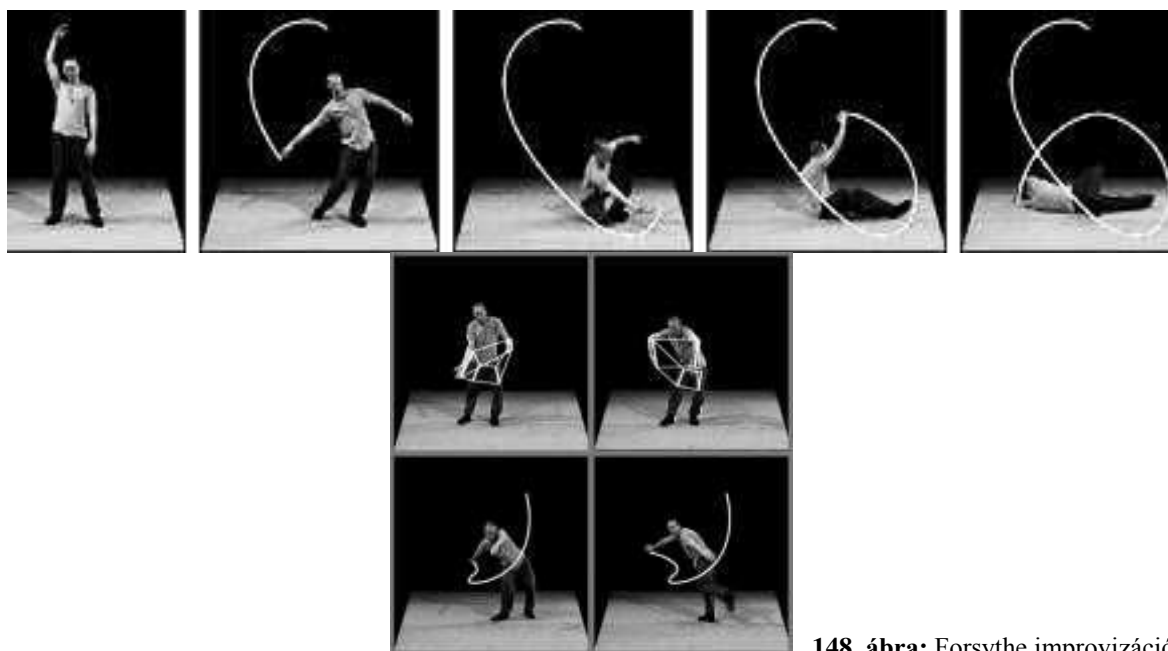
William Forsythe Amerikában rock and roll táncosként kezdett a mozgással ismerkedni, majd balettet is tanult. Már fiatalon is különleges mozgásával és kreativitásával tűnt ki. Balanchine nyomdokain, Lábán Rudolf mozgáselméletét, a térről és a táncos

¹ Forsythe a Frankfurt Ballett-tel lett világhírű, ma már saját társulata (mely nem a Frankfurter Operában működik) „csak” a The Forsythe Company nevet viseli, de ez a különbség jelzi a munkásságában bekövetkezett változást is: a „balettosabb” művektől a performance jellegű alkotások felé való eltolódást.

² Például a *Csipkerózsikában* nagyon minimális mértékben, de nem is a címszereplő táncában.

mozgáslehetőségeiről alkotott nézeteit tanulmányozva alkot³, és mindent átszűr saját fáradhatatlan, állandóan pörgő és mindenre nyitott személyiségén, furcsa intellektusán. Performance elemeket tartalmazó, összművészeti műveit – melyekben teljesen különálló egységeket alkotnak az önálló előadásként is színpadra kerülő balettjei, mint az *Artifact* (*Artifact Suite*) - 1984, az *Impressing the Czar* (*In the Middle Somewhat Elevated*) - 1988 és a *Limb's Theorem* (*Enemy in the Figure*) - 1990 – Robert Wilson rendezéseihez hasonlítják, akire fiatal éveiben éppen Balanchine, Merce Cunningham és Martha Graham művei voltak nagy hatással⁴.

Műveinek „leírása” azért körülményesebb, és terjengősebb az előzőeknél, mert szinte semmi „nem úgy van, ahogy várnánk”, még a tisztán klasszikus mozdulatok is máshogy vannak beágyazva, vagy egy csavarral kerülnek a koreográfia szövetébe. Forsythe-tal kapcsolatban szokás említeni, hogy legalapvetőbb összetevőire bontotta a klasszikus táncnyelvet és a legrizikósabb formákban, dinamikával és sebességgel „újrahasznosította”, másrészt gyakori műveiben az *improvizáció*, melynek egyéni metódusát fejlesztette ki⁵. Erről részletesen beszél kiadott dvd-jén⁶: az alapoktól a komplexebb formákig. A két pontot összekötő egyenes (mely lehet a testen kívül, de összekötheti a test két pontját is: pl. csukló és könyök) különböző kiindulású és szemléletű mozgatójától és megközelítésétől kezdve, a bonyolultabb vonalakkal és térbeli alakzatokkal való operáláson át a komplex improvizációig.



148. ábra: Forsythe improvizáció

³ Fuchs (2007) p. 341-344.

⁴ Bremser(szerk.)(2009) p.156-160

⁵ William Forsythe *Improvisation Technologies*

⁶Lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=6X29OjcBHG8&list=PLAEBD630ACCB6AD45&index=1> és <https://www.youtube.com/watch?v=hH7yAZRdkFs&list=PLB4908F900283BB1B&index=1>

„Amit a hagyományos baletthez képest másképpen csinálunk, az az, hogy a mozdulat eredetére összpontosítunk nem pedig a végére. (...) A szükség szülte az újítást, mert az együttesemnek soha nem volt sok ideje próbálni. Az alapvető módszerem, melyet 15 év alatt fejlesztettem ki, hogy megtaláljam a módját használni azt, amit a táncosok már tudnak. Mivel elsősorban balett-táncosokkal dolgozom, elemzem, hogy mit tudnak a térről és a testükről az intenzív balettképzésük alapján. Már rájöttem, hogy lényegében a balett táncosokat arra tanítják, hogy vonalakat és formákat illesszenek össze a térben. (...) Így elkezdtem képzeletbeli vonalakat kitalálni a térben, melyeket lehet hajlítani, vagy dobni, vagy más módon torzítani. Haladva a ponttól a vonalig, a síkig és a testekig, képes lettem vizualizálni egy geometriai teret, mely pontokból áll, amelyek között számtalan összeköttetés van. Mivel ezek a pontok mind megtalálhatóak a táncos testén belül is, ezért nem volt igazán szükség áthelyezni őket, csak ide-oda 'hajtogatni', s ezekből végtelen számú mozdulat és pozíció jött létre. Ezekből elkezdtünk létrehozni egy katalógust, hogy mire képes a test. És minden új darabhoz, amit koreografáltunk, újabb lehetőségek sorozatát dolgoztuk ki. Néhány ilyen lehetőség eleve benne van a balettben.”⁷ Forsythe nem-balett szótára 135 mozdulatot tartalmaz, melyek kombinációjának száma kiegészülve a balett szótárával gyakorlatilag végtelen.

A testtel való rajzolás technikáját Forsythe építészet iránti érdeklődése is inspirálta: „A koreográfusok és építészek közötti együttműködés még mindig a hagyományos módon zajlik általában, az utóbbi díszletet tervez az előbbinek, ugyanakkor az építészet és a tánc kapcsolatáról kevés kutatás ismert. A kevés példa egyike arra, amikor a koreográfus kortárs építészeti problémákkal dolgozik, William Forsythe és a Balett Frankfurt az 1980-as évek végén, különösen az *Enemy in the Figure*-ben (1989) és a *Limb's Theorem*-ben (1990). Ezek a darabok azoknak az építészeti kérdéseknek mély megértését és a velük való elkötelezettséget mutatják, melyekkel akkoriban Daniel Libeskind foglalkozott. Forsythe-ot nem a 'dekonstrukció' miatt érdekelte Libeskind, ahogy gyakran állították, hanem a rajz-művelei miatt. Az azonos intellektuális érdeklődésük, és az ebből eredő barátságuk lehetővé teszi számunkra, hogy tisztán lássuk, a balett médiumán keresztül feltárt építészeti problémákat. Ez emlékeztet is egy időszakra, a posztmodernizmusra, amikor az építészet meghatározta az elméleti vitákat.”⁸

Ezeknek az *intellektuális tartalmaknak* a megértése, és *képlékeny test* valamint *erős balett-technikai alapok* nélkül nem lehet jól Forsythe műveket táncolni. Azoknak a

⁷ openendedgroup.com

⁸ Spier, Steven (2005)

táncosoknak, akik nem tanultak Forsythe-improvizációt, elengedhetetlen a jó betanítói munka és a nyitottság a klasszikusabb, gyakrabban játszott balettjeihez is.

Ha Forsythe művet nézek, elsőre ilyen kifejezések jutnak eszembe: határok feszegetése, kiszámíthatatlan, váratlanság, hirtelen irányváltások, szélsőséges dinamikák, őrült tempó, lassított felvétel, kemény, éles, laza higanymozgás, extrém, mozgásintelligencia, ösztönösség, flegmaság, fölényesség, bizalomjáték, kiszámítatlan őrült, hűvös, extázis. Ez a sok ellentmondás mind benne van műveiben, és talán nem is kell különösebben ecsetelni, hogy a klasszikus balettről többnyire nem ezek jutnak elsőként eszünkbe – pedig Forsythe műveit csak magasan képzett balettművészek képesek eltáncolni.

Forsythe stílusa már a kilencvenes évektől fokozatosan eltávolodik a balettől, a zokniban táncolt darabok⁹ mellett itt még feltűnnek spicc-technikát alkalmazó klasszikusabb alapokra építő művek¹⁰ is, a XXI. századi performanszai¹¹ azonban már csak saját együttesével „működnek”.



149. ábra: Libeskind épületei Drezdában és Torontóban és egy képlékeny test (Vincent Chaillet, Párizsi Opera)

⁹ *Self Meant to Govern* (1994). Lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=Q237dffzzxo>

¹⁰ *Workwithinwork* (1998). Lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=BdbjEvDKyXo>

¹¹ *One Flat Thing, reproduced* (2000). Lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=TNeCPB9gqk>

3.2.6.1 In the Middle Somewhat Elevated (Az Operaház 2000. márciusi premierjén: Középre, kissé megemelve)(Középen kissé felemelkedik/kiemelten/magasztosul/fennkölt)¹²

William Forsythe legtöbbet játszott, emblemikus műve, mely eredetileg a Párizsi Opera Balettegyüttesének készült 1987-ben a következő szereposztással: Sylvie Guillem, Isabelle Guerin, Fanny Gaïda, Karin Averty, Nathalie Aubin, Virginia Rousselière, Manuel Legris, Laurent Hilaire, Lionel Delanoe. Nem sokkal ezután része lett az *Impressing the Czar* című háromfelvonásos alkotásnak (1988, Ballett Frankfurt), mely címében és főként kezdő tételében utal Petipa *Csipkerózsikájának* születésére II. Miklós idején. Forsythe szabad asszociációi a történelemről, a cselekményes és cselekménytelen balettekről, és a civilizációról mind benne vannak az öttételes, gyakran ironikus alkotásban, melyben a cselekménytelen (tehát Balanchine-t követő) részlet az *In the Middle Somewhat Elevated*.

„Az *'In the Middle'*-ben valósult meg a balett megmerevedett konvencióinak ragyogóan innovatív újragondolása Forsythe által – az egyensúly, a súly, az erőfeszítés, a vonal, a kivitelezés, az illúzió és a nemek tekintetében – olyan színházi magabiztossággal, mely alapján hirtelen a nemzetközi reflektorfénybe került.”¹³



150. ábra: Három kép az eredeti szereposztásból: Isabelle Guerin (1), Laurent Hilaire (1,3) és Sylvie Guillem (2,3)

¹² **DVD-melléklet.** Az elemzés a **SemperOper Ballett, Drezda** előadása alapján készült. Vezető szólisták: Yumiko Takeshima (Sylvie), Raphaël Coumes-Marquet (Laurent), Elena Vostrotina (Isabelle), Jiří Bubeníček (Manuel), Jón Vallejo (Lionel).

¹³ www.nytimes.com (2012.12.29.)

A színpad teljesen lecsupaszított, nincsenek kulisszák sem, csak a négy fal és egy középről, fentről világító hatalmas teljesítményű lámpa hideg fénnel. A táncosok (6 nő és 3 férfi) zöld trikóban és a nők fekete harisnyában. A szinte ipari környezethez illeszkedik Thom Willems ipari zajokat idéző kemény, ritmikus, de rejtetten dallamszerűségeket tartalmazó zenéje. Nincs történet, nincsenek érzelmek és hangulati háttér sem. A szerkezeti felépítés bonyolult rendszerű, de mégis úgy tűnik, hogy esetlegesen, rendezetlenül következnek a csoportos és szólisztikus részek – és dolguk végeztével a táncosok civilen ácsorognak a szélén, vagy kezüket lóbálva kísértálnak illetve kifutnak.

Két táncosnő áll középen (1. és 2.: Sylvie és Isabelle), és civilen nézegetik a fejük fölé „középen, kissé kiemelve” belógatott arany cseresznyét, és méregetik egymást, melegítgetnek. (Lásd a képen.)(0'22") A többiek jobb oldalon melegítenek. Az 1. férfi (Laurent) besétál, és az 1. nővel kezdik el az első részben többször, időnként csak részleteiben, vagy elemeiben ismétlődő mozdulatsort. (0'54"- 1'03") Egymás mellett oldalra lépnek és a másik lábat *spiccen húzva betekerik a földön sur-le cou-de-pied-be* (kvázi glissade variációja tortiller-val), karjukat *keresztbe csapott első port de bras*-val vezetik, majd a másik oldalra szabályos glissade-ot ugranak és V. pozíciós sautét ugranak akadémikus port de bras-val vezetve III. pozícióba a kart. Onnan az *arcuk előtt keresztezve hozzák le a karjukat plié-posé a'la second* helyzetbe mélyen rádőlve a szabadlábba. Failli-s keresztbelépésből indítanak a földről *attitude-ön át fouettés láblendítést*, és *chassé-znak előre negyedik pozícióban*, testüket negyedik arabesque-esen rotálva. A végén az elől spiccen/féltalpon *támasztott lábra rátolnak mellkasból*, majd innen vezetik át a földön húzva a lábukat oldal irányba II. pozíciós pliébe, miközben a másik lábon féltalpra emelkednek. Ezen a lábon indítanak egy *félfordulatos a'la second* grand battement-t, melyet *grand tourszerűen* kiviteleznek, majd átkötve croisé failli-val egy fél fordulatos en dedans tour forognak, érkezve V. pliébe, és mélyen előre hajolva, karokat előkészítőbe zárva. ITT (1'03") kapcsolódik hozzájuk a 3. táncosnő, hárman még egy relevébe felpattanást adnak elő éffacée-ba, melynél a kart IV. arabesque *allongéba szúrák le (elől kereszthelyzet)* – majd a férfi kifut jobbra előre és elkezd ismételni a mozdulatsort.

A két nő előre a spiccükre lépve en dehors fél fordulatot tesz (gyorsan, tehát tourszerűen), a *szabadlábát pipával a súlyláb mellé zárva* nyújtva, és hátra kiesve tombéba. Az *elől spiccen lévő lábhoz húzzák magukat V. pozícióba*, és egy grand sissonne ouverte-t ugranak elegáns, klasszikus tartással éffacée-ba, majd *ereszkedő rondos mozdulattal* zárják az V. pozíciót és *oldalt attitude*-ben pattannak spiccre. A 2. nő kifut, és csatlakozik az első férfihoz a kezdő mozdulatsor ismételtetésében.

Középen az 1. nőhöz most a 2. férfi (Manuel) társul (1'12'')(a többiek még mindig hátul, oldalt állnak szemlélődve, lábfejüket melegítve). Glissade-dal indítva oldalra lépnek piquével, a lábuk *croisé hátul attitude-be* kerül, *felsőtestükkel oldalra kidőlnek, és karjaikat keresztbe csapják* elől párhuzamos arabesque kartartáshoz hasonlóan. Majd *IV. pozíciós relevéből* (allongé karokkal fent) *V. pliébe ereszkedve indítanak* egy félfordulatos changement, miközben karjukat a pliéhez leeresztik a test mellett, de rögtön visszalendítik az ugráshoz – melynél *nem emelkednek* nagyot, *csak fordulnak*. V-ből pliében maradva csúsztatják a lábat IV.-be és hármat lépnek így előre, keresztezett karkísérettel, majd *pliében forognak tourt en dehors, effacée attitude-be* nyitva, kar alá nézve (1'17'') (lásd a képen). A klasszikusan megfogott pózból *a váll és a medence organikusan csavarodik tovább* (mintha mégsem állították volna meg a mozdulatot, csak a végletekig lelassították), és onnan a megemelt láb irányába szinte továbbesve, hátra *haladás szökkenéseket* csinálnak oldalra *kirúgós kis développékat* változtatva. A 4. nő csatlakozik a következő mozdulathoz, mely egy oldalra lendített *grand battement csípőtólással* (1'20''), féltalpon, majd röviden együtt táncol az 1. nővel, az eddigi mozdulatokból párat visszaismételve. A 2. férfi kiszalad, és ekkor már hárman egymás mögött állva ismétlik az alap mozdulatsort, nagyon röviden, mert szinte rögtön ott terem a 4. nő is, és négyen is lejárják.

Az első nő most a 3. férfitáncossal (Lionel) végzi a következőket (1'27''): *grand sissonne ouverte* után (1'28'')(lásd a képen) *attitude-t lendítenek előre és onnan passé par terre-rel (brush) lendítik oldalra attitude-be* tovább. Glissade-contre temps-t követően *húzás következik I. arabesque-ben* (Balanchine), *szabadon lendített karokkal*, majd keresztbe zárva őket előkészítőbe V. pozíciós pliébe ereszkednek, a felsőtestet a húzásnál létrejött előredöntött helyzetben tartva (nem kiegyenesedve), és onnan ugranak egy klasszikusan indított olasz pas de chat-t, de a második lábat *oldalt attitude-passé közötti helyzetbe húzzák a levegőben* (nem a súlyláb mellé). *Átfordulnak csípőtólással* IV. pozíciós pliébe kerülve a nézőkkel szemben, s ekkor csatlakozik a 5. nő (1'36''). A férfi kifut oldalra, DE közben (1'33'') a kezdő négyes hátul átsétál a bal oldalra hátra, és négyszögben elhelyezkedve folytatja a mozdulatsort (1'44''), ő pedig jobb oldalt elől teszi elcsúsztatva ugyanezt.



151. ábra:

A két nő (1. és 5.) pár egyszerű tendu-s helyzet és piqué után szétválnak, a 5. nő csatlakozik a 3. férfához (1'50"). Ekkor jön az 6. nő (1'46"): oldalról indított enveloppés indítású spanyol pas de chat-t ugranak együtt, majd oldalra *piqué*t lépnek az imént leírt *kint tartott passé helyzetben és csípőtollással* off-balance-ig engedik ki (1'49") (lásd a képen), ezután gargouillade-ot ugranak, mely Balanchine-nak is kedvelt ugrása volt, és kis rondal indítva oldalra lépnek *V. pozíciót zárva csípőtollással* a zárás után. Ezután a 3. férfi, és a 5. és 6. nő oldalt egy mozdulatát ismétlik csak a kezdő sornak, és balra-hátra elsétálnak. Közben a kezdő négyes visszafelé jön, ketten jobb oldalon hátul maradnak, ketten elől újból az alapokhoz térnek vissza.

Sylvie és Isabelle együtt grand jeté-t ugranak (1'59") és széles IV. pozícióba pattannak spiccre profilban, allongéval (2'00") (lásd a képen). Ez a mozdulat is sokszor vissza fog térni a darabban. Majd párhuzamos lábbal „vigyázz-ba vágják” magukat oldalra kifeszített karral, és visszahúzott tenyérrel (2'04"). Ezután (2'04"-3'00"-ig) mindenki a „saját útját kezdi járni”, ismétlik az eddig megismert mozdulatokat – időnként csatlakozva egy másikhoz, majd újból szétválva, néha átfutva egy másik helyre. (Lásd a képen.)



152. ábra:

Ez a fajta koreografikus építkezés a mai napig meghatározó. A motívumok szétbontása, részletek kiragadása és újraértelmezése (időnként egy-egy új mozdulattal társítva), és újrastrukturálása, valamint a variálás térben elmozdítva, időben eltolva (kérdés-felelet, kánon), majd újra egyesítve (unisono), fordulatokkal dúsítva, karokkal változatossá téve a lehetőségek számát szinte a végtelenhez közelítik. *Ezt az építkezést láthattam 2012-ben, amikor Leo Mujic dolgozott az évfolyamommal* – és rávilágított, hogy akár viszonylag kevés mozdulattal is lehet teljes értékű és változatos koreográfiát készíteni, ha van fantázia a variálásra.

A részeket általában nagy csattanásszerű robaj választja el egymástól a zenében: következik a 3. férfitáncos (Lionel) szólója (3'00"-4'17"). Előresétál a jobb oldalon egyenes vonalban a nézők felé, majd *shuffle step-ből hirtelen előre rúg* (grand battement plié-relevében a fej fölé), és három villámgyors hátul-elöl-hátul lábleszúrásból csípőtollással *contre-temps-t lép, a csípő irányába kizuhanya oldalra, pas de bourrée-val tompítva-továbbvezetve a mozdulatot a tehetetlenség pillanata után*. Egyszerű klasszikus pózok, lépések variációi: tendu helyzetek, pas de bourrée-k, chassék követik egymást, a *karok lendített, test előtt keresztezett, karkörzős mozdulatokat* végeznek – szinte soha nincs nyugvópontjuk, vállból szabadon működnek. Enveloppés sauté ugrik előről behúzával, és a felsőtesttel kontrakciót tesz hozzá, majd klasszikus formában grand sissonne ouverte következik. Elindul a közép felé egy *piqué-fouettéval indított tourral* elől helyzetben (3'07"), *felsőtesttel rádőlve* off-balance-osan, és a test csavarodásának „engedelmeskedve” egy fordultatos contre-temps-nal köti tovább a következő mozdulatsorhoz, mely egy enveloppé-passés ugrás (3'09") (lásd a képen) (kereszt karral lehúzával a fej fölül), a másik lábon pliében enveloppé, majd ismét egy ugrás a kezdő lábbal kombinációja. (Az AAvA forma gyakran előkerül.) Klasszikus piqué IV. arabesque és kis lábfejből ronddal díszített fouetté után behasít középre egy *grand jetészerűen indított ugrással, mely felfogható fordultatos olasz pas de chat-nak* is, vagy grand jetének a hátul lévő láb passéba behúzásával, allongé karral: *tipikus forsythe-i mozdulat* (3'15"). Ezután egy rúgós/développés mozdulat következik magas éffacée arabesque-be (3'16"), majd passén át negyedét váltva a térben croisé hátra leszúrással spiccel (ellenpontozás), hátat homorítva, karokat az allongéban hátrébb engedve (*extrém póz*)(3'16"). Ezután egy másik arabesque következik: ezúttal *féltaupon panchéba kerülve, testet megnyitva oldal felé* (nincs klasszikus kereszthúzás) (3'19") (lásd a képen) – előről átvezetve a test mellett az egyik kart párhuzamosan mozdítva a szabadlábbal, a másikat a test mellett tartva. És aztán előre karkörzéssel kísért chassé után ismétli a mozdulatot (ABA forma). Az allongéban hátra lendített kar tenyere egy pillanatra „rátámaszkodik” a levegőre

(3'22''), és onnan tolással (mintha egy falról lökné el magát) indul a teste előre: pliébe belépve, a súlylábra ráhajolva, és a másikat sur-le-cou-de-pied-be húzva a földön. Innen egy levegőbe lendített, félfordulatos glissade-ot ugrik (3'23'') és karkörzéses, csípőtolasos chassé-ból fél fordulattal kibontva développézik arabesque-be, majd a *földön lépve/lejelezve revoltade-szerű mozgulatot tesz*. (Hasonlít az iménti lendített glissade-hoz, csak egy teljeset fordul, és failli-san lép tovább előre IV. pozícióba.)(3'26'') Két előre développésan elnyújtott pliés lépésből en dehors tourt forog attitude-ből passéba húzva forgás közben (3'27''). Háttal enveloppé-pas de bourrée-val kerül II. pozíciós pliébe, majd hirtelen *a sarkait felrántva kerül plié-relevébe*, és egy kis *oldalra rúgással* preparálja az igazi revoltade ugrást (3'31''). (Tehát imént volt az *imitációja* a lépésnek, majd *eredeti formában* is kivitelezi.) Ebből (amúgy „angolosan”) kilépéssel, közvetlenül egy dupla grand assemblé en tournant ugrik (3'32''), de *megint organikusan engedve a fizika erőinek* oldalra mélyen kitombézva fejezi be az ugrást, testtel kidőlvén a súlylábra és allongé karokkal. Lassú elől keresztben indított par terre demi ronddal érkezik féltalpon II. pozícióba (ismét *a klasszikus pozíció - ezúttal már a második - nem klasszikus variánsban*)(3'36''), ahonnan a'la secondos ráfordulással forog fouetté tourt (3'37''), ismét kizuhanva – ezúttal előre – tombéba, és testtel is ráhajolva. *Kontra fél tourt* forog *csípő kitolással létrehozott oldalt attitude-ben* (3'39''), és hatalmas chasséval átszeli a színpadot karkörzéssel kísérve, hogy egy felsőtesttel „*előre hasalós*” *hátral cabriole-t* ugorjon (3'42'') (lásd a képen) oldal irányba nyitva a lábakat. A hatalmas lendületet egy pas de bourrée és glissade viszi tovább (*a törzzsel előre dőlésben maradva*), majd egy kirobbanó olasz pas de chat zárja a sort a színpad bal szélén (3'44''). Szinte a kulisszában fél fordulattal attitude-öt vesz fel hátra tombéba érkezve, majd a másik lábbal fouetté arabesque-ből tombézik szintén hátra, erős előrehajlással. Ezután egy „*söprögetős*” lépés következik, alig leírható, chassé és oldalra ide-oda tombészerű mozgulatok pliében maradva, a színpad közepére gyorsan berohanva, a párhuzamosan tartott kezekkel a test előtt oldalirányú húzásokat végezve (3'49''-52''-ig). Középen ismét egy fouetté tombéval, majd klasszikus tour en dehors (3'57'') és tour en l'air III. pozíciós karral következik (4'01'').

A leírásból látszik, hogy a rövid szólóban rengeteg mozgulat van, *többnyire nehezen leírható testhasználattal, aktív karmunkával*, néha egy-egy szigorúan klasszikus formában tartott elemmel. (Lehet, hogy ez egy összekacsintás volt a párizsi klasszikus táncosokkal, vagy csak demonstratív jellegű ellenpont.) A most következő lépést sem könnyű leírni: helyben, *V. pozícióban lépett emboité-hoz hasonló mozgulat a csípővel vezetve és nyolcasokat leírva* (kart fegyelmezetten III.pozícióban tartva)(4'04''). A mozgulatot renversészerű, de nyújtott és szinte leszorítva alacsonyan tartott mozgulattal kombinálja a férfitáncos, jobbra

kifelé haladva (4'07"). A kar a *renversé-nél használatos módon indul el*, de a II. pozícióból a féltalpon attitude helyzet (lásd a képen) közben *hirtelen, szaggatottan előre viszi elsőbe és rögtön visszanyitja*. Variációja végeztével *fut egy kört a színpadon*: a bal oldalon az egyik nőt kézenfogva (4'23") röviden együtt futnak, aki jobb-hátul leszakad, majd mindketten ismétlik a csípős-renversés mozdulatokat. EKÖZBEN (3'00"-tól): a nyolc másik táncos hátul kétsoros „táblában”, háttal, folyamatosan jobbra haladva végzi ugyanannak a mozdulatsornak a variációit, hol kánonszerűen, hol szétválva párokra-csoportokra. Ebben a visszafeszített tenyérrel indított körző port de bras után (3'02") (lásd a képen) vannak még elől és oldalt kitámasztott tombészerű helyzetek, *en dehors tourok földre leszúrva ugrott sissonne ouverte-rel arabesque*-be befejezve, *hátracsapott allongés* karral, húzások a kitámasztott spicchez/féltalphoz haladva oldalra – és öten ki is mennek ezzel a húzós lépéssel jobb oldalra. Két lány jobb hátul, egy lány bal hátul szólóztat a férfiszóló közben, de csak háttérrel adnak hozzá, egyszerű lépésekkel. Amikor a renverséket befejezi és elindul a körben futáshoz, akkor indul a következő pas de deux, tehát a részek határai összemosódnak.



153. ábra:

A kibontakozó kettőshöz (Manuel és az 6. nő) a körbefutó pár mellett még 1-1 táncos csatlakozik (4'17"- 6'21"). A pas de deux érdekesebb elemeit emelem ki. Két hatalmas grand jetével robbannak a színpadra (4'17")(lásd a képen): a fogás az egész kettősben jellemző: hónalj és kézfogás. Szintén sokszor jelennek meg az *egy kéz fogásával kispannolt off-balance pózok és pillanatok*, amikor a férfi a nő ellensúlyaként működik: akár földön lévő szabadlábbal, akár megemelt lábhelyzetekkel, vagy passés leszúrás után spiccen V. pozícióban is (4'21")(lásd a képen), illetve *a két kéz fogásával hosszan fűzött mozdulatsorok*, melyeknél a balerina a férfi karja alatt átbújik, fordul, és közben lábemeléseket/ lendítéseket/rúgásokat, grand rondot stb. csinál (lásd ezt a típust két képen; 4'30"; 5'03"). Egy kézről indítanak egy *arabesque-ből arabesque-be érkező dedans ceruza-tourt* (4'34"), a hónaljfogással és a másik kar kifeszítésével pedig két érdekes emelést is. Először egy *oldalra haladás, magasra emelt croisé elől développét*, melynél a nő extrán keresztbe viszi a lábát (4'37"), majd a másik irányba rögtön II. pozícióból indítva keresztlépésből oldalra kirúgós pas de chat-szerű emelést, melynél a test rádől a kilépő lábra, majd rögtön 90°-os *kontradőlés közben rúgja fel a második lábat* 180°-ra a férfi tenyerébe támaszkodva (4'40"). Ebből leérkezve pedig egy *módosult enterlacé-emelés* következik, melynél a nő teste a férfi testét megkerülve, de azon szinte tapadva előlről mögé kerül, és a férfi a lába közé nyúlva emeli fel (4'43"). Ezután szintén modern, kiemelés nélküli elem jön, a balerina szinte csak a férfi testéhez tapad pas de chat közben, a partnere pedig sokat halad vele („cipelős”emelés)(4'48"). Újabb kezdet el nem engedő sor után egy bezuhanás jön: előrefelé macmillanes arabesque-be (5'07"), és a férfi a földet érés előtti pillanatban kapja el a nőt a hóna alatt. Ezután mindketten *forognak talpon* tourokat és *egymást partnerolják* (tehát a nő is a férfit: 5'22") kis jeté passékat ugorva kéztámasszal. Újabb „cipelős”emeléssel, ezúttal fordultatos glissade-dal mennek át a túloldalra (5'39"), ahol némi egykez –fogásos rész után rövid időre egyedül maradnak a színpadon: egy kézről indított en dedans tourt forog a nő III. pozíciós, akadémikus helyzetben (5'53"), majd kilépéssel grand jetét emelnek háttal, és szemben ismét a tour jön (ABA forma). Újabb *bezuhanással*, most hátrafelé esve és elől effacée-t emelve kerül a nő a férfi karjaiba (6'00") (lásd a képen), súlylábán plié-relevében maradva, majd hátrahúznak diagonálba kéztámaszos fouettékkal és pliés attitude helyzetekkel (lásd a képen: 6'07") valamint talpon tourokkal felelgetve – s egyszer csak megállnak egymás szemébe nézve, és vége a kettősnek (6'20").

KÖZBEN: a négy táncos az ismert lépéseket, kombinációkat táncolja, sőt a férfiak is ugranak gargouillade-ot (mely inkább női ugrás). Majd először külön-külön a két férfi, majd egymást szorosan követve a két nő távozik jobbra egy érdekes en suite lépéssel: *tulajdonképpen*

glissade elől IV. pozícióba érkezve és onnan V. relevébe összehúzva *en tournant*, a glissade-ot záró lábbal párhuzamosan vezetve a kart és a fordulatnál *malomkörzésszerűen* vezetve tovább (5'32").



154. ábra:

A kettős utolsó bezuhanásakor megjelenik öt balerina (6'00"): és egymás mögé sorban rendeződve *improvizálnak* azonos lépésekből: széles IV. pozícióban felpattanás allongéval, tendu-s helyzetek allongés-tolós kézfejjel, passéból leszúrások és fouették arabesque-be. Közben haladnak a közép felé, és szétesik a sor is (lásd a képen). Négyen négyyszögbe kerülnek, és improvizálnak tovább egyre tágítva a formát, a középső balerina (Isabelle) pedig más mozdulatokból (indázó karok, az *emboités* „furcsalépés”) táncol szabadon, közben újabb

zenei cezúrát (azaz csattanást, 6'47'') követően pár állatias mozdulat erejéig a Lionel bejön hozzá improvizálni, majd ki is megy. Aztán a nők ismét sorba rendeződnek és most hirtelen az első balerina (Sylvie) marad középen (7'17''). Hozzá is bejön a párja (Laurent) improvizálni (7'24''), de ezekben vannak kötött, vagy állandó mozdulatok is. A négy nő körülöttük tovább mozog együtt négyszögben: az alapmozdulatok köszönnek vissza szaggatottan, elemeire bontva, rengeteg karmunkával, és néha egy-egy mozdulat improvizatíván különböző, hogy aztán együtt folytassák.

7'54''-nél besétálnak jobbról a többiek és középen egy sor alakul ki mindenből, majd kísétálnak jobbra és visszafordulva a középre. A séta *civil, kézlóbálós*. (Lásd a képen.) Hirtelen a 3. nő lemarad és szólóba kezd (8'07''). EKÖZBEN a többiek két diagonális sorban a bal oldalon a kezdő lépéssor variációit táncolják rendületlenül, soronként eltérő verzióban, melyek egy-egy ponton találkoznak is. Időnként egy-két ember arrébb sétál és folytatja más formációban.

A női szóló érdekesebb elemei: *koppintások spiccel* a földön hátul attitude-ben (8'08''), széles II. pozícióban *testhullám* (8'14), passés leszúrások, *off-balance-ban tolásos arabesque*-ek (8'15''), láblendítések (attitude spiccen és arabesque pliében is), cabriole, orosz pas de chat, grand jeté és tourok a klasszikus szótárból, IV. pozícióból - *fiúsan!* – *en dehors a'la second grand tour* (8'27'') és *elől parallel attitude spiccen csípőtollással assemblével* preparálva (forsythe-os jellegzetesség)(8'33''). (Lásd a képen a szóló egy pillanatát: 8'20''.)



155. ábra:

Sylvie szólója 8'48''-nál kezdődik a színpad közepére robbanó *croisé grand jeté*vel, majd egy egyértelműen *forsythe-os off-balance, csípő hátratulással és nyitással létrehozott arabesque*, melynél a láb panché magasságba tud kerülni a felsőtest különösebb döntése nélkül. (8'49'')(Lásd a képen.) Majd egy *extrém magasságba húzott, és ezért a súlylábát attitude-szerűen elhagyó passéban*, és a másik lábbal egy *enveloppével sauté*t ugrik. (8'52'')(Lásd a

képen.) Profilba csípőtollással lép ki előre, és tenyértolós karmozdulattal kíséri, akárcsak a két spiccen váltást helyben (joggszerűen) szintén *átfeszített karral váltva a test mellett*, melyet gyors félfordulattal a másik oldalra is megmutat (tulajdonképpen az ismert balanchine-os „pihenőhelyzet”, némi kis csípőtollással „ráülve” a súlylábba)(8’53”). Spiccen glissade-dal folytatja, a haladás irányába eső kart kis befelé körző mozdulattal vezeti allongéba, és *spiccen lépeget* tova a lábait felkapkodva passéba (mint egy kakas)(8’55”). Ezután ismét jellegzetes mozdulatok következnek: oldalra *talpon kilépett jeté fondu, melynél a szabadlábát hangsúlyosan a fejéhez lendíti* (a fejét és a felsőtestét közelíti a lábhoz)(8’58”), és a túloldalra chasséval megugrott olasz pas de chat a magas passéban attitude-szerűen kiemelt lábbal. (9’00”)(Lásd a képen.) Ebből *dégagé tour*t forog közvetlen kilépéssel profilba, de *háttal nyitja ki écartéba spiccen maradva* (nagyon nehéz technikai elem)(9’02”), s aztán szintén csak átlépéssel grand assemblét ugrik, s a lábat hátra zárva fél tourt forog kontrába en dehors az érkezéshez a szabadlábát hátul spiccen átcsúsztatva keresztbe (a kar croisé kispóznak megfelelően, de en face és kissé a középvonalon áthúzva van). Innen a karokat párhuzamosan a test mellé kilendítve indít egy horizontális nyolcast rajzoló karmozdulatot (9’05”), mely közben két lábon pliében marad, és kétszer felet fordul, s ismét oldalra lendíti a lábát a fejéhez. Balanchine-t idéző mozdulattal pattan fel II. pozícióra spiccen, mert *külön-külön áll rá a lábaira*, sőt az első lábával rögtön át is nyomja a spiccét tombés helyzetbe (9’08”). À terre *kilépett oldalra jeté fondu* következik, mely közben a *behúzott lábat dedans* (befelé forgatva) húzza spiccen a másik lábfej elé keresztbe, ahol kiforgatja és koppint is egyet, majd erre a lábba hátra effacée-ba kitombézik (karok allongéban, tolós gesztussal). Az elől tendu helyzetben lévő lábba (kissé megtolva a földön előre) rálép spiccre, s a másik lábbal *keresztezett elől irányból indítva nagy rondot lendít* magasra (9’10”), s továbblépve croisé elől kis assemblét ugrik. A hátul lévő lábat előre csalva enveloppés indítással arabesque développét csinál III. arabesque-be tolós karmozdulattal, majd hátralépve *effacée posé-ba kerül újabb tolós karcserével, és a lábon maradva a medence tolása közben ismét cserél karral* (mint a helybenfutásnál)(9’14”). A csípő a tolás következtében egyre jobban kifordul, és *a testsúly a két láb közé esik* (mely a beletben nem fordulhat elő). Háttal is ugrik egy chassé-assemblét, és a lábat és a kart is keresztkezésből indítva, a föld fölül fokozatosan emelve *rondal renversét csinál talpon-pliében*, csapottan és a nézők felé visszafordulva (9’18”). Kilépéssel elől poséba helyezi a lábát, és hátralendíti grand battement-nal, kereszt-tolós karhelyzetből indítva, majd váltással azonos oldali karral tolva (*helyben korcsolyázós lépés*)(9’19”), és hátrafordulás után tovalépve a földön *dedans félfordulat közben zárja a lábat V. pozícióba*. A bezárt láb csípőjét kissé oldalra tolja (beleül) és *ebből indítja a csípőtollás*

fokozásával a következő mozdulatot (kar két oldalt tolós mozdulatot tesz a záráskor)(9'23''). Az elől lévő lábat hátracsalsva flic-ket végez hátul, s a csípőből beforgatva a lábat, szinte *térdből* vezetve a mozdulatot, a teste mellett-hátul koppint egyet a spiccével, és felpattan allongé-croisé IV. pozícióba spiccen, megint külön-külön a cipő hegyére állva, szinte pas de chat-szerűen (a koppintós lábat hozza előre és szinte ráugrik, a másikat pedig leszúrja)(9'24''). A másik croiséba oldalról behúzott enveloppén áthaladva mutatja meg ugyanezt a helyzetet IV.-ben, majd kis elől flic-kel indít egy diagonális chainés-t (croiséba, tehát háttal). Ebből oldalra lép ki piquésen, fél fordulat közben a szabadlábát *túlhúzott passéba-attitude-be lendítve* (szinte revoltade-szerű mozdulattal)(9'29''), s failli-san belépve croiséba és felet továbbfordulva développés mozdulattal szúrja le hátra (ez pedig olyan, mint a pas de zephir à terre)(kar ismét tolós). A mozdulatsort nem leállítva fouettével indított félfordulattal rondosan hátraviszi a lábat a földön spiccel vezetve (de *a tempó miatt a kört levágva*), a kart a mellkas előtt párhuzamosan zárja visszafeszített tenyerekkel. Újabb fouettével a földön ezúttal magas hátra láblendítést indít, mely a magasság és a tempó miatt *pliében-féltalpon és a végén attitude-be hajlítva* történik meg (9'33''). Gyors összehúzással megfordul féltalpon és egy előre tombét követően a másik lábbal chassé en tournant-t ugrik diagonálba háttal, majd egy nagy a'la second sauté-t teljesen háttal, és a lendített lábra rálépve en dehors *oldalt attitude tour*t forog egy fordulattal (9'37'') és szinte csak félbehagyva a mozdulatot. Profilban következik egy *játékosan improvizatív rész*: az elől spiccre kihelyezett láb (tombé helyzet) térde körül lengeti félkörösen a karját, mely vállból laza, szinte lóg, de néha megrántja. A *rándulás után kontrakcióval rágörnyed a lábára*, és lép tovább. Ezután ráfordulásokkal, rondokkal variálja ezt a mozdulatsort magában. 9'55''-nél újabb csattanós zenei effektus jelzi a szóló végét, mely azért még néhány oldalt történő „levezető mozdulattal” folytatódik Isabelle és Laurent kettőse alatt.



156. ábra:

Isabelle és Laurent pas de deux-je a bal első kulisszából robban be egy háttal behozott emeléssel (hónaljfogás és a derék megtolása/támasztása)(9'55"), *melynél a nő a haladás irányába eső lábát extrém magasságba lendíti oldalra, szinte megrúgva a felemelt karja kézfejét, a másikat passéba húzza fel* (pas de chat) és *rádől a férfire közben* (lásd a képen). Ezután a partnerével két kezét fogva, egymással szemben két passé retirével lépeget, majd gyors fordulatból panchéba vágja le magát.(10'00") (Lásd a képen.) Innen villámgyors glissade után ismét fordultatos panché következik, és előlről megismétlik az egész kombinációt. A színpad közepén a nő a férfi előtt áll szemben a nézőkkel, karjaikat leengedik – a lecsendesülő zenére (halk fémes ritmusképletekre) a nézők felé araszolnak előre: a balerina *a férfi kezében lóg*, aki a hóna alatt és a tenyerén támasztva segíti a mozdulatait (10'11"). Egy talpon megtolt soutenu-ből átlépéssel extrém magas grand rondot indít a nő keresztezett helyzetből, erős csípőtollással (nagyon *nem „szalonképes” látószög*, pláne nem a megszokott balettos esztétika szerint)(10'14"). A szabadláb spiccre hosszan rálépve a férfi felé fordul és V. pozícióban áll az oldalánál, de a távolság és a dupla kézfogás miatt *ki kell tolnia a fenekét* hátra (ez sem klasszikus opció és kvázi off-balance helyzet)(10'16"), majd *szinte felrántja őt a férfi arabesque-re*, mint egy spiccen *sissonne ouverte*, melyből passén át en dehors fordulattal tovább tombézik, és ezzel a férfi túloldalára kerül. A *pliében-spiccen lévő első lábát lefűrva* (10'18") a férfi felé visszafordulva indít egy demi rondot (ez a súlyláb-használat is merőben új felfogású), melyet passéba fejez be, és *le is szúrja a lábát nagyon keresztezett V. pozícióba*: szemben a nézőkkel, és tökéletesen a férfi oldalán állva. A keresztezésből *croisé épaulement-ban* legördül talpra és hátul *attitude-öt emelve visszanyomja magát spiccre* (10'24") a férfire támaszkodva – *az egész kettőben szó sincs az erő kifejtések leplezéséről, sőt szinte rajzolni lehetne az erővonalakat*, mintha egy szkander játék zajlana kettejük között. Hirtelen passén át előre zárja az V. pozíciót spiccen, majd *rövid pliéből a passét rögtön visszahúzza átugrik* a férfi túloldalára (10'25"), és gyors, *rúgásszerű développét emel* háttal a nézőknek oldalra. En dedans tourral indítva a férfi előtt *mély tombéba* kerül (lásd a képen)(10'29"), melyből *átfordul II. pozíciós grand plién át* a másik oldalra tombéba, és *felgördíti* az elől lévő lábát spiccre, végül V. pozícióba húzza fel magát (partnere segítségével). Szinte *a hóna alá rántva a térdét passé retirével* vált pozíciót (10'34") és a férfi felé fordulva a másik lábát hátra tendube vezeti (*lejelzett pas de zephir*). Grand rond par terre-rel előrehozza a lábát, miközben *felhúzza magát croisé elől spiccen posé helyzetbe* (10'35"), és fellendíti előre a lábát a záraskor talpra ereszkedve, és rögtön előre glissade-ot lép (egyik lábról a másikra átgördülve). Innen oldalra megugorja a glissade-ot a férfi túloldalára kerülve, és átvezetve a lábát hátul *croisé poséba* érkezik és összeugrik *assembléval* V. pozícióba (lejár

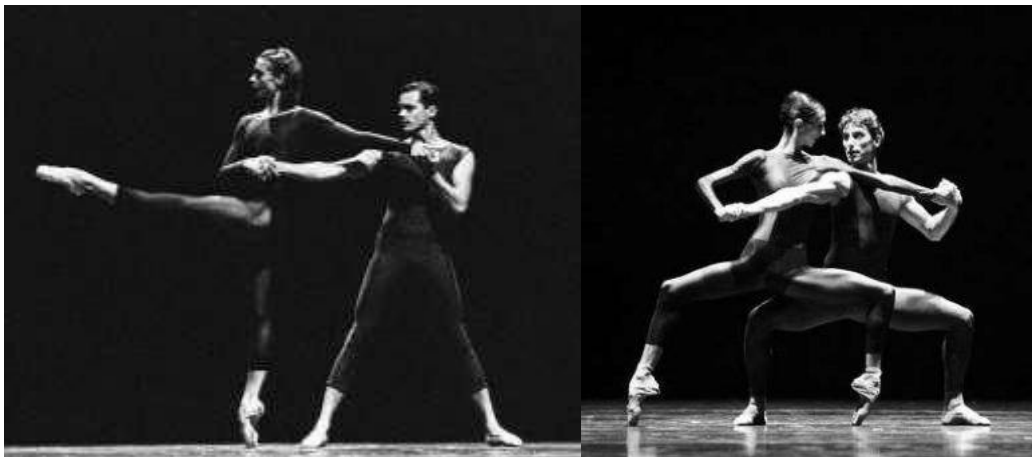
egy glissade assemblét láblendítés nélkül), majd hirtelen II. pozícióba pattan fel. (A partnere hol tenyéren támaszkodással, hol egy vagy két kéz fogásával segíti őt.) Három különböző spiccen keresztlépés következik (10'39'') nyújtott lábbal, passéval és az utolsónál ronddal a férfi elé lépéssel, melyből dedans promenád következik parallel passéban (a partnerrel két kezes, a *Don Quijote* pas de deux-ben használt kézfogással), profilba előre nyitva parallel lábemeléssel. (10'44'')(Lásd a képen.) A lábát demi ronddal vezeti a'la secondba a nézők felé fordulva, és *V. pliés záráson át a másikat talpon továbbcsúsztatja II. pozíciós grand pliébe*. Két nagy csattanós effektekre spiccre emelkedik pliében maradva és a férfira néz.¹⁴ (10'52'')(Lásd a képen.) A férfinak *dőlve, támaszkodva lépeget pliében keresztbe*, oldalazva, majd szembefordulva egymással *tendu helyzetben hátra fenéktolással széthúznak*, farkasszemet nézve (mint MacMillannél láttuk). A nő előrelendíti a lábát, de visszakerül a kiinduló helyzetbe (hinta), majd a következő lendítéssel már fel is ugrik oldalt cabriole-t ütve (10'59'') és hátul croisé poséba érkezve a partnere másik oldalán. Elindítja a lábát ronddal, de mégis hátul V.-be zárja spiccen-pliében, majd *pliében a'la second kis développéből két és fél dedans tourt forog* a férfi kezéről tempót véve (11'04''). Hátrafelé *kilépésből háttal hatalmas rondot lendít* (mint grand rond jeté) és megismétlik az első emeléses kombinációt jobbra-hátra haladva.

EKKOR a többiek – Sylvie kivételével - visszafutnak a színpadra. A páros folytatja: egymással szemben állnak profilban és a nő *kis előre lendítésből panchéba veti magát* a férfi tenyereibe támaszkodva (II. karpozícióban)(11'17''), majd a fogást megőrizve a férfi túloldalán hátul cabriole-t ugrik.



157. ábra:

¹⁴ Egyes előadók ezt staccato hirtelenséggel, tagoltan csinálják, ezen a felvételen lassú összekötött a mozdulat.



158. ábra:

Ezután a kezeket el nem engedve csinálnak lépéssort (mint a Manuel kettősben): rondokkal, lépegetésekkel, tombés hajlással és panchéval. Mintha zavarná őket a többiek jelenléte, kimennek két oldalra és először a férfiakat, majd a nőket is kiküldik a színpadról: egy kihívó nézéssel, vagy kis lökessel – azonban nemsokára egy nő mégis visszajön, és a jobb oldalon elől improvizál.

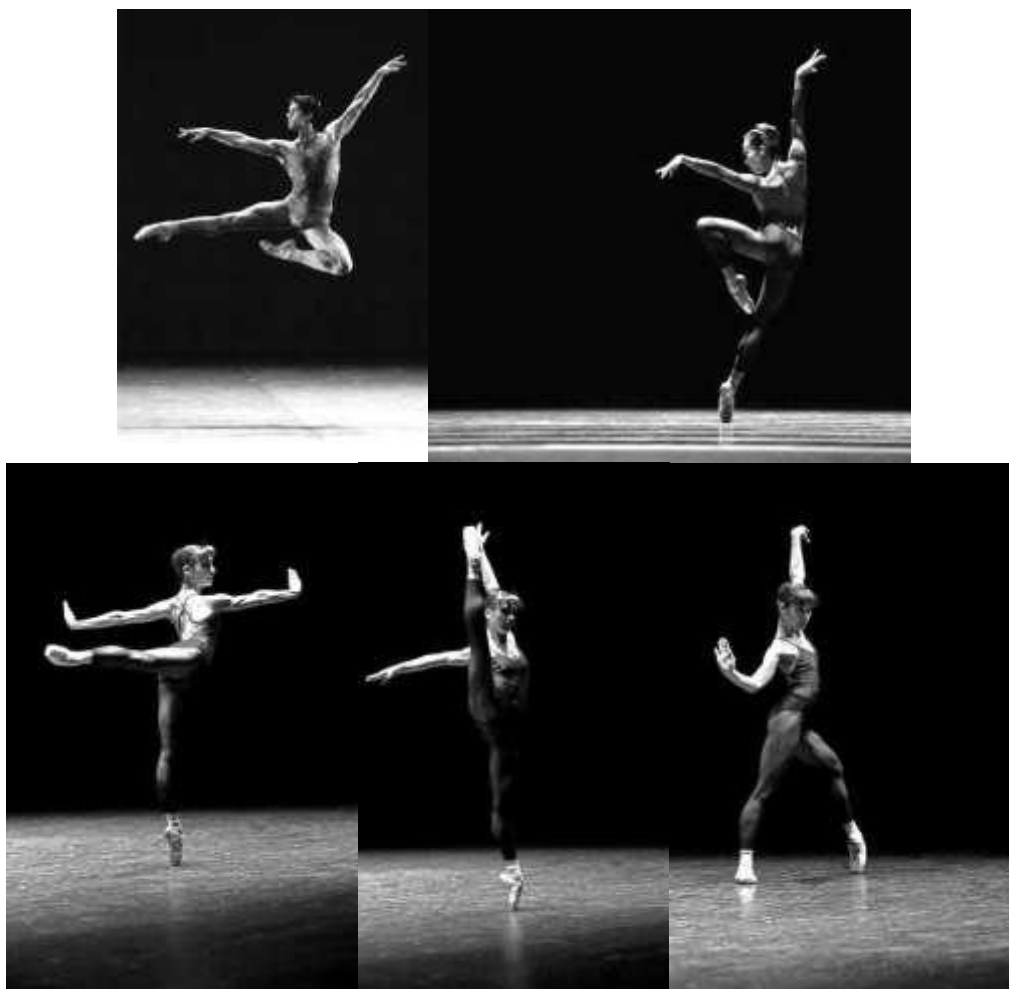
Középen újra találkoznak profilban, szemben egymással (12'11''): Isabelle kétkezes fogással *extrém a'la second relevé lent-t emel*, melynél az oldalra dőlésnek köszönhetően a lába túlmegy a fején és a testén (oldalt panché)(12'14'')(lásd a képen), és *a férfi kezében lógva renversével vezeti tovább a lábát hátra és hátrahajlásban passéba* (12'17''). Felegyenesedve átlép, így *croisé panchéba* kerül, majd szintén *a felsőtestet nem mozdítva passén át fordul*, és *croisé elől panchéba* érkezik *hátrahajlásban* (12'22'')(lásd a képen). Kilépéssel és oldalra rúgást követően három emboitét ugrik és beforog *dégagé tourral* a férfi előtt, melyből az *felkapja, az első emelésüknél látott helyzetbe*, csak ezúttal a derekát átölelve. A nő kar alatt átbújva *en dehors* átfordul a lábát ronddal vezetve, és miután *glissade-tombé* után *dos* a *dos*-val megkerülték egymást, *revoltade emelésből* (12'36'') is tombézva érkezik le. Ismét *felgördíti magát croisé elől spiccen-poséba* és onnan indít *grand rondot kidöntött attitude-be* érkezve (12'41''), majd kontrába visszafordul *demi rond*dal és a férfi mögött hosszan átlépve *fouetté sautét* ugrik *a partner tenyerén támaszkodva*. Talpon *chasséznak* be a középig tolós karmozdulattal, ahol a nő *talpon forog en dehors tourt panchéba* nyitva ismét a férfi két kezén támaszkodva, *grand rond* jetét lendít, és tolós *chassékkal* kimennek a színpadról.



159. ábra:

Szólók következnek: az 6. lányé (12'48'') és Lionelé (13'15''), majd négy nő (Isabelle és az 6. lány kivételével)(13'53'') és közjátékok után Laurent szólója (lásd a képeket a 225. oldalon és alább)(15'10''), melynek végéhez a másik két férfi is csatlakozik és végül mindenki mozgalmassá káoszt teremtve Laurent utolsó mozdulatai köré. Egy kettős következik Lionel és a 3. nő között a két oldalon a 4. és 5. lány közreműködésével (16'46''). Ezután az 5. lány rövid szólójába bekapcsolódik (18'14'') a 3. lány (18'30''), és később Lionel egy „*madzagos*” *improvizációval*, melynél egy képzeletbeli gumis madzagot húzogat a térben, és mozdulatok közben (19'04''). Ezután ismét nyolcan (most a 3. lány nélkül) megismétlik a darab elején balra-hátul táblában eljárt mozdulatsort (19'28''), s ebből válik ki Isabel egy legato-kat és forgásokat, szélesebb mozdulatokat tartalmazó szólóval (19'48''-21'46'')(lásd a képeken néhány pillanatát), mely az utolsó nagy roham – Manuel szólója valamint Laurent és Sylvie pas de deux-je – előtt egy kis csendesebb rész.¹⁵

¹⁵ Ezeket a részeket nem elemzem részben helyhiány miatt. A fontosabb és emblematikusnak tűnő epizódokat emeltem ki a darabból.



160. ábra:

Isabelle mögé sétál be Manuel (21'46"), aki „*higanyos mozgással*” és technikai elemekkel tűzdelt szólót kapott. Első mozdulata egy *betekert, a földön spiccel a súlyláb elé húzott sur-le-cou-de-pied*-vel kezdődik, melyet kiforgat IV. pozíciós pliébe fordulva, a *karjait test előtt keresztezésből* nyitva, és onnan forog *en dehors oldalt attitude grand tourt* (klasszikusban nem létező póz)(21'48"). Átlépés után három gyors kirúgós kisugrást csinál oldalra (*kvázi sissonne ouverte-ek*) *tolós allongéval* és a lábait nézegetve, majd egy féltalpon glissade-ot előre, *sur-le-cou-de-pied-be* húzva *csípőhullámmal* (21'51"). Újabb kisugráások után félfordulatos *pas de zephirt* ugrik mély IV. pozíciós pliébe érkezve, és *csípőtollással zárva előre V. pozíciós relevébe* (magas, szabadon kivitelezett allongé karral)(21'55"), és egy oldalra haladás *cinque-et a végén hátul kereszt-átlépéssel továbbkötve* (nem klasszikusan *sur-le-cou-de-pied-be* érkezve), majd lábváltás után *rond par terre*-rel indított fél fordulatos *pas de bourrée*-val lezárva. Ismét *zephir* ugrás és *cinque*, de már csak oldalra kiváltva a lábat, mert visszafelé fordulva *pas de bourrée en tournant*-nal preparálva *fouetté tour*t forog szembe III. pozíciós karral (22'02"). Ebből *tolós mozdulattal* (párhuzamosan előre a két karral) dinamikus *glissé-arabesque*-kel lendül tovább, és a nézőkkel szembe kilépve *assemblét* ugrik felhúzott

lábakkal (olasz changement helyzet), most oldalra *tolva a kézfejeivel*. Oldalra glissade után a záró lábbal *elöl keresztezett helyzetből rondot lendít oldalra*, és tovább vezetve a mozdulatot hátul ér a földre, majd előre csúsztatja effacée IV. pliébe. Karjaival a III. pozíció után *hátra köröz tovább párhuzamosan*, és a test mellett hozza előre és oldalra a karokat effacée-nak megfelelően. Eközben *a medence elöl-hátul-elöl hullámmal kíséri a láb mozdulatait* (22'06"), majd megnyomva a pliét negyedét fordulva jeté-passét ugrik előre *malomkörző mozdulattal*. Az érkező pliéből rögtön en dehors tourt forog felemás karra (III. és I. pozíció), *hátra tombéba kieséssel befejezve*, előrehajolva (az első lábfej is talpon marad, a térdek összeérnek, melyből *a test és a karok is csavarodnak tovább* IV. arabesque-nek megfelelő testhelyzetig)(22'11"). Most balra is forog pas de bourrée en tournant-ból fouetté tourt (az előző tourral egy folyamatban ezek *kontraforgások*), de egy gyors lépéssel ugyanúgy jobbra megy tovább a tolós glissével, mint korábban a jobbra fouettéből, és az assemblét is megismétli. Ezután *talpon kifordulásból rонddal lendíti fel a lábát és oldalra tombéba esik ki belőle, test hullámmal és a karokkal a mellkas előtt „kavaró” mozgással lekerekítve* (22'09"), majd visszafelé glissade-ből *hátral keresztezett flic-kel* indítva développé-enveloppé mozdulattal kerül féltalpon balance-ba allongé karokkal. Ezt még V. pozíciós zárással és a *testen túl húzott allongé karokkal egészíti ki csípőtőlással ívbe feszítve a testét* (22'20").

Fordulós failli-ből jeté fondu-t jelezve csípő- és kartolás, rond de jambe en l'air-es mozdulattal (22'22") megy tovább effacée-ba, gyors soutenu fordulattól pedig *fél renversé tourt forog kidőléssel* (mert a *szabadláb csípőjét kiengedi*)(22'24"). Ebből szinte *csak a hasraesést megelőző pillanatban pas de bourrée-zik tovább széles II. pozíciós relevébe érkezve* (22'26"), és a test előredőlését megtartva, és a karokkal segíti ezt a balance-játékot: a test előtt zárja és újból kivezeti őket oldalt allongéba. Kilépésből felhúzott lábas saut de basque-ot ugrik (22'27") és croisé előre *tolós tombéval megy tovább újból elkezdve az effacée tolás-sotenus fordulat-renversé kombinációt*, most a pas de bourrée-val egy negyedét tovább fordulva és előre kilépéssel indítva a saut de basque-ot. Ezután befut középre és *testhullámmal elöl tendu helyzetet vesz fel* (22'37"), majd két *kirúgós a'la second développé után karcserével ugrik dupla tour en l'airt* (a III. és I. pozíciókat cseréli felemás helyzetben). Az érkezés V. pozíciójából II. pozícióba nyit pliében, majd két elöl keresztezett poséból hátracsúsztatással attitude sauté ugrik, s rögtön kifelé hatalmas olasz pas de chat (mint Sylvie a szólójában)(22'44"). Elindul, mintha kifutna színpadról, de „meggondolja magát” (22'48"), és profilban egy *rúgással indított enveloppé sauté ugrik féltalpon V. pozíciós pliébe érkezve*, majd egy újabb rúgásból soutenu fordulattal preparálva dupla tour en l'airt ugrik IV. pozícióba érkezve és hirtelen megfordulva a másik oldalra tombében, a *kezét felcsapva*

arabesque tolós allongéba (22'54"). Ismét visszafordul egy *csípőtölös fellépéshez* V. pozícióba, majd negyed *kontrafordulattal* háttal passét emel (22'58"), és dégagés ráfordulásból *saut de basque*-ot ugrik, és *elől-hátul láblendítő sautékat* (kiváltva lábait, mintha kirúgná egyiket a másikkal – mint Ashtonnál is láttuk). Középre ugrik egy klasszikus dupla *assemblé en tournant-t* (23'03") és némi levezető mozdulatokkal (*testhullám, leszúráások*, fordulatos *pas de bourrée*, elől *cabriole*, *fenékkitolós tendu helyzet* (23'13") és tolásos *tombé*) fejezi be technikás szólóját a jobb első sarokban (23'15").

Az utolsó *pas de deux*-hoz Laurent és Sylvie besétálnak középre, és közelről nézik kollégájuk utolsó mozdulatait (a többiek is hátul/oldalt álltak, és nézték őt, pózoltak, sétáltak, majd kimennek). Csak Isabelle jön vissza a színpadra jobb oldalra, és a darab végéig pózolgat a pár ellenpontjaként. Kézadással kezdődik a táncuk (23'16"), mint egy klasszikus *pas de deux*-ben, *de malomkörzéssel* illetve *egy kar körzésével* csapnak egymás tenyerébe profilban, s a nő talpon a férfi elé csúszva *gyors dégagés fordulatból ronddal oldalra kizuhan spiccen tombéba* (két kezükkel keresztfogásban immár)(23'18"), majd a férfi elé pördülve zárt lábbal *csípőből tekergeti a térdeit* (23'19"). Gyors *letérdelés, a nézők felé fordulva hátra-keresztbe kiszúrt tendu, majd visszatérdelés* követik egymást, és a férfi mellé pattan a másik lábát előre kiszúrva *pas de chat*-szerű mozdulatból (lásd a képen)(23'24"). *Talpon renversével* fordul, és ismét előre szúrja a lábát a földre - *a fogást nem engedik el közben*, és a nőnek folyamatosan fordulnia kell a mozdulatokhoz a kötöttség adta lehetőségek szerint. *Ceruza-tour után écartéba lendíti a lábát* (23'27"), és oldalra *tombéz*ik, majd a másik *lábát lendíti panchéba* profilba fordulva (*a lendületnek engedve behajlítja a lábát attitude-be, és majdnem fejbe rúgja magát*)(23'28")¹⁶. *Assemblé-s összelépésből a férfi megrántja a nőt* (23'30"), aki nagy *sauté* volét ugrik, és *gyors fouettével a férfi karjába veti magát panchéba* (23'31"). (Itt engedik el a fogást: a partner a nő derekát és a szabadlábát öleli.) Záráskor egymással szembe fordulnak társastáncos fogással (oldalt kézfogás, és hónaljfogás)(23'32"), és *így emeli fel fél fordulattal a férfi a feje fölé nagy écartéba a nőt* (23'33"), és a lendülettel *szinte kidobja* az érkezés pózába. *Pas de chat-s fellépéssel* kerül a balerina *croisé* IV. pozícióba, egy karral keresztfogásban, majd *effacée* előre és folytatva a másik *croisé* előre lendíti a lábát, és letéve IV. pozíciós *pliébe spiccről oldalt développéből indít tire-bouchon tour*t (23'38"). Ezt *féltalpon keresztbelépéssel* zárja le, hogy gyors $\frac{3}{4}$ fordulattal kerüljön *spiccen effacée attitude-be* (a lábát „angolosan” előlről bontva ki hátra). A nő a nézők felőli karját kintről viszi III.

¹⁶ A leírt, és egymást szinte másodpercenként követő mozdulatokból érzékelhető a koreográfia sebessége, és míg például Ashtonnál sok apró mozdulatból áll a fürge tempójú lépéssor, itt hatalmas amplitúdójú mozdulatok vannak egymás után.

karpozícióba, a férfi pedig a derekáról átfog keresztkarral erre a kezére, a másikkal pedig *finoman megüti a nő combját* (23'42"). Erre az *impulzusra* a nő *hajlított térdekkel fouettéz*ik (ellentétben a klasszikus szabályokkal: pliében és szabadlábát is attitude-ben tartva) talpra ereszkedéssel és spiccét lehelyezve. A spiccére felhúзва magát *előre rúg* és vissza is csúsztatja a lábát hátra végig pliében maradva, de már rúg is újabbat: a férfival szembefordulva (a nézőknek háttal) *hatalmas écarté pózba lendül* (23'46"), utána *kitámasztva magát tombéba*. Ennél a mozdulatnál megfigyelhető a *forsythe-i testhasználat*, ahogy az indításnál hátul egy pillanatra spiccről letámasztja a nő a lábát talpra, és elrugaszkodik a földtől, majd a lejövetel közben szinte arabesque-ig fordul a teste, de a földre mégis már ismét a'la secondba támaszt – az egész egy nagy *organikus hullámváz*.

A nő mozdulatlanul marad, a férfi pedig rondal indítva körben *pas de bourrée-val megkerüli őt* (23'49"), és ugyanabba a pózba mögé kerül (most ő van a nézőkhöz közelebb szintén háttal). A nő az *egyik lábát a férfi lába közé hajlítja* (23'50"), így átfonja annak tombézó combját, és a sarkával érinti a fenekét. Erre az enyhén erotikus „*fordított behatolásra*”¹⁷ mindketten megrebbennek, kifordulnak egymásnak háttal (de még mindig egyik kezükkel kapaszkodva), majd *a nő beförög piquével, és hát a hátnak helyzetben panchézik* (lásd a képen)(23'53"). A férfi gyorsan kifordul, és így szembe kerülnek egymással, a balerina pedig spiccen *pas de bourrée* után *assemblée összeugrásból hirtelen effacée előre nyitja lábát, csípőjét hátratulva, kontrakcióval, abszolút off-balance-ban* (lásd a képen)(23'56"). *Ebben a helyzetben egyensúlyozva* viszi tovább a lábát *croisé-ig* (lásd a képen)(23'57"), és leteszi a spiccét a hegyére (tombéba). Gyors *assemblée* zárásból most úgy kerül *panchéba, hogy a férfi combján támaszkodik* egyik kezével (ez is szokatlan partneri helyzet)(lásd a képen)(23'59").

¹⁷ Valószínűleg a fent említett elemző erre gondolhatott a „konvenciók újragondolása a nemek tekintetében” kijelentésével, meg természetesen a nőknél látható férfias mozdulatokra, az uniszex mozdulatokra, a férfiak csípő és fenéktolásaira stb..



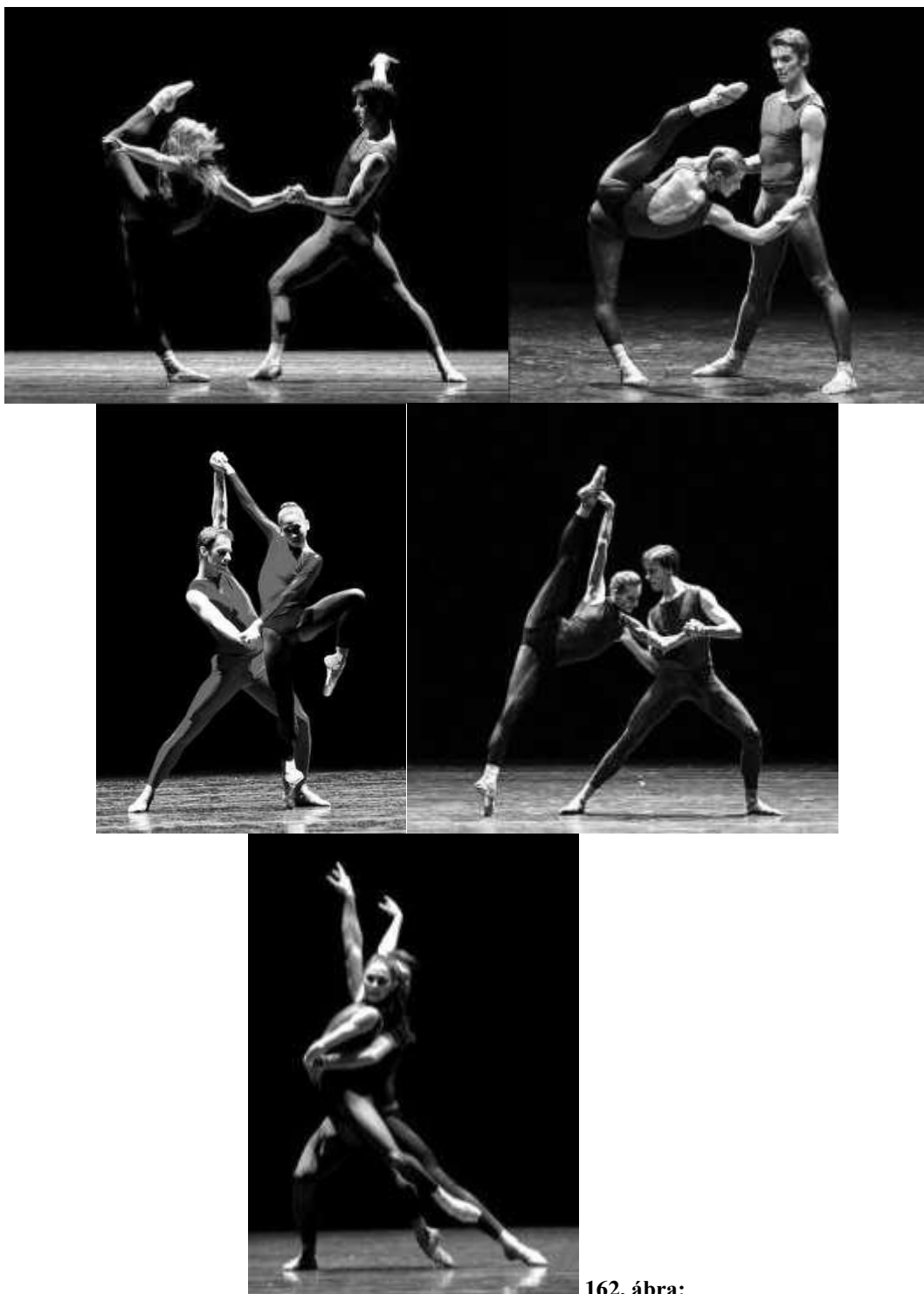
161. ábra:

Passés fordulat közben *féltaipra ereszkedve előre is lendíti a lábát* (24'00"), majd oldalra kilépve *rúg egyet oldalra* és visszalépve a férfi elé fordulattól renversé sautét ugrik (a partnere a csípőjénél emeli őt közben). Profilban parallel állásból plién át emelnek arabesque-et, úgy, hogy a férfi előlről öleli a derekát, hátul alulról támasztja a lábát és sokat haladnak maguknak hátrafelé (a színpad jobb oldalához)(24'05"). A lendületből földet érve a nő spiccen lépeget tovább és a'la secondba rúg ki, rögtön enveloppéval visszahúzza passéig, majd a férfi körött lépve *körben kilendülő passé emelést csinálnak* (24'08") croisé tombéba érkezve. A nő folyamatában a kar alatt megfordul és a partnere túloldalán croisé IV.pozícióba pattan fel, a férfi a tenyerén és a hónalján támasztva *őt magára rántja egy pillanatra* bedöntéssel (24'10"). Ebben *a ferde tengelyben a nő passéját revoltade-szerűen hozza előre*, és IV. pliében felet fordul, majd a hátul lévő lábát grand rond par terre-rel és passé par terre-lendíti hátra a fejéhez (lásd a képen)(24'14"). (Utóbbi *mozdulatsor is a koreográfushoz méltóan logikusan, organikusan bontakozik ki*: leírni és elemeire bontani mindent sokkal nehezebb, mint eltáncolni.) Ezután *spiccen IV. pozíciós pliében csavar ide-oda csípőből a térdein* (mint a rock'n'rollban), és a férfi elé lépve *elöl keresztezett helyzetből lendíti a lábát talpon attitude-ronddal panchéig* (szemben a nézőkkel) – eközben a lábával körbefonja a mögötte álló férfi testét, aki egyik kezével a kezét, másikkal a szabadlábát fogja (24'18").

Kipördülnek megint egymással szembe *tolós karral* (24'20"), majd a nő hirtelen *fouettével bezuhan hátrafelé a férfi karjaiba arabesque-ben* (ismét szemben a nézőkkel, de a férfi másik oldalán)(24'21"), aki az elkapást követően negyedét fordít rajta, így *profilba kerül off-balance-ban* (24'22"). A *kar tipikus forsythe-os mozdulatokkal* az oldalt tolós II. pozícióból a negyed fordulat közben befelé karkörzéssel lendül allongéig (*kvázi első arabesque*). Ezután egy flegma mozdulattal a férfi „átpakolja” a nő súlylábát a saját lábának egyik oldaláról a másikra (klasszikus partneri helyzetből a lába mögé) (24'23"), majd le is téve spiccre felet fordít rajta, így szembe kerülnek egymással (a nő arabesque-ben), majd ismét átrendezi a szituációt: ezúttal a nőt a combjára ülteti IV. pozícióban (24'26"). Itt átfognak és egy *hatalmas emeléssel* folytatják: derekát egyik kezével átölelve, másikkal tenyerét támasztva körbeemeli a nőt, aki hátrafeküdve, a férfira dől, lábait pedig terpeszbe nyitás után spiccel összeérinti (*horizontálisan egy plié helyzet a levegőben*)(24'28"), és panchéba érkezik belőle. Ezután kilép spiccen a férfi mellé előre lendítve a lábát, és chasséval rögtön visszamegy a másik oldalra, ahol *kézről indítva plié-relevés en dehors attitude grand tour* forog talpon panchéba érkezve a férfival szemben, a kezeire támaszkodva (24'33"). Két *tendu helyzetben rakosgató-fordulós póz* után elől développés nagyemeléssel (derékfogással) haladnak a jobb hátsó sarokba Isabelle felé (24'38"). A nő még ugrik egy jeté-passét is egyedül arra haladva, de visszafordul a férfihoz, és a tenyerébe csapva együtt glissade-contre temps-t lépnek. A balerina spiccen croisé elől développéből, egy kézről indít en dehors tour III. karpozícióval (24'43") és a férfi elé kerülve *lecsúszik mély tombéba, melyből mély II. pozíciós grand plién keresztül áll fel* (mint az Isabelle pas de deux-ben, csak gyorsabban), és a partnere túloldalán oldalt tendut csinál. Kissé rátámaszkodva a spiccére indít *talpon en dedans tour* (megint egy kézről, mint az előbb, de most talpon van, és máshogy forog, máshova érkezik belőle: azaz játék a kombinációval), melyből profilban, a férfival szemben és két kezét megfogva veti le magát oldalt panchéba. A lábát túldobja a fején, mert a forgás lendületéből teljesen kidől a súlylába felé, így a spicce hegye a nézők felé mutat (tökéletesen szokatlan látószög ez a közönségnek)(24'49").(Lásd a képen.) Térdből betekeréssel (*tortiller*)(24'51") indít egy kiforgatott hátranyújtást tendube, aztán fordulva spiccen tombéba kerül, és még kifelé fordulva és kitekeredve a férfi teste köré csavarodott karjából ismét kitombézik. Ekkor elkezdődik megint egy *két kezét el nem engedő kombináció*: átlépésekkel, leszúrásokkal, kar alatt átfordulásokkal, en dedans tourral és grand rondal. Ellépnek egymástól, majd a férfi átrántja a másik oldalára a nőt (kis ugrással és kifordulással), aki elkezd chainé-zni hátrafelé. Kézfogással egymás felé lépnek *a spiccüket húzva beforgatott térddel a súlyláb mellé (tortiller), kontrakcióval összegörnyedve, és a szabad karjukkal befelé keresztezve* (25'05"). A

nő failli-san átfordul a férfi túloldalára és nagy rondból passén át (lásd a képen ezt a pillanatot)(25'07'') spiccen a súlyláb mellé zár, és ebből indít egy „csúszdázós” átlendülést *a spiccével a földet karcolva* (25'08''), melyet a férfi partnerol le a kezében tartva a nő súlyát, és irányítva a csúszást, majd lábra húzva őt. A felálláskor a nő rögtön passé retirével váltja az V. pozíciót, és fordulattal *pas de zephirszerűen* a férfival szembe kerül IV. pozícióba. A férfi ismét *megrántja maga felé*, így ő chainével elmegy mellette, majd chassé után *oldalra rúg*, egykéz fogással kispannolva, *off-balance-ban*. Majd két kezet megfogva betekeredik en dedans $\frac{3}{4}$ fordulattal plié-relevésen parallel passé helyzetbe (*a térde viszi tovább a mozdulatot*)(25'15''), majd en dehors visszafordul egyet és *féltalpon-pliében* kerül kifelé passéba (25'17''). Gyors *kontrafordulattal* a nézőkkel szemben rúg egyet előre, és előre-, majd hirtelen fordulattal *profilba lép, és talpon attitude hátul helyzetbe kerül, karját oldalt kifeszíti*. Itt a férfi kezében kapaszkodva *ránt egyet a fején-testén oldalra* (a súlylába és a nézők felé)(25'19''), majd két elől développés lépegetés után a lábfejét a kint tartott kézfejéhez lendíti magasra (*oldalt és hátul irány közötti vonalban kitekередve*)(25'22''). Nagy rond után V. pozícióban *csípőtölásos kispannolt helyzetben lépeget* passé retirékkal (megint két kezet fognak keresztben), majd a harmadikkal *kirúg oldalra és fordulattal a férfi karjaiba zuhan hátrafelé*, melyből az kis tolással a lábára löki (25'27''). Ennek a lendületéből a bal első sarokba fut, s a férfi követi, majd ott *extrém a'la second lábemelést* csinálnak talpon, kidöntve, a nő karját megtámasztva (25'32'') (lásd a képen). Ebből *előrelép csípőtölással croiséba*, majd a másikba is, és *talpon forog földön spiccel karcolós en dehors tour* (25'36''). A férfi magával szemben állítja le a forgást, a nő vállait megfogva és egyszer a mellkasára rántja őt (a nő deszkalapként tartja közben a testét)(25'37''). A nézőkkel szembefordulnak, és egymás mögött állnak: lassú port de bras indul (25'40''), melynek végén mindkettejük egyik karja II. karpozícióban van, a másik I.-ben (ezáltal a férfi átöleli a nő derekát). A nő felülről ráhelyezi a kezeit a férfiéra és megfordulva spiccen poséba kerül, két kéz-fogással a férfival szemben profilban (25'45'')(mint Isabelle-lel 10'21''-nél). Innen *talpon panchéznak* majd passés átlépéssel grand rondosan a másik irányba is, aztán *féltalpon, off-balance-ban felveszik az egyik emblemikus pózt* a darabból (lásd a 231. oldalon a 3., és a 254. oldalon a legutolsó képen)(25'57''): egy alacsony (macmillanes) arabesque-et bedöntésben – mindezt megismétlik a másik oldalra is.

A darab utolsó mozdulatsorában a nő *pas de chat-san felpattan spiccen II. pozícióba tolós karral*, és elfordítva a fejét a férfitől, majd *felé dőlve rátámaszkodik a kezére* (26'13''), majd kifordulós ronddal továbblépve ismétli ugyanezt még kétszer. A végső rádőlésnél a zene megszakad, mintha elvágták volna, és a színpad is hirtelen sötétbe borul (black out)(26'22'').



162. ábra:

Az *In the Middle Somewhat Elevated* eredeti bemutatójához képest a mai betanítások¹⁸ stílusa sokkal kevésbé klasszikus, köszönhetően a Forsythe Company a párizsit követő premierjének¹⁹, és az azóta eltelt évtizedek kisebb koreográfiai és stílusbeli módosulásainak. Azonban már az eredeti szereposztással látható felvételeken²⁰ is megfigyelhetők olyan *stílusjegyek*, melyek Forsythe következő műveit is meghatározták, és alapvető stílusjegyeinek tekinthetők. A testtel való rajzolás, az improvizáció, a balance-szal való játék (off-balance, tolások, zuhanások, tombék), az izoláció, a dinamika és sebesség határainak feszegetése, a civil színpadi jelenlét, a klasszikus balett elemeinek felbontása és új struktúrák létrehozása mellett fontos technikai tényező *a klasszikus balett szinergizmusainak* átformálása. Ez teszi az akadémikus iskolán nevelkedett táncosok számára nehezzé és egyben élvezetes kihívássá Forsythe darabjait. Csak néhány példa. Isabelle szólójában (19'55"-nél) spiccen a'la secondból vezeti át a szabadlábát talpon arabesque-be, *de először talpra ereszkedik* a lábát fent megtartva, majd a súlylába mellett *szinte spiccen vezeti hátra* – ezzel ellentétben az akadémikus szabályok szerint a balerina hosszú évek óta minden nap, milliószor úgy gyakorolja az ehhez hasonló mozdulatokat, hogy először a lábát indítja lefelé, majd folyamatosan leereszkedve a spicccről I. pozíción keresztül talpon vezeti a lábát. Nagyon más testhasználatot követel, hogy a lábát megtartva gördüljön/essen le spiccről. Szintén máshogy működnek *a pliében féltalpról/spiccről indított tourok*, a külön-külön lábakkal *felemelkedés II.pozícióban spiccre*, a *térddel vezetett lábmunka*, a *hajlított súlylábon és/vagy a hajlított szabadlábbal* történő mozdulatok (sokszor az extrém helyzetekben önkéntelenül, passzívan behajlítva), a *rúgások*. A *partneri munkában* a tolós/húzás/cipelős, tehát nem kiemeléssel létrehozott emelések; az egymás mozdulatiból építkező energiaátadások, fűzések vagy rántások; a kispannolt, átfeszített könyökkel zajló partnerolás; a hosszan változatlan fogásokkal történő játékok; a horizontális síkok használata vagy a szerepcserék jelentenek újdonságot.

¹⁸ Mint a mellékleten látható drezdai felvétel is.

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=0fkLldMgdPE> (1997-ből)

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Nvwf-JDw8CQ#t=59>; <https://www.youtube.com/watch?v=YjMnCZB-oD4>; <https://www.youtube.com/watch?v=WLWDtbHNzxw#t=63>

3.2.6.2 Forsythe további művei. *Artifact-suite*

A *Second Detail* (1991) szinte az *In The Middle* folytatásának tekinthető, halványszürkében tartott költői csoda. A *Hermann Schmerman* (1992) humorával a *The Vertiginous Thrill of Exactitude* (1996) Schubert zenéjére már-már neoklasszikus stílusával és eleganciájával²¹ népszerű repertoárdarabok. Életemben először a *Love Songs* (1979) és a *Steptext* (1984) című műveit láttam, melyek nagy hatással voltak nemcsak rám, de például Seregi Lászlóra is, aki *A makrancos Kata* című balettje veszekedős kettősét előbbi alapján fogalmazta meg. Személyes kedvencem a korábbi művek közül a négyfelvonásos *Artifact* (1984) és a gyakran belőle kiemelt, csak a táncos részeket tartalmazó *Artifact Suite*, melyeket látva²² úgy éreztem, Forsythe *A hattyúk tava* vagy *A bajadér* fehér balettjei előtt tiszteleg a női kar nem kevésbé költői és lélegzetelállítóan látványos mozgatásával. Ezért volt jó hallani Kathryn Bennetts²³ nyilatkozatát²⁴, aki pontosan ugyanezt fogalmazta meg. Ráadásul Forsythe a művet Balanchine-nak dedikálta: „Olyan ez, mint egy köszönőlevél mindazért, amit a munkáit látva tőle tanultam. Egyrészt tisztelgés, másrészt elismerése a korszaknak, melyben dolgozott, és mely egyúttal már a múlt.”²⁵ „Rájöttem, hogy tovább kell lépnem.”²⁶: így a felhasznált Bach zene, és Eva Crossman-Hecht arra épülő improvizációi mintájára Forsythe koreográfiája is a *balett alapelemeire épül*, mint a *port de bras* és a *battement tendu*, *leglényegesebb eleme pedig az utánzás*, mivel gyakran egy előtáncoló szereplő (szürkére festett testű magányos nő) utasításai alapján kell a táncosoknak végrehajtaniuk a mozdulatokat. Tehát az *Artifact* „balett a balettről” (mint később az *Impressing...* is) rengeteg tánc történeti asszociációval: részben a New York City Ballet-t Balanchine-nal megalapító Lincoln Kirstein, részben Louis Dupré, a nagy XVIII. századi táncos, a „tánc istene” életének tanulmányozása alapján, aki saját hegedűjátékára improvizált. Forsythe ezt „rendkívül felszabadítónak”²⁷, inspirálónak ítélte munkája során. Az egyszerű elemekből a variációk, ritmizálások és a kibontakozó költői – valóban Petipát és Balanchine-t idéző – térformák segítségével létrejön egy olyan remekmű, melyre csakis egy korszakos alkotózseni lehet képes.

²¹ Forsythe önróniája lehet saját maga élő klasszikussá válása apropóján? Hiszen a klasszikus formáktól való erőteljesebb eltávolodást jelző művei „kellős közepén” készítette – lásd 230. oldal.

²² A teljes művet a Bayerische Staatsballett, München; a szvitet a drezdai SemperOper Ballett előadásában láthattam.

²³ Forsythe egyik legfontosabb asszisztense és a Flamand Királyi Balett igazgatója (2005-2012)

²⁴ <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/9211413/William-Forsythe-interview-Artifact-is-an-ode-to-ballet.html>

²⁵ www.theballetbag.com

²⁶ www.telegraph.co.uk

²⁷ www.telegraph.co.uk



163. ábra:

Bach *Chaconne*-jára²⁸, az eredeti II. felvonással kezdődik a szvit. A táncosok a színpad szélét keretezve állnak három sorban (jobb és bal oldalon és hátul), két szólistapár táncol a közöttük lévő térben (a színpadon), és a szürkére festett nő elől-középen, a nézőknek háttal mutatja a másolandó port-de bras-kat. A függöny vízszintesen emelkedik fel, s a tízperces tétel alatt hat alkalommal is (!) leereszkedik mozgás közben, majd újranyílik valami egészen mást mutatva mögötte. Az egyik szólópár Balanchine *Szerenád*-jának Elégia tételét imitálva áll a színpadon, a másik a nézők felé jön előre hátulról. Kettőseikből az érdekesebb, innovatív momentumokat emelem ki: az *In the Middle*-hez képest új, vagy hasonló logikával létrehozott, de más eredményt hozó mozdulatokat.²⁹

Különböző formájú haladó páros-mozdulatokat láthatunk a két kis kettősben az elején. Az előre jövő pár hátra ledöntésből indít, melyből a balerina testhullámmal és V. pozíciós grand plién át csípőtőlással kerül lábra, nézők felőli karját a teste mellől emeli fel IV. arabesque-nek megfelelő tartásig – a mozdulatnak egyedülálló íve és folyamatossága van. A másik páros férfitagja úgy tolja partnerét hátrafelé, hogy a nő első lába talpon-pliében van, a hátul lévő tendu helyzetben (tombé helyzet). Szép pózt mutat az a húzás, mely során a két táncos kezét fog, s a balerina felülről lendítéssel ráhelyezi a lábát a kezeikre hajlítva (attitude) – partnere pedig a másik kezével a hóna alatt fogja még őt. (Lásd a képen.) A *hattyúk tavát* idéző „hattyúpózban”, teste mögötti allongés tombében előrehajoló nőt a férfi a hónaljainál fogva szemből emeli fel, így a nő lábait zárva, gyakorlatilag fordított „U”-alakban összehajtván lóg a kezében – így lesz a klasszikus érzetből egy pillanat alatt gimnasztikus modern részlet. Egy következő kombináció részletében a balerina egy lábon állva, a férfi karjába dőlve duplán köröz a lábával vertikális síkban, az óramutató járásával megegyező irányba (a mozdulatot Seregi is használta a *Szentivánéji álom* Titánia-Oberon kettősében), majd nem sokkal ezután

²⁸ *d-moll Partita* No. 2 (BWV 1004)

²⁹ Az *Artifact* az időrendben korábbi mű.

egy hirtelen becsúszás előre tombés grand pliébe, melyből a partner segítségével, testhullámmal kerül a balerina lábra, a hátul lévő lábhoz V. pozíciót zárva és fenekét kissé kitolva. Két tenyéren támaszkodós emelést is említenék: először a páros egymással szemben egy kézen támaszkodva egyszerű V. pozíciós sautét emel kis kontrakcióval és grand pliébe érkezve, majd egy hátrafelé haladós arabesque emelésnél, szintén szemben, fej felett tenyerükkel összefogva és maguk előtt a másikkal támaszkodva tolják meg a mozdulatot lendületesen (a karok rombuszt formáznak közben). Közben olyan modern karmozdulat is előfordul, mint amelynél a nő szemben kézfogásból vízszintesen hátracsapja test-rotációval a karját, majd visszazárja – mint a tornásznők a talajgyakorlatokban, ugyanakkor A hatyúk tavát idéző klasszikus panchék és egyéb mozdulatok is előfordulnak a kettősökben.

A függöny lemegy. A kar „V”-alakban háttal áll és port debras-zik a hátul-középen álló szürke nő vezetésével, az adott térben pedig a két pár dinamikusabb emelésekből álló részt táncol. Többek között fej fölé emelt terpeszben lábat nyitós emelést, hónaljfogásban lógó, sebesen körbeforgatott emelést, és másik fej fölé lendített emelést, melynél a balerina testét összecsukja, mintha hanyattfekvésben zárt lábait a fejhez emelné. Közben az egyik pár spiccen karcolós két lábszárkörzéssel (egy kilépéssel croiséba, majd onnan egy effacée-ba fordulva) operáló mozdulatsort is végez, hatalmas arabesque-be kilépve többször egymás után, mint egy hatyú-imitáció.

A függöny lemegy. Sötétebb világításban látjuk a kart jobb oldalon sorban, a két pár a bal oldalról indul keresztbe nagy rondokkal és széles a’la secondos átemelésekkel, majd a kar átfut a másik oldalra rendezetlen sorrendben.

A függöny lemegy. Ezúttal diagonális fényben a két szólópár sétál talpon balról előre a jobb első sarokban nekik karmozdulatokat mutató nőt utánozva: megjelenik a könyöknél 90°-ban hajlított kartartás és a mellkas előtt egymásra zárt alkarok (lásd a képen).

A függöny lemegy. Hátul sorban áll a kar, majd a földre érkező emelésnél lefekszenek a földre és ott port de bras-znak (lásd a képen). Az egyik szólópár táncol, melyből látványos elem egy profilban szemből beugrás, mely végén a nő hanyatt érkezik a férfi egyik karjába feküdve, hátul lévő lábát térd-a-térdhez sur-le-cou-de-pied-be hajlítva spiccen, egyik karjával a férfi derekát öelve, szabadon maradó karjukat fent összefogva. Ebből kifordulva spiccen a’la second panchét emel alul a tenyérben támaszkodva, fent hónaljfogásban, majd a férfi lábára állítja épaulement-ban, spiccen II. pozícióba (klasszikusban szinte csak V. pozícióban fordul elő épaulement), és maga körül lendítve „helikopter” emeléssel (a nő a nézők felőli lábát áthúzza hátrafelé, a fordulat irányába a másik felett) spárgába teszi le a földre a túloldalán (kar lefekszik). Ezután a balerina IV. pozícióban dől oldalra a férfi testére, aki a

dőlés irányába, de magának hátrafelé haladva húzza őt. A klasszikus IV. arabesque panché promenád úgy módosul Forsythe-nál, hogy a nő testével kifordul a pózból, és rátapad a férfi testére, arabesque-ező karjával pedig megfogja a férfi egyik kezét (a férfi egy karral a derékon viszi körbe). A végén fouettén át felegyenesedve a kézfogást elengedve IV. pozícióba érkeznek (lásd az előbb hivatkozott képen). A következő pózuk hasonlít a MacMillan *Concerto* szólópárjának tombéban combra fektetett pózához, de itt a férfi a nő combjai között megfogva széles II. pozíciós pliében fekteti a balerinát a lábára. Ebben a kettősben kiemelném még, hogy előfordul panché letenyerezéssel (klasszikusban szentségtörés lenne) és a'la second lábemelés, melynél a férfi úgy öleli a nő derekát egyik kézzel, hogy a felemelt lába combját is átfogja, és a test előtt a nő kezét fogja (másikkal a lapockáját támasztja).



164. ábra:

A másik pas de deux-ben lendületes entrelacé emelést csinálnak szemben kereszt-kézfogással, „hasalós” felsőtesttel. Hanyattfekvésből a földről felrántva elől pas de chat emelés is van a koreográfiájukban profilban haladva IV. pozícióba spiccen érkezéssel (a férfi a nő feje mögül indul, és mellé kerülve emeli fel). Egy a'la second lendítésből a balerina leteszi a lábát II. pozícióba és előrehajol, majd visszaemeli oldalra a lábfejét megfogva, és a partnere így fordítja meg egyszer a derékon-combon forgatva őt. Egy különlegesen finom pillanat, amikor profilban IV. pozícióban áll a balerina spiccen, és innen emeli a férfi

hónaljfogással pas de chat-val a nézők felé felet fordítva, s a balerina az érkezéskor rögtön retirével hozza előre a hátul lévő lábát. Az off-balance helyzetek közül kiemelkedik egy egymással szemben a'la secondból indított, melynél a nő háttal van a nézőknek: a férfi egyik kézzel fent húzza a nő karját felfelé, a másikkal a nő bokáját fogja, és így negyedét elfordulva a balerina medence hátratulással kerül off-balance-ba, szabadlába pedig beforgatva előre indul a póz végállásáig, majd tombéba zárja a földre. Six emelés közben egymással szemben állnak és a test mellett kezét fogva támasztják meg - úgy tűnik ebben a darabban Forsythe a támasztott partneri helyzetekkel kísérletezett, hiszen itt is egy egyszerű klasszikus mozdulatról van szó, de abszolút váratlan és szokatlan helyzetben, kreatívan továbbgondolva. Szintén egy csavar a klasszikus formákon egy promenád előre emelt lábbal, mely közben a balerina az előre hajló férfi hátára fekszik. Utolsó emelésük pedig a darab egyik legemlékezetesebb részlete, mert en suite ismételve a mozdulatot mennek ki a színpadról. A pörgős-haladós emelésnél a férfi a nő derekát átkulcsolva ráfog a saját kézfejére, és talpon chainés-szerűen forog a nővel körben lendítgetve őt; a balerina pedig elől effacée tendu-ból, majd a továbbiakban minden letételnél spiccen V. pozíciós pliéből indítva a levegőben hajlított térdrel II. pozícióba nyitja a lábait (kvázi függőleges oldalt attitude-ökbe). A glissade-hoz is hasonló emelés közben a nő előredönti a testét, a férfi kissé hátrahúzza, így az egész egy valószínűtlenül hömpölygő, látványos mozdulatsor.

A kar előrefut és karjaikat I. pozíciónak megfelelően összetartva gyorsan köröznek előrehajlásból felegyenesedve és emelve fokozatosan a fej fölé, míg eljutnak a III. karpozícióig, ahol megállnak hirtelen, majd tenyerüket előreforgatva leengedik 90°-os könyökhajlításig a karjukat.

A függöny lemegy. A két pár a színpadon hol külön, hol együtt táncol klasszikusabb és a darabban korábban előforduló mozdulatokkal, a szürke nő pedig hátul átsétál. A részletet meghatározó végső kombinációjuk kánonban indul, de a végén „összeér” zeneileg, és előlről grand rondal indított en dehors promenádot tartalmaz mély tombéban (hónaljfogással és a másik kart felfelé húzva), illetve panchéból indított dedans tourokat panchéba érkezve.

A függöny lemegy hatodszor is, és ismét a sötét világítási jelben a két oldalt sorban álló kartáncosok között zajlik még a két kettős – visszaismétlődő mozdulatokkal, hogy végül a kar elinduljon sorban egymással szemben, és fésűben lekeresztvezve elhagyja a színpadot a *Chaconne* záró hangjaira.

A második rész az eredeti darab IV. felvonása (ahogy *A hattyúk tavában* is ezek a tisztán táncos felvonások). A táncosok mint fegyelmezett balettnövendékek vagy a párizsi hierarchiába bemerevedett kartáncosok vonulnak be, a pas marché-hoz szokásos kis allongé

kartartás ironikusan megmerevített, könyökből megtört verziójával. Két diagonálban állnak fel egymással szemben a férfiak és a nők, és lendített karral port de bras-znak, passé par terre-eket és battement tendu-ket ismételve Crossman-Hecht makacsul ismétlődő, Sztravinszkijt idéző zongoramuzsikájára. Az ismétlés monotóniáját taps szakítja félbe, miután a lányok hátul alkotnak sort, négy lány és 3-3 férfi pedig előttük szinte egy klasszikus pas d'action-t adnak elő akadémikus lépésekkel és azok variációival/parafrázisaival. Ez a részlet valóban „akciódús”, és a férfiak ugyanúgy hattyúk a karban, mint a nők.

Újabb sétával változik a kép, és csak a nők maradnak bent: rövid csend után lágyabb, Csajkovszkijéra emlékeztető dallamokra ismét tendu-k, passé par terre-ek jönnek: egy kar- másik kar- két kar lendített port de bras-ival, és finom felsőtest munkával. Az egész színpad hullámszik, ringatózik, szinte révületet keltve a nézőben, és mintha A hattyúk tava II. felvonásába csöppentünk volna. (A szürke nő közben besétál és átveszi az irányítást.) Mozgalmasabb dévleppék, plié-relevés lépések következnek sorokban vonulva, majd újra a tendu-k (ami a romantikában még hosszú álldogálás a színpadon a hattyúknak *tendu helyzetben*, az itt egyszerű, de állandó mozgást biztosító *battement tendu*)(lásd a képen), és egy szárnyaló lépés: négy futólépés után assemblé spiccen V. pozícióba, és onnan kis arabesque dévleppéba emelkedés. Egyszer csak a karok mereven, a rendőrök mozdulataihoz hasonlatos pózokat kezdenek felvenni, de aztán visszapuhulnak. Magas arabesque-ek (lásd a képen), passés mozdulatok és lendítések teszik a látványt mozgalmassá, majd tapsokkal, egymásnak felelgetős ritmusképletekkel fokozódik a hangulat. Tapsos sétával jelennek meg a férfiak, kígyózó sorban jönnek a színpadra, kiegészítik a női kart, és egy tábla kialakulása után a nők kísétnak igazi hattyús karokkal. Egy hattyúláný még röviden táncol a fiúk között, de új tétel kezdődik nélküle.



165. ábra:

Öt férfi táncával Balanchine világába kerülünk hirtelen: ismét Sztravinszkij hangzásvilága és egy új *Agon*. Kisugrásokkal, battu-kkel, a vívást idéző mozdulatokkal, pózváltásokkal, lépésekkel indul a versengés ritmizált kombinációkban, megjelenik a futás sarokemeléssel és oldalt tolós karral. A következő fokozaton már nagyobb klasszikus ugrások (jeték, ouverte-ek, pas de chat-k, saut de basque, jeté passé) jelennek meg magas, enyhén csípőnyitással kilazított arabesque-ekkel, húzásokkal féltalpon. Ebben a részben egy cezúrát jelent egy póz, melyet mindenki felvesz egymás után, és egy pillanatra megnyugszik a színpad. Tipikus Forsythe mozdulat: éffacée hátul tendu helyzet, a testet IV. arabesque-szerűen rotálva (a valójában II. arabesque-ben), a karokat allongéba emelve, de elől gömbölyítve, hátul pedig túlcavarva és gömbölyítve (ezáltal egy elnyújtott „S” alakot létrehozva) és mindez a mellkas finom előretolásával. A harmadik egység forgásokra épül, melyeket a középső táncos tourja után tapssal szakít meg, és a csoportot leváltja egy másik hét férfiből álló pas de sept. Az ő részükben láthatjuk az oldalra kirúgós lépést, plié-relevés arabesque-eket, erőteljesen lendítésre épülő karmunkát, és az egyik táncos a „furcsalépés” előképét is járja: emboitékat V. pozícióban csípőhullámmal – mind az *In the Middle*-ben is meg fog jelenni (és ott már említettem).

Mire egy táncos marad csak a színpadon, megjelennek a balerinák: ezúttal féltalpon sétálnak be, hattyúsan (nem civil, telitalpas séta, mint általában Forsythe-nál). És – ahogy Mr B. vallotta – a másik nem megjelenése a színpadon önmagában is kellő feszültség, így nyolc nő vetélkedését is megtekinthetjük. Az ő lépésanyaguk központi eleme a piqué: előre csípőtölással, forgásokkal, V. pozíciós leszúrással, koppintásokkal, spiccen keresztbelépéssel indított tovahaladós lépéssel. Csípőtölásos rondok és láblendítések, spiccen tombés pózok teszik változatossá és Balanchine-szerűvé az egyébként is sűrű látványt, kiegészülve éffacée-ban fouetté és attitude-ben előre rondos ugrásokkal. A kimenetel egy spiccen-húzos pas de basque lépés a zenei „kettő”-re helyezve a lépés hangsúlyát, és így aszimmetrikus érzetet keltve.

Egy férfi és egy női táncos egymás mellett táncolása (mint az öt-pas de deux-kben) következik futásokkal és megtorpanásokkal, és kifejezetten modern port de bras készlettel (véltetően Forsythe improvizációs elveit követve).

Ezután chainés-vel térnek vissza a hattyúk (mintha a klasszikus balett IV. felvonásába térnének vissza), és a hangulat: a zene is ismétlődik. Lényegében egy modern hattyú jelenetnek lehetünk tanúi rengeteg idézettel (suivi, pas de basque spiccen, arabesque piqé-k, hattyús karok) és szintén sok modern, de stílusában illeszkedő invencióval, sőt a szintén újra megjelenő férfi hattyúkkal (lásd a képen) – kortárs balett a hagyományok talaján.



166. ábra:

A zene szakadozni kezd, elindulnak a séták tapssal – majd mindenki a színpadra jön (jobb oldalon és hátul női sor, elől férfi sor), és szünet.

Romantikusan és drámaian örvénylő muzsikára kezdődik a finálé: a férfiak vállfogással sortáncot járnak: battu-kkel, húzós lépésekkel, térdtekeréses rondokkal és retirékkal, koppintásokkal. Szétválás után egy test mögötti I. karpozíciót is láthatunk mozgásfolyamatukban. A nők rendületlenül port de bras-znak fordulatokkal dúsítva karlendítéseiket. A fokozódó zenei dinamika egyre dinamikusabb forgásokban jelenik meg a férfiaknál (karcolós tourok, soutenu-k), sok kiszúros lépéssel (elől attitude-ben is) és battu-kkel, majd lépett és ugrott coupé-jetéssel – végig lendületes, gyakran körkörös, malomkörzéses port de bras-kkal. A nők oldalt en suite forgásokkal (talpon), lendületes mélyhajlásokkal és láblendítésekkel fokozzák mozgásuk intenzitását. A színpad lüktet.

Megjelenik a szürke nő, akinek hatására hat oszlopba rendeződnek a táncosok, és extrém módon dinamikus körzés, csapkodós, zaklatott karmunkába kezdenek kis lépésekkel apránként előrehaladva, majd a velük szembeforduló nőt utánozva süketnéma jelbeszédre emlékeztető port de bras-kba kezdenek. Tapsra egy könyökből 90°-ban megtört helyzetben megmerevedik a színpad (lásd a képen), majd folytatják a dinamikus karmozdulatokat mély hajlásokkal mint megannyi gépies hattyú. Hátrafordulnak, és nézik a színpad közepén álló

szürke nőt, majd szintén lemásolják karjának íveit pihenőállásban háttal és szembefordulva is. Tapsos port de bras-val vonulnak hátra majd előre, a vége pedig egy taps és a könyökben megtört kar. Black out.



167. ábra:



168. ábra: 1-3.: *The Second Detail* (középen: Simon István tanítványom); *The Vertiginous Thrill of Exactitude*



3.2.7 Jiří Kylian (1947-)

169. ábra:

Kylian „táncszínháza” nem szavakkal, nem történetekkel, nem grandiózus összművészeti produkciókkal, hanem *valóban a mozdulattal* teremti meg nagyhatású teatralitását. Természetesen nála is fontos szerepe van elsősorban a fénynek és a jelmezeknek a hangulat megteremtésében, de például mondanivalóját nem tárja a közönség elé, nem célja „meghatározni”, mit kell látnia a nézőnek. Asszociációiból, intellektuális mélységeiből mindenki a maga módján szűrhet le valamit, miközben erős atmoszférájú, mozdulatfolyamatokban, változatos formanyelvi megoldásokban gazdag, végtelenül muzikális művekben gyönyörködhet (vagy gondolkodhat el akár).

Kylian darabjai minden földrész szinte minden jelentős együttesének a repertoárján szerepelnek: (balett)technikailag nem feltétlenül támasztanak nagy elvárásokat a táncosokkal szemben, viszont tánctehetséget, stílusérzéklet, plaszticitást, dinamikai színességet és a mozdulatokban rejlő belső mondanivaló megtestesítésére való hajlamot, beszédes testeket megkívánnak – ami valójában a legtöbb. Kylianhoz – mondjuk ki – intelligencia szükséges, melynek csak egy része a test- vagy mozdulati intelligencia. Sokan hangoztatják, hogy a táncban nem lehet hazudni, s közben folyamatosan azt teszik, Kylian műveiben viszont minden táncos tehetségéről, belső tartalmairól, egyéniségéről kiderül az igazság, és az is, van-e közölnivalója a színpadon. Jiří Kylian egy mágus, aki nem kreál saját maga köré legendát.

Koreográfiáinak táncnyelve a baletten alapul, és bár teljesen eklektikus, mégis letisztult formavilág. Korai műveihez képest nyelve fokozatosan egyre kevesebb balettos jelleget mutat, tehát folyamatosan jutott el kiforrott egyéni stílusához: haladt a korrallal, nyitott volt, kreatív és képes az állandó megújulásra. Kylian önmaga több disszertáciányit megérdemelne, és bár stílusa erősen eltávolodott az akadémikus balettól („táncszínház”), mégis folyamatosan muníciót jelentett a balett formanyelvének és nemzetközi repertoárjának megújulásához: hatása megkérdőjelezhetetlen.

Művei közül személyes kedvenceimből kettőt, a Magyarországon is bemutatott korai neoklasszikus *Felhők* (Nuages)(1976), és az érett korszak egyik klasszikussá vált remekművét, a *Petite Mort*-t (1991) választottam. A leírás szempontjából érdemes inkább a korai darabokat elemezni Kylian esetében is, ahogy Forsythe-nál tettem, mert azokkal hatottak a *szorosabb értelemben vett* balett nyelvének fejlődésére – valószínűleg éppen azért, mert még nem távolodtak el annyira tőle, mint pályájuk későbbi szakaszában. Megemlítem még röviden a *D-dúr szimfóniát* (1976) is, elsősorban a balettben ritka humora miatt, mely színházi értékei mellett a *táncban rejlő lehetőségek* kiaknázásával jelentős (bár a koreográfus által mára már szinte megtagadott, csak iskolák számára engedélyezett mű).

3.2.7.1 Felhők (Nuages)(1976)

A *Felhők* című lírai kettősben³⁰ jelen van a spicc-technika, és a modern tánctechnikák hatása is nyomon követhető. Kylian stílusa itt még neoklasszikus, de jelentős lépést tesz későbbi folyamatos, áramló egyéni táncnyelve felé, mely már nem nevezhető egyértelműen balettnek.

Koreográfiai építkezésében két elem domináns: részben a *térdelő helyzet*, és az abban rejlő lehetőségek sokszínű kihasználása, másrészt a címhez illő *lebegő emelések* változatos megjelenítése. Emellett a korszakra és kortársaira jellemző mozdulatokat is találhatunk a mozdulatok szövetében. Ilyen például a *talpon passé* helyzet, allongés kartartással; a *karcolós tourok* és a *fenéken megpördülés* a földön; és a *férfi karja alatt való átfordítás* vállfogással, melynek során a nő kontrakcióval hajlítja a testét, lábát passéba emeli, és átbújik hátával a partnere karját súrolva (kontakt). Egyébként is sok a *kontrakció* és a *parallel helyzet* is (lábbal és karral egyaránt), mint az arabesque-ből parallel passén át zárás enveloppével VI.pozícióba, vagy a fej mellett párhuzamosan elnyújtott karok kis mellkasi kontrakcióval és gömbölyítve. Szintén akkoriban divatos mozdulat a talpon *plié-attitude-ben forgatás*, vagy az *elöl-hátul attitude-ben zajló ugrás*, melynél az emelkedés nem hangsúlyos, inkább csak a súlypont megtartása mellett a súlyláb és a szabadláb egyidejű felrántása (tipikus moderntánc hatás), de láthatunk „manenes” *lépegetést is fél talpon* hátrafelé, allongé kartartással. Ezek az elemek ugyanúgy részei az áramló mozdulatfolyamnak, mint Kylian egyéni megoldásai.

Mindjárt a kezdő talpon passéból IV. pozíciós fél talpra/spiccre való felemelkedés után a balerina *spiccen át gördül le térdre*, ahol úgy vált irányt croiséból croiséba, hogy *lábszárát kis félkörben emelve fordul a térdén*. Többször fordul elő a lábszár megemelésevel térdre

³⁰ DVD-melléklet: *Soirée de Gala Á L'Opéra Bastille*. Dorothée Gilbert és Manuel Legris, a Párizsi Opera Balettegysége szolistái. Lásd az első négy képen is.

kerülés akár pózként, akár mozdulat közben, mint ahogy visszatérő elem a térdelésbe legördülés mellett *a térdről (a partner segítségével való) felgördülés is*. Először profilban történik ez meg: a balerina magának hátrafelé mozdulva a *parallel térdelésből spiccen-plié helyzetig gördül fel hátrahajlással* a derekát egy karral átölelő, mögötte térdelő férfi kezébe (lásd az első képen), majd dupla *testhullámból* ugyanezt előadják, de a nőnek egy ideig tulajdonképpen csak a rüsztyén van súlya, majd hátrahúzással (lásd az utolsó képen) kerül teljesen lábra. Utóbbi mozdulatnál a férfi már felállt és a két könyök fölött fogja meg a balerínát, aki karjait hajlított könyökkel feszíti hátra „spanyolosan”. A partneri munkában még érdekesebben is megjelenik a térdelés, amikor a nő egy terpeszben tartott cisz-moll emelésből a *táncos mellkasára térdel*, majd fölfelé lendülve *hátrabukik a felsőtestével*, és a *földre gördül a hátán* (a partnere pedig előrehajol ehhez). Később egy *hanyattfekvésből felrántással indított* a férfi teste körül körbeemelt *jetéből is térdre gördülve érkezik* a táncosnő: először csak az egyik térde ér le, s a partnere továbbcsúsztatja a földön, és gyorsan felet fordít rajta, így kerül a hátulról lehozott lába is páros térdelésbe. Majd a fent leírt testhullámmal áll fel ismét, de csak spiccen-pliében hátrahajlásig, aztán visszaereszkedik a földre, ahol a férfi *megforgatja dupla térden*, kézfogással segítve a fordulatot. (Ez a mozdulatsor is csak áramlik nyugvópont nélkül.)

Térdről hátrafelé spiccre emelkedés úgy is előfordul a műben, hogy egyúttal *a partner a saját teste köré spirálisan meg is csavarja a balerínát*, majd innen páros spiccen a két lába közé csúsztatja, és ott egy *kört rajzol a spiccével* a földre, s aztán kiemeli maga elé és kicsúsztatja az oldalára. *Térdelésben lépegetés és térden promenád* (éffacée elől pózban) - melyből még egy páros térden forgatás is következik - teszik teljessé mozdulatoknak ezt a körét.

A par terre részek és az említett két emelés mellett további érdekes elemek is láthatóak. Kettő ezek közül klasszikus formákból indul ki, de azokat továbbgondolja. Az egyik egy *hátrafelé indított jeté emelés*, mely közben a balerina fouettét csinál, így végül az eredeti formának megfelelően arabesque-be érkezik a földre, s aztán még gyorsan át is fordul a férfi karja alatt en dedans. Illetve egy másik, ahol egy szokványos *sissonne ouverte* emelést úgy vesz fel a férfi, hogy a balerina vele szemben fut neki, majd páros lábon dobbantással (kvázi assemblé) ugrik fel a levegőbe, és *felet fordulva érkezik a partnere kezébe* (azaz *nincs rákészsülés, repülés közben kell elkapni a nőt*). Ezek mellett teljesen újszerű mozdulatok emelik a koreográfia értékét, melyek nemcsak innovatívak, de szépek és hangulatkeltőek is. A táncos *a balerina testével két nagy vertikális kört rajzol* hónaljfogással (lásd a harmadik képen folyamat közben): V. pozícióban spiccen kis oldalra döntésből indulva, extra mély grand plién

át nyújtással áthúzva a másik oldalra, és a függőlegesen keresztül folytatva tovább. Egy másikban előre *jetészerű mozdulat után a nő IV. pozíción keresztül spiccen legördül egy „hattyús” helyzetbe*, melynél elől térden ráül a sarkára, hátul hosszan elnyújtja a lábát a földön arabesque-be (a partnere végig csak egy kézfejét fogja és erőteljesen húzza felfelé a becsapódást enyhítendő). Később *hátradöntés közben a férfi megfordítja kétszer a nőt a ferde tengely mentén* (a derekát és a kezét fogva), s ezalatt a *balerina emboitészerűen húzogatja passéba* a lábait. És megjelenik egy *off-balance helyzet* is talpon: egymás mellől szembe kerülve indítanak egy kidöntést, melynél a nő előre emeli a lábát, a férfi pedig csak a felemelt lába bokáját fogja mindkét kezével – ráadásul innen hátrahajlással gördül le a földre a nő, ahogy a mellkasra térdelős emelésnél is történt. (Ezt az elemet Seregi László is felhasználta 1981-es *A fából faragott királyfi* változatában.)

A térdelő helyzetek mellett a repülő és lebegő emelések teszik a kettőst különlegessé, gyakran a kettő egyszerre is megmutatkozik egy mozdulatsorban. Az *első lebegés* egyszerű helyzet: a balerina a férfi egyik kezében fekszik zárt lábakkal hanyatt, a partner a derekát öleli alulról, és a nő is kapaszkodik hátulról az ő derekát ölelve – eközben körbeforognak. A következőnél egy *vállon hanyattfekvésből* veszi a férfi a saját teste mellé a nőt, aki így *hasonfekvő helyzetbe kerül*: itt a partner hátulról öleli a derekát a csípőcsontjára ráfogva, a nő pedig a vállába kapaszkodik, és ezúttal a férfi magának háttal megy körbe. Ebből a szituációból hirtelen *kontrainányba kezd forogni* és visszabillenti a balerinát, aki állóhelyzetbe egyenesedik, és a lábát *parallel pipás pliébe* hajlítja - így pár centivel *a föld fölött szinte korcsolyázik* a férfi teste körül. Szintén nem egyszerű, és *legkevésbé hagyományos emelés*, melynél a nő egy lábon pliében állva *passé helyzetben* előrehajol, a férfi pedig *a tarkóját és az egyik térdhajlatát fogja meg*, majd a nő *testén 180°-ot csavarva vertikálisan* emeli fel, aki így fejjel lefelé kerül függőleges helyzetbe, és úgy segíti partnerét, ahogy a *sissonne ouverte*-nél szokás, térdeit pedig egymás mellé zárja hajlítva. Körben repül a balerina annál *a tédről felrántással induló jetészerű emelésnél*, melynél a férfi az egyik bokáját, és előlről átnyúlva azonos oldali hónalját fogja, és kilendíti indításkor (a nő közben a vállára fogva tulajdonképpen az egész karján támaszkodik). Az utolsó lebegős emelésnél a nő ismét hátrafelé indul fel, miközben partnere az egyik kezével a vállá fölött átfog a mellkasára és a szegycsontjára teszi tenyerét, a másikkal pedig ismét a zárt és hajlított lábak egyikének térdhajlatát fogja (a táncosnő ismét fejjel lefelé kerül). Ebből az emelésből a férfi a nézőknek háttal teszi le a balerinát térdre, majd megcsókolja, gyengéden tenyereibe fogja az arcát, és mindketten hirtelen megrebbenve a megtört szárnyakat idéző végpózba kerülnek.



170. ábra:

3.2.7.2 D-dúr szimfónia (1976)

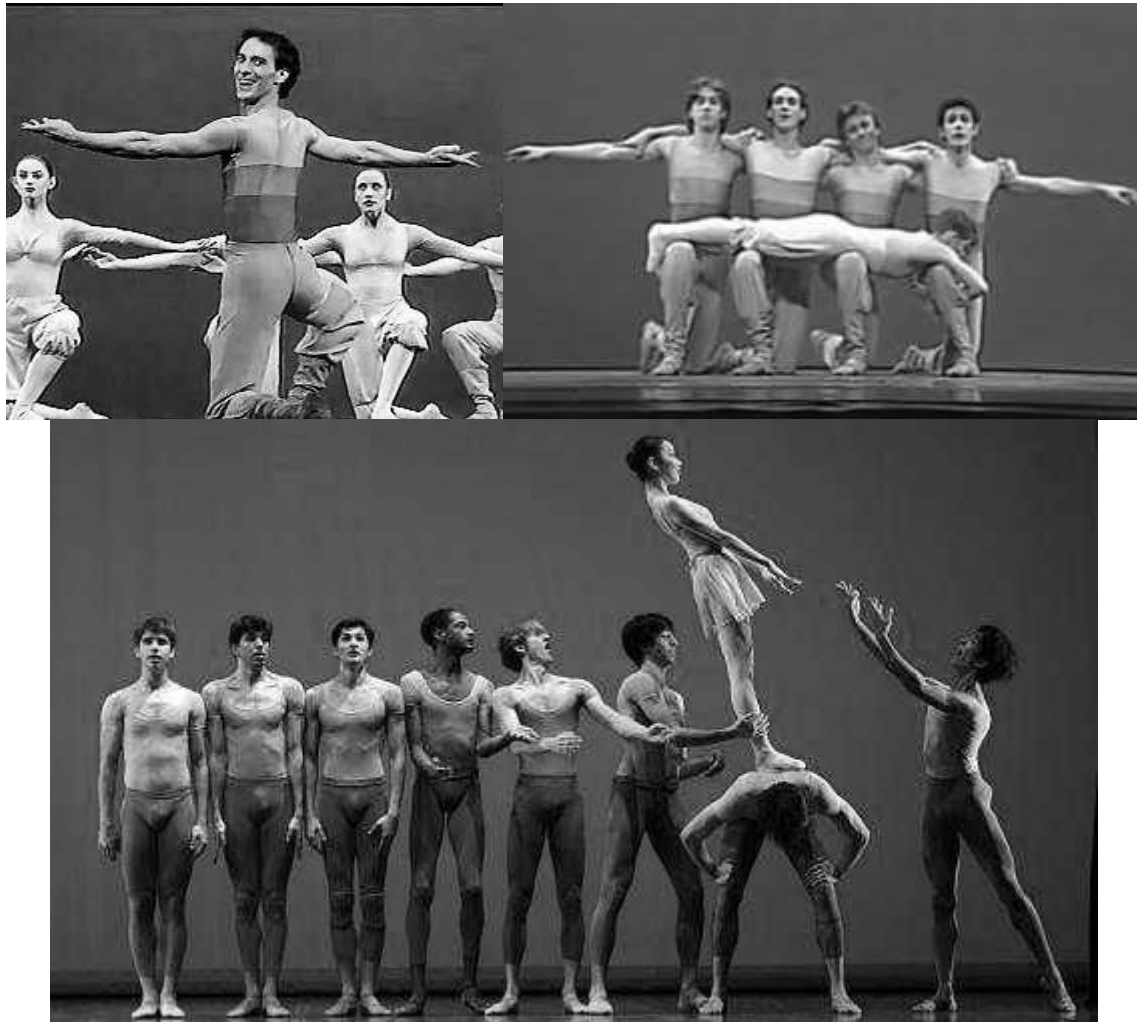
Hayd két *D-dúr szimfóniájának* (No. 101, *Az óra* és No. 73, *A vadászat*) tételeire készült az Operaházban is sokat játszott *D-dúr szimfónia* című balettparódia, mely a balett-termekben, a próbákon vagy a színpadon előforduló gyakori hibákat, beleértve a jellemhibákat, helyezi fókuszába: nemcsak a helyzetkomikumot aknázza ki maximálisan, de a *táncnyelvben rejlő humort, a klasszikus balett bevett formáinak kifestését is változatosan, színesen alkalmazza*³¹.

A mozdulatok között a klasszikus balett eszköztárának újszerű használata éppúgy megfigyelhető, mint a moderntáncok hatása. Előbbire példa az arabesque-ből indított és ugyanoda érkező en dedans tour, melyet én is használtam balettvizsgáimon, utóbbira pedig a *nem az emelkedésre, inkább a lábszár gyors emelésére építő ugrások* (pas de chat, jeté) en suite. Mások mellett ezek is technikailag kihívást jelentő elemek a habkönnyű szórakozást kínáló műben. Itt a humor forrása a modern és kortárs táncban jellegzetes nemek cseréje vagy összemosása is: férfi emel férfit, nő partnerol férfit, a balerinák férfias ugrásokat (saut de basque, revoltade, cabriole-ok) a férfiak nőies ugrásokat (gyors pas de chat, jeté, *Giselle*-glissék) táncolnak, vagy spárgáznak, sőt Balanchine *Apollójának* múzsáit idézik egymás mögé állva fokozatosan emelkedő arabesque-eket emelve. A nemcsere a hisztis férfi-kemény nő felállásban is megmutatkozik a darabban.

Ma már – a sok utánzat, és főként a tehetségtelenebb, és hatásvadász követőknek köszönhetően – elcsépelett gegnek számít, de keletkezésekor üdítő volt például az emelések alatt jól hallható nyögés, a fenék riszálása II. pozíciós pliében, vagy a pipáló lábfejjel, telitalpon ugrálás és a toporzékolás (szigorúan zenére!). A darabban jellegzetes *helyzetkomikum nagy részében is ott rejlik a tánc*, nem egyszerűen csak „vicces akciókról” van szó. Ilyenek a „fantom partnerolás” (a táncos „nem veszi észre, hogy a nő kiszalad a kezei közül, és folytatja a ’pas de deux-t’ ”); egy valaki fordítva, a nézőknek háttal térdel le, majd riadtan/mit sem sejtve hátranéz (lásd a képen); a kettős közben a balerina felemelt lábával majdnem fejbe rúgja a partnerét, majd előrehajlásból felállva a fenekével állon vágja a férfit, sőt még egy tour lent után egyedül továbbmenve hasba is rúgja őt; a férfi utánozza a nőket, de fáziskészsébe kerül és egyre kétségbeesettebben igyekszik. A *tisztán táncban és mozdulatban megjelenő poénra* példa a mutatóujjal lejelzett tour en l’air, a chassé közben körkörösén rázott fej, az elhasalós arabesque-ben gyorsúszást imitáló kar. Igazi *különlegesség*, amikor négy táncos a térdükre fektetett balerinát (lásd a képen) felállás közben a pipáló lábfejükre

³¹ Lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=X4NQCL1-v6U>

csúsztatja le, majd ott lóbálják ide-oda hintáztatva; illetve (egy szintén balanchine-i lelemény paródiájaként) az arabesque balance-ban álló balerinát körberohangálja a táncos végig a kezét fogva, felemelt lábát gondosan kerülgetve és nem lelökve őt az egyensúlyáról.



171. ábra:

3.2.7.3 Petite Mort (1991)

Kylian egyik legnépszerűbb, legtöbbet és legtöbb helyen játszott remekműve a *Petite Mort*³², mely érett korszakának és kikristályosodott egyéni táncnyelvének szép példája – egyik személyes kedvencem is. A műben már nincs jelen a spicc-technika, modern balettnek nevezhetnénk sok moderntánc hatással, valamint korszerű táncnyelvi és színpadi szemlélettel:

³² Lásd: http://www.numeridanse.tv/fr/video/1050_petite-mort. Nancy Euverink, Sol León, Lorraine Blouin, Elke Schepers, Cora Kroese, Fiona Lummis, Jorma Elo, Miguel Rodriguez, Stefan Zeromski, Johan Inger, Martin Müller, Paul Lightfoot. (A kiemelt nevek négy későbbi kiváló koreográfust takarnak.)

talán erre alkalmazzák „jogosan” a *crossover* műfaji besorolást. A darab része a Kylian által összefűzött, egy alkotói korszakban (1986-1991) keletkezett *Black and White* című, hat darabból³³ álló ciklusnak, melyet DVD-n is kiadtak. Hat pár adja elő: a férfiak háttérzajra és a kardok suhogására előadott nyitójelenete és rövid közös rész után hat kettősből áll Mozart két zongoraversenyéből³⁴ vett két tételre. A színpad üres, csak a *Sarabande*-ban és a *Hat táncban* is használt, fémszerkezetre applikált, tolható rokokó ruhák jelennek meg kétszer a darabban, illetve egy hatalmas fekete lepel.

Hat férfi hátrál a színpad hátuljáról a nézők felé, középső ujjukon egyensúlyozva kardjaikat, majd amikor megérkeznek a helyükre, leengedik azokat. Hirtelen a markolatot megfogva megfordulnak (0'45"), és hármat suhintanak a karddal feleket fordulva, majd lehelyezik a földre és a markolatra lépnek. *Elforgatják a kardokat a lábukkal irányítva* egy negyedét majd vissza, aztán a markolatot finoman meglökik a kezükkel (1'00"), így a kard körbegurul 270°-ot, s rálépnek a hegyére. Egy dedans demi rond par terre-rel indítva lábfejükkel a markolat alá nyúlnak és felemelik, meghajlítva a pengét (1'14")(lásd a képen). Majd felemelik és oldalra fordulva maguk mögé lógtatják a kardokat (1'22")(lásd a képen). Szertartásosan a mellkasuk elé hozzák, és a két végét megfogva nagy ívvel a fejük fölött átemelik relevébe emelkedve, és tombéval a tarkójukra fonják (1'34"), majd chassét követően egy *parallel elől attitude-be pipával emelt lábbal átlépik a kardokat*, melyek így a térdhajlatukhoz kerülnek becsíptetve (1'36"). El is engedik őket, majd hirtelen ismét négyet suhintanak, és profilba kitombézva hátulról a hónuk alá fogják a kardok pengéjét (1'46")(lásd a képen). Fejüket hátrahajtják – olyan, mintha hátba szúrták volna magukat. A kardokat a *nyakuk oldalra döntésével a vállukhoz szorítják, majd leejtik a földre* (1'50") és lassan lefektetik. Hirtelen chasséval dedans tourt forognak (1'56") *attitude-ből passéba húzva és pliébe ereszkedve*, ebből II. pozícióba érkeznek, közben a *mellkasukra csapnak* és a fejük fölött átfűzve hozzák a karjukat maguk mellé, majd oldalra chasséval *parallel pas de chat-t ugranak oldalra haladva*, és tapsot követően nagy *lendített grand rond jetéből forognak en dehors pliében*, hátraszúrva a lábukat tombéba. Hátra chassé közben fentről egyik-másik *lapockájukra csapnak*, majd kiszúrják a kezüket-lábukat II. arabesque allongé-ba *felsőtesttel rotálva*. Ráfordulással klasszikus coupé-jetét ugranak (2'04"), majd gyors soutenuvel kerülnek a nézőkkel szemben V. pozíciós relevébe: *karjukat könyökből emelve a test mellé rántják ökölben tartott kézfejjel*, és hirtelen II. pozíciós pliébe zuhanva maguk előtt keresztezik, felső hátból hátrahajolva (2'05"). Háromnegyed fordulattal magas hátul cabriole-t

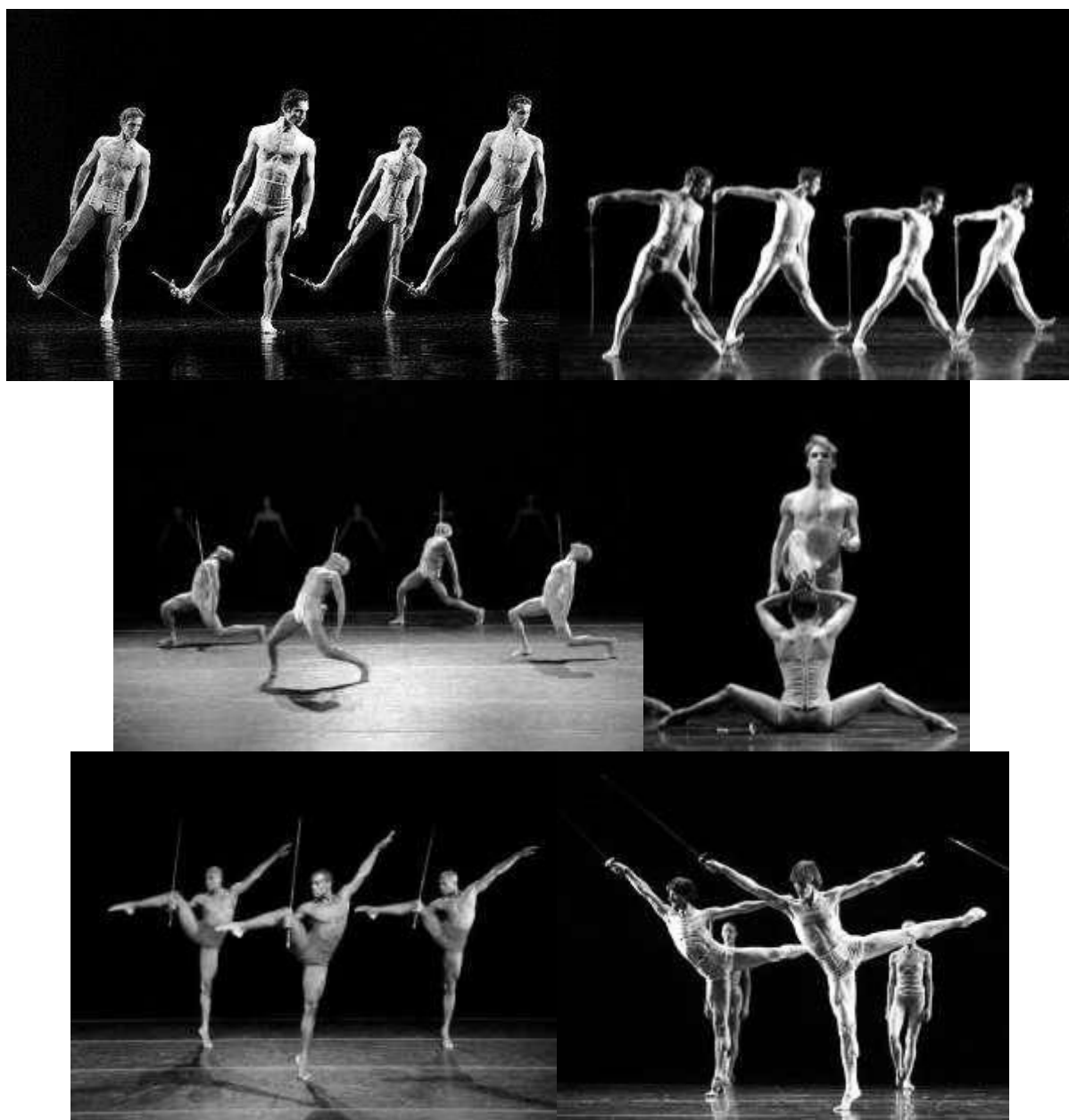
³³ *Falling Angels, Hat tánc (Six Dances), No More Play, Sweet Dreams, Sarabande, Petite Mort*

³⁴ Adagio: *A-dúr zongoraverseny* Nr. 23 és Andante: *C-dúr zongoraverseny* Nr. 21.

ugranak oldalt 135°-os helyzetig emelve az *ökölben tartott kézfejeket*, majd *előrekörzéssel* chasséból fekvőtámasz helyzetbe zuhannak. Itt szólal meg Mozart muzsikája (2'10"). Lassan leereszkednek a földre, majd felállnak a nézőkkel szemben (az eredeti formációba kerültek, de szembefordulva), és a kard hegyét leszúráják a földre maguk előtt. Lassan parallel grand pliébe ereszkednek egyik kezükből a másikba átvéve a kardot (2'35"), majd függőlegesen és vízszintesen körbeviszik a testük körül, és a *combhajlatukba fektetik, karjukat könyökből finoman ívelve* oldalra nyitva (2'41"). Felpattannak II. pozíciós relevébe a kardokat meghajlítva, majd *fejük körül nyolcast rajzolva* áthúzzák a kardot, és arabesque-et emelve maguk elé lógatják (2'46"). Még a derekukra fonják háttal a nézőknek, majd gyors *talpon fordulat* után két ujjuk között tartva a pengét a testük mellett lóbálják (2'53") mielőtt a földre fektetik és hátraszaladnak. Eltűnve a sötétben (3'00") egyszer csak hatalmas fekete leplet húznak a fejük fölött a színpadot teljesen betakarva. Mikor maguk elé lendítik, és visszafelé futnak vele, már a földön fekszik a hat táncosnő fejjel a nézők felé. Hirtelen felülnek, *lábukat maguk mellé húzva sarokra, hajlított térdel* (oldalt attitude), kezüket a fejük fölött *csuklóhajlatnál összeérintve* (mint a lótuszvirágok)(3'12"). A férfiak a partnerükhöz futnak, és talpukat a *kezükbe helyezik hajlított lábbal*, karjukat úgy pózba merevítve, mintha futás közben állt volna meg az idő (3'14")(lásd a képen). A nők lassan hátukra fekszenek, a férfiak pedig kezüket megfogva felhúzzák őket egy emelésbe: *fecskeszerűen* csak egy pillanatra emelik fel, terpeszben tartott lábakkal, és *testhullám* után teszik le (3'21"). A nők hanyatt fekszenek és *talpukat* most ők *helyezik a férfiak mellkasára*, akik II. pozícióban *plié-relevé vertikális kört írnak le a testükkel*, majd keresztfogással megfordítják a nőket, akik rond után passén át fordulnak, és tombéba szúráják le a lábukat, majd visszaforogva a *férfi lába közé nyitják lábaikat*, mintha hasra feküdnének a levegőben (a partnerek a csípő vonalában alulról ölelve tartják őket)(3'29"). Mikor leteszik őket, *ráülnek a férfiak tenyerére*, combjaikat finoman felhúzá-nyitva kis parallel attitude-ökbe (szép nőies póz)(3'32"). Fél fordulat után hátraszaladnak, a férfiak pedig megint fegyverükhöz fordulnak, lábbal alányúlva fellendítik a kezükbe (3'38"), „mintha elvarázsolnák”, olyan port de bras-t csinálnak fölötte és maguk előtt *nyolcast suhintva a'la second attitude grand tourt forognak a térdhajlat alá téve* (lásd a képen). Leteszik a földre és eltáncolnak tőlük egy *hátrafelé haladás és kontrakcióval ugrott parallel elől sissonne ouverte*-rel, és egy *ferde tengely körül forgott* zárt lábas fordulattal, majd chasséval visszatérnek és az álluk alá szorítják a pengéket (újabb kis halál...³⁵)(3'54"). Majd a hónuk alá szorítva a mellkasuk elé húzzák, és a hegyét fogva ismét maguk mellett lengetik, csak most a másik oldalon, szemben állva, és *lábukat kissé parallel*

³⁵ petite mort = kis halál, mely az orgazmus szinonimája is.

oldalt megemelve (4'04''). Újra a nyakuk köré fonják a pengét, háttal terpeszben állva, az ég felé nézve, majd ívesen ide-oda húzogatják a nyakukon (4'07''). Ezután a fejük fölé emelik, és testük előtt *a keresztezett kart megtartva, leguggolnak vele, a kardot a combhajlatba fektetve* megint, majd kissé megemelkedve hátrateszik a térdhajlatba (4'21''). Tombéba emelkedve hármat suhintanak, majd fouettéval nagy arabesque-be emelkednek (lásd a képen). A kardot most második pozícióban guggolva gurítják a lábfejük körül, majd maguk mögül felkapják és leszúrák a földre, tenyerükkel támaszkodva rajta (4'35''). A nők hozzájuk sétálnak és egymás mögé állva a kardok mögé helyezkednek.



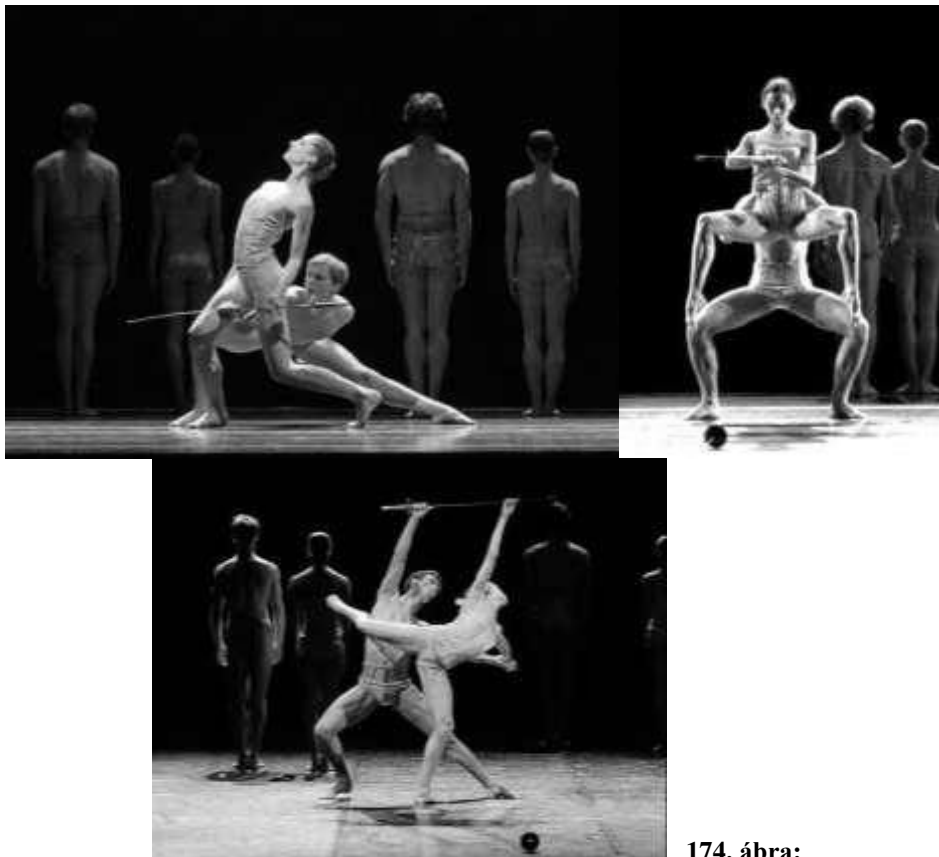
172. ábra:

Megkezdődik egy közös rész: először két kis kettőssel, majd párokban vagy egyedül zajló ösztáncokkal és közben egy-egy újabb páros kiemelkedésével. Ebben a részben a darab korábbi és majd később előforduló elemeit látni (viszont illetve előre). *Elöl parallel attitude-ben tenyérbe helyezett talp*, majd onnan széles tombéba való legördülés (lásd a képen); a férfi terpeszben lévő lábai közé beemelt táncosnő; *deréknál átölelt helyzetben emelés*, miközben a nő a lábait megnyitja, majd összeüti és térdnél keresztezi vagy ugyanebben a helyzetben *parallel összeszorítva a láb lengetése*; földön, *guggolásban vagy fenéken történő forgatás*; a balerinának a *lábfej rebbenékeny rázása*; II. pozícióban szólóban vagy partner segítségével V. pozícióban *vertikális körzés a testtel*; és *kidöntés oldalra vállfogással* (mint láttuk van Manennél az *Adagio Hammerklavier*ban). Tipikus moderntáncból vett elem a *kontrakcióval indított megemelkedés fekvésből* kis oldalra fordulással, és kis térdhajlítással (a párok lábfejének hegye ér össze gyönyörű rajzolatban)(5'25"). Innen a táncosok úgy fordulnak át kétszer a hátukon, hogy *aprókat rugdosnak az ég felé* a zene hangjait egyszer „szó szerint” követve, másodszor ellenpontozva egy nagyobb nyitással (az egyszerűség és a zsenialitás, valamint az érzékeny muzikalitás kicsi, de jelentős példája), majd mindannyian *feltérdelnek kifelé forgatott helyzetben* (kvázi V. pozícióban) *karjukat oldalt könyökből 90°-ban, és csuklóból is kissé megtörve, ökölben tartott kézfejjel* (5'35") (lásd a képen). Ezután hátrasétálnak, és háttal a zene rezdüléseit követve egyesével lépnek egyet-egy oldalra.



173. ábra:

A bal szélső pár kezdi az első rövid kettőst (5'55"). A nő odaszalad a kardhoz és rálép, a férfi utánanyúl, a nő mintha azt mondaná egy gesztussal, hogy „várj”, de a férfi mégis gyengéden a nő teste körül rajzolva majd a *lába között felnyújtva átadja neki a kardot*. Kettősükben a *karddal kiegészülő fogások*, a kard test körüli játéka jellemző: a férfi végighúzza a nő körvonalain a kardot tombé közben, majd a lábai között a kezébe adja (lásd a képen), a nő ráhajol a teste elé font kardra, panché közben a férfi átnyújtja a lába között, ő pedig megfogja a hegyét, és így tesznek még pár mozdulatot (lásd a képen). Egy emelésnél a nő fogja és forgatja a kardot, miközben lábait *II. pozíciós attitude helyzetből zárja-nyitja* (6'23"). Majd a férfi a már látott módon a saját nyaka köré tekeri a pengét, és így összehajtvá tartva *áthúzza a nő testén* is (6'38"). A férfi aztán a nő tenyerébe ejti a markolatot (de a penge végét még ő fogja), aki parallel negyedikben megfordul vele, majd a férfi, a nő körül meglengeti a kardot, mint egy ingát és visszaejti a tenyerébe (6'38'-44"). Ezután mindannyian *hanyatt vetik magukat a földre*: egyik lábukat megemelve előre másikkal talpon támaszkodva, karjukat oldalt csuklóból enyhén elemelve a földtől (6'49"), majd keresztezik a karjukat a mellkasuk előtt, és kontrakcióval a megemelt lábukat a hasukhoz húzzák, s végül rúgással a földre csapják, miközben medencéjüket megemelik (karjukat a felkaron támasztják, könyökből hajlítva, ökökben). Ebből a medence-emelés helyzetből (6'53") *karjukat könyöknél keresztezve, lábukat pedig ellentétesen a'la secondba nyitva visszatérnek testükkel a földre*, majd az iménti helyzeteket variálva mozdulnak párat, mígnem a férfiak fekvőtámasz helyzetben a nők fölé kerülnek (7'01"), akik ismét csak alkarból emelik el a karjukat a földtől (ezúttal lágy kézfejjel, mintegy megadóan), lábukat enyhén hajlítva talpra húzzák. Ebből az *egyesülést idéző pózból* a nők zárják a férfi teste alatt a térdeiket és közelebb húzzák talpaikat a medencéjükhöz, így a *férfiak rá tudnak feküdni a térdükre*, és karjaikat könyökből ívelve oldalra emelik, a nők pedig befogják a szemüket (7'04"). Ezután a férfiak felállnak, és keresztkézfogással állítják talpra partnerüket, aki grand rondal vezeti a lábát és passéban en dehors fordulat után elől tendu helyzetbe helyezi le (7'10"). A következő emelésnél a nők *oldalt II. pozíciós attitude-ben vannak rebbenő karral*, majd a férfiak leteszik őket a kardok mellé, és hátrafutnak a lepelért. Ismét betakarják a teret, majd amikor előtűnik a színpad teljesen üres (7'27"). Egy nő, majd egy férfi, majd újabb pár kezd egymással szemben körbefutni a színpadon, végül a jobb oldali pár egymás mögött megáll, a bal oldali pedig egymást körbesétálja, majd a nő profilban kerül a férfi elé.



174. ábra:

Kezdődik a második kettős (7'45"-8'16"). Érdekesebb mozdulatai közé tartozik egy *en dehors* tour lent a nőnek *flat back pliés arabesque*-ben, melynél a férfi ellenkező irányba fordulva fut körülötte derekán nyugtatva kezét – olyan, mintha promenád lenne, de valójában nem az. Ezután a nőnek két keresztlépésből (melyből a másodikkal még a férfi felé is fordul) jön *a'la second jeté* emelés, mely közben kissé a férfi fölé hajol, és karjait oldalra nyitva szinte lebeg a levegőben. Tipikus moderntáncos elem, amikor egy kéz fogásával *kispannolt helyzetben a nő a földre kerül, majd a férfi körülötte futva megforgatja őt az oldalán (csípőjén) vagy a fenekén*: ezúttal *arabesque*-ből indulva és *a kar alá fordulva kerül a fenekére*, és a földön még *nyitja és zárja is a lábait a fordulat közben*. Innen azonnal felemeli őt a férfi a derekánál fogva, ő pedig hátrahajol lapockából, és a *lábait gargoullade-szerűen rázza*. Gyönyörű *oldalra döntés* következik: a balerina oldalra balancéból lép vissza II. pozícióban át testéből emelkedve, és a férfi félkörösen dönti le, ő pedig megtartja akkor is a második pozíciót, amikor egyik lába már nem éri a földet (olyan, mintha megemelné, de valójában csak megtartja ugyanott). A férfi továbbcsúsztatva állítja fel, majd keresztlépésekkel lépdél négyszögben: mindketten *könyökből megemelik a karjaikat* (törött szárnyak) és *hasi kontrakcióval* egészítik ki a mozdulatot. Egy egyszerű emelésnél a nő a tenyereit az arca előtt keresztezi, a lábait pedig térdnél összetartva lábszárból, majd pliében keresztlépésekkel kerül *oldalt beforgatott lábemeléské* (*dedans a'la second*), melynél a partnere hátulról *a lába alatt*

átnyúlva fogja meg a kezét a teste előtt, és a tour lent közben kerül a nő mellé, mely arabesque-en át *plié-relevés attitude*-ben folytatódik. Profilban kerülnek egymással szembe, és II. pozíciós pliében ellentétes irányba mozdulva kitekintenek egymás mellett, majd egy en dehors forgatással fejezik be kettősüket.

A harmadik kettőssel (8'16"-9'24") fejeződik be az első tétel: eleinte ide-oda áramló, majd a végén középen megnyugvó és végül a földön lecsengő a páros koreográfiája: az előzőekhez hasonló, vagy már látott mozdulatok *innovatív variációival*. *Játékos az indítás*: a férfi egyik kezével eltakarja a nő szemét, majd a nő ráteszi az ellenoldalit az övére, és ugyanez történik a másik karral a has előtt, aztán egyik lábukat külön-külön oldalra kiszúrák, majd ugyanígy egyenként kibontják a karokat allongéba (létrehozva egy X rajzolatot). A balerina oldalra lép piqué-vel és oldalt attitude-be emeli lábát, majd gyorsan ki is nyújtja és double rond de jambe en l'airrel fokozatosan leengedve előre nyújtja pliében, a *férfi kezében lógva* (partnere a hóna alatt segíti). Majd kifordulva rálépéssel indítanak arabesque promenádot egy kézzel a csípőt támasztva, melyből szintén rond en l'airrel lép ki a nő előre, majd a nyitó rakosgató mozdulatokhoz hasonló játékos rész után (melyben egy fejbillentés is dúsítja az összképet) II. pozíciós pliébe kerülnek, ahol a nő maga előtt keresztezi a karját, a férfi pedig megfogja kívülről a kézfejeit. Innen a'la secondba felpattanással (lásd a képen) indítanak egy *spirálisan lefelé tendáló másfél fordulatot*, mely közben a nő *oldalt attitude-ön át térd-a-térd melletti passéból oldalra szúrá ki a lábát*, majd a spiccét ott tartva tovább csavarodik *hátral keresztkben elnyújtott tombé* helyzetbe érkezve. A *mozdulatsor folyamata még itt sem szakad meg*, mert a férfi maga körül megfordul, a nő pedig a háta mögött keresztkbe került karját nagy ívben vezeti maga elé, ahol ismét összefognak. *Ez a rövid részlet önmagában is jellemezhetné Kylian folyamatosságra törekvő, áramló és nem utolsósorban tehetséggel megalkotott formanyelvét*. Ezután két oldalra *haladás, úsztatott emelés* következik: a balerina először glissade után a'la secondból a *térdeket összezárva keresztezi a lábszárait* maga előtt, majd egymás megkerülése után a földön (egyfajta oldalazós dos a dos) másik irányba egy *gargoulliade-variációt ugrik*: a lábai az emelés közben lassabban, nagyobb en dedans ívet tudnak rajzolni, sőt a második rondból még előre is tudja vezetni a lábát a levegőben. Majd újabb *kar alatt átbújós kerülgetés* után ouverte-hez hasonló indítással jetét emelnek fordulattal, ahonnan a nő egy érdekes rajzolatú pózba érkezik. Keresztkbe átlépés után II. pozícióból féltalpon *pliében összeérinti befelé forgatva a térdeit, karjait oldalra az ismert szárnyaszerű pózba emelve*, kissé előrehajolva, majd a férfi kezébe ülve megfordulnak, s e közben bokáit összeérinti és visszanyitja a lábszárát. (Az egész a balerina lábszármunkájának apoteózisa, és költői mozdulatok sora). A nő átlép arabesque-be, a férfi megfordul és háttal

kerül II. pozíciós pliébe, majd megfogja a partnernője derekát és lábfejét. Onnan *kontrakcióval attitude-ön keresztül és fél fordulattal a földre engedi a nőt*, így átgördülve a *fenekén* most ő kerül háttal II. pozíciós pliébe. A férfi *alulról emeli meg a combjainál*, miközben ő oldalt *attitude-be hajlítja lábait és fejével körözi*. Az emelés nem a „szokásos” módon zajlik, mert *a két kéz nem összehangoltan emeli fel a balerinát*, hanem kis eltolódással, így egy félköríves rajzolat is keletkezik. A következő emelés egy gyors renversés kifordulás után következik: *derékon ölelésben a nő összezárt térdekkel mozgatja lábszárait ide-oda*, majd gyorsan a’la secondba nyit és egyik lábát előre is vezeti. Tombéból rögtön elindít a táncosnő egy en dedans a’la second grand tourt szabadlábát a férfi feje fölött vezetve, aki közben mély oldalt tombéba csúszik le, majd rögtön megemeli őt egy *macmillan-es helyzetben* forogva vele. Innen a táncosnő ismét *átgurul a földön*, ezúttal a már látott kifelé térdelésbe érkezve, majd kis emelés közben *előre rugdos a lábaival*, s megfordulva szintén ismert mozdulattal fecskeszzerű emelést csinálnak. Ebben a nyújtott lábas verzióban még az is különleges, hogy a nő *az emelés irányának és impulzusának megfelelően megemeli a medencéjét a csúcsponton*, majd *visszaengedi* (tehát nem statikus pózban történik, hanem hullámmozgással kísérve). A férfi *a lábai közé csúsztatva fekteti a nőt a hátára*, majd a darab elején megismert módon a térdeire fekszik. Kétszer hullámozva/repülve a karjaival végül homorított háttal, könyökeit megemelve feszül pózba, kézfejét az utolsó két hangra ökléből elernyeszti, partnernője pedig az arcsimogató gesztus után a földre nyitja karjait, és felrántja végül könyökből. (Lásd a képeken a két utolsó fázist.) A „kis halál” a tétel végére bekövetkezett, és költői megfogalmazást kapott. A következő tétel előtt ismét szél zaját halljuk felvételtől: az emberpár ernyedten gurul ki a színpad két oldalára.





175. ábra

A második tétel a *rokokó ruhák táncával* indul (9'33"), bennük balerinák bújnak meg és gördülékenyen tologatják a kerekre szerelt ruhákat, mintha suhannának a színpadon. Szoros ötös csoportjuk először szétválík, majd körkörösén oldal irányban cserélgetik helyeiket. Port de bras-kkal és fejjel táncolnak (lásd a képen), néha kimozdulva kissé ruhájukból, de nem igazán képesek szabadulni; egyszer még oldalsó „csücskére” is döntik ruhájukat, majd kezeiket elegánsan a ruhára helyezve távoznak. Egyikük nem oldalra, hanem hátramegy, ahol ruhájától megszabadul, és hátulról, a sötétből ott terem partnere is (10'57"). (Talán az első éjszaka főúri joga vagy a nászéjszaka járhatott Kylian fejében?)

A negyedik pas de deux Mozart rendkívüli szépségű és ismert dallamára zajlik (11'04"-13'12"). A táncosnő háttal áll a nézőknek és *hátraesik*, eközben szemben álló partnere a *nyakánál hátul elkapva lassítja és fogja meg a zuhanását*, és tombéba ereszkedik, ő pedig féltalpon pliébe hajlítja a lábait. A táncos *hátul lévő, beforgatott lábára fekteti a nőt*, majd kétszer megérinti gyengéden a testét (lásd a képen), melyre reagálva partnere belekapaszkodik a karjába. Egy gyors felhúzással állítja fel a balerinát, aki fordulattal pliés arabesque-et vesz fel, majd mélyíti azt panchéba, miközben a férfi hátulról végigsimítja a lába vonalát közel a testéhez (nem ér hozzá, de a látvány így is intim). Kis *lapockából történő bedöntésből* a férfi megemeli a nőt a teste körül *belső combjánál húzva meg őt* (a nő lábai horizontális pályán repülnek kis nyitással). Földet érve kipördülve szalad előre a nő, és *hátul écartéba emeli a lábát*, a férfi pedig a *combja alatt átnyúlva adja kezét, amire rátámaszkodhat*. Amikor elengedi a fogást, a férfi a másik oldalról átöleli a derekát, mintegy *bilincset képezve körülötte*, hogy ő a partnere válla fölött kis testkörzést végezhesen felsőhátból attitude-be hajlítva a lábát. A férfi leül a földre háttal a nézőknek, s közben gondosan *alátámasztva a nő combját, leengedi azt a földre*, így a balerina II. pozíciós pliével kerül éppen az ágyéka fölé. A férfi megemelve medencéjét együtt mozognak: a nő a *férfi testét alulról megfogva fejfel-felsőtesttel köröz*, a férfi szintén érzéken viszi körbe a fejét. Innen egymás mellé ülve gyorsan

megpördülnek a fenekükön, és kézárással felállnak, melyből rögtön egy szép *off-balance-os panché* kerekedik. Ebből grand ronddal a balerina elől attitude-be vezeti a lábát, amit *férfi finoman meglők*, így visszafelé a'la secondon át indul egy fordulat, melynél féltalpon V. pozíción át hátul attitude-be emeli vissza, s renversészerűen II. pozícióba teszi le. Közben a férfi profilba tombéz, így *a nő lábai között marad a hátul lévő lába, amire aztán a balerina rá is fekszik felsőhátból homorítva* (karjaikat mindketten parallel, könyökből gömbölyítve nyújtják el fejük mellett – mint a *Felhők*ben is láhattuk). Ezután testével ráborul a férfi lábára, aki megfogja közben két bokáját, így *biztosítva az ellensúlyt egy nagy ívű hátrahajláshoz* (lásd a képen). A nő *kéztámaszban behúzza lábait spiccen guggolásba*, ahonnan a férfi átemeli egy oldalt jetével laposan a túloldalára, majd elől *éffacée lábemeléssel* következik kis *off-balance-ban* (melyet több darabban láthattunk már, ez a „cédrusos” póz). Klasszikus chassé-két lépés-jeté emeléssel átszelik keresztben a színpadot, melyből a lerakás után apró *parallel pliés lépésekkel fut tovább a balerina, közben a férfi kezébe hátrahajolva, majd medencetolással áll fel*. A korábbról megismert állásból indított, földön történő fenéken átfordítással mennek tovább, ami után *a nő a férfi combjaira pattan fel*: mindketten II. pozíciós pliében vannak: a férfi a földön, a nő vele szemben az ő combjain, és a nézőknek háttal. Mint egy kismajom az anyján, úgy csimpaszkodik a nő a partner nyakára, és fejkörzést végez. A férfi allongéban áll, és innen *a combjai alatt megtámasztva emeli fel a nő lábait, aki derékból megtörve hátul terpeszbe nyitja azokat a vállán felnyomva magát*. Miközben a nő zárja a lábait a férfi a kézfejeit rázva keresztezi a karját, és ebben a helyzetben fogja meg a nő combjait a fenéke alatt, visszaülte a combjára. A nő allongéba emeli karjait, majd megöleli a férfit, és leérkezik V. pozíciós féltalpas pliébe. *A férfi a keresztezett karjával ad impulzust a nő combjain egy gyors kis fordulathoz, melyből ő előrehajol előkészítőszzerű helyzetben letenyerve*, majd gyorsan nyitja a lábát oldalra, majdnem angol spárgába érkezve, allongé kartartással (partnere a hóna alatt fogja őt). *Fél fordulattal lábait keresztezve* (kvázi IV. pozíció) indít egy en dehors fordulatot arabesque-be kibontva, klasszikus két kezes partnerolással. Egy fordulós kis sissonne tombé ugrás után a túloldalra *egy haladós chassé-változat emelésével* kerülnek, melyet kétszer ismételnék, és az *ugrás csúcspontján a lábait a nő nem csak zárja, de térdből olasz changement helyzetig fel is kapja*. Ezután a szintén korábban látott kvázi-promenádban arabesque tour lent-nal mennek körbe, majd ebből *a hasánál alulról ölelve és az egyik karját függőlegesen felhúzva* emeli fel a nőt a partnere cabriole-okhoz, melyeket ebben a „hasalós” helyzetben üt meg nagy lábnyitásokkal. A férfi középre fut, és háttal II. pozícióban állva nyújt támaszt, mert a nő egy fél fordulattal profilba kibontott elől développé után *a hátán gördülve demi rondozik* (a nyakában is kapaszkodva), majd újabb

kifordulás után a *hanyatt veti magát*, mint az elején, csak most *térdeit összeszorítva áll kis terpeszben féltalpon*, a férfi pedig éppen mögötte van, és szintén térdeit összeszorítva *ráfekteti a combjaira*. Egy pillanatra el is engedi allongéba emelve karjait, de rögtön *megfogja* a nő *mellkasán keresztezett kezeit*, és *en dedans kifordítással állítja lábra croisé attitude-be* érkezve, ahonnan elől *éffacée-n* átvezetve indítanak egy *grand rondos-renversé-s promenád*ot. Chasséval preparálják *a hát a háton átgördülést* a'la secondba nyitott lábakkal (a férfi előredől, és sötörő helyzet jön létre, a nő ráfekszik a hátára, két kezüket fogják) – mely a modern táncművek gyakori eleme, azonban ritkán következik a mozdulatkészletből ennyire magától értetődő logikával. Ezt is *gyönyörűen fűzik tovább*, mert a nő a férfi mögé kerülve *en dehors* kifordul passéban, a férfi pedig egyik kezével a lapockái alá nyúl a kézfogást elengedve, a másikkal továbbra is húzza fel a nő karját, így ő kissé hátrahajolva tud a kis jetészerű ugráshoz támaszkodni rá, mellyel folytatják a fordulatot is. Ezután a nő II. pozícióba lép át, és kontrakcióval előrehajol a férfi előtt, majd keresztbeugrással fordul (közben a férfi épp ellenkezőleg: keresztlépésben hajlásból lép át II.-ba), és az ismert láb közé beemeléssel kerül a földre, de a leereszkedéskor a fenekére kerül. A *férfi mély pliében átviszi a nőtől távolabb eső lábára a súlyt*, így ő *hátulról a nyakával meg tud támaszkodni a combján medencéje feltolásakor*, melyet szép, ég felé törekvő karmozdulattal is kísér. Kis átemeléssel teszi maga elé a férfit, aztán combja alatt átnyúlva emeli fel és nagyon lassan megfordítja a két oldalt attitude-be húzott pózban. A letétel után a nő a'la secondba emeli a lábát, melyet a párja finoman meglök, és két oldalra kiszaladnak.



176. ábra

Az ötödik pas de deux (13'12"-15'00") párosa hátulról fut a színpad eleje felé, a férfi háttal, és így kezdik a fecske emelés ismert változatával tovább közelítve. A levételkor *a nő átkulcsolja lábaival a férfi derekát, aki egyik lábát körkörösén megtolva segíti le őt a földre*.

Átlép pliében I. arabesque-be, majd *a férfi a lába közé bebújva a felsőhátával emeli át őt a'la secondon át III. arabesque-be* (egyik kezüket megfogják támasznak). Onnan *a férfi legördül a földre és a hátán lábnyitással átfordul*, a nő pedig *dehors tour* forog talpon arabesque-be nyitva, majd előrehozva *passén át en dehors rond de jambe en l'air*-eket csinál talpon en tournant, a férfi pedig kezét megfogva körbevezeti. Amikor a balerina a nézőknek háttal kerül, *a'la second relevébe pattan fel, a partnere megfogja a bokáját, és azt tartva mély tombéba helyezi le a lábát* (lásd a képen), a nő közben *a felkarjába kapaszkodva átfordul a karja alatt*. A tombéból *talpon guggolásban megfordítja a férfit*, úgy hogy a letételkor könyöknél összefont karjukat megtartva *könyökhajlatból forgatja a nőt*. Onnan a balerina a hátára fekszik, és *térdből összezárja megnyitott lábait* (ez a térdből összetartott helyzet sokadik megjelenési formája a darabban, akár mint stílusjegy is értelmezhető), melyeket egyesével a férfi *finom lökésekkel megnyit oldalt attitude-ökbe* (szintén gyakran visszatérő elem). Innen keresztezett karral húzza fel a nőt, aki lábait is keresztezve pattan lábra, és innen forgatnak *en dehors tourt*, melyből rögtön *hátrafelé indított chassé-val emelnek II. arabesque-et* fordulattal *csak a mellkasig*. Ezután a földön a nő *átfordul IV.-ből II. pozíció*n át a sarkain, majd egy fél en dedans fordulat után oldalra lendített emelés következik: a férfi *a nő derekát oldalról tolja a haladás irányába*, másik kezével pedig húzza felfelé a nőét (ez is jellegzetes segítség a darab partneri munkájában), aki *gargouillade-hoz hasonlóan rázza meg a lábait*. Egymás mellé kerülve két lábon megfordulnak, és *piqué arabesque-et* lépnek kissé oldalra *kifordult formában, súlyláb felőli vállukat megemelve*, majd ismét sarkon átfordulás jön, és egy mellkas előtt *„ablaktörlős” port de bras*, majd újabb *piqué*, ezúttal oldalra, legördüléssel talpra és közben a *szabadláb kis lengetésével*. Újra összefogva lendületes emelésekbe kezdenek, melyeket kétszer meg is ismételnek: egyik irányba *cabriole fouetté*t emelnek (lásd a képen), majd a közép felé vissza egy *hasalós, entrelacé-val indított „helikopterszerűt” a lábfej összeérintésével, lapockafogással és a férfi karja alatt átbújva* (lásd a képen). Végül a nő kifordul és keresztezett IV. pozícióban áll a férfi előtt féltalpon. Innen megemeli őt a partnere ő pedig a keresztezett helyzetből a térdösszetartós pózba váltja a lábait, közben csuklóból megtörve a kar harmonikus vonalát. Majd *en dedans lapockafogással és kar alatt átbújva* megfordul, és előre développéval átlépve a férfival szembe kerül II. pozíciós relevébe, nyakát átfonva. A férfi egyik, majd az ugrást követően másik kezével a nő *lábai között megrázza lazán a kézfejét*, melyre a nő *hátra felkapott lábfejjel kivitelezett pas de chat-val* reagál (variációk klasszikus lépésekre). Elkezdődik egy *szép ringatózós rész*, melynél a férfi mintha egyik kezéből a másikba adná a nőt apró, finom lökésekkel helyezgetve ide-oda: hol a hátát majd hasát, hol a homlokát majd lapockáját érintve, a nő pedig oldalra, hátra, majd

megfordulva ismét hátra és végül előre dől a kezébe különböző pózokat váltogatva. Ezután egy kar alatti átfordulással a nő a földre fekszik, megemeli medencéjét a férfi felé, majd amikor az arabesque-kel belép a lába közé, hirtelen a már látott spiccen attitude-be felhúzott lábbal és könyöknél megtört karral megszülető pózt veszi fel. *A földről felrántva felfordulattal a hátára emeli a férfi, a nő először a hátára térdel*, majd lábai ismét átkulcsolják a derekát, és onnan fordulat közben arabesque-be nyitva a lábát ér földet. Megállítással nélkül mennek tovább promenáddal is: arabesque-ben, passén át előre nyitva és újabb passén át hátul attitude-ben renversésen, végül profilban parallel guggolásba érkezve *(eközben nem engedik el a két kezüket, a férfi időnként hát a hátnak kifordul a karjaik alatt)*. Innen a nő *felugrik lábait párosan felrántva a feneke alá*, s eközben a férfi megfordítja (karjuk keresztezett helyzetből kibogozódik), és *félíg haránt spárgába érkeznek*. Innen a nő előrehajlásban átfordul a másik irányba, *átkulcsolja a bokáját, a férfi pedig gyorsan a hasa alá fogva megemeli őt ebben a közben attitude-be hajlított spárgában* (tulajdonképpen zülésben). Átfordítja a másik oldalra a kezében lógó nőt, és egyúttal maga mögé teszi le az elől lévő lábára helyezve, ő pedig *letenyerelve panchéban* marad. Gyors kifordulás után a táncos egyik kezével megfogja nő combját (mögötte van, de előlről fog rá a kezével), aki ebben a *kispannolt helyzetben el tudja engedni a talajt a szép könyökből gömbölyített párhuzamos kartartással* (szintén visszatérő stílusjegy a darabban és Kylian életművében is) (lásd a képen). Onnan még fel is egyenesedik, lábát parallel passén át előre nyitva, majd relevébe emelkedve szembefordul a férfival, és először egy *csípő a csípőnél helyzetben előredöntött arabesque-et (flat back, mint egy mérlegállás)* emelnek körbefordulva, majd *derekukat összeérintve a férfi áteszi* egyik oldalról a másikra az oldalt attitude-ös tartásban rá támaszkodó nőt (aki a karjait hátrafelé kulcsolja a partnere testére), és fenekével finoman meglökve két oldalra futnak ki.

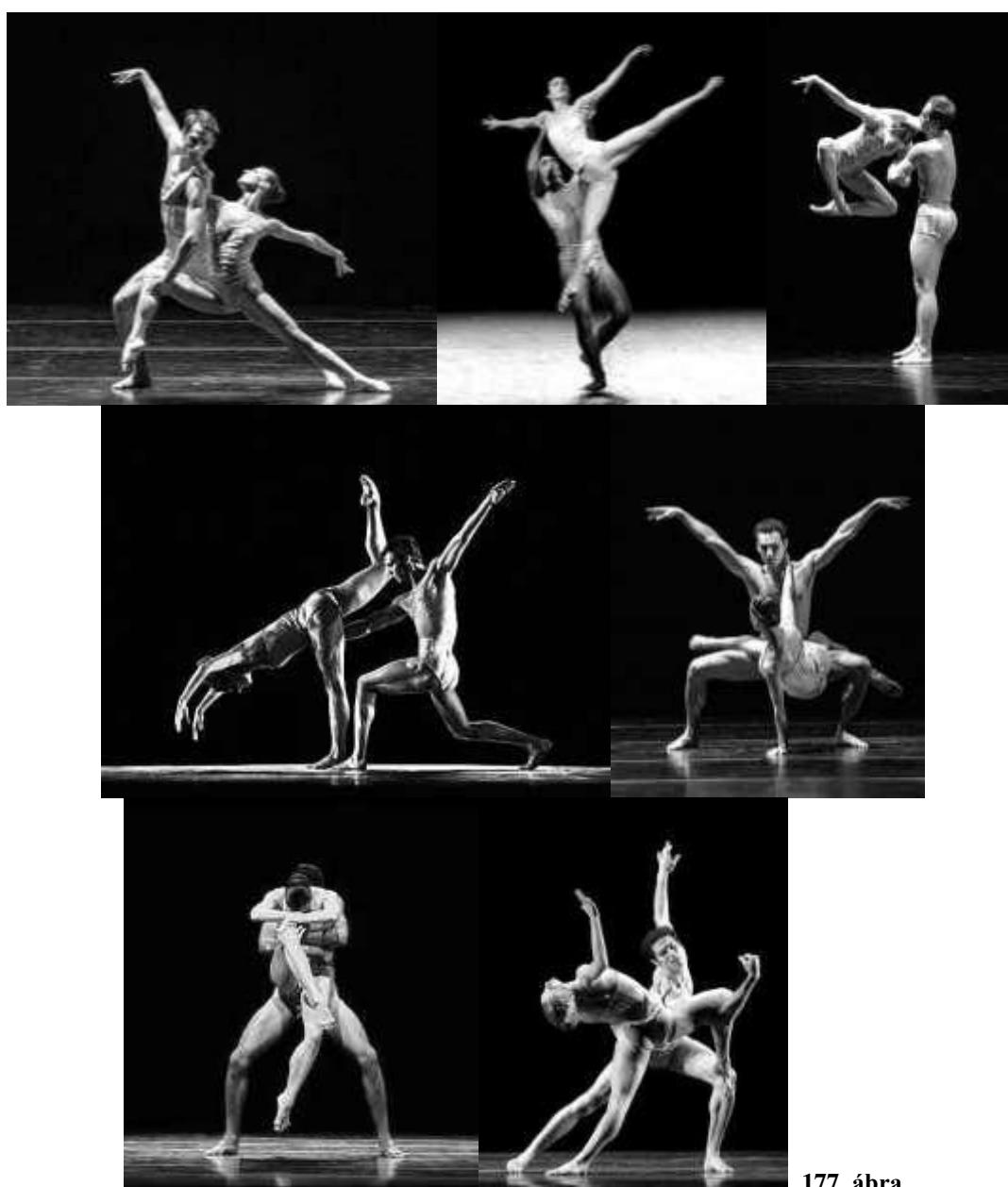
Az utolsó páros már egy ideje lassan sétált a színpadon hátulról előre.³⁶ A táncosnő keresztlépésekből a la second-ba kiszúrós piquékkel indít, majd a *férfi által finoman meglökve* (először karját, majd lábát) kerül attitude helyzetekbe, a másodikból passén át fordulva érkezik széles *haránt terpeszbe*, melyből kis hátrahajlásban történő fejkörzés után tovább is fordul, és leereszkedik a földre. A táncos a nőnek adott kis impulzusok után (közben egyik karjával végig partnerolta is őt), egy en dedans arabesque grand tourt forog *szinte a nő karjáról elrugaszkodva, és lábfejével az éppen fejkörzést végző nő nyakát majdnem érintve* (mintha a kard szúrásai és vágásai lennének az eddigi mozdulatai). Ezután a nő *egy lábon guggolva féltalpon, a másik lábát éppen a föld fölé megemelt attitude-be hajlítva, magát a*

³⁶ A stúdióban készült felvételen pontosan félpercnit, a színpadon ez valószínűleg kevesebb.

kezével hajtva a földön csinál *tour lent*-t, a férfi pedig hátul lévő lábát tolja, majd a láb közé fektetős emelés egy változatával mennek tovább. Ennél a férfi *éffacée attitude*-ben emeli a csípőjére a nőt, és a szabadlábával a maga lábai között rajzol félkört, majd a medencéjével előre tolva lendíti előre, miközben a nő passén át elöl a levegőben ír le a lábával vertikális félkört (mint *grand rond de jambe jeté*), és végül ezzel a lábával is oldalról átfonja a férfi derekát (talicskaszzerű helyzetbe érkezve). Egyik kezével letámaszkodik oldalra fordulva, majd folytatja a csavarodást a lábaival tovább kapaszkodva a partnere testében (lásd a képen), aztán már háttal támaszba teszi le mindkét kezét, és szintén megy tovább ezúttal már csak egy *attitude*-del (*jetészerű helyzetben a férfi combján*) kapaszkodva, végül a földre kerül. Fenéken félfordulat után a férfi felrántja őt, és *chassé*-val húzza maga elé, és felemeli a derekát ölelve, a nő a'la *second*-ból összezárja magát: először szabadlábát húzza maga elé *parallel attitude*-be, és átöleli a térdét, majd lábszárait ellentétes irányba *ingaszerűen* lengetve emeli fel a súlylábát is (lásd a képen). Aztán leérkezve a földre a saját térdét löki meg, és ebből nyújtja előre a lábát, majd gyors fordulattal szembekerül a férfival, és feje fölött lendít át egy nagy rondot. Tombéba érkezik, és rögtön megemeli a másik lábát oldalt *attitude*-be, majd átdől a másikra ugyanígy. A férfi mind a két alkalommal alulról beakasztja a könyökhajlatát a térdhajlatához (lásd a képen), és végén *lassan* le is ereszti a lábát a földre, ahonnan hirtelen emeléssel haladnak át a másik irányba. A *balerina* hanyattfekszik a férfi vállára (a partner a másik karral a combját emeli alulról), kiszúrva *spiccét IV. pozícióba* a levegőben, majd külön mozdulattal hajol hátra a férfi hátához szinte hozzásimulva. Nekik is jutott egy *tour lent*-promenádnak, de itt van a legtöbb szerepe a férfinak, mert az I. *arabesque*-ben körbemenő nő mellett áll szorosan, és derekát illetve tartóját fogja közben, majd a megtartva ezt a kapcsolatot az egyik lábára ülteti magával szemben egy költői ölelésbe. Innen hirtelen egymásra néznek, a nő hátrafekszik, és a karokat mindketten nyitják oldalra (csak a combjaikat szorítják össze az *egyensúlyi* helyzetben). A férfi megfordítja a nőt a vízszintes tengelye mentén, így ő arccal lefelé lóg a kezében (deréköleléssel), és lábait térdeknél, karjait könyökből keresztezve öleli magát, majd a felsőtestét nem mozdítva II. pozícióba nyitja lábait a földre és allongéba a karjait (x-rajzolat), és egyik lábával hátrarúg a férfi lábai között karjait párhuzamosan előre lendítve. Szétválnak, és felváltva *fouetté*-kkel, párhuzamos csapott karokkal haladnak hátrafelé, ahol a nézőknek háttal a nő egy előre emelt piquéből ismét a férfi lába között rúg hátra, ezúttal fekvőtámaszba érkezve. Ott lent megfordul, a férfi pedig a'la *second grand tour*t forog felette. Felállva egy *en dedans* térd-a-térdhez *tour*t forgatnak, melyet a *balerina* *éffacée* előre nyújt ki kis rúgással alacsonyan, felsőtestéből pedig az ellenoldalra kidől. Ezután egy gyönyörű lassított hátraszaltóba oltott *jeté* emelést láthatunk, a nő

hátrahajlással emeli előre a lábát, majd spárgában tartja, amíg nem ér a túloldalon földet (egyik karjukkal összefognak, másikkal mindketten a másik derekán kapaszkodnak). Most a nő rántja maga mögé a férfit, és *staccato mozdulatokkal ölelik, billentik egymást* (egyszer a férfi megrázza a kezét a nő lábai között is, mint egy korábbi kettősben), aztán egy enveloppével indított *pas de zephirszerű emeléssel a férfi átemeli a combja fölött a nőt*, és előre hajolva hagyja, hogy ő a testére tapadva hátrahajoljon. Kétszer meglengetik a fejüket félkörösen ebben a helyzetben, majd hirtelen felállva egymás mellé, kézenfogva hátrasétálnak a zene utolsó hangjaira.

A kulisszákból mint szellemek maguktól begurulnak a rokokó ruhák: eddig feketének ismertük meg őket, de ahogy némelyik befordul, láthatjuk, hogy belül vörösek.



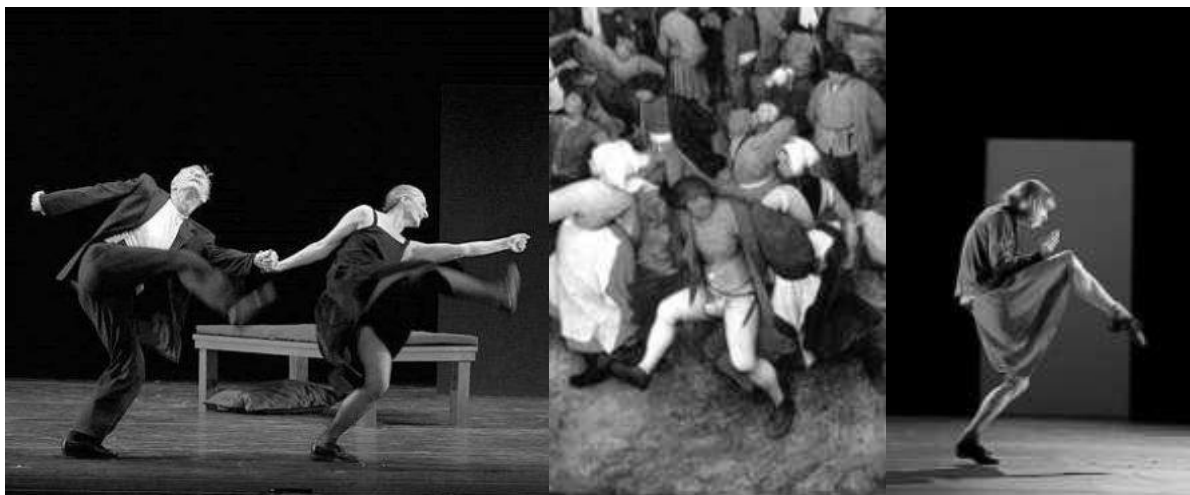
177. ábra



3.2.8 Mats Ek (1945-)

178. ábra

A svéd Mats Ek (1945-) Kyliannál és még talán Forsythe-nál is behatároltabb, de senkiéhez nem hasonlítható egyéni táncnyelvet hozott létre: a „szép balettből” groteszk balettet, amelyben akár egy hercegi szereplő, vagy a világ vezető balerinája is bumfordi középkori paraszt benyomását keltheti Pieter Brueghel festményeiről (lásd a képeken). Mozgásvilágában nem az újdonság, sokkal inkább a másság, az egyediség feltűnő, Ek elsődleges célja a személyesség, és nem az esztétika.³⁷ Munkásságára nyilván erősen hatott világhírű édesanyja, a Cullberg Balett névadója, Birgit Cullberg egyénisége és stílusa, valamint Kurt Jooss tradíciói, és színházi, sőt bábszínházi tanulmányai is. Művei antibalettek vagy parallel balettek, miközben folyamatosan akadémikus mozdulatok változatait láthatjuk bennük kiemelkedően muzikálisan, és Ek sajátos belső világának, különös egyéniségének kivetüléseiként. Külön terminológiát is használ a balett szakszótára mellett: mint „headroll”, „run” vagy „splashfoot” a mozdulatok jellegét és karakterét körülírva.



179. ábra

³⁷ Bremser (2009)

3.2.8.1 Carmen (1992)

A *Carmen*³⁸ egy egyfelvonásos mű, de egész estét betöltő volumenű, melyben Mats Ek új összefüggéseket tár fel az eredeti művekhez (Mérimee és Bizet) képest, miközben az uralkodó szexuális előítéletekről is van mondanivalója.³⁹ Ek kortársaihoz hasonlóan gyakran játszik el a nemek, nemi szerepek felcserélésével, nem öncélúan, sokkal inkább mondanivalóját kiemelő. Így például Bernardát, az uralkodó természetű anyát férfitáncossal vitte színpadra. Carment, a végzet asszonyát ugyan táncosnő alakítja, de egyrészt rengeteg férfias vonással rendelkezik (szivarozik, terpeszben ül le – lásd a képen -, dörömböl a falon), másrészt a történetet valójában José visszaemlékezései által ismerjük meg, aki sokkal inkább megtestesíti a hagyományos női tulajdonságokat: visszafogottabb és vágyik a házasságra (az esküvőt jelképező jelenetben nála virág van, Carmennél szivar). Ekre általánosan jellemző, hogy nőfigurái nem kifejezetten nőiesek: emlékeztetve anyjára, és megfelelően műzsája, Ana Laguna alkatának is. Ebből fakadóan táncnyelve valójában uniszex, mint a kortárs táncban ez gyakori, és kettősei is túlnyomórészt egymás mellett táncolások (lásd az utolsó két képet), kevés partneri elemmel, és akár a nő is emelheti a férfit.

Mats Ek esetén – bár biztos vannak, akik nem értenének velem egyet – ha láttuk egy művét, akkor táncnyelvi meglepetés már nem érhet minket. Rengeteg visszatérő mozdulata van, de műveinek nem ez a lényege, akár Petipánál sem az az érdekes, hogy megint egy arabesque-et látunk. Persze utóbbinál a tánc gyönyörködtető funkciója, Eknél pedig a mozdulatok pszichológiai jellemzőereje a lényeg: érzelmek, érzések, vívódások, küzdelmek. „Ek mestere a mozdulatnak, mely legalább annyira pszichológiai, mint fizikai.”⁴⁰ A mozgásminőségben van tehát a különbség, ha bárkihez hasonlítanánk stílusát és táncnyelvét. Groteszk és humánus, mélyen emberi és igaz. Esendő embereket ábrázol, akik hétköznapiak, vagy deheroizált hősök. Jellemzőek Ekre a gesztusok, a sokszor arc/fej melletti és grimaszokkal társított beszéd – keretező, simogató, kerülgető, hullámozó – kézmozdulatok, vagy az összetett kezek mögül való kikandikálás (lásd a képen). Ugyanakkor a beszéd, az artikulálatlan üvöltés is gyakori nála (a *Carmen*ben a tesztoszteron jelképe egyértelműen, és/bár Carmen is üvölt). Szintén jellegzetes gesztusa a lábak között rajzolt kör, akár a földön, akár a levegőben vertikálisan, mely egyértelműen szexuális tartalmú. A szexualitást egyébként is leplezetlenül ábrázolja, nem megbotránkoztatóan vagy öncélúan, sokkal inkább

³⁸ *Carmen*: [https://www.youtube.com/watch?v=_IoU4_fDLnM](https://www.youtube.com/watch?v=_IoU4_fDLnM;);

<https://www.youtube.com/watch?v=Q800XvZNe5g>; https://www.youtube.com/watch?v=Dz0nh2G3_SY;

<https://www.youtube.com/watch?v=VYbZq6iIeOg>; <https://www.youtube.com/watch?v=sQTbkvesDgs>

³⁹ Ceccoli (2013)

⁴⁰ Ceccoli (2013)

természetesen emberi módon (a *Carmen*ben mély II. pozíciókat láthatunk a nézőknek háttal, előrehajlással, vagy a fenék kitolásával). Mindezeket gyakran erősíti fel hatásos, erős effektusokkal: Carmen piros kendőt húz ki José mellkasából, majd a saját lába közül is, és egy barnát a Torreádor ágyékából (lásd a képen). A szimbólumok pedig gyakran szó szerint értelmezhetőek: M(ichaela) felkapcsolja a villanyt Josénak (mint egy kapcsolót a homlokán, és fényt gyújt a fejében), a Torreádor bikát idéző kartartást mutat, a katonai lefokozás egyszerűen a sapka lelökése a fejről. A nemi vágyat egy hatalmas gömb jelképezi a színpadon (lásd a képeken), melyre minden epekedő szereplő háttal gördül rá, az ösztönös szexualitást pedig a szaglás is jelzi: Carmen a földön szaglászva érkezik a katonák közé, majd a Torreádor ágyékához is hozzányomja orrát. (Kettősük szinte Titánia és Zuboly jelenetét idézi, mely szintén a vad, állatias szexet állítja szembe a szerelemmel.) A címszereplő abszolút ösztönlény: szaglászik, szó szerint átlép a férfiakon, jósol, szoknyájával legyezgeti ágyékát Escamillonak. Joséhoz azonban máshogy közelít: nőiesen illegeti magát ruhájában, és esküvői kettősük végén még ölelik is egymást.

Az eddig leírtak is sok mozdulati utalást tartalmaztak, de még inkább a táncnyelvre fókuszálva következik néhány példa az Ekre jellemző eltérő mozgásminőségre. Maga törzsközpontúnak írja le stílusát, ahol rugalmas, hajlítható és kifejező a test középső szakasza, kiemelve a megnövelt, „enyhén eksztatikus”⁴¹ mellkast. Tipikusak a laza ízülettal dobott, vágott mozdulatok, melyeket utána fog meg izomból/vagy hagy elhalni a táncos, ezeknek egyértelmű marionett hatása van, mint például az általa: „rugdosd a stabilból lazára”⁴² instrukcióval kísért lábszárrúgás. Gyakori test rázása emelés közben vagy kézrázás a láb mozdulatainál – vonaglások, rázkódások mint koreográfiai elemek jelennek meg, s szintén a gyors, „csont nélküli” fejkörzések. A púposan tartott hát (lásd a 287. oldalon a harmadik képen), a görnyedés vagy alapállapot, vagy egyszer csak bekövetkező állapotváltozás egy-egy szereplőnél, mint ahogy szokásos „reakció” a vállak felhúzása is, és a hát megrántása is ugrás (például *sissonne* típusú ugrások) közben. (Lásd a más darabokat ábrázoló képeken.) Egy görcsösen hullámozó testtel történő járást is könnyű azonosítani műveiben: akár előre, akár hátrahalad (a *Carmen*ben mindkettő előfordul): függőleges vagy derékban meghajlított felsőtesttel. Miután a mezítlábasság is jellemző Ek műveiben, a járás is más minőségű: kedveli mély pliében, nagy léptekkel, szinte jetészerűen. De történhet mindez az oldalunkon fekve a földön, magunk körül lépegetve.

⁴¹ Ek in Sörenson (2011) p. 189

⁴² uott

Mindeközben gyakran használja ellenpontként a balettos mozdulatokat akadémikus formában (vagy majdnem akadémikus formában): előszeretettel ugranak nála szólisták és a kar szereplői is hatalmas kirúgós jetéket (néha ugyan átfeszített karokkal)(lásd a képen) vagy coupé jetét (gyakran hátból erre is ráhomorítva) és tour en l'airt, forognak échappéból beugrással preparálva. De sokszor a klasszikusban nem szabályos formák is láthatóak: jeté a feldobott lábat lerántva, amikor a másik elrugaszkodik, vagy mindkét lábbal attitude-ben (lásd a képen). Jellegzetes mozdulata az en dehors a'la secondból előre hozott és paralel beforgatott rond, mely közben az előadó hátrahajlásba érkezik, és mindkét lábát hajlítja és a szabadlábával még pipál is (lásd a képen). Ennek a mozdulatnak a dinamikai íve hasonló a dobott karmozdulatokéhoz: lendítve indul, majd a végére belassul, és erősen fogottá, kontrollálttá válik.

Kiemelném még a paralel helyzetek és a beszédes port de bras-k szerepét. Általános koordinációs elve, hogy gyakran párhuzamosan működteti a két kart, vagy a karokat a lábakkal, mintha össze lennének kötve egy feszebb kötéllel. Erre jó példa az a karmozdulat, mely úgy néz ki, mintha valaki ablakot törölne két kézzel, akár külön-külön mozdulva az egyikkel és a másikkal ugyanazon az íven, akár egyszerre a két karral, de hasonló szivárványos rajzolatot használ jeté ugrás közben is. A karok néha ugyanúgy dévoloppéznak, mint a lábak, gyakran egymást keresztező véghelyzetig (utóbbi lásd a képen). Hasonlóan gyakori a test előtt kavaró mozdulat, mely olyan, mintha fakanállal kevernénk egy fazékban (újra a hétköznapiaságnál, az egyértelműen kódolható szimbólumoknál, vagy a brueghel-i parasztnál járunk), és tipikusan ek-i az I. karpozíción átlépés dévoloppéval és a tarkóra egyesével helyezett kéz is. Nagyon szép szimbóluma a két embert összekötő szerelemnek és egyúttal az esküvői jelenetben a gyűrűnek is, amikor Carmen és José I. karpozícióban összetartott karjukat fűzik rá a másik testére és karjára. Az összezárt ujjakkal tartott kézfej kétféle helyzetét maga emeli ki Sörensonnál⁴³: egyenesen, a kart mintegy hosszabbítva, a mozdulatot követve, vagy csészét formálva is lehet azokat használni.

Technikai értelemben nincsenek megoldhatatlan feladatok Mats Ek műveiben, de a koordináció és a stílus annyira más, hogy mindenképpen kihívást jelentenek egy klasszikus táncos számára. Ráadásul a moderntáncok alapvetései közül épít a különböző testrészek – elsősorban a fej – súlyával vezetett mozdulatokra is: amikor egy tournál nincs fejkapas, hanem a fej lendítése „viszi körbe” a táncos testét. (Tulajdonképpen a dobott karmozdulatoknál is ez történik, ott a kézfej súlya viszi a mozdulatot addig, amíg a kar hossza

⁴³ Sörenson (2011) p. 189

engedi.) A modern technikákból olyan elemeket láthatunk viszont a *Carmen*ben, mint például a spirális port de bras-val kísért en dedans attitude grand tour, vagy flat arabesque, sőt férfias torreádor mozdulatot is láthatunk Escamillótól: térdén haladós forgást.

Mats Ek sokakra – például a magyar Egerházi Attilára és Venekei Mariannára is – hatással volt, de őt (sem) érdemes utánozni, vagy „lelopni”, mert egyértelműen azonosítható a nyelvezete, és az adott pszichológiai, érzelmi, intellektuális tartalmak nélkül a mozdulatok erőltetetten hatnak, és modorossá válnak. Ek mintha nem komponálna, mozdulatai „akkor, ott és úgy” érvényesek – és ehhez a szuggesztív előadói jelenlét is elengedhetetlen.

„Amikor első alkalommal láttam egy Ek darabot nem mondhatnám, hogy tetszett. A tánc sötét volt, és tele szorongással. A táncosok néha sikoltoztak, és csapkodták az asztalt. A mozdulatok szögletesek és gyötrődőek voltak. Mindentől különbözött, amit azelőtt láttam. A darab a *Bernarda háza* volt (1978), és az ABT táncolta. (...) A táncvilág Amerikában és Európában számos stilisztikai különbséget mutat, leginkább talán abban, ahogy a moderntáncot és a balettet kezelik. A mi országunkban⁴⁴ hajlamosak vagyunk szétválasztani őket, míg Európában egyre inkább egymással összefonódva fejlődtek. Ek hídépítő mester ebben a tekintetben. (...) Ek szakított a klasszikus tradíciókkal, mert úgy látta, hogy végesek a lehetőségei annak, amit a táncsal lehet kezdeni és elmondani, és amit közvetíteni képes. (...)

Ek nem azért van, hogy szórakoztasson minket, és elrepítsen egy varázslatos világba (bár mégis megteszi). Közös gondolkodásra hív, hogy átadjuk magunkat teljesen a táncnak: a testünket, lelkünket és szellemünket, úgy, mint amikor egy jó regényt olvasunk, és teljesen elmerülünk benne. Mats Ek segítségével megérinhetjük az érinthetlent.”⁴⁵



180. ábra:

⁴⁴ t.i. USA

⁴⁵ Ceccoli (2013)

Jellegzetes Ek Mozdulatok Képekben⁴⁶:



181. ábra: Csipkerózsika (1., 6.); Giselle (2., 5., 7.), Júlia és Rómeó (3., 8.), Bye – Sylvie Guillem bűcsűszólója (4.)

⁴⁶ Ek és Sylvie Guillem együttműködései képekben: www.youtube.com/watch?v=EYx0xw7yhzk (*Push*) és www.youtube.com/watch?v=SIGVCUx1BYw (*Bye*)

4. A XXI. század balettjének nyelve

4.1 A balett nyelve a XXI. században is élő, releváns nyelv

A klasszikus balett formanyelve a XXI. századig, napjainkig fennmaradt, és az ősi eredetű néptáncokhoz, és az ókori színjátszáshoz köthető pantomimhez hasonlóan máig élő hagyomány. A balett mondanivalóval bírt a barokk udvar nemességének és az udvari pompát engedéllyel bámuló szegényebb rétegeknek, később egyaránt a felvilágosult majd a felvilágosodásban csalódott polgárságnak is, a cári berendezkedésű Oroszországban élőknek éppúgy, mint a Szovjetunió lelkes közönségének, vagy a XXI. század globalizált világa emberének. Alkotók és előadóművészek tízezrei használják a balettet ma is művészi önkifejezésük nyelveként – s ezek között akadnak eredeti, kísérletező, újító szándékú művészek is.

„A tánc mindig igen gyorsan reagált az élet forradalmi változásaira, ahogyan azt Vályi Rózsi érdekes adatokkal bizonyítja. A francia forradalom alatt élőképekben mutatták be a *Marseillaise*-t. A Nagy Októberi Forradalom után Leningrádban az eredeti színhelyen több ezer résztvevővel előadták a Téli palota ostromát.”¹ Ez a reflektív jelleg *átvitt értelemben* a ma táncművészetére is vonatkoztatható: a XX.-XXI. század meghatározó forradalmi, azaz a legutóbbi információs forradalmak² korában, és a közlekedésben bekövetkezett fejlődésnek köszönhetően. Már a Gyagilev Együttes is azért tudott a világ táncművészetének fejlődésére olyan hatással lenni, mert turnéikkal bejárták Európát, eljutottak Amerikába is, így széles közönségrétegeket és szakmai kört hódítottak meg a megújult balett számára. A televíziózás, majd a műholdas távközlés és az internet hatására a tánc világának eseményei is egyre gyorsabban ismertté válnak a világban – ma már pillanatok alatt „megosztódnak” a világhálón – így a *globalizáció* összekapcsolja a föld országainak kultúráját is. Ez lehet az egyik legfontosabb oka annak, hogy a vezető balett-társulatok repertoárjában egyfajta egységesedés figyelhető meg, s a nagyobb koreográfus egyéniségeknek azonnal megjelennek a „követőik” világszerte. Míg a Gyagilev Együttes évek alatt bejárta a világot, majd felbomlása után táncosai lassan szétszóródtak a világban Fokin és Massine nyomdokain haladva koreográfusként, vagy például Béjart tanítványai is táncos karrierjük befejezése után alapították meg társulataikat (Markó Iván, Victor Ullate stb.), ma már azonnal hozzáférhető a

¹ Vitányi (1963) p.17.

² „A kommunikáció története információs forradalmak (vagy fordulatok) története is egyben.” *Lépcsőfokai: beszéd, írás, nyomtatás, tömegsajtó, tömegkommunikáció, globális kommunikáció, internet.*
Az: mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet oldal alapján.

legfrissebb trend a táncalkotók és a nézők számára is. Ráadásul nem csak a közvetlen tanítványok okulhatnak egy-egy alkotó munkamódszeréből, stílusából, *táncnyelvi ötleteiből*, hanem szinte bárki, aki személyesen nem is találkozott velük. „A *homogenizálódás* a kulturális és pénzügyi globalizáció folyamata.(...) A globalizáció kritikusai ezt a folyamatot támadják leginkább, mivel sokak szerint ezek a folyamatok az országok, népek saját identitásának eltűnésével járnak.³” Ezért is kérdés, hogy a táncművészet fejlődése szempontjából milyen előnyei és hátrányai vannak a repertoár globalizálódásának, homogenizálódásának. A Magyar Nemzeti Balett repertoárja Seregi halála és a jelenlegi balettigazgató minden hagyományon átlépő szemlélete miatt egyik pillanatról a másikra megváltozott, szinte teljesen lecserélődött, és miközben a társulat arculata szertefoszlott, nem alakult ki új, markáns, minden más együttestől eltérő karaktere. Ugyanakkor a globalizáció eredményeképp a XX. század második felétől kezdődően olyan országokban is kialakult az *európai* balettnak hagyománya, melyek földrajzi és kulturális értelemben is távol esnek kontinensünkől. És bár ezek univerzális hatású, táncnyelvet megújító koreográfusokat nem adtak a világnak, de kiváló táncosaik és társulataik révén mégis hozzájárultak a balett fejlődéséhez. (Érdekes lenne felmérni, hogy a kiemelkedő alkotók ihletői, műsái milyen származású táncosok voltak, vagy mely társulatoknál születtek korszakos jelentőségű művek. Gyaníthatóan még mindig Európa és az USA vinné a prímet ebben a vonatkozásban is, de a tendencia könnyen megfordulhat.)

A XXI. században folytatódnak a balettművészetben az előző századvégén megkezdődött tendenciák, sőt egyesek fel is erősödtek az elmúlt másfél évtizedben.

A balett és később a különböző modern és főleg posztmodern/kortárs ágazatok is befogadták más klasszikus tánc kultúrák, mozgásközpontú színházi műfajok, sőt harcművészetek vagy gyógyító technikák jellegzetességeit, mozdulatait. Természetesen a *használt formanyelv függ egy-egy adott koreográfus érdeklődésétől, alkotói szándékától vagy akár a származásától* is, hiszen a kortárs táncéletnek vannak már ázsiai és afrikai származású „fenegyerekei” is (akik leginkább Európában élnek). A koreográfiákban általánossá válik az *eklektizmus, a határok elmosódása* – a témától, a koreográfussal együttműködő táncosoktól és társművészekről kezdve sok minden befolyásolhatja a sokszínűséget –, és minden alkotónak kialakul a rá jellemző „saját nyelve”, mely sokaknál behatárol, de a kivételes tehetségek azért képesek megújulni, és kellően kreatívak maradni pályájuk folyamán.

³ Wikipedia:Globalizáció

A kortárs tánc legismertebb képviselői a fiatalok közül **Akram Khan** (bangladesi gyökerek; kathak és kortárs táncok ötvözése) és **Sidi Larbi Cherkaoui** (marokkói származású; hip-hop, modern, jazz, balett, ír és afrikai táncok és kathak hatások); illetve az érettebb alkotók: **Russell Maliphant** (kanadai brit, balett, kontakt improvizáció, jóga, capoeira, tai chi, biomechanika) **Saburo Teshigawara** (japán; balett és japán pantomim tanulmányok) és **Ohad Naharin** (izraeli; Graham, kortárs tanulmányok és Bêjart iskolája) saját társulataik mellett folyamatosan dolgoznak balettművészekkel és társulatokkal is.⁴ (Amerikában *Lar Lubovich*, *David Parsons* és *Alonso King* tölt be hasonló szerepet, talán kisebb nemzetközi hatóerővel.) Érdekes tanulmány tárgya lehetne, hogy milyen *különböző eredmények születnek a kortárs közegben vagy a balett világában történő együttműködéseik alkalmával*.

A balett fejlődésében szintén az a XX. századi tendencia folytatódik, hogy a sportok, és az Amerikából kiindult fitnesz mozgalmak, valamint nem kis részben William Forsythe és Sylvie Guillem együttműködésének hatására *a fizikai határok feszegetése*, az atletikusság az extremitásig fokozódik – nem csak a koreográfusok, de a közönség is egyre többet vár el a táncosoktól. Ugyanezt eredményezte XX. századi szovjet-orosz alkotások végletekig fokozódó akrobatikussága is: az emelések merészsége, látványossága és a hatalmas ugrások. Akár az amerikai sportosságon, akár a szovjet balettekben „emelődaruként működő” partnerek testalkatán látszik, hogy a fizikai teljesítmények fokozása a XX. század utolsó harmadáig *az en dehors rovására ment*. (Ha valami „modern” volt, megbocsáthatónak tűnt ez a tendencia a színpadon, sőt a klasszikusban kevésbé jeleskedő táncosról is azt tartották, hogy „jó lesz” modern táncosnak.) A XX. század végétől máig azonban éppen *az extrém en dehors* helyzetek kiaknázása, és az ezekben rejlő lehetőségek kerültek előtérbe: szinte már túl a maximumon, és az emberi test teljesítőképességének határain (Forsythe és követőinek: **David Dawson**, **Leo Mujić**, **Wayne McGregor**).

A XXI. századra ezzel - részben - szemben kialakult egy újabb klasszicizálódás is. Ez a tendencia a nagy balettegyüttesek folyamatos repertoár-frissítését szolgálja, vagy egy-egy kisebb társulat markáns arculatának kialakításában van szerepe. Egyrészt zajlik a romantikus-klasszikus repertoár, és a népszerű színházi témák kortárs szemléletű újragondolása, azaz korszerű cselekményes balettek alkotása – tulajdonképpen a Mats Ek által elindított folyamat. Ebben jeleskedik több angolszász koreográfus: *Matthew Bourne* (*Diótörő!*, *A hattyúk tava*, *Hamupipőke*, *The Car Man* = Carmen) és klasszikusabb nyelvezettel *David Nixon*, *David Bintley*. Másrészt alakul egy erősen klasszikus alapú vonulat, gyakran kifejezetten

⁴ Kiemelés tőlem: elsősorban a jelentős balettegyüttesekkel is gyakran együttműködő alkotókat soroltam fel.

rekonstrukciós, értékmentő törekvésekkel, és a ma közönsége számára „fogyaszthatóvá tevés” szándékával (*Patrice Bart, Alexei Ratmansky*). A rekonstrukciók már a múlt század végén kezdtek divatba jönni (*A szilfid*, 1972-ben Párizsban Pierre Lacotte-tól; a már említett *La Fille mal gardée* a Ballet du Rhin-nél Ivo Cramertől 1993-ban), de az utóbbi két évtizedben sűrűbbek lettek. Ebben (is) kiemelkedő Ratmansky munkássága a moszkvai Bolsojban (klasszikusok mellett, mint *A kalóz*, olyan szovjet baletteket is újraalkotott, mint a Lopukhov-féle *A csavar* és *A tiszta vizű patak* Sosztakovicstól vagy az egyébként is klasszikussá vált *Hamupipőke* Prokofjev-től). Ratmansky emellett saját alkotásaival is keresett koreográfus New Yorktól Melbourne-ig. „A 45 éves orosz Alexei Ratmansky többet tett a klasszikus balett újjáélesztéséért, mint bármely más élő koreográfus.”⁵ „Oroszországban sosem volt nála jobb” – állította róla Mikhail Barisnyikov⁶, s annak ismeretében, hogy a grúz származású Balanchine Amerikában kamatoztatta tehetségét, Petipa pedig franciaként virágoztatta fel a cári orosz színházakat, ez nem is tűnik túlzásnak. (Lásd még véleményemet az orosz-szovjet koreográfusokról a 2.2.3 fejezetben.)

A klasszikus balett alapjain alkotók nagy részének a pezsgő művészeti-, és táncérettel rendelkező London, New York vagy Hollandia adott inspirációt tanulmányaik/ és vagy táncos pályájuk folyamán, és Wayne McGregor kivételével *a legtisztább klasszikus balett kezdetektől jutottak el kortárs koreográfusi nyelvükhöz*.

Sikeres szimfonikus és cselekményes balettek sorát hozza létre az óceán mindkét partján **Christopher Wheeldon**, aki ráadásul keresi a még kevésbé feldolgozott drámai/mesei alapanyagokat (*Alice Csodaországban*, *A téli rege*). Wheeldon a Royal Ballet-ban és New York City Ballet-ban táncolt, és saját társulata, a Morphoses/The Wheeldon Company mellett alkot nagy klasszikus együttesek számára, Londonban hivatalos Művészeti Partnerként (Artistic Associate of The Royal Ballet).

Wayne McGregor, aki a Random Dance társulatát vezeti, a Leeds-i Egyetemen és a New York-i José Limon School-ban tanult, és az első nem-klasszikus alkotóművész, aki a Royal Ballet-nál rezidens koreográfus, és a Brit Birodalmi Érdemrend Parancsnoka (CBE) lett.

David Dawson a Birmingham Royal Ballet és az English National Ballet után a Holland Nemzeti Balett és a Balett Frankfurt táncosa volt, ma pedig a holland társulat mellett a drezdai Semperoper Ballet és a Flamand Királyi Balett állandó házi alkotója.

⁵ Sarah Crompton, The Telegraph (2013.12.12.)

⁶ Ugyanott.

Alexander Ekman a Svéd Királyi Balettben és a Cullberg Balettben táncolt, majd az NDT 2-ben vált pillanatok alatt koreográfussá, ahol Kylian mellett a méltó utód, a kylian-i vonalat egyéni tehetséggel és fantáziával folytató **Paul Lightfoot** és **Sol Leon** alkotópár művein nevelkedett. A mesterei mellett ma már az ő koreográfiáiért is versengenek a naprakész, friss repertoárt is építő nagy klasszikus együttesek. Stílusa pedig „nagyon skandináv”, mondhatni Ek egyenesági leszármazottja.

4.2 Néhány jellegzetesen XXI. századi alkotás

Természetesen a XXI. századi koreográfiai termésből is szubjektív és objektív szempontokat is figyelembe véve válogattam, és a leginkább személyes tetszik/nem tetszik szűrőnél sokkal fontosabb volt az a szempont, hogy mely előadásokat sikerült látnom élőben vagy legalább DVD-n. Ugyanakkor a távlat hiánya miatt az alkotók és alkotások sikerét elsősorban az alapján mértem le, hogy hány társulatnál szerepelnek repertoáron, milyen kritikai visszhanggal és esetleg díjakkal.

Rám az utóbbi években David Dawson *The Green Area, In the Nature of Daylight* és *The Sweet Spell of Oblivion*, Wayne McGregor *Chroma*, Christopher Wheeldon *Aeternum*, Jacopo Godani *Spazio Tempo* és Leo Mujić *Change Back*, Ahonnan az álom jön és Üvegház című alkotásai voltak a legnagyobb hatással. Ezen kívül két kollaboráció Sylvie Guillem és Russel Maliphant (*Push*) illetve Guillem és Ek között (*Bye*). Nagyon színvonalas cselekményes/egész estés darabokat is láttam a dramaturgia megújításának szándékával: Christopher Wheeldon *Alice in Wonderland* és *A Winter's Tale* valamint Mujić *Anna Karenina*.

A koreográfusokról (Maliphant és Ek kivételével) megállapítható, hogy hatással volt rájuk Balanchine és/vagy Forsythe munkássága: nyilvánvalóan mindegyikükre más-más mértékben és módon – de egyfajta posztforsythe-i nyelvezet azért viszonylag mindenkinél megfigyelhető. Kialakult a XXI. századi klasszikus balettnyelv, melyre a két (mondjuk így) amerikai zseni nagy hatással volt. Ha abból indulunk ki, hogy Forsythe maga is Balanchine-t követte, akkor nem lehet eléggé hangsúlyozni Mr. B táncörténeti jelentőségét. (Wheeldon inkább neoklasszikus, Balanchine-közeli, Dawson és Mujić a líraibb Forsythe-vonal, Godani a még örültebb, talán még inkább elidegenedett, McGregor a szikárabb, a virtuális-elektronikus világ táncos leképeződése.) Szintén hatalmas hatású Guillem munkássága, ha belegondolunk, hogy Béjart-tól Forsythe-on és Eken át Maliphant és Akram Khan a nem teljes névsor együttműködéseire és nyilvánvaló mûzsai szerepére.



4.2.1 Jacopo Godani: Spazio Tempo (2010)

182. ábra

A drezdai SemperOper balettegyüttesével bemutatott darabot szerencsém volt a premieren látni 2010-ben, mert tanítványom, Simon István meghívott rá. Mivel egy-egy koreográfia megtekintése után csak ritkán van az embernek az az érzése, hogy ezt mindenképp még egyszer látnia kell, így később valóban ismételtam, és nem is csalódtam.⁷ A *tagadhatatlanul Forsythe és Naharin nyomdokain* haladó alkotó művének nagyon erős atmoszférája van, melyet a mozgásanyag, valamint a színpadi dizájn (díszletről nem beszélhetünk) és a világítás együttesen teremtenek meg a 48nord (Ulrich Müller, Siegfried Rössert) elektronikus kísérleti zenéjével.

A mozgásanyagban valóban felismerhetőek *forsythe-i megoldások, mozdulatok, és egyáltalán az alkotói szemlélet* (például a spicc alkalmazása is), de azért látszik, hogy itt valami többről van szó. Mintha egy sci-fibe csöppentünk volna: a kevés fényben, vagy éppen erős háttérvilágítás előtt mintha nem is emberi lények, csak emberhez hasonló alakot öltött organizmusok mozognának. *A folyamatos izolációval, higanyszerűen vagy hullámozva* mozgó táncosok *puhán, folyamatosan és érzékenyen kötnek át egyik mozdulattól a másikba*, hogy aztán hirtelen szaggatott pózokat vegyenek fel, gyakran *klasszikus testhelyzetek variációit*. A hangulatot fokozza a black out-ok gyakori használata az első részen belül, majd az epizódok határain, de a fény néha csak gyengül, mintha áramingadozás lenne. (Valóban A nyolcadik utas a halál típusú filmek hangulata sejlik fel.) A lábmunka néhány dobbantástól eltekintve még viszonylag hagyományos(an) modern, illetve Forsythe-hoz szokott szemeknek nem meglepő, bár Godani (ebben a darabjában legalábbis) keveset használja az extrém lábhelyzeteket. Sokkal *hangsúlyosabbak a karok és főként a kézfejek* mozdulatai. Néha kifejezetten improvizatívnak tűnő, nehezen leírható a karmunka, ám ha akár két ember együtt csinálja, mindjárt kiderül, hogy nagyon is tudatos – és talán nem csak érteni, de érezni is kell.

⁷ Az elemzés a SemperOper Ballett saját felvétele alapján készült. Kis részlet: www.youtube.com/watch?v=c1-VHxGkyZM

Gyakoriak *a test mögötti* (akár fej mögötti, akár hát mögötti) *karhelyzetek* (lásd a képeken), sokszor teljesen megtartva az akadémikus pozíciók ismérveit. Előfordulnak *keleties pózok* is, sőt *dominánsak a kézfejek*, csuklók a kar mozdulatainál is. Szintén feltűnőek a *fejfel indított és vezetett mozgások*, a *csípő gyakori használata* – sőt, a *lordotikus tartás* hangsúlyozása is. A posztmodernre jellemző (nálunk Frenák Pál kedvelt megoldásai közé tartozó) modell *pózolások* a divat világát, a világítás és testmunka pedig a videoklipek hangulatát hozza el a balettszínpadra. A *partneri munkában* már nem csupán klasszikus fogások, és azok kreatív változatai vannak jelen, hanem tulajdonképpen *bármely testrész érintésével* (fogásával, tolásával, húzásával, görgetésével, „befolyásolásával”, „manipulálásával”) *lehetséges az együttműködés* két táncos között (lásd a 3. képen). A darab egyik központi részletében egy nő és három férfi pas de quatre-ja zajlik (lásd az 1.,2.,4. képen), ahol úgy tűnik, egyik test simán átáramolhat a másik anyagába (mintha sejtek egyesülnének), majd szétválhatnak: azaz mintha a létszám nem lenne állandó. A második kettősben pedig (az első egy hagyományosabb, Forsythe stílusú) a szexualitás (el)fojtott, állatias, hátborzongató dimenziói irányítják a mozgásfolyamatokat.⁸

Egyáltalán: nem csak a pas de deux-kben figyelhető meg, hogy egy *testrész ad impulzust egy másik testrésznek* (akár testen belül, akár másnak átadva), vagy hogy úgy tűnik néha, mintha egy testrészt „rakosgatnának” a térben ide-oda. És itt jön be a képbe Ohad Naharin, és az általa kidolgozott *gaga*. A *gaga a XXI. század egyik meghatározó testhasználati technikája lett*, mely sokkal inkább szemlélet, mint tánctechnika, és egyúttal a *Spazio Tempo* érzékiségének alapja illetve magyarázata is. A *gaga*⁹ egy újfajta módja a test által zajló megismerésnek és az önismeretnek, hogy felfedezzük és erősítsük a testet, biztosítva a rugalmasságot, kitartást és mozgékonytságot, ugyanakkor rávilágítva az érzékekre és a képzeletre is. A *gaga felébreszti az ellustult testrészeket* fizikailag és mentális értelemben is, *összekapcsolja a tudatos és ösztönös mozgást, szabadságot és a mozgás örömét* nyújtva. „A végtelen lehetőségek érzéséhez kapcsolódunk. A többdimenziós mozgást figyeljük meg, élvezzük az égető érzést az izmainkban, készenlétben vagyunk, tudatában vagyunk a robbanékony erőnknek és néha használjuk is. Megváltoztatjuk a mozdulatok jellegét úgy, hogy újakat találunk. Túllépünk a komfortzónánkon. Nyugodtak és éberek tudunk lenni egyszerre.”¹⁰ Néhány gyakori kifejezés és érzékletes kép a *gaga* instrukciói közül: lebegj-ússz, rázd; rajzolj kört a különböző testrészekkel; képzelj el, hogy a padló kezd nagyon melegedni;

⁸ A kettős látható: www.youtube.com/watch?v=AvOG-SrBsnY

⁹ gagapeople.com/english/ és www.danceinisrael.com alapján

¹⁰ Ohad Naharin at gagapeople.com/english/

válj egy marék spagettivé egy fazék forró vízben; csatlakozz az élvezethez; mintha tésztát dagasztanál a keziddel; képzelj el, hogy kis robbanások mennek lefelé a testedben; ha a test egy része egy pont (például az áll), akkor hova lehet azt helyezni a térben; érzékelj a tarkód mögötti teret; remegj, mintha földrengés lenne alattad; mozogj, mintha a testedről leolvadna a hús, és csak csontjaid maradnának.¹¹ A gaga terminológiájában a testrészek és mozdulatok összekapcsolására vonatkozóan szerepel a „lena” kifejezés a test belsejére, és a „pica” az ánuszt és a nemi szervek közötti területre alkalmazva is. Nyilvánvalóan „klasszikustáncos-hozzáállással” ezeket az érzeteket nem lehet elsajátítani, de olyan progresszív repertoárú és szemléletű balettegyüttes, mint amilyen például a drezdai, nem határolódik el a mozdulatok keresésének új útjaitól. Ennek eredménye a kiváló *Spazio Tempo*, melyet azóta Finnországban, vagy a Ballet du Capitole de Toulouse-zal is bemutattak.

Jacopo Godani a drezdai bemutató előtt a következőket nyilatkozta: Nem szeretném, ha a táncosok funkcionális automaták lennének. Ne szokják meg, amit csinálnak, legyen spontaenitás a munkájukban, és kapcsolják össze az elméjüket a testükkel és a tehetségükkel.¹² Ez akár a XXI. századi balett programbeszéde is lehetne – sajnos ma Magyarországon nem efelé haladunk.



183. ábra: A 2. képen balra és a 4. képen középen Simon István

¹¹ <http://www.danceinisrael.com/>

¹² www.youtube.com/watch?v=c1-VHxGkyZM alapján saját fordításban és szerkesztésben

4.2.2 Wayne McGregor: Chroma (2006)

A *Chroma* McGregor többszörös díjnyertes¹³ műve, mely a Royal Ballet társulatának készült, de azóta bemutatták a Bolsojban és Amerika több társulatában is. A zene Joby Talbot, és John White nevéhez fűződik, aki a The White Stripes együttes dalait dolgozta fel, a minimalista teret John Pawson alkotta. A táncosok *uniszex* kombinépántos bodykat és kismadrágot viselnek.¹⁴

Az előzőhöz hasonlítva McGregor stílusa (bár a „trendeknek” megfelelően sok a hasonlóság) kevésbé érzékinek, hűvösebbnek, ugyanakkor *sokkal fizikálisabbnak* tűnik. Bár ebben a darabjában a spicc-technikát nem alkalmazza, de a fizikalitás részben épp a *klasszikus vonalak használatában* is megmutatkozik: azaz a szép testvonalú táncosok adottságainak és a balett vonalvezetésének kihasználásában, sőt *maximális kiaknázásában*. A másik összetevő a *gimnasztikusság és akrobatikusság*: a líraibb jelenetek mellett szinte sportot űz a nehéz elemek egymás mellé rakásából, igaz a klasszikus bravúrbalettekben megszokott „cirkuszi” magamutogatás legkisebb jele nélkül. A klasszikus lépések gyakran ellenpontot, vagy nyugvópontot is jelentenek a kortárs mozdulatok közepette: egy szép arabesque, egy klasszikus forgatás, egy tendu helyzet. Máskor viszont épp mai elvárásoknak megfelelően lendülnek a lábak *extrém magasságokba* (lásd a képeken), vagy lesz *rúgás* egy gyors développéból, és a klasszikus „halacska” helyzet (lásd a 2. képen) is villámgyorsan kerül kivitelezésre pózolás nélkül illeszkedve az egyik kettősbe. Többször látható a *klasszikus póz felvétele és megtartása közben valami szokatlan* - például *rúgás*, vagy a balerina megrázása/kidöntése a kettős egy pillanatában -, majd a póz „helyreállítása”, mintha mi sem történt volna.

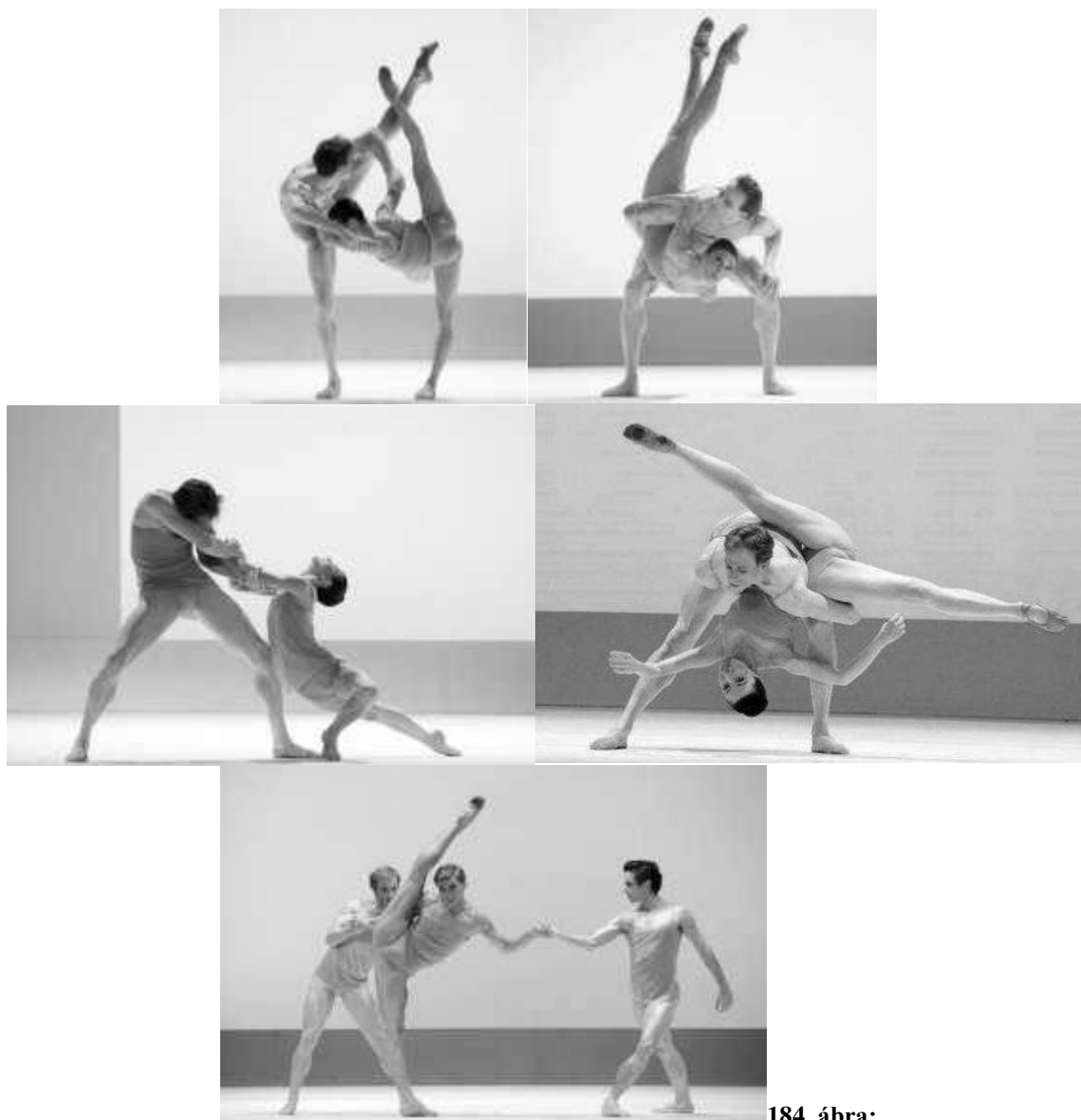
A *Chroma* egyik visszatérő eleme a *fejfel indított hullámmozgás* bármely irányba, valamint a *fej rövid és dinamikus biccentése* (mint egy gázlómadár). A testhullámok még a *partneri munkában* is előfordulnak, sőt egy alkalommal a balerinát derekánál tartó táncos izolálni kezdi a vállait „a dolga közben”, mely egészen *egyedülálló látvány* volt számomra. Gyakoriak a kifejezetten *groteszk mozdulatok* és a fokozott *lordotikus tartás* itt is jelen van. A *szaggatott/staccato mozgások* mellett egy *különleges lassítást* is láthatunk: nem a gyakran látott filmszerű és lepuhított jelleggel, hanem közben az izmok intenzív befeszítésével, szinte

¹³ Anglia: Critics'Circle Award (2007), Olivier Award (2007); Kanada: Dora Mavor Moore Award (2011); Oroszország: Golden Mask Award (2012); Ausztrália: Helpmann Award (2014)

¹⁴ *Three Ballets by Wayne McGregor: Chroma, Infra, Limen*, Opus Arte, 2011; lásd: <http://vdownload.eu/watch/3322203-wayne-mcgregor-three-ballets-chroma-infra-limen.html>

láttatva az erő kifejtését (lásd a 3. képen). Az izolációs „gyakorlatok” itt sem maradnak el, és szintén a divatbemutatók világát idézte fel bennem egy *fél talpon járás*, mely olyan karaktert kapott, mintha a balerina tűsarkú cipőben egyensúlyozna. Az *utcai táncokból* került színpadra egy port de bras: amikor a táncos mintha megfogna „valamit” a térben (a levegőben), majd a kezét ott-, és hagyva elsétál tőle a testével. Az electric boogie-ban és a break-ben ismert mozdulat mellett *csípő tekergetős diszkózó* mozdulatot is láthatunk, de hangsúlyozottan a mozdulati szövetbe (a „szövegkörnyezetbe”) ágyazódva.

A *Chroma* a világ egyik legjobb társulata számára készült, kiváló táncosokkal, de egyáltalán nem elérhetetlen a megvalósítása, és jó lépést jelenthet a kortárs repertoár felé nyitáshoz – amennyiben van egy klasszikus együttes vezetőjében erre szándék. Godani és Naharin csak ezek után jöhet. Talán még Forsythe is, mert McGregor kiszámíthatóbb, kontrolláltabb, bár kétségtelenül fejlett testkultúrát és jó technikát igényel.



184. ábra:

4.2.3 Leo Mujić: Ahonnan az álom jön (2012)

Erről a műről a következő fejezetben is részletesen szó esik, mert 2012-ben az MTF vizsgaelőadásán mutattuk be növendékeimmel¹⁵ – a munkáról, és a darab stílusából fakadó feladatokról ott írok. Ebben a fejezetben mint XXI. századi alkotást tekintem, és alkotója stílusjegyeire összpontosítok. Mujić alkotói világára Forsythe mellett – akinél táncolt – biztosan nagy hatással volt Béjart is, akinek az iskolájában tanult a délszláv háború elől menekülve. Az *Ahonnan az álom jön* című darab három tétele közül a két szélsőben inkább *Forsythe hatása*, a középső tételben *Béjart szemlélete* mutatkozik meg inkább (akár abban is, hogy Monteverdi egyik vokális művének részletére készült).

Mujić-ból alkotás közben „árad kifelé” a tánc: *mozdulatsorokat* hoz létre, aztán *kombinálja őket* térben, zenében vagy akár egy emberre, két emberre, vagy pas de trois-ra. Kis túlzással néhány mozdulatból felépített egy 18 perces, táncban gazdag művet. Ez az alkotói attitűd Forsythe-tól indult ki, és mára általános lett: azonban csak kevesek tehetségesek eléggé ahhoz, hogy még a szakmai szem sem veszi észre a „csalást”, hogy kevesebb a mozdulat, mint amennyinek látszik. Ebben az értelemben Balanchine vagy Ashton is jelen van ebben a folyamatban, hiszen ők is gyakran kreáltak *egyszerű dolgokból valami újat, látványosat, nem hagyományost* (például egy ugrás modellezésével a földön izgalmas terre à terre mozgássort).

Talán még senkinél nem láttam az *en dehors* (a kiforgatottság) ilyen fokú „fetisizmusát”, mint Mujićnál, igaz, ez is inkább a munkafolyamatban volt teljesen nyilvánvaló, a színpadon már természetesnek tűnt. Ahogy a *Chromában* is (az utolsó képen éppen férfitáncostól) látható a *lábmagasságok extrém fokozása*, úgy tanítványaim is megtanulták az alkotótól ennek a technikáját, mely elüt az akadémikus lábemelésektől (lásd a 6. ábrán is). Szintén hangsúlyos volt a *fej és a vállöv izolált és puha használata*, nem tűrte Mujić a klasszikus táncban sem szerencsés, de technikailag jobban kompenzálható merevséget. A *mozdulatok áramlása, a térben való kiterjedéseik végletekig fokozása* is fontos volt: a lábhelyzetek sem a földön, sem a levegőben nem lehetnek „rövidek” (én az órákon is ezt követeltem tőlük, mert ettől lesz szép vonalú a mozdulat és a test is), *túl kell őket nyújtani a test határain*. És ugyanez vonatkozik a karokra és a rugalmasan használt gerincoszlopra is. A *kar használatában rendkívül finom koordinációt* igényel a Forsythe-tól (vagy akár van Manentől) eredeztethető, és azóta még továbbfejlődött port de bras. Az akadémikus balettben is a középső ujj vezeti a kézfejet (ami vezeti a kart), de itt *egy plusz rotációval és a középső*

¹⁵ Az elemzés az MTF felvétele alapján történt. Részleteket lásd: DVD-melléklet, Szigorlati fejezet rész.

új vonalában történő tolással a csukló sokkal nagyobb hangsúlyt kap: kissé vagy erőteljesebben *megtörve illetve rotálva*. Ezzel a mozdulattal gyakran hoznak létre „*kortárs allongét*”, mely még akár a van maneni kartartásra is visszavezethető, azaz van Manen egy köztes lépcsőfokot jelentett a fejlődésben. Ráadásul ezzel a kar is általában a test mögé kerül – mint az előzőekből kiderült, ez már hagyományosan XXI. századi stíluselem (lásd a képeken), és Mujić alkalmazta is.



185. ábra:

A *partneri munkában* tanítványaimnak egyrészt meg kellett tanulniuk a kortárs partnering eltérő technikáját (erről később lesz szó), melyben hangsúlyosabb az erőtenyező és dinamikusabb is, illetve egy másik végletet használva a második tételben együtt kellett működniük *a lehető leggördülékenyebb* hatás érdekében: egy balerinát emeltek heten, a földre szinte soha nem letéve, de állandóan helyzetet változtatva és gyakran lassítással. (Lásd a képeken.)





186. ábra:

Az erősebb technikai tudással rendelkező fiúk, és a legjobb lányok igényes klasszikus technikai alapokon nyugvó kortárs koreográfiát sajátíthattak el. A lányoknak *a spiccmunka is eltérő* volt: gyakran kellett a spicc-cipőt a hegyén állva csúsztatniuk, legyőzve a talaj ellenállását, gyakrabban kellett a cipő éleit használniuk, és elsajátítani az off-balance technikát is (mely elsősorban a felsőtesten múlik, de más a láb munkája is). A fiúknak az akár akrobatikus *földhasználat* (lásd a képen), és egy rendkívül bonyolult, gyors és hosszú, *karmozdulatokból álló kombináció* jelentett kihívást a klasszikusból ismert technikai trükkök és az újfajta partneri munka nehézségei mellett. Állóképességben pedig nem csak azért kellett felnőniük a feladathoz, mert a darab a vizsgaelőadás harmadik felvonása volt. Mujić nem engedélyezett pihenőt, hiszen kortárs balettje akkor hatott igazán, ha az *energia ömlött lefelé a nézőtérre* – mint általában a ma balettjeiben.

A siker igazolta tanítványaim tehetségét, a koreográfus profizmusát, és talán az én oktatói munkámat és koncepcióm helyességét is.

De azt mindenképpen, hogy a balett a XXI. században is élő, állandóan megújulni és a közönségnek sok mindent mondani képes színházi műfaj.

5. A balett nyelve a táncoktatásban

5.1 A balett nyelve ma – egy MTF képesítővizsga tükrében

2012. február 13-án a Magyar Táncművészeti Főiskola ifj. Nagy Zoltán Színháztermében zajlott le a klasszikus balett szakirány általam tanított végzős hallgatóinak képesítővizsgája, mely minden IX. évfolyam számára az utolsó szakmai szigorlatot is jelenti egyben. A vizsga az én oktatói pályámon a második ilyen lehetőség volt, ezt megelőzően 2007-ben vizsgáztattam hét év közös munka után tanítványaimat. A 2012-es osztály nyolc hallgatójával öt évet dolgoztunk együtt, így a felkészülés sok szempontból már jóval a végső megmérettetés előtt elkezdődött. Eddigi tapasztalataim alapján ez az öt éves ciklus az ideális balettmesteri céljaim eléréséhez, ennél kevesebb idő alatt nem tudnám maradéktalanul megvalósítani azokat a végzéskor is még csak 18-19 éves hallgatókkal, több idő pedig esetleg megszokásokhoz, elfásultsághoz vezethet, elveszhet a kölcsönös inspiráció, a termékeny munkát biztosító frissesség.

Balettmesteri célok és alapelvek

Melyek ezek a balettmesteri célok a Táncművészeti Főiskola egyik vezető oktatójaként, szakmai munkájának, arculatának felelős alakítójaként? A XXI. századi nemzetközi balettművészet elvárásainak lehetőleg maradéktalanul megfelelni képes, sokoldalú, technikailag és művészileg felkészült, szép testvonalú, nyitott szemléletű hallgatók nevelése, akik képesek tanulmányaik végére bármilyen stílusú, különböző elvárásokat támasztó koreográfiák interpretálására, és a munkafolyamat során felmerülő esetleges hiányosságaik gyors pótlására addig megszerzett tudásuk, rugalmas gondolkodásuk által. A vezető kortárs balett-társulatok repertoárja gyakorlatilag átfogja a balett történetének egészét: a romantikus balettektől, a petipai-ivanovi klasszicizmuson át a huszadik század modern törekvéseinek több rétegéig, és a jelen legújabb alkotásaiig.¹ Ehhez táncnyelvi felkészültségre

¹ Három példa Európa vezető társulatainak repertoárjából. Abszolút sokszínűség és jelentős átfedések.

Mariinszkij Balett – Szentpétervár (2013. november-december): *A hattyúk tava*, *Csipkerózsika*, *Rajmonda*, *Don Quijote*, *Rómeó és Júlia* (Lavrovszkij), *Surale* (Jakobszon), *A bahcsiszeráji szökőkút* (Zaharov), *Hamupipőke* és *A púpos lovacska* (Ratmanszkij), *Jewels* és *A tékozló fiú* (Balanchine), *A fiatalember és a halál* (Petit), *The Vertiginous Thrill of Exactitude*, *In the Middle Somewhat Elevated* (Forsythe), *Le Parc* (Preljocaj), *Sacre* (Sasha Waltz).

The Royal Ballet - London (2013/2014): *Giselle*, *Diótörő*, *Csipkerózsika*, *Don Quijote*, *Rómeó és Júlia* (MacMillan), *Rhapsody* és *The Dream* (Ashton), *The Concert* (Robbins), *Gloria* és *Tavaszi áldozat* (MacMillan), *Jewels* és *Szerenád* (Balanchine), *DGV* és *A téli rege* (Wheeldon), *Sweet Violets* (Liam Scarlett), *The Art of Fugue* és *Chroma* (McGregor), *The Human Seasons* (Dawson) és Alastair Marriot új balettje.

Párizsi Opera Balett (2013/2014): *Csipkerózsika*, *C-dúr szimfónia* (Balanchine), *Dances at a Gathering* (Robbins), *Fall River Legend* (de Mille), *Anyegin* (Cranko), *A kaméliás hölgy* (Neumeier), *A Notre Dame-i*

és ízlésre, stílusérzékre van szüksége már egy fiatal művészek is – már az álláskeresőknél is. Az európai uniós csatlakozás óta a határok még inkább megnyíltak a fiatalok előtt, így hallgatóimat nem elég a változó magyar repertoár elvárásainak megfelelően felkészítenem – ahogy ez működött a kilencvenes évekig.

A célok megvalósításáért növendékeimmel/hallgatóimmal a mindennapos szakmai főtárgy-órákon, a klasszikus-balettorákon volt lehetőségem dolgozni. A sikerhez – melyet a félévenként lezajló vizsgák utáni szakmai értékelések, tanítványaim versenyeredményei, színpadi produkciói és szerződéseik bizonyítottak² – komoly *építkezésre* volt szükség részemről. Természetesen egyéb szakmai tárgyaik és oktatóik által is rengeteget tanultak, és az MTF törekszik is az oktatás sokszínűségének biztosítására, de a balettművész hallgatók fejlődésének meghatározója a mindenkori balettmester. Szemlélete, ízlése, balettoráinak felépítése, oktatói attitűdje kihat az egyéb táncnyelvek elsajátítására is. Egy autokrata karakterű és (táncnyelvi szempontból) konzervatív mester, és/vagy aki tanítványait inkább a másoláson alapuló tánctanításban részesíti, annak a tanítványai kevesebb esélyt kapnak arra, hogy táncnyelvi szempontból nyitott, rugalmas, alkotótársaként működni képes táncossá váljanak. A klasszikus balett tárgy oktatásakor – azaz a balett formanyelvének elsajátítását célzó főtárgynál – már nem hagyatkozhatok „csak” a Vaganova-módszer³ az Állami Balett Intézetben az ötvenes években kidolgozott és elfogadott, majd a kilencvenes évek végén újrastrukturált magyar verziójának⁴ felépítettségére. Ez a szisztéma ugyanis nyolc évre lebontva tartalmazza a megtanítandó lépésanyagot: tökéletesen kikristályosodott rendszerben – akár különösebb gondolkodást sem igényelve az oktatótól, aki szolgáian végrehajtja az előírásokat –, de önmagában már nem elég egy korszerű táncnyelvi tudás elsajátításához, vagy a ma elvárt táncos izomzat kialakításához, megformálásához. (A módszertani könyv kombinációkat nem is tartalmaz, azt a gyakorlatban sajátítják el a balettpedagógus hallgatók,

toronyőr (Petit), *Julie kisasszony* (Cullberg), *Orpheusz és Eurydiké* (Pina Bausch), *Doux Mesonges* (Kilian), *Le Parc* (Prelljocaj), *Glacial Decoy* (Trisha Brown), *Darkness is Hiding Black Horses* (Teshigawara), *Daphnisz és Chloé* (Millepied), *Psziché* (Ratmanszkij).

² Tanítványaim versenyeredményei: Simon István - Sankt Pölteni Balettverseny I. hely (2002), Brno-i Verseny I. hely (2003), Lausanne: döntős (2004), Helsinki aranyérmes (2005); Darai Tamás: Isztambul: döntős (2010), Lausanne: középdöntős (2011), Pálinkó Kornél és Török Zsolt Lausanne: középdöntősök (2011). Kovács Kristóf: Lausanne: középdöntős (2014).

Az MTF háziversenyein: Grand Prix: Simon István, II. díj: Jancsula Bence (2005), II. díj: Darai Tamás (2008), I. díj: Darai Tamás, Yamamoto Shori, II. díj: Rónai Attila (*egyéb táncnyelv*), III. díj: Pálinkó Kornél (2009); III. díj: Kovács Kristóf (2013); I. díj: Kovács Noel, II. díj: Brünn Máté (2014).

Simon István 2007-ben, Darai Tamás és Török Zsolt 2012-ben a Magyar Táncművészek Szövetsége A legjobb végzős növendék – díját kapta meg. 2012-ben Török Zsolt Orosz Adél-díjat kapott, Pálinkó Kornél Keresztes Mária-díjat.

³ Agrippina Vaganova (1879-1951): *A klasszikus balett alapjai* című könyvében (1934) kidolgozott klasszikus balett oktatási módszere világszerte ismert és használt napjainkig.

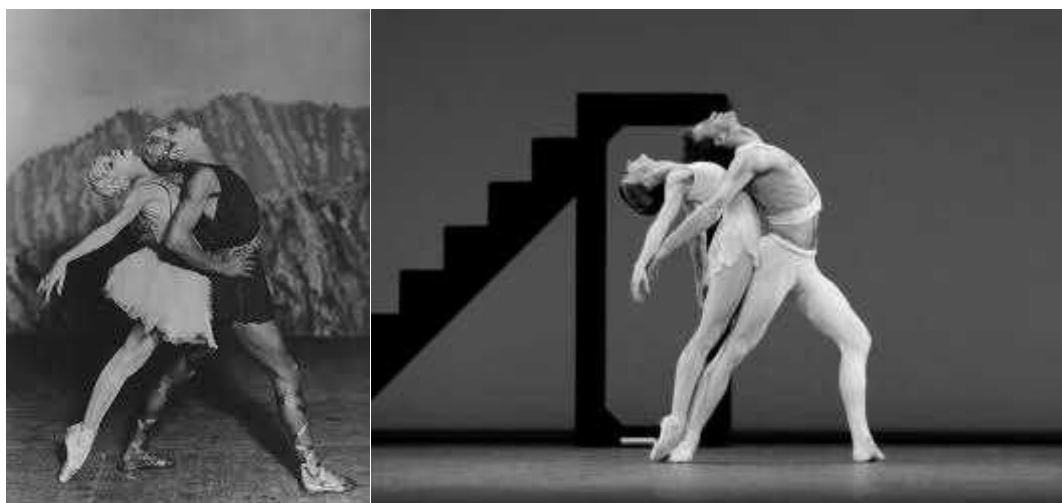
⁴ L. Merényi Zsuzsa és Sebestény Katalin

illetve „a gyakorlat teszi a mestert” is – ebben az esetben minden értelemben.) Az építkezés részemről tehát a Vaganova iskola tiszteletben tartása mellett sokkal több rétegű volt. Meggyőződéseim – melyben többek között Elvira Kokorina, a szentpétervári Vaganova Balettakadémia tanszékvezetőjének sorozatos elismerése is megerősített –, hogy kevésbé konzervatív tanítási elveimmel is hű vagyok Vaganova szellemiségéhez, hiszen maga az iskolateremtő balettmesternő is nyitott, szintetizáló személyiség volt, metodikáját kora balettművészetének legszélesebb körű ismerete és tanulmányozása, valamint szakmai tapasztalatai alapján állította össze. A klasszikus balett alapjai című munkájának előszavában hangsúlyozza, hogy a balettművészet állandóan változó művészeti ág, nyelve folyamatosan fejlődik, és ő saját kora legkorszerűbb eredményei alapján dolgozott. Márpedig a balett formanyelve nemcsak a reneszánsztól változott a XX. század első harmadáig – ahogy az dolgozatom korábbi fejezeteiből kiderül –, de fejlődik folyamatosan napjainkban is. Egy klasszikus ötvenes évekbeli Vaganova-órát lehet, hogy egy mai táncos nem is bírná végigcsinálni, mert izomzata túlzottan elnehezülne, és nem is lenne elég differenciált a gyakorlatsor a ma kívánatos testhasználatához. Ezt pedig nem hagyhatja figyelmen kívül egy korszerű oktatási intézmény vezetője, és bármely balettmestere sem. Ennek tudatában építettem fel a tárgyalt ötéves periódus minden egyes szemeszterét az egymásra épülő heti gyakorlatsorokon keresztül, és állítottam össze a képesítővizsga anyagát is – akárcsak a színpadi záróvizsga következő fejezetben bemutatott korszerű műsorát. A Táncművészeti Főiskola oktatóinak éppen az adja a legnagyobb feladatot jelenünkben, hogy a kívánalmak a XXI. század balettvilágában szinte napról-napra egyre magasabbak, nekünk azonban évről-évre csökkenő létszámú jelentkezőből kell kiválasztanunk leendő növendékeinket, azaz a jövő táncművészeit⁵. A kisebb merítésből fakadóan kevesebb a lehetőség a szelektálásra, így szükségszerűen – az átlagot tekintve - kevésbé jó adottságú fiatalokat kell felkészítenünk a fokozódó elvárások szerint. (Kivételes tehetségek szerencsére azért mindig akadnak.) Így a balettmesteri munkának még tudatosabbnak és részletgazdagabbnak kell lennie napi szinten, rövid-, és hosszútávon egyaránt: kiegészítve a hagyományos gyakorlatsort képességfejlesztő elemekkel, és az izomzat tudatos és pontos használatára felkészítő mozdulatokkal. Már nem lehetséges, hogy a „természetes szelekcióra” hagyatkozzunk, mint korábban, vagy ahogy ezt még mindig megtehetik Oroszországban, vagy Franciaországban (ahol nem nyerhet felvételt, akinek nincs például születetten jó lábfeje: nem foglalkoznak annak kidolgozásával, maximum még fokozzák mértékét, erősítik izomzatát), mert teljes évfolyamok válnának üressé. Marad tehát a fokozott odafigyelés, a szakmai eszköztár állandó frissítése.

⁵ A csökkenő jelentkezőszám okait itt most nem tárgyalom.



187. ábra A *Csipkerózsika* Rózsa adagio-ja a szentpétervári Kirov/Mariinszkij Balettben az 1960-as években (Irina Kolpakova) és ma (Szvetlana Zakharova)



188. ábra Balanchine – Sztravinszkij: *Apollon musagète* /*Apollo* – 1928 körül (Alexandra Danilova, Serge Lifar) és napjainkban (Daria Klimentova, Zdenek Konvalina – English National Ballet)

Balettmestei szemléletem és stílusom

Eredményesnek tekinthető munkám elemzéséhez érdemes áttekinteni, *hogyan jutottam el saját tanítási stílusomhoz*, és miből áll össze nálam egy korszerű balettnyelv elsajátítására felkészítő XXI. századi balettgyakorlat.

Tanulmányaimat a Markó Iván vezette Győri Balett iskolájában kezdtem, így professzionális képzésem nem egy kifejezetten klasszikus balettegyüttes számára felkészítő rendszerben

kezdődött. Természetesen a metodika megegyezett (a társulat tagjai mindannyian az Állami Balett Intézetben szereztek diplomát), de a hangsúlyok és stílári követelmények a Győri Balett repertoárjához illeszkedően másak voltak. A bėjart-i úton haladó Markó darabjaiban – melyekben rendszeresen szerepeltünk is – fontos volt a tágság és hajlékonyság, a nagy emelkedésű, gimnasztikus jellegű, dinamikus ugrások, melyek az elsődlegesen fontos expresszivitást szolgálták. Nem volt viszont akkora hangsúly az en dehors-on, a szép vonalakon, és a comb-, és lábszárizmok arányán (melyet a napi gyakorlattal formálunk), vagy például nem preparáltuk a forgásokat II.pozícióból (mint a klasszikus balettekben a hercegek), csak IV.-ből, és azok mennyisége sem volt lényeges szempont. A Táncművészeti Főiskolára kerülve így bizonyos értelemben előrébb tartottam, mint társaim (beleértve a színpadi rutint, és a kifejezőkészséget egy-egy szerepben), de sok szempontból behozhatatlan hátrányba kerültem – a fiatakorban kidolgozandó alapok és a fizikai megjelenés (kidolgozott lábfej, klasszikus testvonalak) szempontjából. Ma már tudom, hogy nem lett volna lehetetlen még behozni a lemaradást, de akkori kiváló mesterem szemlélete ebből a szempontból nem kedvezett nekem.⁶ Volt olyan koordinációs és izomhasználattal kapcsolatos elem, melyet 29 évesen, egy sérülés utáni rehabilitáció során tanultam meg egy Magyarországon kivételes tudású, táncra szakosodott gyógytornásztól. Egyáltalán: fontos szerepe volt oktatói szemléletem formálódásában a sérüléseimnek. Egyrészt: tudtam, mi hiányzott az én képzésemből, másrészt: rengeteget tanultam meg a test és a psziché működéséről, és ezeket beépítettem a munkámba. Azok a gyakorlatok, amelyekkel saját hátrányaimat próbálom leküzdeni, és a testemet napi szinten alkalmassá tenni a klasszikus balett követelményeinek megfelelő munkára, vagy amelyekkel az újabb, túlterhelésből fakadó sérülések kialakulását megakadályozom, azok mindenki számára – a nálam rosszabb adottságú mai növendéktől a nálam szerencsésebb fizikai felépítésű felnőttig – hasznos gyakorlatok. Biomechanikai szempontból, valamint a tiszta és gazdaságos, mégis elégséges izomhasználat tekintetében ezek ugyanis mindenki számára fejlesztő mozdulatok. Nemcsak az optimális, de az ideális izommunkát lehet elérni általuk. Az izomegyensúly zavarai vezetnek a balettben a kisebb és nagyobb túlterhelésekhez, melyekből a legtöbb sérülés mellett a technikai hibák zöme is fakad. Ráadásul az ilyen szemlélettel felépített gyakorlatok „kényelmesnek” is hatnak a táncosok számára, könnyebb elhinni, hogy a testet rá tudják venni bármilyen fizikai és mentális kondíció esetén is a hatékony és sérülésmentes munkára. Ez a pszichés faktor azért

⁶ A nyolcvanas évek végén még több ezer jelentkező közül választották ki a tehetségeseket, alapvetően nem kellett „külön” figyelmet fordítani, fejlesztő stratégiákat kidolgozni a hátrányosabb adottságú növendékekre, mert kisebb arányban voltak jelen az oktatásban, és többségüket a rostavizsgákon el is tanácsolták. Ma már a százat sem éri el a jelentkezők száma, és fiúból általában tíznél kevesebb (!) érkezik a felvételire.

sem elhanyagolható, mert rengeteg sérülés adódik pszichés okokból: a fáradtságból fakadó frusztráltságból, a kellő külső vagy belső motiváció hiányától kialakuló fásultságból, a bizalom és önbizalomhiányból, az el nem ismertség érzéséből és a monotónia hatásai miatt. Az alapvető mozdulatoktól eltérő formák, a zenei változatosság, a stílusok, karakterek, hangulatok tudatos váltakoztatása a mélypontról is képes a növendékeket/táncosokat kirántani az apró, könnyen megvalósítható kihívások által.

A szemlélet, melyet kialakítottam magamnak, egyre inkább a Nyugat-Európában és Amerikában már bevett látásmóddhoz közelített: sokat tanultam külföldi mesterektől és saját tanulmányútjaimból,⁷ és követtem a szakirodalmat.

Tanulmányaim és művészpályám alatt számtalan kiváló balettmesterrel dolgoztam, és volt lehetőségem tanulni, ellesni fortélyokat, de kiemelnék néhányat, akiknél azt éreztem, hogy megtaláltam az ideális mestert, vagy – az utóbbi időben –, hogy viszontlátom a szemléletem más gyakorlataiban. Ilyen volt a 2013-ban elhunyt angol David Howard, akinek egyetlen gyakorlatán vettem részt Amerikában; a kubai Aurora Bosch, a Londonban élő Renato Paroni és a 2012-ben az évfolyamommal dolgozó Leo Mujic, akikkel Budapesten dolgoztam és konzultáltam; a francia származású Patrick Armand, akinek gyakorlatait a lausanne-i balettversenyen figyelhettem meg; és Gamal Gouda a drezdai opera balettmestere, akivel szintén több alkalommal tudtam beszélgetni is. A névsorból kiderül, hogy a szemlélet nem iskolafüggő: francia, kubai, olasz, angol, amerikai háttérrel is el lehet jutni hasonló „eredményre” – *az emberi testnek és a klasszikus balett technikájának kell lennie a kiindulópontnak*. Gouda ráadásul az egyiptomi iskolában tanult a Vaganova-módszer alapján, és egy nagyon súlyos sérülést követően változtatta meg hozzáállását a testéhez és a gyakorláshoz. A „szálak” tehát összefutnak. A nyugaton már ugyancsak bevált – és szerencsére itthon is egyre inkább gyakorlattá váló – testképző módszerek mint kiegészítő technikák megismerésének is sokat köszönhetek: a Pilates,⁸ a Gyrotonic,⁹ a jóga vagy a magyar Dévény-módszer¹⁰ is hozzásegít a test és működésének megismeréséhez, és eredményeik, egyes elemeik, célgyakorlataik kiválóan alkalmazhatóak vagy ötvözhetőek a

⁷ Egyesült Államok; The Royal Ballet School, London; Semperoper Ballett és Palucca Schule Drezda; Antwerpen.

⁸ Joseph Pilates módszere olyan komplex mozgásforma, amely ötvözi a nyugati világ anatómiai ismereteit a keleti mozgáskultúra hagyományaival: gyakorlataiban nagy szerepet kapnak a gerinc stabilizáló izmai (mélyizmok), illetve a speciális légzéstechnika.

⁹ A Gyrotonic módszert Juliu Horvath, magyar származású amerikai táncos fejlesztette ki az 1980-as évek elején, melynek köszönhetően egyszerre nyújthatjuk és erősíthetjük izmainkat, valamint mobilizálhatjuk ízületeinket. A gyakorlatok egyesítik magukban a jóga, a tánc, az úszás és a keleti harcművészetek előnyeit, körkörös, spirális és hullámzó mozgásokkal teljes mozgásszabadságot kínálva szisztematikusan átdolgoztatják az egész testet, növelik az erőnlétet, a hajlékonyságot és a koordinációt.

¹⁰ Dévény Speciális manuális technika-Gimnasztika Módszer (DSGM): koraszülöttek, sérült gyerekek és felnőttek mozgás rehabilitációs és –korrekciós technikája.

balettgyakorlatokban is. És ezen a ponton meg kell említenem egy nagy magyar példaképet, akinek szemlélete és egész munkássága követendő: Lőrinc György, az Állami Balett Intézet alapító igazgatója, aki mozdulatművészi háttérrel, balettmesteri pályája végén érezte úgy, hogy gyógytornászi végzettséget szerezve segítheti tovább a balettoktatást. Operai balettigazgatóként pedig nevéhez fűződik a nyugat felé nyitás politikája,¹¹ és a repertoár táncnyelvi színesítése, melyhez igazodva változott az Állami Balett Intézet metodikája is: finoman nyitva a nyugati, elsősorban a dán iskola felé. Igaz, ekkor a szemlélet még oroszos maradt. Ez ma már nem elegendő. Nem elég kigyakorolni bizonyos koreográfiai elemeket, lépéseket, mozdulatokat a változatlanul oroszos felépítésű gyakorlatokon belül, mert az csak féleredményekhez vezet. A többi iskola által használt eltérő lépésanyag, vagy szokatlan kombinációk kivitelezéséhez nem elég a testre erőltetni azokat: úgy kell a napi gyakorlatot és egy megfelelő hosszúságú tanítási periódust felépíteni, hogy tudatos izommunkával, koordinációval és megfelelő dinamikával képessé tegyük a hallgatókat az eltérő testhasználatra és balettnyelvre. A legnagyobb kihívás ugyanakkor, hogy miközben az a cél, hogy a balettnövendék/főiskolai hallgató „ne jöjjön zavarba” a dán iskola kisugrásaitól, az angol iskola lábszár-munkájától, az olaszos fürgeségtől vagy az amerikai tempótól és dinamikától, esetleg legyen olyan elegáns és választékos, mint egy francia táncos, mégse veszítse el (orosz alapú) magyar táncos-identitását. Nem szabad sokat markolni, hogy aztán keveset fogjunk – nem lehet mindent megtanítani: csak rugalmasságot, nyitottságot adhatunk mentalitás és izommunka szempontjából is. Ez a szemlélet – bár részeredményei évről-évre láthatóak és nyomon követhetőek az iskolai vizsgákon is – egészen bizonyosan csak később érik be igazán: a felnőtt, érett pályafutás folyamán. A befektetés tehát nagy, a megtérülés hosszú távú. Ezzel a koncepcióval tanítottam tehát öt éven keresztül 2012-es osztályomat.

¹¹ Mihail Fokin, Frederick Ashton, George Balanchine, Maurice Béjart és Harald Lander balettjei.

Munkám egy ötéves periódusban (2007-2012) – a balettgyakorlatok felépítése a korszerű balettnyelv megteremtésére

A 2012-ben végzett évfolyammal 2007-ben kezdtem dolgozni a szakmai V. évfolyamban. A munkát azonban nem tudtam „menetrendszerűen” elkezdni – illetve az iskola tanítási szisztémája szempontjából folytatni –, mert szerencsétlen körülmények¹² folytán az osztálynak komoly szakmai hiányosságai mutatkoztak. Olyanok, melyre koncepciómat nem lehetett volna építeni. Így átmenetileg visszaléptünk az alapokhoz – bár valójában a szakmai elveim egyik legfontosabbika, hogy mindennap vissza kell térni az alapokhoz, mert az izomzatot naponta újra képessé kell tenni a klasszikus balett alapvető elvárásának számító *en dehors*-ra (azaz a lábak 180°-os kiforgatására, elsősorban a csípőízületből).



189. ábra George Balanchine gyakorlat közben az *en dehors*-t magyarázza – szemléletes karmozdulattal kísérve

A klasszikus balett legfontosabb ismérveit négy pontban szoktam összefoglalni tanítványaimnak: *en dehors*, *koordináció*, *testsúlyáthelyezés* és *muzikalitás* – és ez utóbbi ebben az aspektusban a táncnyelv integrált részeként értendő, azaz az egyes mozdulatok belső zeneiségét, dinamikáját jelenti összhangban a kísérettel. (Színpadi előadás esetén erre a táncnyelvi alapra épül rá a művészi mondanivaló kifejezése, megélése, és annak szerves

¹² Az osztályban gyakoriak voltak a tanárcserék, és több kezdő oktató hibáit is utólag kellett korrigálnom.

részeként a muzikalitás másik, nyilvánvalóbb aspektusa, a „zenére táncolás”). Az en dehors csak a klasszikus balett sajátja (legalábbis 180°-os mértékben), a koordináció, testsúlyáthelyezés és a muzikalitás minden egyéb táncnyelvben is alapvetés. Egészen más muzikalitást igényel azonban például a magyar néptánc változatos ritmusrendszere és egy kortárs balett mozdulatainak zenei megjelenítése, ahogy utóbbi igényli egész biztosan a legbonyolultabb koordinációt is. Végletekig egyszerűsítve célom, hogy a lehető legtökéletesebb mértékben sajátítsák el tanítványaim ezeket az alapismérveket, úgy, hogy mindezeket tudatosan alkalmazzák. Ehhez szorosan kapcsolódik oktatói ars poeticám másik központi eleme, a helyes és tudatos izom- és testhasználat átadása tanítványaimnak: nem tekintélyelvű kinyilatkoztatással, hanem a megtapasztalás, a megéreztetés segítségével; magyarázatokkal, rávezetéssel, és természetesen napi szinten alkalmazott *célgyakorlatokkal*.¹³ A célgyakorlatok segítségével a kevésbé érett gondolkodású és kevésbé tudatos tanítványaimat is „önkéntelenül” tudom terelgetni a helyes útra (fiatal korban nem is várható el a felnőtt koncentráltság). Vaganova rendszerének nem mondanak ellent a gyakorlataim, csak továbbgondolom, kiegészítem, a korszerű igényekhez igazítom a módszert: kizárólag ésszerű és hasznos újításokkal – sosem koreografikus, hanem pedagógiai és hangsúlyosabb anatómiai szemlélettel.

Az en dehors - mint a klasszikus balett nyelvének legmarkánsabb védjegye – állítja az emberi testet a legnagyobb kihívások elé. Az izmok megfelelő használata azért is döntő fontosságú, mert az ízületek: elsősorban a csípőízület, a térd ízületei és a boka, nagy megterhelésnek vannak kitéve az en dehors létrehozásakor. A helyes izomkoordináció az úgynevezett „nyíróhatást” a minimálisra csökkenti, ilyenkor a legkisebb az ízületben a „feszültség” (például a 180° létrejöttéhez elengedhetetlen csavarodás a térdben és a lábfej ízületeiben). A balettmester feladata *fiziológiai szempontból* a napi gyakorlatok összeállításánál a teljes test átmozgatása: egyrészt az izmok bemelegítése, bekapcsolása, másrészt az ízületek egészséges működésének biztosítása. Ez akkor valósul meg, ha az ízületek teljes mozgásterjedelmükben (ROM¹⁴) a maximumig át vannak mozgatva. A balettórák felépítésére ugyanazok a szabályok vonatkoznak, mint minden bemelegítésre: tehát be kell tartani a fokozatosság elvét is a terhelésben.

A napi gyakorlatsor struktúrájában így számtalan tényezőnek kell egyszerre érvényesülnie, mely nagy körütekintést, és szisztematikus építkezést igényel a balettmestertől. Nem maradhat ki egyik ízület alapos átmozgatása sem. Gyakran előfordul

¹³ Lásd DVD-melléklet, szigorlati fejezet rész.

¹⁴ Nemzetközi szakszó használatos rövidítése: Range Of Motion = mozgásterjedelem

még ma is, hogy a balettmesterek például a lábfejet egy egységként fogják fel, holott a lábfejben a bokaízület alatt 33 csont van, ezek között apró ízületek, melyeket egy átlagember még sport közben sem használ olyan differenciáltan, mint egy kidolgozott lábfejmunkával rendelkező balett-táncos, ráadásul maximális nyújtásához hozzájárul a helyes térdnyújtás, és a csípőízületből történő elnyújtás is. Vagy éppen a csípőízület mozgásának kidolgozásakor szenved hátrányt valamelyik irány¹⁵ (sok gyakorlat előre és hátra, de kevés oldalra), esetleg az irányok összekötésének valamely módozata marad ki, vagy a magasságok közötti fokozatosság nincs felépítve. A legtöbb hiányosság a vállöv illetve a gerinccsigolyák közötti ízületek bemelegítésében és mozgásának gondos kidolgozásában mutatkozik. Sokszor minden előzmény nélkül hirtelen mélyhajlást követelnek a táncosoktól, de nem fordítanak elég figyelmet arra sem, ha a hát valamely szakasza csak egyetlen ponton törik meg, holott a cél mindig egy harmonikus ív létrehozása lenne.



¹⁵ Az ember dinamikus testhelyzeteiben a mozgások a mozgástengelyek körül mennek végbe. Az ízületek mozgástengelyeik szerint különböző irányú mozgásokat tesznek lehetővé a különböző síkokban. A mozgástengely egy olyan képzeletbeli egyenes, amely a körül a mozgó csont adott pontja arra merőlegesen egy körívet ír le. A mozgást így jellemezzük a kitérés szögével és a kitérés síkjával, amelyben a mozgás történik. A háromtengelyű ízületekben a haránttengely körül hajlítás (flexio) és feszítés (extensio), a hosszanti tengely körül forgatás (rotatio), nyírási tengely körül közelítés (adductio) és távolítás (abductio) mehet végbe. (<http://elte.prompt.hu/sites/default/files/tananyagok/antropologia/ch12s02.html#d0e164829>)



190.ábra: A lábfej és csontjai; a helytelen és a helyes ív a gerincben hátrahajlásnál

Az izomzat működése és formálása szempontjából is döntő a nyújtás/feszítés és hajlítás megfelelő arányainak megtalálása, és a tartó jellegű mozdulatokat is körültekintően kell adagolni. Ilyenkor hangsúlyozom tanítványaimnak, hogy a kívülről statikusnak tűnő mozdulat (pl. egy lábemelést megtartása) valójában sohasem az, mert a spirális jellegű meghosszabbítás, a testben zajló elnyújtások, felhúzások vagy épp a légzés támogatása¹⁶ is állandó mozgást, dinamikát jelent. Az oroszos jellegű gyakorlat – és az általa létrehozott testalkat – igencsak eltér a nyugati táncosokat képző iskolákétól. Egyik legnagyobb különbség az ugrássor felépítésében, összetételében és tempójában van. Az angol és dán iskolákban – és az oroszhoz viszonyítva talán a franciában is – sokkal több a kisugrás: a gyors, kombinatív, fürge lábtechnikát igénylő, sok kötőlépést és váratlan váltásokat tartalmazó allegro. Az orosz hagyományokban több az ismétlésszám, kiszámíthatóbbak a kombinációk (gyakran a petipa-i repertoár elemeit alkalmazva, átemelve a napi gyakorlatba), általánosan lassabbak a tempók, és sokkal hangsúlyosabbak a nagyugrások, az akrobatikusabb elemek. Ezek alapján úgy állítom össze az ugrásokat a balettórakon, hogy a kis- és nagyugrásokra egyforma hangsúlyt fektetek, és főleg a legfontosabb növekedési szakaszban (az V-VI. évfolyamban) nem terhelem úgy a combizomzatot, hogy túl nagy tömegűvé váljon - bár erejét igyekszem kidolgozni. Később ugyan a nehezebb technikájú ugrásokhoz több nagyugrás szükséges, de itt is az optimális izomhasználatra neveltem tanítványaimat, és a kisugrások száma nem csökken. A vizsgált 2012-es évfolyammal való munkám esetében, a korszerű és „piacképes” tudás elérése érdekében már a képesítővizsgát megelőzően, a főiskolai éveknél számító VII.-VIII. évfolyamos vizsgák alkalmával is beépítettem például a dán iskolát jelentő Bournonville-stílus gyakorlatait az anyagba, ahogy más nyugatról átvett kombinációkat, kötéseket,

¹⁶ A klasszikus balettben nincs kidolgozott légzés technika, de a Jóga, a Pilates és a Dévény-módszer is az ú.n. jóga légzést követi, mely jól alkalmazható a balettben is.

lépéseket is. Az eredeti Bournonville gyakorlatok a hét napjaihoz rendelten rögzítve vannak, így pontosan rekonstruálhatók a mai napig a dán iskola speciális lépései, mozdulatai,¹⁷ sőt kombinációi is; számtalan kiadvány segítségével pedig tanulmányozható a technika.¹⁸ Más iskolákból lépéseket, hasznos mozdulatokat lehet ugyan átvenni, de számos elemük kevésbé illeszthető az orosz iskolán alapuló gyakorlatokba. A francia technikában például nagy különbségek vannak a karok és a felsőtest használatában, bár az oroszhoz hasonlóan ez az iskola is az olasz metodikából eredeztethető. És olyannyira vigyáznak a szakmai titkaikra, hogy nincs kidolgozott, lefektetett metodikájuk, és elérhető szakkönyvek sem igazán. Sok általam látott nyugati mester összeállításában már az iskolák és stílusok keveredése figyelhető meg, így csak az orosz/magyar iskolától, és gyakorlatai belső logikájától való eltérésük alapján állapíthattam meg, hogy valami „másról” van szó. Például az egyes gyakorlatok felépítésében, belső struktúrájában; a mozdulatok összekötésében, szokatlan kombinációkban; a váratlan irányváltásokban (a tér használatában is általában), illetve bizonyos, az orosz iskolában nem használt lépésekben. Az orosz metodika könyvekből számtalan létezik,¹⁹ így az „ortodox” Vaganova gyakorlatokat is be lehet azonosítani, ezek a magyar iskolán nevelkedett táncosok számára közeleiek, magától értetődőek lehetnek. Azonban a magyar iskolában - már az utóbbi évtizedekben is, tehát nem csak az én gyakorlatomban - ezek az orosz kombinációk módosultak: elsősorban mennyiségi értelemben, mert más típusú izomzat építése lett a cél. A nyolcvanas években még megfigyelhető erős combbizomzattal rendelkező táncos típus ma már nem számít ideálisnak a kelet-európai régióban sem. A nagy klasszikus-, vagy még esetlegesen előforduló ún. szovjet balettek²⁰ nagy ugrásainak előadásához sem csupán a combizmok erejét használjuk – a technika átalakult.

Az Magyar Táncművészeti Főiskola képzésében sok mester még mindig úgy törekszik a jelenkori ideális testalkat formálására, hogy továbbra is lábközpontú a szemlélete, ahogy az instrukciók nagyobb része is általában a lábra vonatkozik. Amerikában és nyugaton ez már másként van, sokkal hangsúlyosabb a törzsi és a medencekörnyéki izmok munkája, sokkal tudatosabb a mélyebb rétegekben lévő izmok használata, vagy a légzés. Ennek oka, hogy ott sokkal hamarabb hatottak egymásra a gerincet „máshogy” (gördülések, spirálok) és differenciáltabban használó modern tánc technikák és a balett, vagy hamarabb elterjedt a

¹⁷ Egészen az ezredforduló környékéig ezek szerint gyakoroltak a Dán Királyi Balett táncosai.

¹⁸ **Lásd DVD-melléklet, szigorlati fejezet rész.**

¹⁹ *Basic Principles of Classical Ballet* (Agrippina Vaganova; Dover Publications; 1969. június 1.); *Classes in Classical Ballet* (Asaf Messerer, Doubleday & Company, Inc., 1972); *100 Lessons in Classical Ballet* (Vera S. Kostrovitskaya; Doubleday & Company, Inc., 1981) stb.

²⁰ *A bahcsiszeráji szökőkút, Párizs lángjai, Rómeó és Júlia*

művészek körében például a jóga, vagy az eredetileg gerincsérültek számára kidolgozott Pilates-módszer és a Gyrotonic – nemcsak sérülések utáni rehabilitációban, vagy megelőzésben, hanem a hétköznapiok kiegészítő tevékenységeként, a minőségi testhasználat érdekében is. Ezek a testhasználatban jelentkező változások vezettek a táncosok vonalainak átalakulásához: a szálkásabb izomzat eléréséhez pedig csak részben vezet a gyorsabb lábmunka és a kisebb, dinamikusabb pliék alkalmazása az ugrásoknál (amely jellemző a nyugati iskolákra), mindenképp szükséges a felsőtest izomzatának tudatos használata is. Így aztán az én célom az, hogy a tanítás folyamán a medence és a vállöv megfelelő izmait is aktívan bekapcsoljam a rendszerbe: hiszen ugyanannak az izomspirálnak a részei, amelyek a lábak kiforgatását, az en dehors-t létrehozzák. Erre az instrukciók irányíthatják rá a figyelmet – azaz a lábközpontúság helyett egy komplexebb testelemzést tartok szükségesnek. Ennek Dévény Anna nagy szakértője – módszeréből, szemléletéből sok mindent átemeltem. Amikor egy növendék mozgásában korrigálni kell valamit, kollégáim leggyakrabban a comb és a fenék izomzatát javítják – a comb esetében a leggyakrabban a felszínen futó négyfejű combizomra utalva -, esetleg a has „behúzására” ösztönzik a növendéket, vagy a könyökét emeltetik meg, holott ezek leginkább a tüneti kezeléshez hasonlíthatóak, vagy egyenesen rossz izommunkára ösztönöznek. A karok például a vállövbe vannak „beakasztva” – a könyök ejtése sokszor nem a kar munkájának hibája, hanem a gerinctől és a lapockáktól kiinduló spirális izommunka hiánya. A has behúzása sokszor egy vízszintes vonalban jelentkező törést eredményez a gyerekeknél, miközben az egész hasfalban és a törzsben jelentkező komplex „izomfűző” létrehozására van szükség. A lábak tehermentesítését pedig a gerinc mellett elsősorban a mély medencei izmok és hasizmok szolgálják, melyek a belső combizmokkal alkotnak spirálisan felépülő rendszert – instruálni pedig szintén inkább az „eredőnél”, azaz a medencetájékkal kapcsolatban kellene, illetve a teljes gerinc felfelé irányuló elnyújtását kérni.



A klasszikus balett jelenlegi elvárásainak (illetve az azoknak való megfeleléshez vezető útnak) és a helyes izommunkának egyik központi eleme a *spiráldinamika*. Amit gyerekoromban úgy instruáltak (és ez máig bevett még nálunk), hogy „nyújtsd ki”, vagy „feszítsd le”, vagy „tartsd”, azt ma én sokkal inkább szeretem összekötni a spirál képével, érzetével. „Nyújtsd el spirálisan”: ebben például benne van az en de hors rotációja a csípőízületből, az elnyújtás érzete, és a mozdulat végtelenítése – nem rövid, hanem hosszú, szálkás izomzat építését megcélozva, és még a testrészek közötti összefüggések, kapcsolatok gondolata is. Egyáltalán: hangsúlyozottan igyekszem kialakítani tanítványaimban a rendszerben való gondolkodást is: emlékszem, hogy mindig egyetlen testtájat javítottak rajtam, pedig néha a hiba csak jelentkezik valahol, de a probléma nem onnan ered. Ráadásul a táncosnak minden pillanatban az egész testét kontrollálnia, irányítania (azaz uralnia) kell, külön-külön minden testtájra egyszerre figyelni pedig lehetetlen.

191. ábra A láb egyik spirálja: az en de hors-ért felelős, és használandó izmok.

A helyes érzetek és összefüggések kialakításával azonban egy jó értelemben vett automatizmus alakítható ki, jól működő feltételes (kondicionált) reflexekkel. Egy ponton is elég akár „bekapcsolni” a spirált – leginkább a központok (medenceöv, vállöv) egyikén, a többi már magától működik, vagy csak kis finomításokat igényel a napi kondíciónak megfelelően. Ez azonban csak hosszú idő alatt alakítható ki. A gyógytornászok körében ez a szemlélet már elterjedtebb,²¹ de a táncoktatásunkban még várat magára az áttörés.

²¹ „Spiráldinamika – az emberi mozgás anatómiai koordinációja. Definíció: A spiráldinamika az emberi mozgáskoordinációnak egy anatómiailag, funkcionálisan megalapozott koncepciója. Mozdás alatt súlypontáthelyezést értünk – legyen ez az egész test és/vagy egyes testrészek súlypontjának az áthelyezése. Ennek a definíciónak két lényeges előnye van: egyrészt biofizikai szempontból korrekt, másrészt a nem feltűnő mozgásokat – mint pl. az alig látható testsúlyáthelyezés egyik lábról a másikra – is kellően figyelembe veszi. Koordináció alatt az összes biomechanikai (mozgáskivitelezés) és pszichoneurológiai (mozgásirányítás) faktor optimális együttműködését értjük. A szenzomotoros észlelés iskolázása elősegíti a pszichoneurológiai koordinációt és fordítva. A koncepció egy gondolati irányítóprogramot jelent. A 'koncepció' itt a 'metódus'-sal ellentétben áll. A metódus egy szabályok szerint végzett munkának megfelelő jól definiált eljárás. Egy koncepció, mint olyan, nem bizonyítható, utasításokra alapul, nem bizonyítékokra. Egy koncepció terápiás és pedagógiai haszna azonban alulmarad a specifikus eredményességigazolás klasszikus kritériumaival szemben. Háromdimenzionális alatt tizenkét szabadságfokot értünk. Az emberi testnek három fő tengelye van. Egyenként hat irányban lehetségesek ezen tengelyek mentén csúszómozgások (3D-transzlokáció) és körülöttük forgómozgások (3D-rotáció). A háromdimenzionalitás(...)figyelembe veszi az emberi mozgáskoordinációnak tizenkét fokát.

A spiráldinamikát egy tizenöt éve működő interdisziplináris, nemzetközi kutatóközösség fejlesztette és próbálta ki. Jellemzői: a háromdimenzionalitás, a dinamika, a szisztematikusság és a sokoldalú felhasználhatóság. A mai

A rendszerben gondolkodó 3D-s spiráldinamika és a komplexebb instrukciók mellett még egy összetevő segíti a nyúlánkbabb, hosszabb vonalú, ideálisan szálkás izomzat kialakítását. Ez pedig a képekkel való gondolkodás alkalmazása, és az ehhez kapcsolódó terminológia. Néha a túl konkrét és szakszerű instrukció nem működik (például nehezen vagy lassan értelmezhető, illetve alkalmazható, esetleg a növendék túl görcsösen igyekszik végrehajtani), vagy egy mozdulat kijavításához túl sok egyidejű korrekcióra lenne szükség, de az is előfordulhat, hogy egy hétköznapi kifejezést használva nem érjük el a várt eredményt (például a „húzd ki magad!” felszólításra, szinte mindenki hátrarántja a vállait, és kitolja a mellkasát, ami a balettben egyáltalán nem kívánatos). Ezekben az esetekben nyer jelentőséget a mozdulat, vagy a testtartás „megéreztetése”, illetve általában is a táncosban egy folyamatos „belső képernyőnek”²² kell működnie. Mai kifejezéssel élve: folyamatosan szkennelnie kell a testét és végigfuttatnia a programot minden testrészén. (Használok is ezeket a korszerű, a fiatalok életéhez közelálló szimbólumokat.) Ezeket az érzékletes képeket alkalmazva, vagy a tényszerű, szakmai instrukciókhoz párosítva lehet javítani a koordinációt, az izomérzeteket-, és használatot. Ugyanakkor vigyázni kell a javításoknál alkalmazott szóhasználatra is, mert ezekhez is különböző hangulatok, képek kapcsolódhatnak, melyek a kitűzött cél eléréséhez hozzásegíthetik a tanítványt, vagy épp gátolhatják is benne. (Ugyanarra a hibára felhívhatom a figyelmét úgy, hogy „feszítsd le a spicced” vagy úgy, hogy „nyújtsd a lábfejed”: előbbi görcsös igyekezethez és helytelen izommunkához vezethet, utóbbi egy kellemes érzettel társítja ugyanazt a funkciót.)

Az érzékletes képek tárháza pedig végtelen: a hasonlatoktól és metaforáktól a színesztéziáig és sűrítésekig. Ezek egy része idősebb mesterektől hagyományozódott rám, másokat magam alkottam – sokszor intuitív módon. Néhány példa:

„*Úgy érkezz le, mint egy macska!*” – az ugrás halk, gördülékeny érkezésének szemléltetésére, a megfelelő lábfejmunka ösztönzésére.

„*A felsőtested egy kártyalap*” – a balettben a felsőtest négyszöge (a két váll és a két csípőcsont határolta felület) mindig stabilizálva van, nincsenek izolált testrészek, és főként forgásoknál kell a hosszanti tengely mellett megforgatni ezt a lapot.

„*Íveld a lábfejed!*” – az elnyújtott és szép vonalú lábfej érzékeltetésére.

„*A chainés olyan, mint egy gyöngysor*” – a haladó, kis léptekből álló, fürgé forgás hasonlata.

felhasználási területek elsősorban a fizioterápia, a sport- és tánctudományok, az edzéselmélet és mozgáspedagógia, a jóga és a testképzés. Ez a sokoldalúság abból adódik, hogy a funkcionális anatómián – mint az összes mozgással foglalkozó tudomány közös alapján – nyugszik.” (Susanne Oetterli-Dr. med Christian Larsen: *Mozgáskoordináció a labdán. Spiráldinamika – egy interdiszciplináris szemlélet* In: *Mozgásterápia*, IV/97., VI. évfolyam, 25-26.old)

²² Dévény Anna terminológiája

„*Puhán lépj!*” – a légies lépések létrehozásához, és a gyakran előforduló sarokra lépés kiküszöbölésére.

„*A lapockád nyisd szét, mint egy fordított legyezőt!*” – a bonyolult és nehezen koordinálható felsőhát-vállöv munka megéreztetésére. A mechanikusan hátrarántott vállak elkerüléséhez.

„*A súlylábad egy körző*” – forgásoknál a magas féltalpon álló lábfejek lábujjait szinte bele kell nyomni a talajba ahhoz, hogy a sarok és a test ellentétes irányú vertikális felhúzásával stabilizálni lehessen a tengelyt, és minél kisebb súrlódást érzünk el.

„*Húzd fel a súlyláb izomzatát, mint egy horgonyt!*” – az izomzat felhúzásának folyamatosságát érzékeltetem ezzel a képpel, mert hosszabb egy lábon álláskor gyakran válik statikussá a láb izomzata, miközben az en deors állandó megtartása a „látszat ellenére” egy dinamikus izommunka.

„*Plié közben felhúzzuk a cipzárt*” – az egyik alapvető mozdulatnál, a térdhajlításnál nagyon fontos a medence stabilizálása, és a hasfal támasztása, mintha egy nagyon szűk nadrág cipzáráját akarnánk felhúzni.

„*A hátad mögött van egy fal, csússz le rajta!*” – a pliénél a hát tartása is ugyanolyan lényeges tényező a helyes en dehorshoz.

„*A combok között megtartasz és felemelsz egy papírlapot*” – a súlyláb felhúzása belső combizomzatból, mely nem csak egy közelítést, de egy nyújtási faktort is tartalmaz.

„*Mintha görkorcsolya lenne a két lábadon, úgy húzd össze!*” – a belső combok (közelítők) bekapcsolásához II. pozícióból történő zárás esetén, hogy mindkét láb izomzatát egyforma mértékben használják.

„*Patentold a köldököd a gerincedhez!*” – a mély hasizmok helyes használatához, a központ érzet kialakításához.

„*A törzset úgy kell tartani, mintha fűzőben lenne*” – valamennyi törzsi izomnak részt kell vennie a felsőtest stabilizálásában, valóban egy minden irányból a központ felé tartó kompressziós érzés formájában. Ezért módosul a fiúk ösztönös hasi légzése is.

„*Sajtos szendvics lapos kenyérből*” – a stabilizált hasfal és az elnyújtott hát alkotja a két kenyérszeletet, melyet a képzeletbeli sütéskor megolvadt sajt tart össze. A fűző instrukció mindenki számára érthető alternatívája.

„*A csípőt úgy kell nyitni, mint egy könyvet*” – gyakori hiba, hogy a növendék/táncos a szabadláb kiforgatásának mértékét úgy növeli, hogy közben a súlylábbal hozzáfordul, s így azt valójában beforgatja. Ennek kijavításához érzékletes instrukció a két csípőcsont kiforgatásának mozdulatát a könyv két fedőlapjának megnyitásához hasonlítani.

„*A nadrágtartó mindkét szára egyformán van meghúzva*” – a medence semmilyen irányban nem billenhet el, ez a forgásoknál és az azokat előkészítő balance-helyzeteknél a legfontosabb: a két csípőcsontnak vízszintes vonalban kell maradnia.

„*Forgás közben nézz át a palánk felett!*” – a felső háti gerincszakasz megnyújtásához.

„*Nyomd össze a rugót a talpad alatt, majd pattanj fel!*” – metafora a forgások indításához pliéből és a felpattanáshoz féltalpra. (Ugrásokhoz is használható.)

„*Úgy húzd össze, mintha mindkét lábadon görkorcsolya lenne!*” – a láb zárásakor II. pozícióból ötödik pozícióba féltalpon, vagy egy egyszerű battement tendu zárásakor is.

„*A mozdony húzza a vonat kocsijait, amikor az elindul, az utolsó kocsi még áll.*” – a féltalpra emelkedésnél a központnak kell indítania a folyamatot, nem pedig a sarok emelésének – amit első gondolatra a növendék tesz.²³

Az angol nyelvű terminológia ebből a szempontból sokkal szerencsésebb és kifejezőbb, azt veszem alapul sok esetben (amennyiben le lehet fordítani): pl. a lábfej munkájánál a „stretch your foot” (nyújtsd) illetve „arch your foot” (íveld) kifejezéseket használják – semmi feszítés, vagy lefeszítés. Az érzékeltetés szándéka gyakran eredményez első hallásra megmosolyogtató kifejezéseket: idősebb kollégák elmondása szerint Fülöp Viktor használta a „hosszú csípő” kifejezést, amely furcsán hangozhat (egy csont méretén, alakján nem igazán lehet változtatni), de a lényegét: a láb elnyújtását a csípőízületből (azaz a combcsont fejének távolítását az ízületi vápában) jól érzékelteti, és egyben a lehető legsűrítettebb formában közli. Menyhárt Jacqueline (az Állami Balett Intézet egykori kiváló balettmesternője) használta az egyik legjellemzőbb balettos ugrás, a grand jeté tanításakor a „dobd el a lábad” instrukciót, mely tömören tartalmazza, hogy a lábat lendítéskor nem csupán vertikálisan kell feldobni, hanem rögtön diagonálisan a haladás irányába is – elindítva az ugrás tovarepülését. Sokszor használunk hangfestő²⁴ szavakat, vagy kreált, a mozdulat ívét, dinamikáját, jellegét érzékeltető kifejezéseket is. A képekkel való érzékeltetés (angolul: imagery) legfontosabb táncos szakértője, a Franklin Method® kidolgozója Eric Franklin, aki számos könyvében foglalkozik a témával elméleti és gyakorlati szinten is.²⁵ Módszere a

²³ Néhány példát lásd a DVD-mellékleten, szigorlati fejezet rész.

²⁴ A hangfestő szó mozgást, cselekvést vagy tulajdonságot érzékeltet hangalakjával.

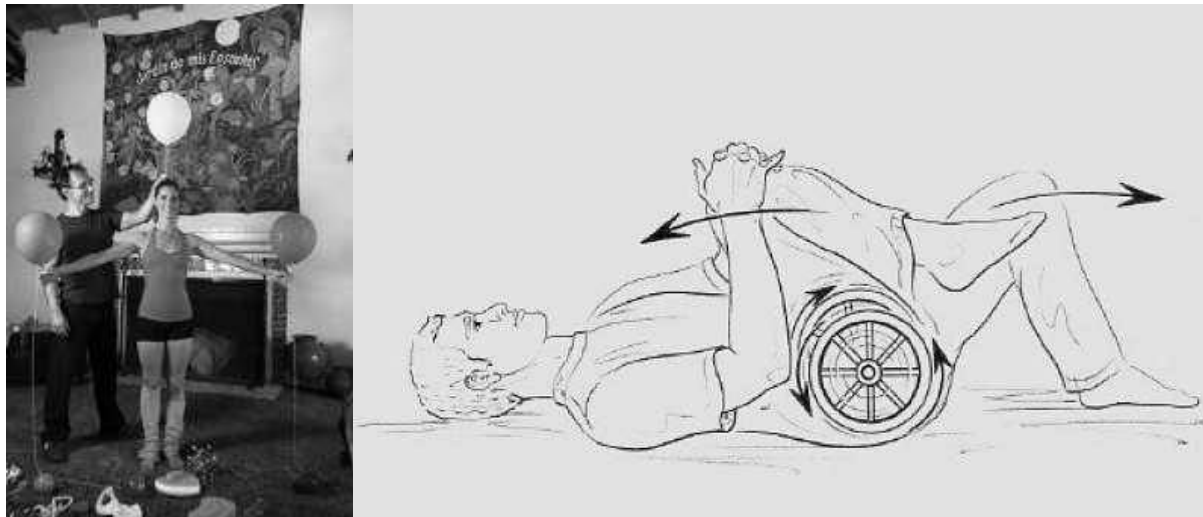
²⁵ Eric Franklin táncos, mozgás oktató, egyetemi oktató és sikerszerző. A Zürichi Egyetemen szerzett tudományos diplomát (BS) és a New Yorki Egyetemhez tartozó Tisch School of the Arts-ban BA fokozatot. Tanult a világ vezető imagery és conditioning szakértőitől, és ezeket profi táncos tréningjeiben alkalmazta is New Yorkban. 1986 óta tanítja ezeket a technikákat. Tanított egyetemeken és művészeti tanintézményekben is, mint például a New York University School of the Arts, a Royal Ballet School és a Laban Center Londonban, de Kínában is, a Juilliard School-ban New Yorkban és a Dán Királyi Balettnél. Művei: *Dynamic Alignment through Imagery* (1996), *Dance Imagery for Technique and Performance* (1996), *Relax your Neck – Liberate your Shoulders* (2002), *Pelvic Power* (2003), *Inner Focus, Outer Strength* (2006) és *Beautiful Body, Beautiful Mind* (2009). Műveit a következő nyelvekre fordították le: német, olasz, spanyol, cseh, kínai és koreai. A svájci

hétköznapi emberek számára ugyanazt nyújtja, mint táncsal foglalkozó kollégáinak: a könnyed, felesleges feszültségektől és feszítésektől mentes, egészséges mozgás élményét, a túlterhelések megelőzését és kezelését, a helyes tartást és a magasabb szintű testtudatot. Franklinnal az IADMS²⁶ konferenciákon találkoztam, és vettem részt prezentációin, gyakorlati foglalkozásain.

A hatékony gyakorlást segíti, ha a növendékekben tudatosítjuk a testen könnyen megfigyelhető és érzékelhető viszonyítási pontokat. Ilyenek például: a szegycsont, a keresztcsont (a helyes tartás és a függőleges irányú elmozdulások esetén), a súlyláb oldali fül felső csücske (a féltalpra emelkedéshez), a csípőcsontok és a térdkalács (az en dehors-hoz).

Szemléletem, törekvéseim egybecsengenek a világhírű koreográfus, William Forsythe szavaival, akinek egész formabontó, a balettet megújító kortárs technikája az emberi test működése és a klasszikus balett technikája beható tanulmányozásából, és kreatív újragondolásából született.

A tánc jótékonyan hathat, sőt kell, hogy hasson mind testi, mind lelki egészségünkre. E megközelítésben, e könyv is értékes mintául szolgálhat ahhoz, miként viszonyuljunk a tánchoz különböző megnyilvánulási formáiban és szintjein. - William Forsythe²⁷



Franklin Method™ Institute megalapítójaként folyamatosan tart workshopokat és tanárképzéseket a könyveiben tárgyalt témákban. (<http://franklinmethod.com/about/eric-franklin>)

²⁶ International Association of Dance Medicine and Science: 2009, Hága; 2010, Birmingham.

²⁷ 'Dance can and should be a physically and psychologically healthy practice. This perspective, the cornerstone of this publication, establishes a valuable paradigm for dance practice in all its manifestations at all levels of accomplishment.' - A *Dance Medicine in Practice* c. könyv ajánlója in www.routledge.com



192.ábra: A Franklin-módszer és William Forsythe könyvének borítója: *Improvisation Technologies: A Tool For The Analytical Dance Eye*

Az V. évfolyam (2007/2008):

Az évfolyam feladatai röviden: a súlyláb megerősítése, a forgások fejlesztése és kiterjesztése a nagy pózokban történő grand tourokkal, a battírozás és a nagyugrások területén való továbblépés, és a biztos dupla fordulatok kidolgozása. Mindehhez a kombinációk összeállításának változatossága, a zenei tempók és karakterek színes alkalmazása járul hozzá.²⁸ Ebben az évfolyamban kezdjük az iskolásabb 2/4-es és 4/4-es beosztásokat a táncosabb, folyamatosabb 3/4-del és 6/8-dal váltogatni. Én lényegesebben többet használok az átlagnál a hármas lüktetésű dallamok közül a polonézt és a mazurkát – már ebben az évfolyamban is -, sok mozdulat elsajátítását, megéreztetését segítik meg ritmikailag, dinamikailag. (A félévi vizsgán a rúdnál a *rond de jambe en l'air* gyakorlatban használtam mazurkát, hogy a lábnyújtás dinamikáját megéreztessem növendékeimmel.) Ebben az évben tanítványaim tudása még nem felelt meg az V. évfolyam szintjének, így vissza kellett lépnem az alapokhoz, és sok nem hagyományos Vaganova-elemet is használtam a mindennapokban fejlesztés szándékával. Ezek célja a helyes tartás, a koordináció, és a megfelelő izommunkával létrehozott *en dehors* kidolgozása volt, de a balett oktatásában hatványozottan igaz, hogy az évek alatt rosszul berögződött mozdulatokat nagyon nehéz javítani, és a helyes beidegzésekkel felülírni. Évekbe telik és néha nem is tud teljesen sikeres lenni.

Annak ellenére, hogy a vizsgagyakorlatokban kimondatlanul is elvárás lenne a leginkább Vaganova-típusú iskolagyakorlatok bemutatása, és például a vizsgát megtekintő bizottság számára kedvezően sokan élnek azzal a lehetőséggel, hogy egy gyakorlatot a rúdnál csak az

²⁸ A Magyar Táncművészeti Főiskola metodikai előírásai alapján in. Sebestény (2005) 5. kötet p.5

egyik lábra mutatnak be – én meggyőződésből térek el ezektől az íratlan törvényektől. A vizsgára való felkészülés ugyanis egy 4-6 hetes folyamat, és az egyoldalú terhelés ennyi idő alatt már eltéréseket okozhat az izomegyensúlyban, ami sérüléshez vezethet; illetve nem vagyok hajlandó lemondani a nem „hivatalosan anyagban szereplő”, de hangsúlyosan fejlesztő jellegű gyakorlatokról sem. Éppen a vizsgára való felkészülés koncentrálttsága (kamasz fiúk gyakran csak ebben az időszakban dolgoznak a fejlődéshez szükséges intenzitással, melyet a hétköznapiakban nem lehet mindegyikükből kihozni) eredményezhet ugyanis nagy léptékű fejlődést. Így ebben az évben is már előfordultak a vizsgákon is „unortodox” mozdulatok, gyakorlatok. Általában az első rúdgyakorlat a plié, de nálam ezt mindig megelőzi egy első pozíciós lassú tendu/dégager²⁹, mert a csípőízületet, valamint a medence és láb izomzatát rá kell vezetni a helyes en dehors létrehozására. Ebben a gyakorlatban az oldal irányú csúsztatások és zárások, a medence könnyű nyitását teszik lehetővé, és gyakoriak benne a lábkörzések a földön (rondok) is. A rúdgyakorlat elején már itt, ebben az évfolyamban használtam gyakori lábváltásokat, mely nem kifejezetten a Vaganova-módszer sajátja, de a súlyláb izomzatának felhúzását, a tengely megtalálását és a gyors testsúlyáthelyezést segíti. Az „elvárás” több egy lábon elvégzett mozdulat lenne a lábizomzat megerősítéséhez, de a kettő megfelelő adagolásával, váltogatásával lehet a korszerű izomzatot felépíteni. Ugyanígy nem feltétlenül „illik”, bár egyre elfogadottabb megmutatni a különböző lábfejfejlesztő gyakorlatokat mint a battement tendu gyakorlat része. De használtam az attitude-plié-ből indított grand rondot is, mely szintén nem törzsgyakorlat, bár levezethető más gyakorlatokból, és hasznos. Az ugrások száma félévkor 10 volt, ebből 6 kisugrás: fordulatokkal, sok battírozással, en dehors-en dedans váltással, a tour en l’air-ek mindkét irányba bemutatva, de egyszerűbb kombinációkban. Év végén már 12 ugrás volt: csak 5 kisugrás kombinációval, bár a nagyugrások kevésbé voltak variálva, inkább többféle ugrás volt külön és „oroszosabb” alapformában az anyagban. Már az első ugrásban sok irányváltás volt, és általában is sok az en tournant (fordulatos) allegro, valamint megjelenik egy rövid *Giselle*-részlet is.

²⁹ A 'battement tendu' eredetileg ütősszerű zárást jelent, a dégager=felszabadul, fejlődik szó pedig a nyitott helyzetre, nyitásra utal inkább. Egyes értelmezések szerint a dégager kissé el is emelkedik a földtől.

A VI. évfolyam (2008/2009):

Ez az utolsó alapozó év a főiskolai, azaz művészképzős évek előtt. Minden gyakran előforduló mozdulatot meg kell ismernie a növendéknek alapformában, hogy táncosként el tudjon helyezkedni.³⁰

Az ebben az évben rögzített vizsgákon az ötödik évfolyamnál említett jellegzetességek mind nyomon követhetők – a koncepcióm tovább épült, és kiegészült újabb elemekkel. A két vizsgagyakorlat azonban csak egy-egy az adott két félév körülbelül 12-14 féle gyakorlatsora közül (hetente váltunk, és a vizsgára körülbelül 3-4 hetet készülünk), a hétköznapi órák további elemeket tartalmaznak. Rögtön a félévi vizsga első gyakorlatában látható egy mozdulat, melyet Maggie Black balettmester saját metódusából vettem át, Renato Paroni és Mélykuti Krisztián (egykori évfolyamtársam) közvetítésével. Ez a mozdulat a Vaganova-módszerben egy köztes mozdulat lenne a tendu és a relevé lent között (vagy egyes értelmezések szerint ez a dégager³¹), ráadásul az amerikai balettmester koncepciója alapján sokkal fontosabb a mozdulat fizikai tudatosítása, mint a formája, mely kívülről látható. Célja az elnyújtás az ízületekből: csípő, térd, boka, lábfej apró ízületei, és közben a medence megemelése és nyitása. Saját gyakorlatomban a „rányújtós” kifejezést alkalmazom, ez alapján tanítványaim már tudják, miről van szó.



193. ábra: Maggie Black tanítás közben

A szép vonalú láb formálása mellett a sérülésmentes gyakorlás Maggie Black célja – nem csak ezzel a mozdulattal, hanem egész rendszerével –, és ez tökéletesen illeszkedik az én ideámhoz, melyben társítottam Blacket (is) Vaganovához.³²

³⁰ A Magyar Táncművészeti Főiskola metodikai előírásai alapján in. Sebestény (2009) 6. kötet p.5

³¹ Lásd 34-es jegyzet.

³² Margaret Black (1930-), New York-i balettmester, aki módszerét anatómiai alapokon dolgozta ki. A gerinc és medence helyes koordinációjának kialakításával célja, hogy mindkét lábon egyenlő legyen a súlyelosztás. Az 1970-80-as években balett-táncosok és modern táncosok mellett látogatta óráit William Forsythe és Ohad Naharin is. A gerinc és medence koordinációjával célja, hogy mindkét lábon egyenlő legyen a súlyelosztás.

Egy másik mozdulat is eltér az orosz mintától: a *battement tendu* gyakorlatban a második pozícióból féltalpon, ellenállással húzzuk össze a lábat ötödik pozícióba, így a növendékeknek akaratlanul is maximálisan fel kell húzniuk a súlylábuk izomzatát (és hozzá a teljes testüket is, mintegy súlytalanítva a lábakat) és a combközelítő izmaikat aktívan kell használniuk. Ez mind a súlyláb munkát, mind az *en dehors*-t, mind a központ használatát, mind az ugrások emelkedését segíti szinte különösebb nehézség nélkül. Az egész gyakorlatsorban differenciáltan használtam a lábszárat, hogy annak mozdulatai (később) minél kifejezőbbek legyenek. A táncos az arcán-karján-felsőtestén kívül a lábszárával és a lábfejével is kommunikál – a XXI. század balettjeiben egyre inkább. Ennek megfelelően már a *tendu*-ben is rondok és battírozással történő irányváltások vannak. A lábak gyors megütésén túl azonban a *petit battement posé*-nál egy rendszerű mozdulatot is kérek, hogy minél artikuláltabb legyen a mozdulat kivitelezése. Ez nálunk nem túl gyakori instrukció. Az *adagio*-nál a nagyívű, folyamatos mozdulatokat részesítettem előnyben, mely a statikusabb orosz gyakorlatoktól eltér (az izomzat ideális formálása érdekében). Már itt – viszonylag korán – sok irányváltást használok a gyakorlatokban, és nehezített formában is megkövetelem a forgásokat, hogy a tengely létrehozása fejlődjön. Ez hosszú távú befektetés, nem biztos, hogy azonnali látványos eredménye van. Már a rúdnál, a *rond de jambe par terre* gyakorlatban *arabesque* helyzetből indított *en dedans* (súlyláb felé történő) forgások vannak többször is egymás után, visszaérkezve *arabesque-be*. Középen pedig rögtön sok irányváltás, illetve két lábon és egy lábon végzett forgások követik egymást, állandóan kihívások elé állítva a növendéket, szinte rákényszerítve, hogy megtalálja a tengelyét. Mindemellett az összeállítások mégis „testbarátok”, sőt metodikusak is hogy a gyengébb képességű növendékek is képesek legyenek azokat kigyakorolni, és hasznukra váljon. Az öncélú gyakorlatokat – bármilyen látványosak is, és esetleg egy-egy jó képességű táncos képes a kivitelezésükre is – kerülöm, és – talán állíthatom – egyáltalán nem jellemzőek óráimra. Az irányváltások mellett már ebben az évben is hangsúlyosan megjelentek a dinamikai váltások is a gyakorlatokban: ez az úgynevezett „frazírozás”, zenei differenciálás a korszerű balett nyelv sajátja, és nem lehet elég korán kezdeni. Az ugrásokban megjelennek a lépések, az *a'terre* mozdulatok is, a kombinációkat színesítve, és „okosítva” a testhasználatot, valamint itt is gyakoriak a fordulatos elemek rögtön az első kisugrásoktól. A 11 ugrásból itt csak négy kisugrás volt, viszont mindegyik hosszú volt, mindkét lábra megismételték a növendékek, és *en dehors-en dedans* elemek is voltak bennük. A nagyugrások továbbra is gyakran kombináció nélkül fordulnak elő, hogy a tiszta forma és a technika jól rögzülhessen – ne kelljen még megosztani a figyelmet a kivitelezésnél. Mindkét vizsgában két *sissonne fermé* gyakorlat is van: 45°-on és

90°-on is, mert ez egy jó izom-, és ugrásfejlesztő gyakorlat (és valójában az első nagyugrás, amit megtanulnak a balettnövendékek), és könnyen kombinálható kis és nagyugrásokkal is (gyakorlatilag ez a nagyugrás volt csak érdemlegesen kombinálva).

Az év végi vizsgán – így utólag visszanézve – már látható két éves munkám (rész)eredménye. Még mindig nem minden mozdulat tiszta, de kezdenek a vonalak, a mozdulatok közelíteni az ideálishoz. Izomerőben, az ugrások dinamikájában és magasságában, a forgások biztosságában és mennyiségében látható a fejlődés. Az első gyakorlatokban a rúdnál szinte ugyanazokat az elemeket kombináltam, hiszen a súlyláb munkája, a mozdulatok elnyújtása és az en dehors-spirál megtanítása hangsúlyos volt az egész tanévben. A balance fejlesztésnek egy hasznos formáját alkalmaztam itt a battement tendu jeté gyakorlatban: minden irányban volt 45°-os balance nyújtott lábbal, ami azért is építő, mert ezen a magasságon még mindenki képes kiforgatni a lábát, és a helyes izomspirálból megtartani. (Az orosz iskolában sokszor nincs is balance a rúdnál, vagy csak passé és 90°-os helyzetekben.) A későbbiekben pedig volt balance pózváltással is, ami felnőtt táncosoknak is kihívást jelent. A rond de jambe par terre-ben a par terre és 45°-os elemeket kombináltam érdekes formákban, melyek mégsem mondtak ellen sem Vaganovának, sem a hasznosság mindent felülíró elvének. Ugyancsak korszerű szemléletet tükröz az az összeállítás, amelyet éppen egy kortárs orosz táncos-mestertől, Aidar Ahmetovtól lestem el: a rond de jambe en l'air gyakorlatot gyors fordulatokkal indított a'la second dévleppék vezetik be, mely tökéletesen, és viszonylag magától értetődően szolgálja a csípő nyitását. Két hasznos, és rám jellemző mozdulat is megjelent már ebben a vizsgában: a coupés fordulat passéba érkezve (ugyancsak a csípőben zajló rotációhoz, és a tourok indításához hasznos), illetve a fondu gyakorlatban a coupé-piqués rálépés, mely dinamikus és jól koordinált együttműködést követel a súlylábtól és a szabadlábától, a központ erőteljes emelésével. Középen továbbra is hangsúlyosak az irányváltások, a testsúlyátvitelt szorgalmazó kombinációk, a sok és sokféle forgás, gyakran szokatlan preparációkkal. A félévkor a rúdnál kigyakorolt arabesque-ből tour en dedans indítás és visszaérkezés már középen is megjelent, sőt a tripla grand tour is előfordult. Az ugrásoknál már a fejezetben korábban említett, és általam ideálisnak vélt arányok érvényesülnek: 11 ugrásból 5 kisugrás van, de az elsőben két csoport felelget egymásnak, és gyakorlatilag kétféle ugráskombináció van benne, illetve az assemblé és a petit jeté ugrásokat oda-vissza is eltáncolják (így az öt kisugrás valójában nyolcat rejt). Megjelennek itt is az à terre elemek a kisugrásokban: mások, mint félévkor, egészen nyugatias hatású összeállítást eredményezve. A két fermé mellett még egy kombinált nagyugrás is van: sőt itt jobbra és balra más, a félévben újonnan tanult elemmel fejeződik be a nagy jetéssel induló összeállítás. Látható, hogy ebben a

szemeszterben a levegős jeté ugrások és a sok tour en l'air volt a központi témája az ugrásoknak, melyek a leggyakoribb ugrások a férfitáncosoknál. Ezt követően a technikailag nehezebb allegrok még mindig alapformákban kerültek a vizsgabizottság elé.

A VII. évfolyam (2009/2010):

A balettművész felkészítése a főiskolai években válik teljessé: a technikai tudás tökéletesítése, virtuózabb, összetettebb formáinak elsajátítása, és az állóképesség növelése a cél az utolsó két tanulási évben, mely mind hangsúlyosabban kiegészül a művészi kifejezés és interpretáció összetevőivel. A tananyag a Vaganova-rendszerben nyolc évre van lebontva, az utolsó, kilencedik évfolyam feladata már a művészi létre, a társulati munkára való felkészítés (a terhelés növekedésével – az élsporthoz hasonlóan – egyre több szó esik mester és tanítványai között az egészséges és hatékony táplálkozás, a tudatos bemelegítés és gyakorlás, vagy a rekreáció fontosságáról).

A VII. évfolyam év végi vizsgájánál³³ elhangzott a vizsgabizottság egyes tagjai részéről a kérdés, hogy mit fogunk még két éven keresztül csinálni a fiúkkal. Ez a nyilvánvalóan némi túlzással megfogalmazódott elismerés azt is jelzi, hogy a jelenlegi tantárgyi beosztás szerint szinte mindent megtanulnak a hallgatók a VII. évfolyam végére (tehetségesebb évfolyamok/hallgatók esetén pedig már elérhetünk egy megfelelő szintet a biztonságos, stabil kivitelezésben is), illetve azt, hogy ezzel az osztállyal sikerült egy viszonylag „felnőtt”, érett produkciót létrehozunk. Természetesen más évfolyamokhoz viszonyítva a kérdés akár jogos is lehetett, de azért ennek a csapatnak a későbbi megmutatkozásaiból látszik, hogy volt hova fejlődni nekik is még. (Szerencsére, hiszen a (balett)művész halála az elégedettség. A tökéletes elérése szinte lehetetlen: mindig van jobb, tisztább, szebb és erőbeosztás szempontjából gazdaságosabb mozdulat. A művészi faktorról nem is beszélve.) A vizsga egyes gyakorlatai szinte beillettek egy képesítővizsga anyagába, sőt, később annak összeállításakor használtam is részleteket, vagy merítettem ihletet saját korábbi (VII.-VIII. évfolyamos) gyakorlataimból.

A rúdnál az első gyakorlat továbbra is első pozíciós lassú tendu volt (már szinte a lábfej és a lábszár differenciált használatának minden hasznos elemét felsorakoztatva), mely után a plié II. pozícióban – az anatómiailag legegészségesebb lábhelyzetben – kértem (az „iskola” szerint növekvő sorrendben kell venni a pozíciókat), az első hajlás oldalirányú volt (ez sem a

³³ 2010 elején lezajlott félévi vizsga rögzített anyaga technikai hiba következtében megsemmisült, így ebből a tanévből csak az év végi vizsga volt elérhető.

„koreográfia” kedvéért, hanem mert nyújtja és nyitja a csípőt), és hangsúlyoztam a felsőhát kidolgozását is a kisebb mozdulatoktól a nagyobb amplitúdójú mozdulatokig. Egykori mesterem részéről gyakran elhangzott az a kritika vizsgáim után, hogy „bemelegíték” a rúdnál, mellyel elsősorban a kezdő gyakorlatok összeállítását kifogásolta. Ezzel én határozottan vitatkozom (ahogy szemléletünk eltérésére, és ennek okaira már fentebb kitértem), mert úgy gondolom, hogy éppen Agrippina Vaganova szemléletét fejlesztettem tovább a XXI. század elvárásainak megfelelően. A balettgyakorlat ugyanis bizonyos értelemben mindig „bemelegítés” (valamint koordinációs, kondicionáló és erősítő edzés egyben). Csak amíg a múlt század elején – még erősen kötődve a XIX. századi cári balett fénykorához, a Petipa-érához – „elnagyoltabbak” voltak a mozdulatok, tisztaság szempontjából összehasonlíthatatlanul kevesebb volt az elvárás, addig a XXI. századra annyit kristályosodott, fejlődött a technika, annyival szigorúbbak (és kegyetlenebbek) az elvárások fizikai értelemben, hogy nem lehet, hogy a gyakorlatsor csak ugyanazokból a mozdulatokból álljon, mint akár 30 éve. Én tehát azon fáradozom, hogy a gyakorlatom a Vaganova-alapokra egy sokkal részletgazdagabb építményt húzzon fel. Sokkal több a hangsúly a részleteken, a (test)összefüggéseken, az egészséges és gazdaságos munkán. Így egy vizsga gyakorlatsorában is ezt láthatjuk: a szigorú célirányosság és a felépítettség azonban teljesen vaganovai szemléletű. A tendu gyakorlatok (így a plié után következő ötödik pozíciós battement tendu) sem állhatnak csak tenduból némi pliével és double tenduvel. Féltalpak, változatos és különböző fokú gördítések, talpon behúzott tenduk, rondok, retirék, flic-kek differenciálják a lábfejmunkát, hogy a hallgató /később táncos minél szebben használja a lábfejét, minél egészségesebben terhelje azt a nagyobb fizikai ráhatást jelentő ugrásoknál is.

A rond de jambe par terre gyakorlatban itt látható egy olyan részlet, mely egy hagyományos elem (az attitude) funkcionális továbbgondolása, és „nyugaton” tanultam (egész pontosan ebben az évben, a 2010-es Prix de Lausanne balettversenyen, Patrick Armand balettmester óráján). Az attitude egy póz: a láb megemelése hajlított helyzetben, de a helyes rajzolatú póz létrehozásakor olyan izommunkát kell kifejteni (a megfelelő spirált alkalmazva), hogy érdemes az attitude-öt nem csak pózként, hanem fejlesztő gyakorlatként is alkalmazni. Egyes mesterek (oroszok is, pedig már ez sem Vaganova bázisgyakorlata) használják a súlyláb és a szabadláb egyszerre történő hajlításakor (fonduszerű mozdulat, hívják tire-bouchon-nak is), de Armand úgy alkalmazta, hogy a súlyláb nyújtva maradt. Ráadásul egy olyan instrukcióval és ritmizálással egészítette ki, mely lényegileg változtat a mozdulatsor kivitelezésén és hasznán is. Úgy kell a térdeket kétszer, gyors egymásutánban hajlítani, hogy a lábfejet nem közelítjük a térdekhez, hanem a térdeket húzzuk kifelé, a csípő erőteljes nyitásával és

rotációjával. Ezzel ösztönözve az en dehors létrehozását, a medence stabilitását. A mozdulat hangsúlya pedig éppen nem a hajlítás, hanem az elnyújtás, így a lábszár kulturált használatához is lényegileg hozzájárulhatunk vele. Saját használatomban a mozdulat dinamikáját visszaadó „cák-cákk” hangfestő szóval jelölöm ezt a „nem létező” elemet, mely már akár a battement tendu gyakorlatban, posé helyzetben is alkalmazható, de leggyakrabban a fondu-ben használom: azóta is rendszeresen. Ugyanitt, ugyanezen a gyakorlaton belül a Vaganova iskolához való ragaszkodásom is megfigyelhető: a hátul ötödik pozícióból indított a’la second dévéléppé után en dedans rond de jambe en l’air-rel fordultak át a fiúk, és váltottak pózt arabesque-be, mely természetesen itt is csak egy kiragadott példa egyébként szigorúan metodikus összeállításaimra.

A fondu gyakorlat egy jó példa a korszerű, nagyon funkcionális, fejlesztő jellegű gyakorlatra, melyben a fondu-vel rokon (ugyanazt a funkciót szolgáló) mozdulatok együtt fejtik ki hatásukat, és a felépítettség is nagyon egyértelmű és tiszta. A pliés enveloppé a szabadláb szempontjából a fondu inverze, miközben a súlyláb ugyanazt a munkát végzi el, és koordinációs szempontból is éppolyan hasznos, viszont bizonyos tourok indításához ez a hasznosabb mozdulat. Sok a gyors lábváltás féltalpon (fondu zárása után gyors relevé lent a másik lábbal) a testsúlyáthelyezés aktivizálására, és ugyanerre, valamint az en dehors csípőízületből való helyes létrehozására áthúzó mozdulat (előlről sur-le-cou-de-pied-n át hátra), ebből passé par terre-rel indítva demi rond, majd battuvel ismét előlről indítva grand rond is szerepel a gyakorlatban. Ezt a gyakorlatot szigorú „vaganova ellenőrök” sem kifogásolhatnák, miközben a korszerűsége is nyilvánvaló (például zenei tempóját/beosztását is figyelembe véve). A következő gyakorlatban ismét megjelenik az általam előnyösnek ítélt mazurka: most is a rond de jambe en l’air-hez, melyben megfigyelhető egy szintén újszerű, funkcionális elem: a double tenduvel indított relevé lent oldal irányba, melyet egy en l’air követ. Ez a kis mozdulatsor komplexen dolgozza ki a lábfej-lábszár-medence munkájának megfelelő és eredendően fontos funkcióit. Ugyanitt a csípőízület ellazítását szolgáló tortiller mozdulattól indított passé balance hozzásegíti a táncost, hogy ne feszítsen rá feleslegesen erre a pozícióra, mellyel egyrészt indokolatlanul terhelné az ízületet, másrészt lehetséges következményként blokkolná a szabad forgást ebben a helyzetben (mely a touroknál/pirouetteknél épp a leggyakoribb). Az adagio szintén egy funkcionálisan és esztétikailag komplex gyakorlat volt ezen a vizsgán.

Középen hangsúlyos volt továbbra is a differenciált lábmunka, a testsúlyáthelyezések, irányváltások. A forgások a gyakorlatokban és külön egységként is igen változatosan jelentek meg: a preparációk egyre kevesebb időt adnak a rákészülésre (= a hosszú pliékre), flic-flac-

ból illetve grand rondos váltásból is vannak tourok, egy lábra érkezéssel (több pózba és féltalpon nyitással is), gyakori irányváltással és különböző kartartásokkal is forogtak tanítványaim. Az arabesque-ból féltalpon átlépős fordulat sem Vaganova-elem, de kivitelezéséhez a forgást végző súlyláb maximális felhúzása, és a tengely azonnali létrehozása szükséges: ez a mozdulat nemcsak hasznos, de szépen kivitelezve igen látványos is, gyakori koreográfiai elem „nyugati” balettekben (Ashton, Cranko, MacMillan). Több grand tour, en suite és kombinált forgás is megjelent a gyakorlatsorban.

A kisugrások à terre mozdulatokkal, balance-okkal és pózváltásos balance-okkal tűzdeltek. A tombé pas de bourrée – contre temps par terre mozdulatsort kifejezetten egyik nyugati utamról hoztam haza (Lausanne-ból vagy Drezdából) egy petit assemblé kombinációban. A gyors testsúlyátviteleket, irányváltásokat tartalmazó gyakorlat fejleszti a koordinációt és a tánckészséget.³⁴ Szintén dekoratív és a táncos megszokások ellen hasznos elem a petit jetéből felpattanás arabesque pózba, vagy a IV. pozíciós échappé battu egy lábra érkezve, melyek közül egyik sem az orosz-magyar kánon része. Ezt követően viszont egy klasszikusan orosz kombináció is helyet kapott: az előre jetéből (II. arabesque-be érkezve) közvetlenül indított hátra jeté (éffacée nagy pózba). A Bournonville-stílusból kaptak ízelítőt tanítványaim ebben a tanévben hosszasabban, így a vizsgán több ilyen jellegű gyakorlat is szerepelt: egy entrechat trois-hátra glissade-jeté oldalra-saut de basque-assemblé kombináció, majd rond de jambe en l’air sauté éffacée elől poséba érkezve vagy A szilfid férfivariációjában szereplő échappéval indított tour en l’air előkészítő helyzetben tartott karral (mely nehezíti a tempóvételt, és a test erőteljesebb forgatását igényli – tehát fejleszt). A nagyugrásoknál több balett variációjának részleteit használtam: *A hatyúk tava*, a *Párizs lángjai* vagy a *Don Quijote* elemeit, melyek a petipai-orosz hagyományt erősítették a vizsgában, miként sok volt a battírozott, virtuóz nagyugrás is. A 12 ugrásból már 6 kisugrás (és a hagyományos sorozatból itt nem szerepelt külön petit jeté mozdulat, miközben rokon-ugrásokból háromféle gyakorlatot is összeállítottam. A nagyugrások sokkal kombináltabbak, variációszerűek, és egyikük 32 ütemes. Az utolsó pedig a szinte minden klasszikus balett kódájában használatos coupé jeté manézs. Az ugrások tehát változatosak stíláris szempontból, felkészítenek a nyugati gyakorlatban gyakoribb kisugrásokra és a magyar-orosz hagyományban és a klasszikus balettekben hangsúlyosabb nagyugrásokra is. Másfél évvel a képesítővizsga és a várható próbatáncok előtt tanítványaim már otthonosan kezdtek mozogni a különböző stíláris elemek között, akár egyik gyakorlatról a másikra váltva.

³⁴ Lásd DVD-melléklet, szigorlati fejezet rész.

A VIII. évfolyam (2010/2011):

A Vaganova-, és a magyar Merényi-Sebestény metodika szerint is ez az utolsó év a klasszikus (akadémikus) tananyag elsajátítására. Az utóbbi évek tananyag-átcsoportosításának (valójában korábbra hozásának) következményeként ebben az évben már alig maradt elsajátítandó mozdulat. Így ebben a tanévben a technikai tudás magabiztos birtoklása, a klasszikus lépés-, és mozdulatanyag minél differenciáltabb használata, és a részletek kidolgozása a cél, és ez megfigyelhető az általam tanított osztály vizsgáiban is. Természetesen a részletek kidolgozásának mértéke, a gyakorlatok heti – sőt ekkor már tudatosan egyre gyakoribb – változtatásának színessége egyértelműen mesterfüggő. Számomra hangsúlyos mindenkor, és ebben az időszakban (valamint a képesítő vizsga felkészülési idejében) is a muzikalitás fejlesztése, és a stílusok tekintetében minél nagyobb spektrum megnyitása. Valójában az oroszos alapokon is szinte végtelen számú kombináció képzelhető el amint ezt Merényi Zsuzsa is kifejti *A kombinációk tanításának módszertana* című tanjegyzetében –, de a XXI. században én már elengedhetetlennek tartom a stílusbeli fogékonyság és rugalmasság fejlesztését a hallgatóknál a társulatok közötti átjárhatóság és a táncművészi sokszínűség megteremtése érdekében.

A félévi vizsgán a részletek kidolgozása szempontjából külön hangsúlyt kaptak a karok és a felső hát (a vállöv és a gerinc felső szakaszának) kidolgozása. A táncosnál a „lélek tükre” nemcsak a szem, hanem a karmunka is. A technikai nehézségek kivitelezésénél gyakran károsodik a karok koordinációja és plasztikussága – a fiúknál még látványosabban –, így erre (is) külön figyelmet fordítottam. A plié-, és az adagio gyakorlat elemei vagy a nehezített (például balance-) helyzetben megfigyelhető port de bras-k is ezt a célt szolgálták. A muzikalitás fejlesztésére ugyanannak a mozdulatnak más löktetésű és/vagy tempójú zenére való gyakoroltatása, a ritmizálások gyakorisága és sokszínűsége is alkalmas: ezek a dinamikai váltások jelen voltak a 3/4 -es és a következő 2/4-es battement tendu gyakorlatban, ahol a zeneiség mellett az izommunka különböző minőségei is feladatot jelentettek. A rúdnál (a fondu-ben) 1 számolás alatt történő dupla fordulatos forgások kivitelezésénél elengedhetetlen a fejforgatás dinamikus használata, tehát a változatos zeneiség a mozdulatok ezen szintjén is megjelent.

A testvonalak kidolgozása természetesen továbbra is elsőrangú feladat maradt. Ebben még hangsúlyosabb lett a súlyláb kidolgozása, és feladatának tudatosítása. Ezt szolgálta az első pozíciós és az ötödik pozíciós oldal irányba végzett (a'la second) battement tendu összekötése az izomzat helyes módon történő kiforgatása és felhúzása ösztönzésére.

Ugyancsak ezt segítette a battement tendu jetében a féltalpon vagy féltalpra emelkedéssel létrehozott pózváltások gyakorisága.

Az állóképesség – oroszos hagyományoknak megfelelő – fejlesztése megjelent a rúd és középgyakorlatokban is: elsősorban az adagio-kban, valamint a nagy mennyiségű (ismétlésszámú) kisugrásokban és a nagyugrásoknál.

A forgások tovább gazdagodtak nemcsak mennyiségükben és formáikban, de indításuk tekintetében is. A legváratlanabb helyzetből és nehezített preparációkkal indított tourok és grand tourok a technika fejlesztését szolgálták: a társastáncokban használt pas'élévé-s indítás megint egy adalék volt a súlyláb munkájának kidolgozásához, akárcsak a IV. pozíciós relevéből indított tour és az en suite forgások, de előfordul már koreografikusabb, mégis fejlesztő preparáció is, a rond de jambe en l'airből indított en dehors tour.

Az ugrások technikai, ritmikai-dinamikai értelemben, stílárisan, és a térhasználat szempontjából is változatosak és nehezek voltak. A nyolcadik évfolyam végére tehát kikristályosodott a koncepcióm (és erre több idő nem is lett volna, hiszen a IX. évfolyam kezdetén, már októberben próbatáncokra jártak hallgatóim), bár munkám véglegesen a képesítő vizsgára ért be (illetve tanítványaim pályafutása fogja igazolni).³⁵ A legszembetűnőbbek azok a részletek, amikor például olyan váratlan a térváltás, amelyre a hagyományos logika szerint nem számítanánk, de intelligens testhasználattal és gyors súlypontátvitellel megvalósítható – miközben nem „erőszakolja meg” a testet -, vagy amikor a kis és nagyugrások már nem minden esetben válnak szét külön gyakorlatokba, így dinamikus és fürgé nagyugrásokat is képessé kell válni kivitelezni (mely inkább a nyugati koreográfiák jellemzője). Közben megmaradtak az oroszos nagyugrások is, néhány érdekesebb kötéssel vagy elemmel a frissítés szellemében, és a három gyakorlat is szólt a cabriole-okról mint az egyik leggyakoribb ugráscsoportról a férfitáncban. A szintén nagy súlyú fordulatós ugrások is központiak a kombinációkban : en suite tour en l'air, közvetlen indított assemblé en tournant és a saut de basque gyakori alkalmazása is látható a vizsgáról készült felvételen. Összesen 13(+1) ugrás van (az első ugrást ugyanis polonéz és mazurka beosztásban is megismételték), ebből 6 a kisugrás, és 8 a nagyugrás (ebből egy 32 ütemes variáció).

Az év végi vizsga volt az utolsó hétköznapi, termi, zárt-belső bizottság által értékelt megmérettetés. A félévi vizsgához hasonlóan hallgatóim fehér, térdig érő harisnyát viseltek a sötétebb lábtrikóhoz, mely számukra és a nézők számára is kíméletlenül megmutatja a hibákat

³⁵ E sorok írásakor éppen világpremierre készül a Horvát Nemzeti Balett (2014. 04.4.), ahol Darai Tamás (több főszerep után) Vronszkij, Pálkövi Kornél Levin szerepét fogja táncolni, Leo Mujic *Anna Karenina* című koreográfiájában. Török Zsolt Bécsben, Molnár Dávid az Operaházban táncolt már szólószerepeket, miközben ők és további évfolyamtársaik is az általuk választott társulatok megbízható táncművészeivé váltak alig másfél év alatt.

– tehát tökéletes (láb)munkára ösztönöz. Hangsúlyosak a lábfej és a lábszár használatát elősegítő rúdgyakorlatok, valamint a lábváltások-testsúlyáthelyezések a szép vonalak és a technikai rátermettség érdekében. Olyan koordinációt fejlesztő (szinte virtuóz), elsősorban a központ stabilizálását szolgáló elemek is megjelentek, mint a gyors pointék demi ronddal, a grand tourból indított fouetté (külön plié nélkül), vagy a mély hajlással kivitelezett grand ballotté. Középen sok a féltalpon végzett elem, mely a vonalak megnyújtásán túl szintén a koordinációt és a központ tudatos használatát fejleszti. A battement tendu kombináció kilépésekkel, coupékkal, retirékkal, fordulatokkal, forgásokkal és glissade-dal „angolos” hatású: a glissade-ból indított fordulatot követő 5. pozíciós tour pedig kifejezetten nehéz és látványos elem.³⁶ A forgások újabb preparációkat és kötéseket tartalmaztak, mennyiségük és gyakoriságuk is nőtt, és az ugrásokban sem csak alapformában jelentek meg. Az irányváltások, a szokatlan térhasználat, a zenei aszimmetriák, az en dehors-en dedans gyakori váltogatása is fokozta a gyakorlatok technikai kivitelezésének nehézségét, és ösztönözte az „alkalmazkodóképességet”, rugalmasság fejlődését (szellemi és technikai aspektusban). A fordulatos ugrások tekintetében a jobbra és balra végzett fordulatok közvetlen egymásutánisága, a legváltozatosabb érkezések (tour en l’airek), a térdelésben befejezett saut de basque és a double assemblé en tournant térváltással (valódi 360°-os fordulattal a levegőben) igazi virtuozitást igényeltek az összes hallgatótól. Az összesen 14 ugrásgyakorlat a vizsga 71 percéből 30 percet vett igénybe (természetesen a gyakorlatokat csoportokra bontva végezték). Az 5 kisugrásból négy 32 ütemes volt, így a kisugrások aránya továbbra is jelentős, a nagyugrásoknál pedig egy 32 és egy 64 ütemes gyakorlat is már variáció méretű. Volt tipikusan oroszos felépítésű, de nyugati stílusú kombináció is.

³⁶ Lásd DVD-melléklet, szigorlati fejezet rész: a battement tendu gyakorlat.

IX. évfolyam: a képesítővizsga

Időpont: 2012. február 13.

Helyszín: MTF ifj. Nagy Zoltán Színházterem, Columbus utca 87-89.

Vizsgáló növendékek: Molnár Dávid, Pálkó Kornél, Horváth Kada, Darai Tamás,

Rónai Attila, Török Zsolt, Schumicky Endre, Kovács Péter.³⁷

Mesterek: Macher Szilárd (balett), Reich Margit (zongorakísérő)³⁸

Vizsgabizottság: Aradi Mária, Gál Jenő, Hágai Katalin, Kiss János, Kun Zsuzsa, Harangozó Gyula, Orosz Adél, Pártay Lilla, Uhrik Dóra, Sebestény Katalin, Koren Tamás, Szakály György, Szőnyi Nóra, Bretus Mária, Lőrinc Katalin, Dr. Fodor Antal, Spala Korinna, Teszter Nelli, Solymosi Tamás (elnök) és az évfolyamot vizsgáztató mesterek.

A Magyar Táncművészeti Főiskola hallgatói szakmai oktatásuk lezárásakor két megmérettetésen vesznek részt: a hivatalosan szigorlatnak számító képesítővizsga eredetileg egy balett-termi, kizárólag a balettgyakorlatokat felvonultató, tisztán technikai jellegű vizsga volt (balett és emelés tárgyából), melyet követett a színpadi (operaházi) vizsgaelőadás balettművek részleteinek előadásával mint az államvizsga gyakorlati része. Napjainkban ez kissé átalakult a XXI. századi gyakorlatnak és piaci elvárásoknak megfelelően. A vizsga már tartalmaz moderntánc modult is, és mivel a szerződtekések korábban zajlanak, az MTF ifj. Nagy Zoltán Színháztermének színpadán kerül megrendezésre előadasközei körülmények között, táncosabb jelleggel. A balettvizsga felépítése továbbra is a termi munkát modellezi: rúdgyakorlatok, középgyakorlatok és forgások, allegro/ugrások – a balettmester ízlése és értelmezése szerint inkább a gyakorlatjellegű vagy a táncosabb, koreografikusabb megfogalmazást felerősítve.

Nekem ez a vizsga volt a második képesítőm, így a korábbi évtizedek alatt látott számtalan vizsga mellett már személyes tapasztalataimra is építhettem. Az én elképzeléseim szerint ez az alkalom továbbra is a hallgatók technikai tudásának tiszta, szinte laboratóriumi körülmények között való bemutatását szolgálja, ahol természetesen a felnőtt kombinációk sok táncos elemet tartalmaznak (ahogy egy színész sem gyermekmondókákkal vizsgázik, inkább egy dráma valamely szerepével, bár a párhuzam egyébként inkább egy beszédtechnika vizsgával lenne helyes). Úgy gondolom, hogy egy ilyen gyakorlatjellegű vizsgának sem kell száraznak, unalmasnak lenni, itt is van alkalom az egyéniség megcsillantására, az előadói tehetség megmutatására, miközben nem a bizottság „szórakoztatása” a cél (hiszen a sok

³⁷ A közép adagionál balról jobbra. *Lásd DVD-melléklet, szigorlati fejezet rész.*

³⁸ További mesterek a teljes vizsgán: Csillag Pál (emelés), Lakatos János (modern), Molnár Márta (lányok balett)

évtized alatt akár százával láttak már balettvizsgákat), hanem a hallgatók tudásának széleskörű bemutatása, minél pontosabb és differenciáltabb „szakmai portréjuk” megrajzolása. Az operaházi előadáson ugyanis hangsúlyosabb szerepe van az előadóművészi tehetségnek, ugyanakkor egy-két szerepben nem biztos, hogy minden színt (művészi szempontból), vagy akár technikai elemet (a mozdulatok tekintetében) meg tudnak mutatni. A képesítő vizsgán azonban lehetőség nyílik például az adagiokban a lírai alkat, az ugrásokban a karakteresebb, dinamikusabb egyéniség megmutatására is, melyekben kiderülnek a technika birtoklásának olyan elemei is, mint a tágság, a vonalak, az eleváció, a forgáskészség, a battu-technika, a gyorsaság, a tisztaság, a dinamika, a plaszticitás és a karmunka. Nálam a vizsga a hallgatók szakmai tudásának bemutatásáról, és nem az én személyes koreográfusi fantáziámról szól. A rúd tisztán gyakorlat, mely nem a hiányosságok elkendőzését szolgálja, hanem a nyolc éves tananyag végső formáinak, és általuk a növendékek képességeinek bemutatását. A közép a technikai tudás bemutatásán túl már táncosabb elemeket is tartalmaz – etűdszerűen -, az ugrások pedig kész variációk, de egy-egy ugráscsoport köré építve, nem teljesen színpadi koreográfiaként (ahol „mindent megtörténhet”, bármi következhet egymás után). Itt sokkal több akadémiai szabálynak kell érvényesülnie, ahogy Picasso is remekül tudott anatómiai pontossággal rajzolni – igaz, művészként már nem ez érdekelte, a szakmai tudás, az eszköztár viszont a kezében, fejében volt. Elveim megerősítést nyertek, amikor Elvira Kokorina, a szentpétervári Vaganova Akadémia tanszékvezető tanára szólt elismeréssel a vizsgámról.

Számomra kiemelt fontosságú a zenei kíséret, tanítványaim muzikalitásának és zenei ízlésének formálása érdekében, így nagy segítségemre volt Reich Margit zongoraművész, az évfolyam kísérőtanára. Minden gyakorlathoz közösen kerestük meg a megfelelő zeneművet, vagy azok alkalmazott variációit. Az adagio-k esetében – főként a közép adagio tételnyi hosszúságú gyakorlatánál –, illetve az ugrásoknál a gyakorlat készült a zeneműre, más esetekben indokoltabb volt variációt készíteni dallamokra, részletekre, mert egyrészt a balettgyakorlatok periodikusak, szabályosabb zenei formákat igényelnek, másrészt sok gyakorlat esetén nem érdemes időt pazarolni csak azért, hogy illesszük egy-egy zenemű eredeti formájához (a balettgyakorlatok rövidebbek alapvetően). Így elkerülhettem az ízléstelen, erőszakolt koreografikus megoldásokat. A kísérek karakterükben, illetve ritmikailag és dinamikailag is változatosak voltak, így a rájuk készült gyakorlatok sokszínű zeneiségével (mely akár ellenpontot is jelenthet a muzsikához képest) együtt szolgálták tanítványaim érett muzikalitásának bemutatását.

A gyakorlatsor összeállításakor építettem a korábbi évek vizsgáira: elsősorban az szerkesztési elvek és a metodika tekintetében, és ismerve tanítványaim tudását, de néhány kötés vagy mozdulatsor ismétlésével is. Természetesen előre is tekintettem, hiszen ekkor már ismert volt a vizsgakoncert műsora, sőt nagy részét már be is tanulták a hallgatóim a párhuzamos lányévfolyammal. A vizsga nehézségi fokát úgy állítottam be, hogy kihívást jelentsen, fejlődjenek általa, mégis nagy eséllyel tudásuk legjavát tudják nyújtani, és csúcsformában legyenek. Ezért is volt néhány számukra ismerős gyakorlatrészlet, kombináció ebben a vizsgában, miközben folyamatos technikai nehézségek elé állítottam őket. A vizsgaelőadás darabjai főként az angol (Ashton, MacMillan) és orosz (Petipa, Gsovsky) stílusokra épültek, így ezt a két „végletet” (a tiszta, könnyed és gyors lábmunka illetve a virtuozitás és erő) is meg kellett jelenítenem, a kortárs baletthez pedig a „komfortzóna” határait kellett kitágítanom a klasszikus balett keretein belül (térhasználat, szokatlanabb kötések és váltások, dinamikai változatosság). A rúdgyakorlat és a kisugrások inkább a nyugati vonalhoz, a közép nagy adagio és a nagyugrások az orosz hagyományokhoz közelítettek inkább – mindezt az én balettmesteri koncepcióm foglalta egységbe. Szerencsére – és persze tudatosan – a korábbi években mindezt már előkészítettem.

A gyakorlatsor:

A rúdgyakorlat összesen négy blokkból állt: a Plié, a Battement tendu és a két Battement tendu jeté egységet követte a Ronde de jambe par terre és Fondu, majd a Rond de jambe en l'air és a Battemet frappé és a rúd végén az Adagio és a Grand battement jeté – a megszokott sorrendben, de összevonásokkal. Miután a gyakorlatsort viszonylag hosszú időn keresztül dolgoztuk ki, így nem elsősorban a bizottság türelmét, hanem a hallgatók érdekeit vettem figyelembe. Nem szerettem volna például egyoldalú terhelést, mely sérülésekhez vezethet (a rövidebb rúd érdekében gyakran csak egy oldalra mutatnak be gyakorlatokat, nálam mindent szimmetrikusan mutattunk be), szerettem volna viszont továbbra is megtartani a részletek kidolgozását: az analízis-szintézis típusú felépítést, így a rúdgyakorlat 20 perces volt. A Pliét a szimpla-dupla mozdulatok váltakozására építettem fel, melyet a zene sugallt. Itt elsősorban az ízületek helyes átmozgatása a cél, és minden előfordul, ami a balett alapját jelenti: pliék, relevé, kar és lábpozíciók, port de bras-k és a helyes légzéstechnika. A kissé modernebb, akcentusokat tartalmazó karkíséret éppen ez utóbbit segítette meg, a hátat pedig részleteiben is kidolgoztuk (csak felsőhát, nyújtott lábas és pliés hajlások) szintén a légzés, és a helyes tartás megsegítésére. A tendu-k az egyszerűtől a komplikáltabb felé haladtak: mozdulati és zenei szinten is. Az átlagosnál többet használtam az első pozíciós és az oldal

irányú (a'la second) tenduket az en dehors érdekében; a kint-bent hangsúlyok, a lassú és gyors zárások váltakozása pedig differenciált lábmunkát és izomhasználatot igényeltek. Különleges volt, hogy két jeté is helyet kapott: és mindkettő $\frac{3}{4}$ -re: egy jota jellegű és egy mazurka ritmusra. A fürge mozdulatok (pointék, zárások) a szabadláb sebességét és a súlyláb („kikényszerített”) stabilizálását segítették. Már ebben a gyakorlatban szerepeltek pózváltásos balance-ok és tourok.

A rond de jambe par terre levegősségét az átlépések és a továbbra is hangsúlyos ritmizálások erősítették, a forgások kidolgozásához pedig a pliés-enveloppé-ból indított balance-ok járultak hozzá. A vonalak megnyújtása érdekében a fondu-t relevé lent mozdulattal indítottam, és megjelent a spirális elongációhoz a „cak-cakk”. A központ tudatos stabilizálásához a súlyláb munkáját (hajlítás-nyújtás) is ritmizáltam - ez is közvetett ráhatást jelent, tehát a kivitelező hallgatónak rendszerben kell gondolkodnia, a fordulatból indított fondu pedig komoly kontrollt kíván a sikeres megvalósításhoz. Az en l'air gyakorlat zene nélkül indult a végzős hallgatók együttműködésére és belső ritmusára építve, majd a gyors fordulatos a'la second développék és rondok összetett koordinációt igénylő sora következett, kiegészülve a frappé gyakorlat ritmizálásaival. Ez a gyakorlat struktúrájában a zenét követte (tehát koreografikus volt): Bizet *L'Arlesienne* című remekére.

Az adagio szintén a zenére készült, alapvetően az iskola hagyományos stílusába illeszkedően. Hogy a sok lábmegtartás ne vezessen az izomzat nem kívánatos megerősödéséhez, sok hajlással, testsúlyátvitellel lazítottam a statikusságon, és a nem túl lassú zenei tempó is hozzájárult ehhez. A szintén lendületes, két csoportra osztott grand battement zárta le a rúdgyakorlatot.

Egy Schubert blokk indította a középgyakorlatokat. A kisadagio célja nálam mindig az „akklimatizálódás” a rúd segítségével nélkül való munkához. A legfontosabb a talaj tudatos érzékelése (a talppal) és használata, az egyensúly és tengely megtalálása – ezúttal már egy lábon is és forgásokkal. A gyakorlat tartalmazta a Vaganova-metódus egyik központi gyakorlatát is, a temps liét forgásokkal. A színpadias jelleget fokozta, hogy a két csoport megkoreografált ki-, és bevonulással követte egymást, és a tendu-jeté-forgás gyakorlat is szünet nélkül indult. A Vaganova iskola jellegzetessége ez is, hogy felsőbb évfolyamokban már összevont gyakorlatok vannak: egy-egy gyakorlatcsoport elemeit lehet és kell kombinálni. Az adagiot követő részben a tiszta tendu és jeté mozdulatokat számtalan táncos, és technikai elemmel fűztem össze: en tournant elemek, testsúlyáthelyezés több formában (dégager, glissade, tombé-coupé, tombé-pas de bourrée), gyakori térváltások és természetesen

sok forgás tempósan. Ez a központ használatát és a koordinációt, a térben való orientációt és a gyors lábfejmunkát is fejlesztette.

A forgások minden gyakorlat részét képezték, és többször önállóan is megjelentek. A férfitáncos egyik legfontosabb erénye, ha jól és biztonságosan forog: manapság pedig már nem elég a hagyományos (statikusabb) preparációkból forogni, így a lehető legtöbb fajta indítást, kötést alkalmaztam az évek során a vizsgákon, a képesítón pedig egyfajta összegzést lehetett látni. A kis-, és nagy pózokban végzett gyakori forgások mellett forogtak tanítványaim sur-le-cou-de-pied helyzetben, sans poséval kötve karváltással és en dedans en suite – tombékkal. Indították magát a preparációt is gyors ráfordulással, sőt kontra irányú fordulattal is, vagy kilépéssel; érkeztek, negyedik pozícióba, egy lábra, nagy pózba, térdre; váltottak karhelyzetet forgás közben; forogtak en suite: en dehors tourokat féltalpon grand rondal összekötve és 45°-os és 90°-os helyzetekben is pózokban, és összekötve a kis és nagy tourokat is.³⁹

A fondu-t spanyolos karakterűre állítottam össze, lehetőséget adva a fiúknak egy másik szín megmutatására. Az indítás egy karaktertáncos kopogó lépés volt, megadva az alaphangulatot, a folytatásban pedig a *Don Quijote* koreográfiáját idéző elemek, térdelésbe befejezett grand tour csípőre tett kézzel, a matadorokat imitáló befejező póz fokozta azt, illetve az egész gyakorlat folyamán a stílushoz illő magatartást, tartást kellett felvenniük, és karakterizáló mozgást, zenei frazírozást kellett hozzátenniük – mindezt ismét Bizet muzsikájára, a *Carmen*-re.

Az adagio egy Liszt zenéjére (a *Mayerling* című balettből is ismert *Obermann völgye* egy részletére) készült tételnyi hosszúságú gyakorlat-koreográfia. Itt hangsúlyt kapott egyrészt az igazodás a másik táncoshoz, hiszen a nyolc hallgató együtt adta elő, hol unisonoban, hol kánonban, hol egyesével egymást követve, térformákban, váltásokkal, ki-és bevonulásokkal tarkítva, illetve a tér betáncolása is. A gyakorlatban helyet kapott minden fontos adagio-elem, olyan nehézségű is, mint a féltalpon végzett lassú développé, és a *Kalóz* című balett variációjának forgáskombinációja is. A végén pedig bemutattuk a klasszikus port de bras-kat az elsőtől az utolsóig (a hatodikig), mintegy a tanulmányok összegzésének jelképeként. Az elégius hangulat ellenpontjaként a lendületes grand battement gyakorlat arabesque-, és a'la second sautékkal kombinált grand tour variációja idézte Ashton *A rosszul őrzött lány* című balettjében Colas szerepét, de Seregi Mercutioját is. A minden fontosabb kihívást tartalmazó középgyakorlat 22 perces volt.

³⁹ Lásd DVD-melléklet, szigorlati fejezet rész: a forgások, a fondu és a közép adagio bemutatása.

Az ugrásgyakorlatok hossza a végén látható kisebb variációkkal együtt 36 perc volt, mely jelzi az allegro hangsúlyos szerepét egy férfitáncos életében, és célokat, hogy végzős hallgatóim állóképessége is megfelelő legyen. A színpadi jellegnek köszönhetően és amiatt, hogy a későbbi operai vizsgán kisebb feladatokhoz jutó hallgatók is megmutathassák tudásukat, a nagyugrások aránya megnövekedett – bár valószínűnek tartom, hogy ennyi kisugrást még egyetlen képesítővizsga nem tartalmazott. A gyakorlatok száma 16 volt, ebből az indító, önmagában is négy részes első ugrást is felvonultató kisugrások száma 6, a nagyugrásoké pedig 10 – ebből az utolsó előtti rész egyéni variációkat tartalmazott 5 egységben. Az ugrásokban helyett kapott minden fontos, bemutatandó elem: a battu-k, a fordulatos ugrások minden fajtája és formája (helyben, diagonálban és körben), a lendületes, táncos ugrások (jeté, entre-laché, contre-temps stb.) és a különböző cabriole-ok, még en tournent is. A kisugrásokban hangsúlyos volt, a ritmizálás, a balance-ok és forgások közbeiktatása, az en tournant elemek és a táncos a'terre kötések. A zenei kihívásokat a vizsgaelőadáshoz közelítve (ahol Kenneth MacMillan *Concerto* című darabjában a 2/4-es és a 7/8-os mérők gyakori váltakozására is kellett táncolniuk, mely messze nem mindennapi feladat), előfordult nem periodikus felépítésű ugrás is. Az utolsó kisugrás a dán iskolát, a Bournonville stílust idézte, a gyors és tiszta lábmunkát elvárva és megsegítve. A közép – és nagyugrások mozdulati, koreográfiai idézeteket tartalmaztak *A hattyúk tavából*, a *Csiperkőz* szikából, Balanchine *Csajkovszkij Pas de deux*-jéből, *A párizs lángjaiból* és ismét *A rosszul őrzött lányból* (melynek egy hosszabb részlete műsoron volt az operai vizsgán júniusban). A variációkat felsorakoztató „ki-mit-tud” jellegű gyakorlatban a *Giselle*, az *Esmeralda Diana és Actaeon* című kettőse (szintén műsorszám júniusban), *A bajadér* és a *Don Quijote pas de deux* szólórészletei voltak láthatóak. Itt mindenki saját egyéniségét, sőt annak több rétegét is megmutathatta. A képesítővizsga utolsó gyakorlata egy Bregvadze⁴⁰ vizsga zárásának átvétele volt: karakteres, gyors, ritmusos és csattanószerű lezárása nemcsak egy megmérettetésnek, egy évnek, de a kilenc éves tanulmányoknak is (ami a termi munkát illeti). A hallgatók innentől kezdve a szakmai életükben már elsősorban a színpadon ítéltettek meg.

⁴⁰ Borisz Jakovlevics Bregvadze (1926-2012), világhírű szentpétervári balettmester, Oroszország Népművésze. Magyarországi kapcsolatait is szerteágazóak: dolgozott az Operaházban, a Győri Balettel és a Magyar Táncművészeti Főiskolán is. Engem is tanított több alkalommal.

5.2 A színpadi balett nyelve – egy korszerű elvárásoknak megfelelő vizsgaelőadás létrehozása

„Köszönjük, hogy elhoztad a XXI. századot ide, az iskolába!”⁴¹

A Magyar Táncművészeti Főiskola – és jogelődje, az Állami Balett Intézet – oktatásának közel 65 éve az a célja, hogy magasan képzett, az aktuális szakmai elvárásoknak maximálisan megfelelni képes táncművészeket bocsásson a pályára. Ezek az elvárások alakították az intézmény tantárgyi struktúráját is: tárgyak tűntek el, és jelentek meg a balettművész-képzésben. A főtantárgy, a klasszikus balett (és a szorosan hozzátartozó emelés) mellett a tanrendben szereplő úgynevezett másodtárgyak szerepe kiegészíteni a balettképzést stílárís, történeti síkon (történelmi és modern társastáncok, vívás, néptánc), a testképzés tekintetében (gimnasztika, képességfejlesztés, modern táncok) és ritmikai, plasztikai szempontból is (néptánc, modern táncok). A komplementer tárgyak létét indokolta a sokoldalú táncos képzésre illetve a korszerű tudás átadására való törekvés, összeállításukat befolyásolta a fogadó társulat(ok)⁴² repertoárja, az utóbbi két évtizedben pedig a jelentkezők létszámának erőteljes csökkenése is. Ahogy az orosz nagybalettek megszokottá váltak a repertoárban, és megjelentek a modernebb stílusú művek, a tanrendben a vívást felváltották a modern táncok; az akrobatikus stílus avulásával pedig a gimnasztikát cserélték a finomabb részletek kidolgozását, és a kevésbé jó adottságú növendékek felzárkóztatását célzó képességfejlesztésre. Közben pedig – ahogy az előző fejezetben láttuk – változott a klasszikusbalett-képzés is.

Mivel a leendő balettművészek életének célja a színpadi szereplés, így a képzés lezárását is a színpadi (operaházi) képesítővizsga jelenti az első, 1954-ben végzett évfolyam óta. A műsor általában három részes: eleinte gyakran szerepeltek a végzős növendékek a mestereik által számukra készített koreográfiákban, de mindig tartalmazott a műsor klasszikus balettrészleteket, sőt teljes felvonásokat is. A nyolcvanas évektől kezdve egyre inkább kialakult az a struktúra, melyben az első rész egy klasszikus balett teljes felvonása volt, a másodikban koncertműsor következett hosszabb-rövidebb részletekkel, szólókkal, pas de deux-kkel a klasszikustól a modernebb (ma már kortárs) stílusokig, a harmadik rész pedig egy aktuálisabb mű. A programról minden évben a Művészeti Tanács dönt az évfolyamvezető balettmesterek hangsúlyos közreműködésével: a műsor elsősorban a növendékek/hallgatók

⁴¹ Ezzel a mondattal gratulált egyik volt tanárom a 2012-es vizsgaelőadás után.

⁴² Az 1950-es megalakuláskor az Operaház volt az egyetlen „felvevőpiac”, majd először a Pécsi Balett, később a Győri Balett megalakulása, a rendszerváltást követően pedig a széles skálát felölelő társulatok, és az Operaház változó repertoárja jelentett újabb kihívásokat.

adottságára, felkészültségére és tudásszintjére épül, de az összeállítás tükrözi az intézmény pedagógiai célját (és a vizsgáztató mesterek ízlését) is.

A 2007-ben végzett első évfolyamom esetén a párhuzamos lány osztályt egy nagy tekintélyű mesternő vezette, aki korábban engem is tanított, így a műsor összeállításában némileg kisebb szerepem volt, bár összességében fel tudtam vállalni a programot. A harmadik, úgynevezett „modern részhez” azonban szabad kezet kaptam. Tervemet azonban sajnos nem sikerült megvalósítanom, mert Jiří Kylian, a világhírű cseh koreográfus nem adta a főiskolának a kiválasztott művet – a felajánlott másik darabban pedig nem tudott volna csak az évfolyam kisebb része szerepelni, és költséges is lett volna. Így a 2012-es vizsgakoncert megtervezéséhez ezen tapasztalatok birtokában kezdhettem kolléganőmmel, és nyolcfős fiúcsapatom érdekeit szem előtt tartva.

A 2012-es műsorban 8 fiúnak és 9 lánynak kellett feladatot adni, hogy mindegyikük megfelelő szerepben adhasson számot kilenc év alatt megszerzett tudásáról. A fiú évfolyam egységesen erősebb volt, a lány évfolyamban volt kiemelkedő tehetség és problematikus hallgató is (kisebb tehetség, rossz munkamorál és sérülés miatt is), de lehetőség volt a VIII. évfolyam tehetséges lányhallgatóinak beosztására is. A műsorhoz már a 2010/11-es tanévben három tervet is készítettem: mivel a klasszikus balettekben kevés a feladat férfitáncosoknak, így három balettből is (*A bajadér*, *A hattyúk tava* és *Csipkerózsika*) készítettem szvitszerű összeállítást az első részhez. A harmadik rész terveinél ragaszkodtam ahhoz, hogy a lehető legfrissebb, leginkább korszerű szemléletű darab kerüljön műsorra – bár tudtam, hogy ez lesz a legnehezebb: szervezésben és anyagi szempontból is. Ezért is kellett jó előre gondolkodni. 2007-es osztályomból Simon István a drezdai SemperOper balettegyüttesében táncolt, és alkalmam volt őt többször megnézni e korszerű repertoárt építő társulatban. Egyik utam során a Drezdában balettmesterként dolgozó Tim Couchman, egykori Forsythe-táncos Sztravinszkij *Tavaszi áldozatára* készült művét is láthattam. A darab erőteljes, dinamikus kortárs balettnyelven fogalmazódott meg, és alkalmas volt arra, hogy hallgatóim betanulják (a fiatal drezdai együttes táncosai is alig néhány évvel idősebbek náluk). Ráadásul egy magyarországi bemutató mindig jól mutat a vizsgakoncert műsorában, még inkább figyelemre méltó szakmai eseménnyé avatja azt: erre számos példa akad a főiskola történetében.⁴³ Az előadás után felkértem Tim Couchmant, hogy tanítsa be ezt a művet az MTF-en, és ő ezt örömmel el is vállalta. A következőekben azonban kiderült, hogy a betanításért a főiskola számára kigazdálkodhatatlan összeget kér, így új darab után kellett néznem.

⁴³ Néhány példa: 1992: Paco de Lucia-Robert North: *Entre dos Aguas*; 1994: Zemplényi-Dózsa: *Pas de douze*; 1998: Astor Piazzolla- Hans van Manen: *Öt tangó* (az Operaházzal koprodukcióban).

A több fordulós Művészeti Tanács értekezletek, valamint az egyeztetések Molnár Márta mesternővel és Szakály György rektorral további új körülményeket teremtettek. Molnár Márta nem akart klasszikus-romantikus balettet az első részben, én viszont ragaszkodtam ahhoz, hogy tehetséges, a klasszikus balett vezető szerepeire is predesztinált hallgatóim meg tudják mutatni tudásukat. Kerestem a kompromisszumot, így született meg a következő terv.⁴⁴ Mindenképp egy erős technikai felkészültséget igénylő, klasszikus technikára építő darabot akartam elfogadtatni. Balanchine műve többször is előfordult az Operaház repertoárjában, de nincs túlságosan elcsépelve. Kenneth MacMillan darabja 1995-96-ban ment az Erkel Színházban körülbelül 8 alkalommal, méltatlanul mérsékelt sikerrel: sem a táncosok, sem a

⁴⁴ A Művészeti Tanács elé vitt **Vizsgakonzert terv, 2012** (Kelt: 2011.05.05.)

Az összeállítás elvei:

- 10(+1) fős fiú évfolyam – többségük tehetséges és jó felkészültségű: ritkán van ennyi klasszikára alkalmas fiú!!! (2010. év végén 10-ből 6 kapott ötöst, kettő négyest...)
- Lányok gyengébbek; csak Vanessza (és még egy-kettő részlegesen) alkalmas klasszikára igazán.
- Kevés kart használni: nehezen megoldhatók a próbák: Jeneses Andrea javaslata +elmúlt évek tapasztalatai alapján.

I. rész:

Sosztakovics-MacMillan: Concerto

- I.tétel: Horányi Adrienn – Darai Tamás tanul: Pálinkó Kornél
- II.tétel: Csonka Vanessza – Török Zsolt tanul: Földi Lea – Kovács Péter
- III. tétel: Miura Shino / Berzéki Melinda
- 3 pár: Szalai Emese – Bálint Dóra – Berzéki Melinda/ Miura Shino
- Pálinkó Kornél – Horváth Kada – Molnár Dávid (függően a második résztől)
- tanul: Kovalszky Boglárka, Szabó Barbara, Horányi Adrienn, Kovács Péter

VAGY

Bizet-Balanchine: C-dúr szimfónia

- I.tétel: Horányi Adrienn– Darai Tamás
- II.tétel: Csonka Vanessza – Török Zsolt tanul: Földi Lea – Kovács Péter
- III. tétel: Berzéki Melinda – Pálinkó Kornél
- IV. tétel: Miura Shino – Molnár Dávid
- + kis szólópárok mindegyik tételben: IX. évfolyam+VIII. évfolyam...

II. rész:

Kalóz (eredeti pas de trois): Horányi Adrienn - Kovács Péter – Yoshida Shuhei

Diana és Actaeon: Miura Shino – Molnár Dávid tanul: Horváth Kada

Satanella: Pálinkó Kornél – Szabó Barbara

A rosszul őrzött lány (Ashton): Darai Tamás – Berzéki Melinda

Schumicky Endre (Simone) + barátnők is (mint az 1998-as vizsgakonzerten)

Modern szóló/kettős: Rónai Attila - ...

Grand pas Classique/Coppélia: Török Zsolt – Csonka Vanessza

Indigo Rose (Kilian): Szalai Emese - Horváth Kada (lehet két párral is!!!)

III. rész:

- A) **Sztravinszkij – Tim Couchman: Silent Spring**
- B) **Kylian: Bukott angyalok (csak lányok) vagy Fodor: E-dúr hegedűverseny (csak lányok)**
Tim Couchman koreográfiája (csak fiúknak) vagy R. North: Troy Games (csak fiúk)
- C) **Leo Mujić (?)**

nézők nem voltak rá felkészülve, és talán az Operában lett volna helye más műsorban. A mű tipikusan angol stílusú, sok próbát igényel, de a magyar táncosok, és pláne a hallgatók sokat tanulhatnak belőle: stílusosan, technikailag és a számomra kiemelkedően fontos muzikalitásban. Szinte kizártnak tartották ötleteim megvalósíthatóságát (anyagi, szervezési okokból), de erősködtem, és az azonnali elvetéstől megmentette tervemet, hogy az Operaházban éppen Szakály György igazgatása idején volt műsoron MacMillan darabja, és a darab középső tételének pas de deux-jében testhezálló feladat ígérkezett az évfolyam két kiemelkedően tehetséges hallgatójának. A tárgyalások megkezdődtek, és számomra sorsszerűen⁴⁵ a darabot megkaptuk, és megnevezték a betanítás lehetséges időpontjait is.

A második rész – a klasszikus és más stílusú koncertszámok, rövid részletek harmada – összeállítása mindig erősen függ a két „nagy felvonás” szereposztásától, hiszen lehetőség szerint mindenkinek kell megmutatkozást biztosítani. Esetünkben még több körülmény alakította a műsort: az egyik japán fiú növendék nem tudott még egy tanévre elegendő tandíjat összegyűjteni, így róla le kellett mondani, és Molnár Márta még egy tanítványának szeretett volna nagyobb lehetőséget adni.⁴⁶ Természetesen év közben voltak további változások: sérülések miatt, vagy a darabot nem sikerült megkapni, vagy tévedésnek bizonyult a hallgatónak kiosztott szerep, sőt egy hallgató nem élt a felkínált lehetőséggel, hogy saját magának koreografáljon kortárs számot (előző évben megnyerte a főiskola

⁴⁵ A *Concerto*val először 1993-ban találkoztam főiskolai hallgatóként a londoni The Royal Ballet School nyári kurzusán, majd elsőévesként a szolópárokban táncoltam az operai premieren. Éppen a készülődés időszakában, 2010-ben adták ki a balettet DVD-n a The Royal Ballet előadásában, melyet megvásároltam, sőt ugyanebben az évben egy birminghami konferencián is láttam a mű egy részletét élőben. Egyik nagy kedvencem Sosztakovics zenéje és MacMillan kongeniális koreográfiája.

⁴⁶ **II. rész:** (2011.augusztusi állapot)

Kalóz (eredeti pas de trois): Horányi Adrienn - Kovács Péter – Yoshida Shuhei tanul: Babácsi Benjámin, Rónai András

Diana és Actaeon: Miura Shino – Molnár Dávid tanul: Neves Costa Rebecca, Horváth Kada

Satanella: Pálköny Kornél – Szabó Barbara tanul: Berzéki Melinda

A hatyúk tava III. felv. kettős: Darai Tamás - ...

Modern szóló/kettős: Rónai Attila - ...

Grand pas Classique/Coppélia: Török Zsolt – Csonka Vanessza

Indigo Rose (Kylia): Szalai Emese - Horváth Kada, Berzéki Melinda – Schumicky Endre
tanul: Rónai Attila, Rónai András,

II. rész: (2011.09.01-én)

Diana és Actaeon: Miura Shino – Molnár Dávid tanul: Neves Costa Rebecca, Horváth Kada

Satanella: Pálköny Kornél – Szabó Barbara + négy pár(???) tanul: Rónai Attila

Rosszul őrzött lány (Ashton): Kovács Péter – Berzéki Melinda, Simone: Schumicky Endre
Barátnők: xxx

A hatyúk tava III. felv. kettős: Darai Tamás – Purszky Lilla m.v.

Modern szóló/kettős: Rónai Attila (?)

Grand pas Classique/(Coppélia?): Török Zsolt – Csonka Vanessza

Indigo Rose (Kylia): Szalai Emese - Horváth Kada, (Berzéki Melinda)??? – Schumicky Endre
tanul: Rónai Attila, Rónai András,

Később helyette: **Hable con Ella** (Fodor Zoltán): Szalai Emese - Horváth Kada - Schumicky Endre

koreográfusversenyét). Kyliannál azért próbálkoztunk újra, mert az előző tanévben az MTF jogelődje, az Állami Balett Intézet megalakulásának 60.évfordulójára rendezett Nemzetközi Ifjúsági Fesztiválon iskolások táncolták *Indigo Rose* című humoros négyesének duó változatát. Ez az elképzelés ismét kudarcba fulladt, így a jövőben valószínűleg kénytelenek vagyunk a világ egyik legjobb alkotóját kihagyni terveinkből. A második rész tehát sokáig képlékeny állapotban volt, de ez minden évben így van, és így adott a lehetőség reagálni a tanév során bekövetkező változásokra: az egyik lányhallgató például ugrásszerű fejlődésnek indult, és le is fogyott, így a sérült térd helyét átvehette, az egyik nagyon tehetséges fiú pedig sérülése miatt csak kisebb szerepben tudott fellépni, hogy abszolválni tudja vizsgakötelezettségét, és a következő évadot elkezdhesse társulatnál.

A vizsgakoncert középső részének kettősei és műrészletei a klasszikus iskolázottság fokmérői minden hallgató számára: a tehetségesebbek itt tudnak akár virtuózabb számokban is bemutatkozni. Az első és a harmadik részben lehetőség szerint mindenki kap feladatot, így az inkább a táncművelés, a táncművelés tesztje. A 2012-es műsorban érdekes volt – és, mint már kiderült, nem is véletlenül alakult így –, hogy végigvonult egy angol szál a három részen. A középső műsorrészben az angol balettstílust megteremtő Frederick Ashton *A rosszul őrzött lány* című balettjének hosszabb részlete is látható volt. Ezt a művet ősbemutatója után szinte rögtön bemutatták a budapesti Operaházban is, tehát hagyományai vannak nálunk, bár azóta is – egyedülálló angol stílusú darabként az állandó repertoárban – némileg kakukktójás, és elsősorban a balerinák számára nagy kihívást jelent. Az angol spicc-technika és lábmunka erősen épít a Cecchetti-iskolára, tisztasága, kidolgozottsága és ritmusképletei eltérnek az orosz vonaltól. Bár ebben az epizódban nem mindenki vett részt, de Ashton jó előtanulmány volt az őt követő angol zseni, Kenneth MacMillan művének előadásához, a „nyugati-lábmunka” hangsúlyos jelenléte pedig a kortárs balett követelményeihez vitte közelebb a hallgatókat.

MacMillan *Concerto*-ja egy iskoladarab, de nem iskolásoknak. Művét ugyanis akkor készítette, amikor 1966-ban Berlinben lett balettigazgató, és társulata színvonalát szeretne volna emelni, valamint meghódítani a közönséget. A bonyolult, gyors, és az angol iskolában járatlan társulatok vagy tanulók számára mindenképp szokatlan lépésekkel, kombinációkkal teli darab nagy kihívás előadóinak. De egyrészt úgy éreztem, hogy négyéves munkám után nem lehetetlen vállalkozás, másrészt pontosan azt akartam, hogy tanítványaim fejlődjenek, és megismerjék az angol stílust. MacMillan itt ugyanis egyértelműen Ashton nyomdokain halad, még egy kicsit „modernebb”, kevésbé szentimentális (neo)klasszikus nyelven. (És most itt hangsúlyozottan a *formanyelvről beszélek*, hiszen a második tétel akár szentimentális

hangulatúnak is tekinthető.) Az első tétel vezető párosa és a harmadik szólista lánya technikás variációkat, „trükkös” lépéseket kapott – kissé Balanchine-t is idézve –, a második tétel pedig a balettirodalom egyik legnehezebb, a partneri munka szempontjából mindkét fél számára nagy koncentrációt, az előadáshoz pedig a belülről fakadó szépség és tisztaság kisugárzásának képességét igénylő kettőse – igazi macmillani gyöngyszem. A főszólistákon kívül még három párnak van jelentős táncolnivalója a darabban, és nyolc fiú és tizenhat lány alkotja a változatos térformákba rendeződő és muzikálisan szintén nehéz feladatot kapó karta. MacMillan lépései klasszikusak, mégis átlépik a szokványos kánon határait: apró, finom változtatásokkal, a lépések variánsainak fantáziadús és kiapadhatatlan tárházával, másra nem jellemző kötésekkel teszi táncnyelvét egyénivé és egyben élővé. A *Concerto* kombinációit nézve nem túlzás azt állítani, hogy a balett a XX. században is tudott újszerű, sziporkázó és friss lenni. MacMillan pedig láthatóan szenvedélyesen szerette a balettet, és lubickolva alkotott új szavakat a több évszázados nyelvből Sosztakovics zenéjének ihletésére.

A legnagyobb fejtörést még mindig a 3. rész okozta. Én nem akartam lejjebb adni elképzeléseimből, miszerint egy az évfolyamra készült új alkotásnak, vagy legalábbis egy nagyon korszerű nyelvezetű műnek kell az est végén szerepelnie. Az a több évtizedes cél, hogy „valamilyen más stílusban”, lehetőleg „valami modernben” is (kinek mit jelent ez?) megmutatkozzanak a végzősök, gyakran kimerült abban, hogy évtizedekkel korábbi, valóban nem-klasszikus, de néha „csak” neoklasszikus balett került a műsorba. Ezekben a mindenkori kilencedik évfolyamos hallgatók tényleg más stílusokban táncoltak, és ezáltal a klasszikusban kevésbé kiemelkedő tehetségűek is látványos feladatokhoz juthattak, ráadásul mindenki felszabadultan táncolhatott. A választott darabok nyelvezete azonban az 1980-as évektől a 2000-es évekig szinte alig változott, miközben a balettvilágban sok minden történt. A klasszikus nagy együttesek repertoárjában már nemcsak a modern/crossover, de a kortárs balett is egyre nagyobb teret hódított – ebben élen járt a Párizsi Opera, de mára a többségre jellemző lett. A kortárs balett technikája viszont nem sajátítható el olyan viszonylagos gyorsasággal, mint a nyolcvanas-kilencvenes évek modern balettjeinek/táncműveinek lépésanyaga. Nagy különbség például, hogy utóbbiak többnyire nem használják a spicc-technikát⁴⁷, a kortárs balett viszont igen: ráadásul a hagyományos oktatásban nem szereplő módon (Forsythe után „szabadon” és evidensen). És ennek következményeként a partneri munka is eltér a klasszikus pas de deux-tól: több erőt és koncentrációt igényel, a partnereknek szinte egymás meghosszabbításának kell lenniük, több a hibázási lehetőség és a veszély. Céлом tehát az volt, hogy a IX. évfolyamban egy olyan művön dolgozzanak a fiatalok egy

⁴⁷ A főiskolán bemutatott művek többsége legalábbis nem – néha ettől tartották őket igazán modernnek.

hosszabb perióduson át, melyen keresztül sokat tanulhatnak erről a technikáról.⁴⁸ Szerettem volna, ha tanítványaim úgy kerülnek ki az iskola falai közül, hogy nem kerülnek hátrányba külföldi társaikkal szemben akkor, ha nem Magyarországra szerződnek. És reménykedtem abban, hogy előbb-utóbb az Operaház repertoárjában is szükségük lehet a kortársbalett-technikára. Felmerült a két osztály közötti felkészültségbeli különbségek miatt, hogy külön lány és fiú darabokat válasszunk – de a rektor ragaszkodott a közös számhoz, mely a főiskolai tanulmányok valóban legutolsó momentumaként szerencsésebb, ha a teljes évfolyam közreműködésével zajlik. A mentőövet mindig Robert North, az MTF címzetes főiskolai tanára dobja, ha a harmadik rész tervezése problematikus, sőt gyakran eleve az amerikai koreográfusban gondolkodnak a IX. évfolyamok oktatói. Viszont Robert North éppen az 1980-90-es években volt pályája csúcán, tehát a korábban vázolt tervem szerint nem az ő darabját kerestem.

Ekkor szántam el magam egy olyan lépésre, amelyre még nem igazán volt példa. 2010-ben a Pécsi Balett fennállásának 50. évfordulójára készítette el Leo Mujić⁴⁹ a *Change Back* című művet, mely igen nagy hatással volt rám, és már akkor volt egy gondolatom, hogy ez a darab, vagy egy ilyen jellegű kortárs balett nagyszerű lenne a majdani végzős osztályomnak. „*A Pécsi Balett ötven éves évfordulójának Change Back című előadása jelentette szakmailag, vizuálisan és a koreográfiát illetően is a csúcspontot. Remek koreográfia és tökéletes együttműködés a színpadon. Biztosan kiemelkedő darab az ötven éves múltra visszatekintő Pécsi Balett történetében.*”⁵⁰

Leoval kétszer is találkoztunk már személyesen: egyszer az operaházi világsztár gálán lépett fel, egy másik alkalommal pedig ő látott engem próbálni a Nemzeti Táncszínházban, de ez a felszínes ismeretség egyáltalán nem tűnt erős alapnak ahhoz, hogy a világszerte keresett művészt megkeressem. Az internet világában nem volt nehéz megtalálnom őt, és legnagyobb meglepetésemre nemcsak hogy emlékezett rám, de partnernőm nevére, minden korábbi találkozásunk részleteire is emlékezett, és azonnal elfogadta a meghívást a főiskolára. A

⁴⁸ Külföldön ezt a kortárs technikát kurzusszerűen vagy rendszeresen oktatják, és az iskolák repertoárjában is folyamatosan szerepelnek ilyen művek. Nálunk erre nincs oktató és az anyagi lehetőségek is korlátozottak a külföldi szakemberek meghívásához.

⁴⁹ Leo Mujić tanulmányait Belgrádban kezdte, majd a lausanne-i Rudra-Béjart Balettiskolában tökéletesítette tudását. Szólistaként a világ minden táján számos neves koreográfussal dolgozott: Maurice Béjart, Nacho Duato, William Forsythe, Jiří Kylian, Ohad Naharin, Marguerite Donlon, Amanda Miller, Jean-Christophe Blavier, Mats Ek, Blanca Lee, Carolyn Carlson, Philippe Decouflé - csak néhányan a legjelentősebbek közül. Koreográfiáit a Horvát Nemzeti Balett, az augsburgi Staatsballett, az SBBS Zürich, a Szlovén Nemzeti Balett, valamint a Staatsballett Berlin mutatta be. Dueteket készített Christopher Wheeldon társulatának, dolgozott a Japán Új Nemzeti Színház vezető szólistáival és Aurélie Dupont-nal a Párizsi Opera sztárjával, valamint operákat koreografált Belgrádban és az Újvidéki Nemzeti Színházban. Pedagógusként is tevékenykedik Európán kívül Japánban és Amerikában is. Magyarországon Pécs, a Pr-Evolution és az MTF után már Győrben is dolgozott.

⁵⁰ Kikötő Online 2010. 09. at <http://www.pecsibalett.hu>

továbbiakban anyagi és szervezési szempontból is rugalmasnak és gálásnak mutatkozott, de közös munkáknak nem ezek lettek a legértékesebb részletei. Szerencsés egybeesés volt, hogy éppen készült Budapesten dolgozni, így együttműködtünk meghívásában a Pr-Evolution Dance Company-val, és vezetőjével, Nemes Zsófiával. Leo Mujic ideérkezése napján máris megtekintette a két végzős évfolyam balettóráját, és - pszichológus szülei hatására – egyből teljes portrékat adott a hallgatók személyiségéről (melyekben egyáltalán nem tévedett), és felmérte a bennük rejlő táncos lehetőségeket is (melyeket később maradéktalanul ki is használt). Egy tíz napos periódus állt rendelkezésre (2011. november 2-12-ig), hogy – miközben a budapesti kortárs társulattal is létrehozott egy produkciót – elkészítse az évfolyamnak szánt darabot. Egy későbbi alkalommal (a 2012. március 6-25. közötti turnéval és ünneppel tarkított időszakban 14 próbanap alatt) visszatérve fejezte be a művet, és áprilisban tíz nap alatt dolgozta ki a főiskolán szokásos „megnézésre”. Ilyen rövid idő alatt, és a stílust egyáltalán nem ismerő fiataloknak, akik közben mást is próbáltak, és fellépéseik is voltak, szinte lehetetlennek tűnik darabot koreografálni, de Mujic szótárából hiányzik ez a szó.



194. ábra: Leo Mujic, táncosként Ilja Louwennel, és a Change Back című koreográfiája Pécssett

Később – épp a vizsgaelőadás hatására - dolgozott Győrben, akkor így nyilatkozott a munkáról:

„Egy komoly fizikai erőnlétet igénylő műről van szó. Szigorú vagy a táncosokkal?

L.M.: Bár a koreográfia alapvetően a klasszikus technikára épít, valóban a balettosok fizikai és mentális határait feszegeti. Ha belép az ember egy próbaterembe akkor az nem arról szól, hogy szeretjük-e vagy sem, hiszen ez egy munka, itt minden a produkcióért történik! Megpróbálok emberi módon szólni a táncosokhoz, de úgy, hogy ezzel együtt a lehető

legtöbbet hozzam ki belőlük. Lehet, hogy sokat követelek, lehet, hogy nem, de hangsúlyozom, itt minden a kész produkció sikerének érdekeit szolgálja!”⁵¹

Az én közreműködésemmel *Ahonnán az álom jön* címre keresztelt darabban visszaköszönnék Leo Mujić korábbi koreográfiáinak elemei, de nekem nem is az volt a célom, hogy maga a koreográfia legyen kiemelkedő (bár az lett), hanem, hogy tanítványaim a lehető legtöbbet tanuljanak belőle. A műsor tervezésekor a Művészeti Tanács olyan darabra könnyebben mondott volna igent, amelyet ismert, vagy meg tudott volna nézni felvételtől. Én azonban azzal érveltem, hogy számomra nem az az elsődleges szempont, hogy a tánc történet majdan számon tartsa ezt a darabot, hanem, hogy a tanítványaim egy olyan alkotói-betanulási periódusban vegyenek részt, amellyel a társulati létükben is fognak találkozni, és megismerkedjenek egy ma már kikerülhetetlen stílussal, ami addig kimaradt tanulmányaikból. A főiskoláról kikerülve ugyanis azonnal egy társulati létbe csöppennek a hallgatók, amiről azonban sokszor nincs elegendő tudomásuk – még akkor sem, ha sokat szerepelnek az operaházi előadásokban. A főiskola által nyújtott védőburok sok haszna mellett hátrányt is jelenthet: ezt gyakran meg is fogalmazzák korábbi tanítványaink. Szerettem volna egy kis ízelítőt a „mély vízből”: hogy megtapasztalják, milyen az, amikor *ott és akkor* születik meg egy új balett az ő testükre, az ő közreműködésükkel, sőt együttműködésükkel, a munkájuk verejtékén keresztül – és egyben az előmenetelüket is szolgálva, netán sok örömet is okozva. Hogy megéljék, amikor egy ismeretlen ember előtt kell produkálniuk magukat technikai értelemben, miközben le kell mezteleníteniük magukat, megmutatni a személyiségüket, hogy alkotótársakká váljanak, és még nagyobb eséllyel vigyék sikerre a művet. Hogy túllépjenek határaikon, levetkőzzék gátlásaikat, és sikeresen lépjenek túl a kikerülhetetlen hullámvölgyeken, kríziseken. És természetesen mindezek által megtapasztalják, milyen igazi művészek lenni. A klasszikusbalett-részletek tanításakor nehéz az egyéniségeket felszabadítani, hiszen még sok felnőtt művészt is lefoglal a technikai elemek tökéletességre törekvő kivitelezése. Viszont, ha kortárs művekkel, akár kortárs témákkal találkoznak, és sikerül egyéniségüket kibontakoztatniuk, az vissza fog hatni személyiségükre, és színpadi kisugárzásukra a klasszikus balettekben is.

Mindez azonban csak az én elképzelésem maradt volna, ha nem egy olyan alkotót sikerül megnyerni az „ügynek”, aki nemcsak megvalósította a projektre vonatkozó álmait, de túl is szárnyalta minden szempontból. Leo Mujić ugyanis amellest, hogy remek és professzionális koreográfus, még karizmatikus személyiség, és nagyszerű pedagógus is volt. A teremben kíméletlen munkatempót diktáló, megalkuvások nélküli profi, közben hatékony

⁵¹ <http://gyor.hir24.hu/gyor/2013/01/26/uveghazat-varazsol-gyorbe/>

módszerekkel oktató, kiválóan magyarázó mester, a termen kívül pedig a szerződés nélkül álló fiatalok elhelyezéséért minden követ megmozgató barát, és az évfolyamvezetők nagy segítsége volt.

Nagy előny volt a munkában - és számomra egy meghatározó „nemzetközi” visszajelzés -, hogy szemléletünk, a *korszerű balettnyelvről való elképzeléseink* tökéletesen megegyeztek. Tartott néhány gyakorlatot is, valamint megtekintett számos órát, így kölcsönösen tanultunk mi is egymástól. Mindketten nagyon erősen építettünk a tánc intellektuális megközelítésére: én a tudatos munkára neveltem hallgatóimat, Leo pedig nem fogadott el tőlük semmit, amelyen látható volt, hogy nem értik is, mit miért és hogyan csinálnak. Nem lehetett semmit „megúsni”, „úgy csinálni mintha”, vagy csak ösztönből működni. Miközben a tökéletesen kontrollált mozdulatokkal sem elégedett meg: mindig túl kellett lépniük a fiatal táncosoknak önmagukon fizikai, szellemi és érzelmi szempontból is. És újra kellett értelmezniük, amit addig a balett-technikáról tanultak. Ráadásul a hallgatók számára egy új perspektívát nyitott meg ez a munkafolyamat, ahol ők is tapasztalhatták, hogy a kortárs balett szemlélete, eredményei visszahatnak a klasszikus balett hagyományosabb műveinek előadásmódjára, sőt a nyelvére is. (Ezért fejlődik a balett nyelve még mindig a XXI. században is: A hattyúk tavát sem ugyanúgy táncolják, mint akár néhány évtizede, pláne nem úgy, mint XIX. század végi bemutatóján.) Ez a néhány hetes időszak többeknek hozott fejlődést technikailag, mentalitásban, színpadi jelenlétben és a munkához, vagy a szerepformáláshoz való hozzáállásban. Erre jó példa egy instrukció, melyet a lányok kaptak a spicc-technikával kapcsolatban, és amely jól kifejezi a kortárs balett filozófiájának újdonságát, mely visszahat a klasszikus táncra is. Mujić úgy fogalmazta meg a lányoknak a spicc-technikájuk hiányosságát, hogy nem szeretne látni egy cipőt, ami a lábfejükön *rajta van* (akár egy papucs), hanem azt szeretné, ha a spicc-cipő a lábuk szerves folytatása lenne, ha eggyé válna a lábfejükkel, és úgy bánnának vele. Ez az érzékletes kép – melyet egy szakmabeli még inkább értelmezni tud -, valóban a XXI. századi klasszikus balett, és a korszerű „nyugati látásmód” jelképe is lehetne. Azt meg nyilván nem kell magyarázni, hogy akiben ez az instrukció megmarad, és a napi munkájában megjelenik, vagy részévé válik a technikájának, az többet fog nyújtani bármely spicc-cipőben előadott szerepében. A fiúk számára a partnerolás volt újdonság: itt nincsenek statikus helyzetek, pózok, vagy „rákészülés” egy emelésre. Minden organikusan működik, sőt gazdaságosan is, az úgynevezett off-balance helyzetekben a teljes testtel kell partnerolni, és megtalálni mégis az egyensúlyi helyzetet (például, ha a lány off-balance-ban van, a fiú az ellenirányba húz), vagy az egyensúly visszanyerésének módját. A fiúknak gyakran kell extrém testhelyzetben kontrollálni, segíteni a lány mozgását, a lányoknak pedig önállóan is

birtokolni az off-balance technikát. Az egész nyelvhez és stílushoz sokkal több dinamika, intellektuális megközelítés, bátorság és készenlét szükséges – és ebben mindenképpen XXI. századi. (Ahogy Forsythe megalapozta ezt már a XX. században.)



195. ábra

A szemlélet szempontjából a koreográfus folytatta az én munkám: tehát ennek az osztálynak sikerült megtalálni az ideális alkotót. Az általam felépített, és végigkísért periódus egy szervesen az öt év munkájára épülő munkafolyamattal, és annak gyümölcseként egy korszerű kortárs balettel zárult le. Konceptióm helyességét az élet szinte azonnal igazolta. Schumicky Endre nevű tanítványom Mainzba szerződött, ahol könnyen be tudott illeszkedni a ballettmainz társulatába (lásd a képen) az MTF-en megszerzett tudás birtokában: többször elmondta nekem, hogy nem csak a kortárs darabok próbáin és előadásain hasznosította a korábban tanultakat, de még hasonló napi balettgyakorlatokat is kapott. Darai Tamás és Pálinkó Kornél (lásd a képen) pedig a Horvát Nemzeti Balettben táncolták 2014-ben az *Anna Karenina* két főszerepét Leo Mujić világpremierjén.



196. ábra

A 2012. június 30-án, a Magyar Állami Operaház színpadán megrendezett vizsgakoncert műsora és szereposztása 2012. 04.24-én vált véglegessé. A szereposztások még tartalmazzák a betegségek és sérülések esetére a kar részeit pluszként betanulók nevét is az alacsonyabb évfolyamokból.

I. rész:

Dmitrij D. Sosztakovics-Kenneth MacMillan: Concerto

I. tétel: Horányi Adrienn (VIII. évf.)- Darai Tamás

II. tétel: Csonka Vanessza – Török Zsolt

III. tétel: Berzéki Melinda

3 pár: Kojo Kaede, Kovalszki Boglárka, Matsuhisa Mutsumi – Molnár Dávid, Pálinkó Kornél, Schumicky Endre

6 lány az első tételben: Szalai Emese, Maeno Shiori, Neves Costa Rebecca, Okuno Riho, Szabó Barbara, Vitárus Orsolya

Kar: I. tétel 6 lány + Pyka Alexandra, Babos Lilla, Bálint Adél, Bíró Petra, Galambos Júlia, Gyöngy Virág, Hoffman Virág, Palkovics Tíria, Rohonczy Viktória, Szűcs Boglárka, Horváth Kada, Kovács Péter, Rónai Attila, Babácsi Benjámin, Balázsi Gergő, Balikó György, Dzsupsin Ádám, Vincenzo Drogo

II. rész:

Cesar Pugni- Marius Petipa-Agrrippina Y. Vaganova: Diana és Actaeon pas de deux az Esmeralda című balettből: Kovalszki Boglárka– Molnár Dávid

Pjotr I. Csajkovszkij-Pártay Lilla: Anna Karenina – Kitty-Levin kettős: Szalai Emese – Kovács Péter

Ferdinand Hérold- Frederick Ashton: A rosszul őrzött lány (részletek)

Lise: Berzéki Melinda

Colas: Horváth Kada

Simone: Schumicky Endre

8 barátnő: Kojo Kaede, Miura Shino, Pyka Alexandra, Schneider Helga, Galambos Júlia, Gyöngy Virág, Neves Costa Rebecca, Szűcs Boglárka

Fapapucsos 4 lány: Miura Shino, Pyka Alexandra, Gyöngy Virág, Neves Costa Rebecca

Daniel-François-Esprit Auber- Victor Gsovsky: Grand Pas Classique Török Zsolt – Csonka Vanessza

Pjotr I. Csajkovszkij-Marius Petipa: A hattyúk tava - Fekete hattyú pas de deux

Darai Tamás – Purszky Lilla m.v., az Operaház balettművésze

III. rész:

Anita Andreis- Claudio Monteverdi – Tomaso Antonio Vitali - Leo Mujic: Ahonnan az álom jön

Csonka Vanessza, Horányi Adrienn (VIII. évf.), Matsuhisa Mutsumi (VIII. évf.), Harkai Édua (modern évf.), Kovalszki Boglárka, Szalai Emese, Kojo Kaede, Berzéki Melinda, Pyka Alexandra, Bálint Dóra, Schneider Helga,

Rónai Attila, Schumicky Endre, Török Zsolt, Darai Tamás, Molnár Dávid, Pálinkó Kornél, Kovács Péter, Horváth Kada



197. ábra: Darai Tamás: 2012: *A hattyúk tava*, vizsgakoncert; 2014: *Anna Karenina*, Vronszkij, Záháb



198. ábra: Pálincó Kornél: 2012: *Concerto*, vizsgakoncert; 2014: *Anna Karenina*, Levin, Záháb

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Tanácsának, hogy felvételt nyerhettem a doktori képzésre. Balettművészként és pedagógusként úgy gondolom, ez volt az egyetlen lehetőség a doktori fokozat megszerzésére, mely fontos további munkámhoz. A táncos téma „idegenségével” nyilván meg kellett küzdenie mindenkinek, aki segítséget nyújtott a dolgozat elkészítéséhez, de remélem, hogy munkánk után nagyobb bizalommal tekintenek majd a jövőbeni táncos doktoranduszokkal való együttműködés elé. Ha ebben is volt szerepem, már megérte.

Köszönöm Huszti Péter Tanár Úrnak, a Doktori Tanács Elnökének és témavezetőmnek az empátiát, a türelmét – melyre sok munkám miatt szükségem volt –, és a hasznos beszélgetéseket, melyek során minden iránt őszintén érdeklődött.

Köszönöm dr. Karsai György Tanár Úrnak, hogy igazán mentor-tanárként viselkedett, és hasznos tanácsokkal látott el.

A Tanár Urak hatására számvetést készítettem, és még magamnak is be kellett látnom, hogy balettmesteri munkám a XXI. századi balettnyelvben való elmélyülés terepe (természetesen tudatosan, bár ebből az aspektusból még sosem gondoltam rá), tapasztalataimnak pedig helye van a dolgozatban. Így sikerült egyébként tervszerűen, nagy gonddal felépített munkámnak egy nagyobb időszakra vonatkoztatható ívét átlátnom: a tudatosság és a művészi véletlenek termékeny együtt hatására is rácsodálkoznom.

Hálával tartozom anyaintézményemben Szakály Györgynek, a Magyar Táncművészeti Főiskola Rektorának, hogy támogatott a munkámban, és Ledniczky Beának, hogy minden praktikus részletben nagyon sokat segédkezett. Köszönet a technikusainknak a DVD-kért.

Köszönöm Hegedűs D. Géza Tanár Úrnak, hogy néhány éve a felvételi előtt biztatott a kutatásom megkezdésére, és nagy lelkesedéssel beszélgetett velem a táncról. Nagy élmény volt hallani tájékozottságát és a tánc iránt megfogalmazott csodálatát.

Végezetül köszönöm Kuti Edit doktori koordinátor segítségét, szelíd szigorát és kedvességét, hogy ne érezzem magam idegennek az Egyetemen.

Macher Szilárd

Mellékletek

1. A dolgozatban szereplő szakkifejezések jegyzéke, magyarázata

Lehetőség szerint mindenki számára érthető leírásokkal

135°-os helyzet: a kar magasságának meghatározására használt szög, melyet a kar a testtel (a törzs oldalával) zár be. Az allongé kartartás pontos magassága.

à terre, terre à terre (vagy par terre): földön történő mozgások

a'la second: oldalra, oldal irányú mozgások és pózok

a'la second sauték (arabesque sauték stb.): oldalt tartott lábbal megvalósuló gyors forgások egymás után talpon

allegro: az ugrások gyűjtőneve a zenei műszó alapján

allongé: a karpozíciók elnyújtása vállövből kiindulva

arabesque: hátul irányba földön elnyújtott, vagy megemelt lábhelyzet, egyik karral elől, másik karral oldalt tartott pozícióban (a lábak és a karok lehetséges kombinációja alapján négy arabesque van: a vállöv a IV. arabesque-nél elrotál közel 90°-kal)

assemblé: az egyik alapvető kisugrás: csúsztatás után a lábak gyors zárása a levegőben, minden irányba

áthúzás jété/grand temps levé sauté: nagy ugrás melyben az előre feldobott lábat emelkedés közben a másik láb mellett nyújtva, ollózó mozdulattal hátraváltjuk, miközben az elrugaszkodó lábat előre nyitjuk

attitude: a felemelt láb térdnél történő enyhe behajlításából származó póz, rendkívül gyakori

balance: egyensúlyi helyzet

balancé lépés (=mérleglépés): hintázó $\frac{3}{4}$ -es lépés kilépéssel indítva, majd zárással és helyben lépéssel

balancoire: a láb lendítése csúsztatáson keresztül (első pozíción át) előre és hátra

ballonnée: a szabadláb lendítésével létrehozott ugrás, minden irányba és magasságban, érkezéskor behajlítva a súlyláb elé vagy mögé (sur-le-cou-de-pied-be vagy passéba)

ballotté: a szabadláb ostorszerű mozdulatával, azaz hajlításon át (kis développé) gyors nyújtással létrehozott ugrás előre és lábváltással hátra, leggyakrabban folyamatosan, többször egymás után

battement battu: apró ütések a szabadláb spiccének hegyével a súlyláb bokájánál, csak elől vagy csak hátul

(battement) fondu: a lábak egyidejű hajlítása, miközben az egyik súlyláb marad, a másik a boka előtt/mögött tartott lábfejjel (spicc) megemelkedik (fondu helyzet), majd a két láb egyidejű nyújtása

Battement tendu: a lábak csúsztatása zárt pozícióból bármely irányba a lábujj hegyével érintve a földet (tendu helyzet), majd gyors ütésszerű (battement) zárása pozícióba

Battement tendu jeté: csúsztatáson keresztül 35°-ra lendített láb, erőteljes megállítással, és zárással bármely irányba

battírozás = batterie; battu: a lábak összeütése ugrás közben, illetve mozdulat ütéssel.

bedöntés (=le/kidöntés) (pas de deux): a balerina eredetileg zárt lábakkal a férfitáncos karjába dől oldalra, aki megtámasztja a testet a mellkasán és/vagy a lábán. Később nyitott lábhelyzetekben is és minden irányba történhet

beforgás (pas de deux): a balerina a partnere elé lépve indít forgást, melyet az közben lepartnerol (az indításnál nem fogja a nő derekát/kezét)

bourrée tánc: francia néptánc, nevét a rőzsényaláb szóból vagy a bourrir, „szárnyal csapkodni” igéből eredeztethetjük. ¾-es illetve 2/4-es ütemben, erősen szinkópás ritmussal és jellegzetes lépésváltásokkal táncolják

bourrée/pas de bourrée: a francia néptánc alaplépéséből kialakult lépés: apró gyors lépések helyben, egymás előtt, zárt lábakkal, vagy enyhe haladással/ illetve ¾-es lépés helyben lépéssel indítva, majd kilépéssel és hozzázárással

branle: a gyakran énekkel kísért ófrancia néptáncok gyűjtőneve.

brisé: előre vagy hátra haladó ugrás, melynél a szabadláb csúsztatásával és lendítésével történt egyidejű felugrás után a lábakat összeütjük, majd váltással zárjuk a földön

brisé dessus-dessous: a brisé változata („alá-fölé”), melynél az érkezés egy lábra történik, majd onnan folytatódik a másik irányba (elől és hátul váltakozva)

brush(=passé par terre)

cabriole / fouetté cabriole: az olasz „capriola”, gazella szóból. Könnyed, szökellő ugrás a nyújtott lábak összeütésével, szintén több néptáncban is megfigyelhető: lehet zárt helyzetbe érkezni a nyitás után a lábak pozícióba zárásával (cabriole fermé) vagy nyitott pózba megtartva a szabadlábát (cabriole ouverte). / Fouetté mozdulat után történik a lábak összeütése, és nyitott helyzetbe érkezik

cachucha: spanyol (andalúziai) női tánc, ¾-ben vagy 3/8-ban, mérsékelten gyors tempóban. Hasonlít a bolerohoz; szólóban kasztanyettával táncolják

ceruza-tour: a súlyláb mellett nyújtott, párhuzamosan tartott szabadlábbal, vagy V. pozícióban történő forgás.

chaconne valószínűleg spanyol eredetű, többnyire páratlan ütemű tánc, amely mint igen érzéki párostánc már a 16. században kimutatható (és vélhetően az arabok révén került Spanyolországba)

chainés: két lábon apró félfordulatos lépésekkel zajló, folyamatos, haladó forgás. Az egyik leggyakoribb forgás és koreográfiai elem.

changement (olasz changement): V. pozícióból V. pozícióba érkező ugrás, szoros lábváltással (felhúzott lábakkal történő változata)

chassé (=vadászlépés) (chassé en tournant): a társastáncokból ismert, csúsztatott pliéből és összehúzott relevéből álló lépés, balettban elsősorban ugrásként: a IV. és V. pozíciókat összekötve (fordulattal is)

cisz-moll emelés (pas de deux): a balerinát a partnere oldalt fekvésben emeli fel, egyik kezével a lapocka alatt, másik kezével a térd fölött fogva. A nő az alul lévő lábát kis sur-le-cou-de-pied-vel a boka mögé hajlítja az eredeti formában. (Fokin Chopiniana című darabjában a cisz-moll keringő tétel alapvető emelése.)

contre temps (kontralépés): az egyik láb oldalra kivezetése után elől keresztbelépés, majd gyors testsúlyáthelyezés után kilépés a másik lábra előre. Ugrással is használatos

coupé jeté en tournant: a földön végzett gyors, két lábon történő fordulat után, a hátsó lábról elrugaszkodással és az elől lévő láb lendítésével indított tág ugrás (a levegőben haránt spárga pózban)

courante: 16-17. századi francia udvari tánc. Jellegzetessége a folyamatos körben haladás

croisé: zárt póz. A nézők szempontjából a szabadláb és a súlyláb combjai zárt helyzetben vannak. Lásd alább: pózok ábra!

csárdás: a reformkor nemzeti társastáncának, a „szabálytalan magyar”-nak az 1844-ből származó elnevezése. Azóta többféle különböző értékű magyar párostánc gyűjtőneve

csípős tour (pas de deux): a tour/pirouette indításakor a férfitartner a balerina csípőjén tartva kezét adja a tempót (majd lazán átfog a derekára a forgás közben)

danseur noble: nemes táncos, vagy első táncos. Az elegáns, nyúlánk, arisztokratikus alkatú és szerepkörű szólista elnevezése

dégagé tour: kilépéssel a súlylábak váltásával létrehozott en dehors forgás.

dégager: testsúlyátvitelt szolgáló lépés, a kicsúsztatott lábra térdhajlításon keresztül (II. vagy IV. pozíción át) történő átlépéssel

demi rond: fél rond (valójában negyed kör): a földön vagy emelt helyzetben az elől-oldalt, és hátul-oldalt irányok összekötése

demikarakter: félkarakter táncstípus (a klasszikus koreográfiák egyes szerepeire predesztinált: pl. Kékmadár a Csipkerózsikában), és koreográfiai stílus: a klasszikus és karaktertánc elemeinek illetve a táncos és mimikus összetevők keveredésével

Dessus-dessous-pas de bourée: „alá-fölé”. Oldalról, féltalpra emelkedéssel és összehúzással indított pas de bourrée: hátulról indításkor a láb elöl zár, és fordítva. Gyakran kétszer, vagy többször egymás után, összekötve megjelenő lépés.

developpé: a láb emelése passé helyzetben át, azaz hajlításon keresztül.

developpé tombé: a developpé és a tombé mozdulatok összekötése, azaz lábemelés és kiesés a szabadláb irányába (mint a támadó állásnál)

diagonál: átlósan haladó mozdulatsor

divertissement: műforma: szórakoztató, cselekmény nélküli táncok sorozata, melyben a tánc és a technikai tudás van a középpontban. A barokkban és a klasszikus balettben egész felvonásokat tehet ki.

dobott emelés (pas de deux)(jeté, tour en l’air): dinamikus emelés a fej fölé, mely során a férfinak a feje fölé dobja a balerinát, majd a visszafelé úton újból elkapja

dos a dos (=háttal): a táncospár egymásnak háttal kerüli meg egymást lépésekkel.

double rond (de jambe en l’air): dupla lábkörzés. A lábszár mozdulata a comb mozdítása nélkül térdízületből, elliptikus vonalban, oldalt tartott lábbal

dreher: $\frac{3}{4}$ -es vagy $\frac{3}{8}$ -os ütemű dél-német – osztrák néptánc a 18. századból, amelyben a párok egymás mögé állva, egymás derekát fogják

écarté(e): a térben a sarkok felé irányított, oldal irányú póz. A nézők felé eső szabadláb esetén elöl écartérol, a nézők felé eső súlyláb esetén hátul écartérol beszélünk. Lásd alább: pózok ábra!

échappé: V. pozícióból indított, II. vagy IV. pozícióba érkező ugrás, majd visszaugrás a kiinduló helyzetbe.

échappé battu six-szel: échappé a lábak háromszori cseréjével a nyitáskor és/vagy záráskor a levegőben

éffacée: nyitott póz. A nézők szempontjából a szabadláb és a súlyláb combjai nyitott helyzetben vannak. Lásd alább: pózok ábra!

eleváció: a test súlypontjának megemelkedése ugrás közben.

emboité: ugrás egyik lábról a másikra fürge váltásokkal szimmetrikus helyzetekben: sur-le-cou-de-pied-ben, vagy kis attitude-ben

en dedans: visszafelé kivitelezett mozdulat vagy mozdulatsor, illetve a súlyláb irányába történő fordulat. (A kirotáció ellenpontjaként is használatos parallel vagy befelé rotált lábakra.)

en dehors: a lábak kifelé fordítottsága (kirotáció), előre felé kivitelezett mozdulat vagy mozdulatsor, illetve a szabadláb irányába történő fordulat

en face: a teremben a tükörrel, a színpadon a nézőtérrel szemben történő frontális elhelyezkedés, nincs elfordulás a térben negyedekkel

en suite (mozdulat, forgás, ugrások): folyamatosan, egymás után ismételt azonos mozdulatok sorozata

en tournant (mozdulatok, ugrások): a térben fordulattal (de nem forgással) történő mozdulatok illetve a levegőben forgással végzett ugrások

entrechat: a lábak összeütésével végzett ugrás V. pozícióból V. pozícióba vagy egy lábra érkezve (sur-le-cou-de-pied-be) (a számozásnál a nyitást és a zárást is számoljuk)

entrechats cinque: ötös ütés (egy lábra érkezve)

entrechats huit: nyolcas ütés két lábra, lábváltás nélküli befejezéssel

entrechats quatre: négyes ütés két lábra, lábváltás nélküli befejezéssel

entrechats sept: hetes ütés (egy lábra érkezve)

entrechats six: hatos ütés két lábra, lábváltással befejezve

entrechats trois: hármas ütés (egy lábra érkezve)

entrée: bevonulás: eredetileg az udvari balettek első része, a szereplők felvonulása, később a színpadra történő belépés

entrelacé (entrelacé fouetté): nagyugrás előről fouetté mozdulattal indítva, és a lábak ollózó váltásával hátul, arabesque-be érkezve (ugyanaz fouettével befejezve, elől irányú lábtartással érkezve)

enveloppé: a developpé inverz mozdulata: a megemelt láb behúzása hajlítással a súlylábhoz és zárása V. pozícióba

épaulement(=váll): elhelyezkedés a térben a frontálishoz képest negyedekkel elfordulva, illetve a vállöv és a felsőtest finom elforgatása tánc közben

fandango: spanyol udvarló tánc, szólópár részére, többnyire $\frac{3}{4}$ -ben vagy $\frac{3}{8}$ -ban táncolják. Gitár és kasztanyett-kísérettel adják elő, és gyakran megszakítják egy copla-val, amelyet a táncos a táncosnőnek énekel

failli (pas failli): haránt nyitott helyzetből a hátul lévő láb átvezetése a súlyláb mellett I. pozíción át előre, a testsúlyátvitel egyik formája (ugrással is létezik sissonne ouverte után)

flat arabesque: a moderntáncban használatos arabesque, melynél a test vízszintesen folytatja a felemelt láb mozdulatát, és általában a kar is a test előtt van elnyújtva. Így a teljes test egy vonalba rendeződik.

fecske (pas de deux): a férfitáncos a balerinát a két medencecsont környékén fogva emeli meg (súlyponttól függően változó helyen) a feje fölé, a balerina lábait a bokánál keresztezve és összetartva fészekszerű pózt vesz fel, hátát ívelten tartja

fenekes emelés (pas de deux): egy kézzel az ülőcsont alatt megtámasztott, fej feletti emelés, miközben a partner a balerina másik lábát a bokánál átfogva a mellkasához tartja. A szabadlábát a táncosnő többféle helyzetben tarthatja

flic (-flac): a lábszár mozdulata nyitott helyzetből sur-le-cou-de-pied-be, miközben a harántot és a lábujjakat ecetszerű mozdulattal a földön súrolva húzzuk be. Történhet a boka előtt és mögött (az első mozdulat a flic, a második a flac)

fondu: a lábak egyidejű hajlítása, miközben a szabadláb sur-le-cou-de-pied-be emelkedik, majd egyidejű nyújtása. Minden irányba lehetséges

fondu helyzet: az a pillanat, amikor a súlyláb hajlított helyzete mellett (plié) a szabadláb sur-le-cou-de-pied helyzetet vesz fel

fouetté (=ostorlépés) (grand fouetté, félfordulatos grand fouetté): a tendu helyzetben lévő (kicsúsztatott) vagy a felemelt láb megtartása mellett a test elfordulása 90/180°-kal. Indítható előlről oldalra és hátra érkezve, oldalról előre és hátra érkezve, és hátulról oldalra vagy előre érkezve. Egy lábról indított ugrással is végezhetjük

fouetté sauté: ugrás a levegőben fouetté mozdulatot végezve: oldalról vagy előlről arabesque-be érkezéssel a klasszikus szótárban (elméletileg minden fenti formában lehetséges)

gargoulliade: ugrás két gyors egymásutánban a levegőben végzett rond de jambe en l'air mozdulattal és tenduvel zárással

gavotte: eredetileg a 16. században páros ütemű népi körtánc, amelyet néhány körforgás után egy szólista pár táncolt tovább. Marie Antoinette idejében udvari tánccá stilizálódott

glissade: ugrás, általában kötőlépésként: V. pozícióból csúsztatással kerülünk II.pozícióba a levegőben, majd haladás után zárjuk az eredetileg elrugaszkodó lábat V. pozícióba tenduvel

glissé: előre vagy hátra haladó mozdulat pózokban (elsősorban arabesque-ben), kis földet súroló szökkenésekkel talpon pliében maradva (ugrás emelkedés nélkül)

grand battement jeté: a láb lendítése V.pozícióból, vagy első pozíción keresztül átcúsztatva 90-180°-ra

grand jeté croisé: láblendítéssel indított ugrás egyik lábról a másikra, előre haladva, a levegőben haránt irányú nyitással 180°-ra, hátul attitude-be hajlított lábbal (ritkábban nyújtva)

grand jeté pas de chat(= kirúgós jeté): gyors developpéval indított ugrás egyik lábról a másikra, előre haladva, a levegőben haránt irányú nyitással 180°-ra, hátul mindig nyújtott lábbal

grand fouetté effacée: a súlylábban pliéből féltalpon át pliébe visszaérkező, a szabadlábbal elől vagy hátul attitude-ből indított, oldal irányon keresztül hátra vagy előre érkező összekötött mozdulat. A lábak szinkronban vannak hajlított illetve nyújtott helyzetekben.

grand pas de basque: előre láblendítésekkel, ollózó mozdulattal vertikális ívet leíró pas de chat ugrás

grand rond: teljes rond (valójában félkör): a földön vagy emelt helyzetben az elől és hátul, irányok összekötése

grand rond rond de jambe jeté: a láb lendített mozdulata kis attitude helyzetből elliptikus íven fokozatosan emelve elől/hátul effacée-ből hátul effacée-ba/előre érkező, majd a földre helyezve

grand temps levé sauté a'la second en tournant: nagy ugrás egy lábról, oldalra lendítve a szabadlábát és fordulattal a levegőben

grand tour: forgások egy lábon 90°-ra emelt pózokban: a szabadlábát minden irányban (elől, oldalt, hátul) és elől-hátul attitude-ben tartva (II. vagy IV. pozícióból preparálva)

grand tour piqué (attitude-ben stb.): grand tourok kilépéssel indítva

halacska (pas de deux): a balerina a partnere combján fekszik („hason”) a csípővonalon támaszkodva, testét ívelten tartva, lábait a bokánál összetartva, vagy egyik lábát arabesque-szerűen tartva, másikat a férfi lapockája mögé akasztva (vonala egy sült halra emlékeztet)

izoláció: a testrészek elkülönítése és függetlenített mozgatása. Az afrikai és afroamerikai népek táncaira és az ő mozgásvilágukra építő moderntánc technikákra jellemző alapvető testhasználat

jeté (lásd még petit*, grand*kirúgós*): ugrásfajta egy lábról a másik lábra átugorva: kis és nagy formákban

jeté entrelacé – lásd entrelacé

jeté fondu: ugrás egyik lábról a másik lábra átugorva fondu helyzetbe érkezve

jeté passé: ugrás hátralendítéssel indítva, a lábak ollózó váltásával egy lábra érkezve

jig/gigue: az angol szigetek nagyon régi néptánca, melyet ma leginkább ír eredetűnek tartanak. A 16. század óta sorban vagy láncban táncolják és énekkel kísérik

„jogging”: egyik lábon féltalpra emelkedés térdhajlítással, miközben a másik lábon talpon maradunk, majd helybenjárászerű változtatása (bemelegítő mozdulat parallel, VI. pozícióban)

jota aragonesa: Aragónia vidékéről származó gyors spanyol néptánc. $\frac{3}{8}$ -os vagy $\frac{3}{4}$ -es ütemben, általában befejező strettával; ének, kasztanyetta és gitár kísérettel járják

kánkán: gyors, $\frac{2}{4}$ -es ütemű francia, csoportos, színpadi női tánc, amely 1830 körül tűnt fel Párizsban.

karaktertáncos: a karakteresebb, árnyaltabb figurákat megformáló, adott esetben kevésbé proporcionált alkatú táncos, akinek mozgásanyaga a klasszikus lépések mellett több karaktertáncos, azaz néptánc alapú vagy jellemfestő mozdulatot tartalmaz

karcolós fordulat/tour: a forgás közben a szabadláb lábfeje érinti a földet, a lábujjak hegye szinte karcolja azt, a súlyláb általában hajlított helyzetben (pliében) van

karpozíciók: lásd alább a kartartások ábrán.

keringő/valcer: német – osztrák eredetű tánc, mérsékelt gyors, $\frac{3}{4}$ -es ütemben, amely az Ausztriában és Bajorországban évszázadok óta ismert ländlerből alakult ki

kirúgós jeté – lásd grand jeté pas de chat

kiszúró lépés: általában terpeszbe való fellépés féltalpon/spiccen kis időbeli különbséggel, vagy egyik lábbal a test körül elképzelt kör vonalára hegyesen lehelyezett láb (akár többszöri ismétlődéssel) – nem a klasszikus kánon része

kóda = coda:

kontrakció = contraction: a központ (rekeszizom) izomzatának összehúzása, mely a felsőtest görnyedését okozza (mintha gyomorszájba vágnák a táncost). A Graham-technika alapmozdulata. Lehetséges még a vállövben is létrehozni, vagy a medencétől indítani

kontratánc/country dance/contredances: valószínűleg az angol country dance-ből származik, amely még 1600 előtt néptánc volt; társastánc formája először 1650-ben jelent meg, két alaptípusban. Mindkettőnél a lényeg az alapformák minél gazdagabb variációja. A 18. században mind az udvarnál, mind a polgári társaságokban rendkívül kedvelt volt

kordax: a görög komédia tréfás, ugrálós tánca

krakoviak: lengyel párostánc. Krakó vidékéről, gyors $\frac{2}{4}$ -es ütemű szinkópás ritmusokkal, melynél a sarkokat egymáshoz ütögetik. A romantikus balettben gyakran használják

láb pozíciói (lásd 26. oldal), az ún. VI. pozíció a modern táncokban használt zárt, parallel lábhelyzet

ländler: osztrák párostánc. Kb. 1800 körül keletkezett, $\frac{3}{4}$ -es vagy $\frac{3}{8}$ -os taktusban táncolják

lapockás emelés (pas de deux): a partner emelés közben a lapockák alatt támasztja meg a táncosnő testét, aki felsőhátból hátrahajol

manézs: a variációk vagy a kóda körben végzett mozdulatsora: elsősorban forgások és/vagy ugrások kombinációja

megdobós emelés=dobott emelés

menüett: eredetileg poitou-i néptánc volt, amely, mint udvari tánc XIV. Lajos idején nemzetközileg is elterjedt, és a 18. század folyamán egyike volt a legfontosabb báli táncoknak. $\frac{3}{4}$ -es ütemű, mérsékelt, kilengésmentes, 'terre á terre' tánc, szigorúan szimmetrikus figurákkal és sok mély meghajlással

off-balance: egyensúlyon kívüli mozdulat, amikor a súlyláb a talajjal nem 90°-ot zár be. Pas de deux-ben partneri közreműködéssel lehetséges, egyéni variációkban különleges technikát igényel a balance-ba visszakerülés, vagy a testsúly továbbvitele (a posztmodern technika alapvető jellegzetessége)

olasz fouetté: Elöl écarté/a'la second helyzetből fordulat közben I. pozíción átcúsztatással indított fouetté mozdulat croisé attitude-be. A mozdulat sorozatban is előfordul, így forgás érzetét kelti a nézőben

panché: az arabesque helyzet mélyített változata, mely közben a felsőtest kontrollált döntésével a szabadláb 90-180° közötti magasságba kerül (ideális esetben 180°-ra).

par terre összeugrás: az assemblé-hoz hasonló ugrás: a földön összeugrás V. pozícióba a lábak megemelése nélkül

pas = lépés

pas ciseaux (=olló). (Ez a mozdulat sok néptáncban megtalálható.) Felugrás után a lábak ollozó mozdulata elől, majd érkezés az elsőként fellendített lábra arabesque-be

pas d'action: cselekmény nélküli, de mozgalmas részlet a klasszikus balettben, általában sok szereplővel, akik többnyire rövid részletek után váltják egymást a színpadon. Lényege a tánc tiszta szépségét megmutatni

pas de basque = baszk lépés: háromnegyedes, oldalra majd előre haladó lépés vagy ugrás. Az egyik láb előre csúsztatás után körívvel (rond) kerül oldalra, majd a testsúly áthelyezése után a másik lábbal előrelépés következik (lásd még grand*)

pas de bourrée (lásd még dessus-dessous): háromnegyedes alaplépés, több formája létezik, de a lényeg a pliéből való féltalpra lépés (1), majd átlépés féltalpon a másik lábra (2) és pliébe ereszkedés (3)

pas de chat „macskalépés” (francia, orosz, spanyol, olasz): egy lábról a másik lábra való átugrás a lendített lábat hajlításon keresztül feldobva és a lábfejek találkozásával a levegőben. Francia: a levegőben mindkét lábat a medence alatt passéba húzzuk fel, és a bokák egymás előtt vannak (kvázi V.pozícióban), oldalra halad. Olasz: az első lábat oldalra kirúgós mozdulattal kinyújtjuk, az elrugaszkodó láb hajlítva marad, oldalra halad. Spanyol: mindkét láb developpéval előre lendül, előre halad. Orosz: mindkét láb hátul attitude-be lendül, előre halad.

pas de cinque: öt táncos jelenete

pas de deux: tánckettős, duett. A klasszikus balettben formája: entré/adagio, férfi és női variáció(k) és kóda

pas de quatre: táncnégyes

pas de six: hat táncos jelenete

pas de trois: három táncos jelenete

pas de zephir: ugrás melynek során a feldobott lábat hajlításon keresztül passé helyzetbe húzzuk, és a másikat passéban hozzá emeljük (kvázi V.pozícióba), majd a feldobott lábra érkezünk, miközben mély pliébe ereszkedünk és hátul a földön nyújtjuk a másik lábat.

pas elevé: váltott sétalépés féltalpon(lábujjhegyen) V. pozícióban, oldalra kissé megnyitott lábbal

pas failli: ugrás, miközben a haránt nyitott lábakat a levegőben indítva, majd a földön átcsúsztatással folytatva váltjuk. Lépéssel is történhet: arabesque-ből előre tombéba érkezve.

pas grave: a menüett barokk formájának méltóságteljes alaplépése, mely a táncnak sajátos kontrapunktikus hullámmozgást kölcsönzött

pas marché = séta. Kissé kiforgatott helyzetben történő, színpadi formájú sétalépés.

pas menu, pas menuet: a „kis lépés”, a menüett alaplépése.

passé: a szabadláb hajlított helyzete a spiccet a térd előtt/mellett/mögött tartva. Eredetileg átmeneti helyzetet jelent, de a forgások és ugrások közben hosszan, mozdulatlanul megtartva is használjuk.

passé par terre(=brush): a szabadláb átcsúsztatása a súlyláb mellett első pozíción át előlről hátra, vagy fordítva

passepied: eredetileg először 1587-ben Párizsban említett, branle-hoz hasonló élénk hajóstánc, amelyet párosával vagy négyes csoportokban férfiak táncoltak, duda vagy ének kíséretre. XIV. Lajos idején aztán igen kedvelt udvari tánc lett, 3/8-os vagy 6/8-os ütemben, amely a balettekbe is bekerült

pavane: általában páros ütemű udvari lépő-tánc, amely a 16-17. században igen népszerű volt Itáliában, Franciaországban és Spanyolországban

petit battements: a súlyláb ütése függő a boka felett elől és hátul a szabadláb spiccebe hajlított lábfejjel

petit jeté: az egyik alapvető kisugrás: csúsztatás után átugrás az elrugaszkodó lábról a felfelé emelt lábra, érkezve sur-le-cou-de-pied-be.

piedi di fuori = en dehors: a lábfejek kifelé forgatása combtövből indítva

pipa = (dorsi)flex(ion): a lábfej visszafeszített helyzete

piqué: kilépés hegyes rálépéssel féltalpra/spiccre a szabadláb megemelésével passéba, vagy nyújtott lábhelyzetekbe. Fordulattal is lehetséges

pirouette/tour: forgás egy lábon, féltalpon vagy spiccen, sur-le-cou-de-pied-ben vagy passéban tartott szabadlábbal, II., IV. vagy V. pozícióból indítva

Plié: demi plié, grand plié: a balett alapmozdulata. A térdek hajlítása bármely pozícióban: félig (kb. 90°) vagy mélyhajlításig (mint a guggolás)

polka: 2/4-es ütemű, nyolcados ritmusú tánc, amelynél az első három nyolcadra egy-egy lépés, a negyedekre egy szökkenés esik. 1830 körül terjedt el, mint báli tánc

polonéz: lengyel ünnepélyes lépő-tánc. 3/4-ben, karakterisztikus, a bolero-hoz hasonló ritmussal.

port de bras: a kar bármely mozdulata. A Vaganova rendszerben a kar (fél port de bras, I. és II. port de bras) illetve a kar és a felsőtest (hajlások: IV., V.) és a kar-felsőtest-lábak (VI. port de bras) összehangolt mozdulatai vannak számozva, mint klasszikus port de bras-k.

posé helyzet (plié-posé helyzet): érkezés egy mozdulatból olyan helyzetbe, ahol a szabadláb lábujjheggyel érinti a talajt (a súlyláb pedig demi pliében van)

pour batterie: petit battements-hoz hasonló mozdulat, de a láb ütése csak elöl vagy csak hátul történik

pozíciók: lásd karpozíciók és láb pozíciói

preparáció: előkészítő helyzet vagy mozdulat: elsősorban forgások és ugrások előtt illetve mozdulatsor legelején

promenád (pas de deux) = tour lent partnerrel. Pózok megforgatása partner segítségével: kéz-csukló-, kar-, vagy derékfogással

relevé = féltalpra, azaz lábujjhegyre vagy spiccre emelkedés

relevé lent: a láb emelése nyújtott tartással

renversé: a felsőtest spirális mozdulata féltalpon, a megemelt szabadlábhoz (elsősorban croisé attitude hátul vagy croisé elől) közelítjük az ellentétes vállövet

retiré (passé retiré): V. pozíciós lábváltás sur-le-cou-de-pied-n vagy passén keresztül

reverance ≈ tisztelet = meghajlás

revoltade: nagy technikai nehézségű ugrás, az előre feldobott láb megtartása után az elrugaszkodó láb megkerüli azt vízszintes tengely mentén, és ezáltal a teljes test felet fordul a levegőben, és arabesque-be (vagy hátul poséba) érkezik

rida: magyar néptánc alaplépés, az egyik láb talpon, a másik féltalpon lépeget egymás mögött („sántikálva”)

rond de jambe en l’air: a lábszár mozdulata a comb mozdítása nélkül térdízületből, elliptikus vonalban, oldalt tartott lábbal

rond de jambe en l’air sauté: ugrás a szabadlábban rondot végezve a levegőben

rond de jambe fouetté: egy lábon ismételt (en suite) forgás, a tourok között talpon pliébe ereszkedve előlről oldalra vezetett szabadlábbal, és onnan indítva a következő forgást. (lábváltással: egy en dehors fouetté és egy en dedans tour kombinációja szorosan átlépve V. pozíción keresztül)

rond de jambe par terre: lábkörzés a földet lábujjhegygel érintve, az elől, oldalt és hátul irányok összekötésével, majd I. pozíción történő átcúsztatással (passé par terre): előre vagy hátra indítással

royal: entrechat ugrás. (A Napkirályról kapta nevét.) Az ütések száma négy, mint az entrechat quatre-nál, de a lábak cseréjével (első ütés elől, második hátul)

sarabande:

saut de basque: technikailag nehéz nagyugrás. Kilépés és a láb oldalra történő feldobása után a súlylábát passéba húzzuk, és ebben a helyzetben fordulunk a levegőben

sauté = temps levé sauté

shuffle step: pas de bourrée-szerű laza, dzsesszes váltólépés

sissonne: egyes szakkönyvek szerint eredetileg a farandola nevű provençe-i tánc egyik lépése, de a gigue-ben már biztosan szerepelt. Két lábról egy lábra érkező ugrás alaptípus

sissonne fermé: két lábról felugrást és a lábak nyitását követően egy lábra érkezés azonnali zárással. V. pozícióból V. pozícióba minden irányba haladva lehetséges

sissonne ouverte: két lábról felugrást és a lábak nyitását követően egy lábra érkezés a láb megtartásával. Minden irányba haladva lehetséges

sissonne simple (en tournant): két lábról felugrás és a szabadláb sur-le-cou-de-pied-be emelése után egy lábra érkezés a láb megtartásával (fordulattal is)

sissonne tombé: a sissonne simple után kiesés irányba haladva plié-posé helyzetbe (tombé). Minden irányba haladva lehetséges

soubresaut: V. pozícióból felugrást követően a testet hátból íveljük, a lábakat összetartva

soutenu: a szabadláb kicsúsztatásával vagy developpén át poséval történő lehelyezésével egyidejűen a súlyláb hajlítása (pliébe ereszkedés). Minden irányba lehetséges

soutenu fordulattal: soutenu után fordulat V. pozícióba összehúzással, vagy oldalra soutenu után kilépés fordulattal

spanyol pas de chat: lásd pas de chat

spárga (haránt és angol): nyújtást szolgáló gyakorlat a földön ülve a lábak haránt (elöl és hátul) és oldal irányú („angol”) nyitásával. A levegőben a lábak 180°-ra nyitása

spicc = plantar flexion: a lábfej elnyújtása, ívelése a bokaízületből, a lábfej kisízületeiből és a lábujjakból. A vonalak megnyújtását szolgáló alapvető technikai/stíluselem

spicc-sauté: kis szökkenések spiccen (a spicc-cipő hegyén) maradva

spicc-technika: a balerinák lábtechnikája egy különleges orrkiképzésű cipőben (spicc-cipő), melynek kis felületén állva (a cipőben valóban a lábujjal hegyén) bármely mozdulat kivitelezése lehetséges. A romantikában fejlődött ki a testetlen lebegés érzékeltetésére, és a test (a láb) „határainak” elmosására

suivi: apró és gyors lépések spiccen (ritkábban féltalpon) V.pozícióban, a lábak látható emelése nélkül „varrógépszerűen”

súlyláb: támaszkodó láb, a súlyt tartó láb, amikor a másik láb elhagyja a talajt

sur-le-cou-de-pied: a szabadláb hajlítása a lábfejet (spiccet) a bokához vagy a lábszár közepéhez emelve, és szorosan odatartva (nem támasztva)

szabadláb: a földön kicsúsztatott vagy a felemelt láb, mely súlyt nem hordoz

tarantella: a legnépszerűbb dél-itáliai népi tánc, általában párban vagy hármassával, 6/8-os ütemben, pezsgő, fergetegessé fokozott tempóban táncolják

temps de cuisse: sissonne ouverte típusú ugrás, melynél az V. pozícióból történő felugrást követően a hátul lévő lábat nyitjuk előre

temps levé (sauté) = sauté: egyszerű ugrások két lábról két lábra (pozícióváltással vagy nélküle) és egy lábról azonos lábra. Többnyire helyben (kivéve a volé, mely az alapugrás haladó változata)

temps lié: kombinációs gyakorlat a testsúlyáthelyezés gyakorlására többféle formában: előre és oldalra, illetve visszafelé (en dedans) hátra és oldalra kilépésekkel mindig V. pozícióból. Történhet földön (par terre), emelt lábakkal és fordulattal is. Ugrásnál két sissonne tombé összekötése

tendu helyzet: a láb kicsúsztatásával létrehozott helyzet (súlyláb talpon, szabadláb lábujjhegygel érinti a földet)

tire-bouchon(= dugóhúzó): a pliéből passéba behúzás mozdulata, és oldalt helyzetből indított en dedans tour neve

tombé: kiesni. A csúsztatást vagy lábemelést követően a testsúly áthelyezése haladással a szabadlábra. Emelt láb esetén a zuhanást féltalpon gördüléssel kell lassítani

tombé pas de bourrée: a két mozdulat kombinációja. Állandósult összetétel forgások előkészítésére (preparáció) vagy ugrások és egyéb mozdulatok kötőlépéseként

tortiller(=forgat, fészkelődik): a láb csípőből való be- és kiforgatását összekötő mozdulat a térd vezetésével: sur-le-cou-de-pied-n vagy passén át. Nem az akadémikus kánon része, de gyakran használt mozdulat bemelegítésnél vagy a csípő ellazítására.

tour (sur-le-cou-de-pied) / pirouette (lásd még grand*): forgás egy lábon, féltalpon vagy spiccen, sur-le-cou-de-pied-ben vagy passéban tartott szabadlábbal, II., IV. vagy V. pozícióból indítva

tour developpé tombé: kombinált mozdulat. (Egy) fordulat után a passéból developpés nyitással kiesés előre tombéval

tour pas de bourrée/tour soutenu: forgás két lábon előre kilépést követően a lábak gyors zárásával elől V. pozícióba. Alapvetően sorozatban (en suite) fordul elő diagonálban haladva

tour en l'air = changement en tournant: V. pozícióból felugrást követően a helyzetet megtartva fordulat a levegőben, a leérkezésnél a másik V. pozícióba érkezve

tour lent: talpon fordulat pózokban a lábat megtartva, a súlylábсарок szinte láthatatlan mozdításával

tour piqué (grand tour piqué): lásd piqué

tour posé: tour sur-le-cou-de-pied-k egymás után ismételve (en suite) V. pozícióból V. pozícióba

tour sans posé: tour sur-le-cou-de-pied-k egymás után (en suite), az első fordulatot V. pozícióból indítva, majd a forgások után a pliébe ereszkedéskor a szabadlábát megtartva sur-le-cou-de-pied-ben, és egy lábon felemelkedve folytatva tovább

ujjas tour (pas de deux): a férőpartner a középső ujját a balerina megemelt karjának (III. pozíció) tenyerébe csúsztatja, a táncosnő azt körbefogva, de nem szorítva forog

unisono: több táncos együttes, egyidejű táncolása (azonos koreográfiával)

vállraültetés (pas de deux): a férőpartner a derekánál fogva megemeli és vállára ülteti a balerinát, a táncosnő egyik lábát a férő mellkasához támasztja, másikat elől attitude-be emeli

valse jeté: a francia keringő egyik lépése.

valse sauté: a francia keringő egyik lépése.

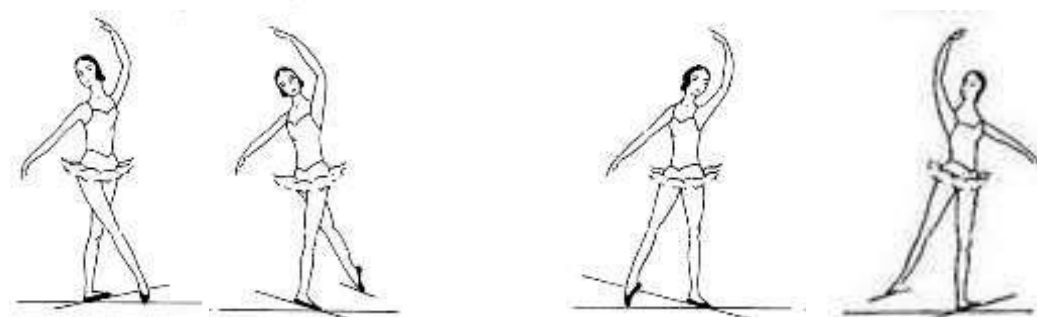
volé: haladás ugrások két lábról indítva: sauték (pl. changement volé) és entrechat-k (pl. quatre-volé)

zászló helyzet (pas de deux is): az oldalra nyújtva lendített láb mellé az elrugaszkodó lábat passéba húzzuk, helyben maradó ugrás (lehet hátra lendítéssel, sőt előfordulhat előre lendítéssel és ráhajlással is)

Z-ülés: nyújtó helyzet a földön haránt helyzetben, az elől lévő lábat és a hátul lévő lábat is hajlítjuk, mintegy „Z”-t formázva

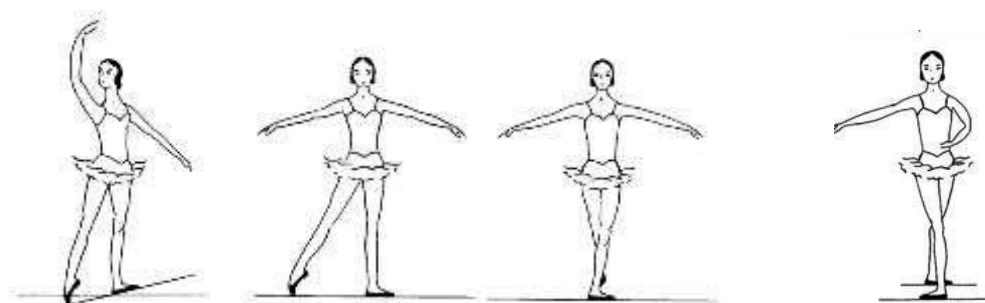
zephir (pas de deux): emelés, melynél a balerina a partner mellkasa előtt van arabesque-ben a súlylábát passéba emelve (zászló helyzet), a férfi egyik karjával alulról átfogja a medencét, a másikkal a térdé fölött felülről fogja át a combját

Pózok à terre (lábujjheggyel a földet érintve = tendu helyzetben)



Croisé elöl (*devant*) és hátul (*derrière*)

Éffacée elöl és hátul



Écarté elöl

En face a'la seconde és hátul

Kartartás a kis pózokhoz

Kartartások (Vaganova szerint)



Előkészítő, első, második és harmadik karpozíció.

2. DVD-melléklet (2 lemez):

A mellékleteken szereplő művek:

DVD1:

1. Balanchine-Mozart: **Divertimento No.15** (Andante tétel) (1956) in. Dance in America – Choreography by Balanchine part 1. (New York City Ballet), Exxon Corporation – Public Broadcasting Service, USA, 1977

2. Balanchine-Hindemith: **The Four Temperaments** (1946) in. Dance in America – Choreography by Balanchine part 1. (New York City Ballet), Exxon Corporation – Public Broadcasting Service, USA, 1977

3. Béjart-Ravel: **Bolero** (1961, női változat és 1979. férfi változat) in. Soirée de Gala Á L'Opéra Bastille (Le Ballet de l'Opéra National de Paris), Bel Air Media – Telemondis – Arte France – Mezzo Television, 2008

4. Béjart-Sztravinszkij: **Tűzmadár** (1970) in. Soirée de Gala Á L'Opéra Bastille (Le Ballet de l'Opéra National de Paris), Bel Air Media – Telemondis – Arte France – Mezzo Television, 2008

5. Ashton-César Franck: **Symphonic Variations** (1946)

6. MacMillan-Sosztakovics: **Concerto** (1966) in. Three MacMillan Ballets, Opus Arte – The Royal Ballet, 2010

DVD2:

7. van Manen-Beethoven: **Adagio Hammerklavier** (1973) in. Dutch National Ballet & 3 Minute West, 2007

8. Forsythe-Willems: **In The Middle Somewhat Elevated** (1987) in. SemperOper Ballett, Dresden (házi felvétel)

9. Kylian-Debussy: **Nuages** (1976) in. Soirée de Gala Á L'Opéra Bastille (Le Ballet de l'Opéra National de Paris), Bel Air Media – Telemondis – Arte France – Mezzo Television, 2008

10. A Doktori szigorlat **képi anyaga**, az 5.: **A balett nyelve ma – egy MTF képesítővizsga tükrében című fejezethez** (saját felvétel)

0'20" Célgyakorlatok

0'20" 1.) Ki-beforgatás-flex-rányújtás

1'10" 2a.) Double talpon behúzá, double-sarok kombináció

1'50" 2b.) Ugyanez instrukciókkal

2'15" 3.) Pipával körzés –medence stabilitás, pipás körzés ronddal

- 2'55" 4.) Lassú demi rond és gyors demi rond par terre
- 3'33" 5.) Demi rond elől keresztezett irányba
- 3'50" 6.) Pointé hagyományosan (emeléssel, ívesen) és másképp (húzással, laposan)
- 4'20" 7.) Pointé rondokkal körben
- 4'36" 8a.) Tendu pliében maradva és kilépéssel – testsúlyátvitel, és oldalra plié poséval (pas de cheval)
- 5'00" 8b.) Ugyanez instrukciókkal
- 5'33" 9.) Kis rondok csak lábfejből – oldalra ugyanez – negyed rondok
- 6'00" 10.) Tire-bouchon fondu (=attitude plié spirállal) – spirális körök attitude-ben – grand rond után, nyújtott helyzetből indított, kontra grand rond jeté
- 6'43" 11.) Attitude-allongé folyamatosan (flow) – oldalt attitude-plié rondosan
- 7'20" 12.) Soutenu – soutenu fordulattal – nyújtott lábas soutenu
- 7'55" 13.) Sauté parallel – kifelé (en dehors) váltva – ritmizálások
- 8'26" Bournonville-technika
- 8'26" Bournonville-technika jellegzetességei
- 13'12" Napi gyakorlatok. Tendu
- 14'29" Napi gyakorlatok. Grand battement jeté
- 16'51" Napi gyakorlatok. Közép
- 19'50" Napi gyakorlatok. Sauté – grand pliével
- 20'46" Napi gyakorlatok. Jeté „kínai” karral
- 21'49" Képes instrukciók
- 21'52" „Kártyalap”
- 22'40" „Legyező”
- 23'25" „Horgony” – „Eiffel-torony”
- 24'35" „cipzár felhúzása” – „lecsúszás a falon” – „papírlap” – „sajtos melegszendvics laposkenyérből”
- 26'00" „görkorcsolya”
- 27'00" „fűző” – „négy szál megkötése” –köldök patent”
- 28'32" „nadrágtartó szára egyformán meghúzva”
- 29'32" „mozdony és a vonat kocsijai”

30'29" „gombostű” – spirális emelkedés – „palánk”

31'26" „rugó összenyomása és kipattanása”

32'26" VII. évfolyam vizsga

32'26" Kisugrások „nyugati szemlélettel”

34'25" VIII. évfolyam vizsga

34'25" Közép tendu sok kötőlépéssel (táncosan)

és tourok többféle preparációval és kombinációban

37'34" IX. évfolyam – Képesítő vizsga

37'34" Kis adagio közepen – balance-ok

38'50" Forgások formái

39'40" Spanyolos karakterű fondu és forgások

41'02" Grand tour kombináció

41'29" En suite tourok

41'47" Adagio – tételnyi hosszúságú koreografikus gyakorlat, port de bras-k „katalógusa”

11. Részletek az MTF 2012-es vizsgakoncertjéből (MTF felvétel)

Irodalomjegyzék

Felhasznált irodalom

- Babics Antal et al. (1963, szerk.): A kultúra világa. A zene, a tánc, a színház, a film. Minerva - Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest
- Balanchine, George - Mason, Francis (1975): 101 Stories of the Great Ballets: the Scene-by-scene Stories of the Most Popular Ballets, Old and New. Anchor
- Bournonville, August (1955): Színházi életem (Részletek a „Mit Theaterliv” című könyvből). Felsőoktatási Jegyzetellátó Vállalat, Budapest
- Bremser, Martha(szerk.)(2009): Ötven kortárs koreográfus. L'Harmattan
- Costas (szerk.)(2003): Balanchine, Celebrating a Life in Dance. Tide-Mark Press, Windsor, Connecticut
- Dallos Attila (1969): A Pécsi Balett története. Zeneműkiadó, Budapest
- Fuchs Livia (2007): Száz év tánc. L'Harmattan
- Fuchs (szerk.)(2008): Táncpoétikák – A reneszánsztól a posztmodernig. L'Harmattan
- Homans, Jennifer (2010): Apollo's Angels – A History of Ballet. Random House, New York
- Jordan et. al (szerk.)(1996): Following Sir Fred's Step – Ashton's Legacy. Dance Books – Cecil Court, London
- Kaán Zsuzsa (2005): Seregi. Nemzetközi Tánc- és Kultúra Alapítvány-Trionfo
- Kaposi Edit (1980): A társastáncok története, oktatási segédanyag. Népművelési Intézet, Budapest
- Kaposi et. al (szerk.) (1961): Kis könyv a táncról. Gondolat, Budapest
- Kaposi - Pesovár Ernő (szerk.)(1983): Magyar táncművészet. Corvina kiadó
- Koegler, Horst (1977): Balettlexikon. Zeneműkiadó, Budapest
- Lőrinc György (szerk.)(1996): A klasszikus pas de deux metodikája. Nemzeti Tankönyvkiadó,
- Magyar Állami Operaház (ism.szerk.)(1959): A hetvenöt éves Magyar Állami Operaház
- Molnár Gál Péter (2000): Eck (Imre és a Pécsi Balett). Jelenkor Kiadó, Pécs
- Pusztai Ferenc (főszerk.)(2003): Magyar értelmező kéziszótár (mecenás)
- Sebestény Katalin (1997-2013): A klasszikus balett módszertana. MTF-Planétás (7 kötet)
- Sörenson, Margareta (2011): Mats Ek. Bokförlaget Max Ström
- Staud Géza (szerk.)(1984): A budapesti Operaház 100 éve. Zeneműkiadó, Budapest
- Szűdy Eszter (szerk.)(1994): Harangozó Gyula Emlékkönyv. MTF
- Vaganova, Agrippina (1951): A klasszikus balett alapjai. Művelt Nép Könyvkiadó
- Vályi Rózsi (1969): A táncművészet története. Zeneműkiadó, Budapest
- Vályi Rózsi (1953): A társastáncok története. Állami Balett Intézet jegyzetei. Kézirat
- Vályi Rózsi (1980), Balettok könyve. Gondolat, Budapest
- Vitányi Iván (1963): A tánc. Gondolat, Budapest
- Ceccoli, Velleda C. (2013): *Visionaries, Innovators and Diviners: Mats Ek, Psychology*. Tomorrow Magazine, 2013. 7. sz., július

(<http://www.psychologytomorrowmagazine.com/visionaries-innovators-and-diviners-mats-ek-architect-of-intimacy/>)

Capelle, Laura (2014): *Hans Van Manen programme, Mariinsky II, St. Petersburg – review*. Financial Times (2014. június 17.) (<http://www.ft.com/intl/cms/s/2/d12747e6-f576-11e3-afd3-00144feabdc0.html#axzz3DHa4Sgqj>)

Crompton, Sarah (2012): *William Forsythe interview: Artifact is an ode to ballet*. <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/9211413/William-Forsythe-interview-Artifact-is-an-ode-to-ballet.html>, 2012.04.18

Dömötör Tekla (főszerk.)(1988-2002): Magyar Néprajz, VI. kötet: *Népzene, néptánc, népi játék - A magyar nép tánc kultúrája - A tánc hagyományozódása*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1988-2002. <http://mek.niif.hu/02100/02152/html/06/23.html>

Fázsy Anikó (2013): *Kultúra és politika – L. Simon László: Versenyhátrány*. Magyar Szemle, 16. évf. 11-12. sz.. http://www.magyarszemle.hu/cikk/20071230_kultura_es_politika_-_1_simon_laszlo_versenyhatrany

Fuchs Livia (2005): *Kitekintés-Áttekintés/Az európai táncminták*. <http://tbeck.beckground.hu/szinhaz/index.htm>

Fuchs Livia (1997): *A szabad táncról a posztmodernig* (Alföld - 48. évf. 12. sz. 1997. december). <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00024/fuchs.html>

Jacobs, Laura (2010): *Dogma & Diaghilev*. The New Criterion, 28. szám, 2010. május. p.16. <http://www.newcriterion.com/articles.cfm/Dogma---Diaghilev-5296>
http://www.jstor.org/stable/3203909?origin=crossref&seq=1#page_scan_tab_contents

Kondor Zsuzsanna (é. n.): *A kultúra fogalmának és tartalmának változása Cicerótól Carey-ig*. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Filozófiai Intézet honlapja. <http://www.phil-inst.hu/uniworld/kkk/crosscul/kondor/1.htm>

Kuznyecova, Tatjana: *Ballet without soap*. http://www.ismeneb.com/Blog/Entries/2013/3/25_Polunins_Crown_Prince_Rudolf_in_Mayerling_reviewed.html

Macaulay, Alastair (2004): *Notes on the Fred Step*. <http://www.ashtonarchive.com/fredstep.htm>

Sebestyén Rita (2009): *A görög tragédia születésének helye*. Korunk, 3. folyam, 20. évf. 1. sz. (2009. január). <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00145/index.htm>

Spier, Steven (2005): *Dancing and drawing, choreography and architecture*. The Journal of Architecture, X. évfolyam, 4. szám, szeptember p. 349-364. <http://www.ingentaconnect.com/content/routledg/rjar/2005/00000010/00000004/art00001>

Vörös Miklós - Nagy Zsolt (1995): *Kultúra és politika a mindennapi életben. Bevezetés a kritikai kultúrakutatásba*. Replika, 17-18. szám. <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/1718/voros.htm>

Linkek:

<http://artsalive.ca/en/dan/index.asp> (Sidi Larbi Cherkaoui, Akram Khan)
<http://www.danceinisrael.com/2008/11/going-gaga-my-intro-to-gaga-dance/>
<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/HU/TXT/?uri=CELEX:12012P/TXT>
<http://gagapeople.com/english/>
<http://hu.wikipedia.org/wiki/Globalizáció>
<http://lexikon.katolikus.hu/K/k%C3%B3rus.html>
<http://lexikon.kriterion.ro/szavak/4492/>
<http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz15/399.html> (Milloss)
<http://meszotar.hu/keres-kultura>
<http://meszotar.hu/keres-politika>
http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszeti/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=541&tip=0
<http://openendedgroup.com/writings/danceGeometry.html> (Forsythe)
<http://tbeck.beckground.hu/szinhaz/htm/03.htm> (Svéd Balett)
<http://www.artsholland.com/genre/dance>
<http://www.balanchine.org/balanchine/01/bio4.html>
<http://www.criticaldance.com/interviews/1999/cbruce990700.html>
<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P6-TA-2008-0124+0+DOC+XML+V0//HU>
<http://www.hansvanmanen.com/>
<http://www.introdans.nl/introdans-en/about-introdans/history>
<http://www.jbfi.org/index1.html>
http://www.kballet.org/_new/eng/main/main.asp
<http://www.kennethmacmillan.com/ballets/all-works/1977-1992/mayerling.html>
http://www.nytimes.com/2012/12/29/arts/dance/william-forsythe-revival-at-paris-opera-ballet.html?pagewanted=all&_r=0
<http://www.openendedgroup.com/writings/danceGeometry>
<https://www.operadeparis.fr/en/l-opera-de-paris/l-institution/histoire-de-l-onp>
<http://www.pecsibalett.hu/main.php?lang=HUN&disp=produkcio&ID=74>
<http://www.rad.org.uk/documents/exam-docs/20131217-qcf-grades-1-3-specification.pdf>. (tárolt változat)
<http://www.roh.org.uk/news/abc-of-ballet-the-fred-step>
<http://www.roh.org.uk/news/i-am-a-cloud-in-trousers-the-sayings-of-george-balanchine>
http://www.routledge.com/articles/endorsed_by_william_forsythe_-_dance_medicine_in_practice_anatomy_injury_pr/
<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/10514097/Alexei-Ratmanskyy-the-most-gifted-choreographer-in-classical-ballet-today.html>

<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/9211413/William-Forsythe-interview-Artifact-is-an-ode-to-ballet.html>

<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/ballet.html>

<http://www.theballetbag.com/2010/03/29/one-step-closer/>

<http://www.theballetbag.com/2012/04/18/artifact/>

<http://www.xip.fi/atd/china/chinese-theatre-and-dance-in-the-20th-century.html>

Filmográfia

1. Ashton Celebration: La Valse, Méditation, Voices of Spring, *Monotones I and II*, Marguerite and Armand, Opus Arte-The Royal Ballet, 2013
2. Dance in America – Choreography by Balanchine part 1. (Tsygane, *Divertimento No.15*, *The Four Temperaments*)(New York City Ballet), Exxon Corporation – Public Broadcasting Service, USA, 1977
3. Frederick Ashton: Les Patineurs, Divertissements, *Scènes de Ballet*; Opus Arte-The Royal Ballet, 2011
4. Hans van Manen Festival (*Adagio Hammerklavier*, Simple Things, Trois Gnossiennes, *Five Tangos*) Dutch National Ballet & 3 Minute West, 2007
5. *Manon*, DECCA, 2009
6. *Mayerling*, Opus Arte, 2010
7. Three Ballets by Wayne McGregor: *Chroma*, *Infra*, *Limen*, Opus Arte, 2011;
8. Three MacMillan Ballets: *Concerto*, *Elite Syncopations*, *The Judas Tree*, Opus Arte-The Royal Ballet, 2010
9. *Ahonnán az álom jön* (az MTF felvétele)
10. *Artifact*, SemperOper Ballett, Dresden (házi felvétel)
11. *In The Middle Somewhat Elevated*, SemperOper Ballett, Dresden (házi felvétel)
12. Soirée de Gala Á L’Opéra Bastille (Le Ballet de l’Opéra National de Paris), *L’Oiseau de feu*, *Nuages*, *Bolero*, Bel Air Media – Telemondis – Arte France – Mezzo Television, 2008 (Mezzo televízió közvetítése)
13. *Symphonic Variations* (A BBC 4 közvetítése)

Felhasznált videolinkek:

28. oldal: <http://www.youtube.com/watch?v=0R0uae9x6Ic>

95. oldal: <https://www.youtube.com/watch?v=O53Ktj0GkCs> (Pt.1);

<https://www.youtube.com/watch?v=X0I12wagTjs> (Pt.2);

<https://www.youtube.com/watch?v=l4opQN3nNKA> (Pt3.)

111. oldal: <https://www.youtube.com/watch?v=Usix5JZD23Y>;

<https://www.youtube.com/watch?v=dVXH891kwRg>

120. oldal: <https://www.youtube.com/watch?v=kMvzaRKDKbA>

125.oldal: https://www.youtube.com/watch?v=cLZCbcO2_2I
 143.oldal: <https://www.youtube.com/watch?v=Q4YmygE-J-0>
 146.oldal: www.roh.org.uk/news/abc-of-ballet-the-fred-step
 147.oldal: <https://www.youtube.com/watch?v=6ct2Q2mEaqM>
 162.oldal: <https://www.youtube.com/watch?v=SXKPglqs3B8>
 180.oldal: www.youtube.com/watch?v=qHjh9pzQJnY
 228.oldal:
<https://www.youtube.com/watch?v=6X29OjcBHG8&list=PLAEBD630ACCB6AD45&index=1>
<https://www.youtube.com/watch?v=hH7yAZRdkFs&list=PLB4908F900283BB1B&index=1>
 230.oldal: <https://www.youtube.com/watch?v=Q237dffzzxo>
<https://www.youtube.com/watch?v=BdbjEvDKyXo>
<https://www.youtube.com/watch?v=TNebCPB9gqk>
 255.oldal: <https://www.youtube.com/watch?v=0fkLldMgdPE>
<https://www.youtube.com/watch?v=NVWf-JDw8CQ#t=59;>
<https://www.youtube.com/watch?v=YjMnCZB-oD4;>
<https://www.youtube.com/watch?v=WLWDtbHNzxw#t=63>
 270.oldal: <https://www.youtube.com/watch?v=X4NQCL1-v6U>
 271.oldal: http://www.numeridanse.tv/fr/video/1050_petite-mort
 288.oldal: https://www.youtube.com/watch?v=_IoU4_fDLnM;
<https://www.youtube.com/watch?v=Q800XvZNe5g;>
https://www.youtube.com/watch?v=Dz0nh2G3_SY;
<https://www.youtube.com/watch?v=VYbZq6iIeOg;>
<https://www.youtube.com/watch?v=sQTbkvesDgs>
 292.oldal: <https://www.youtube.com/watch?v=EYx0xw7yhzk>
<https://www.youtube.com/watch?v=SIGVCUxIBYw>
 298.oldal: <https://www.youtube.com/watch?v=c1-VHxGkyZM>
 299.oldal: <https://www.youtube.com/watch?v=AvOG-SrBsnY>

Kapcsolódó irodalom (A felhasznált irodalomban megjelölt forrásoktól eltérő anyagok, melyek a dolgozatban említett, de részletesen nem kifejtett témákhoz kapcsolódnak)

Ókor:

Anonim (1911): The Dance (by An Antiquary) - Historic Illustrations of Dancing from 3300 B.C. to 1911 A.D.. John Bale, Sons & Danielsson, Ltd., London

Arisztotelész: Poétika. <http://mek.oszk.hu/04100/04198/04198.pdf>

Arps, Bernard (1993): Performance in Java and Bali. Routledge

Emmanuel, Maurice (1896): *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Hachette, Paris
at <https://archive.org/details/ladansegrecquean00emma>

Fei, Faye Chunfang (szerk.)(2002): *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. University of Michigan Press

Goldhill, Simon (1986): *Reading Greek Tragedy*. Cambridge University Press

Gredley, Bernard (szerk.)(1987): *Essays on Greek Drama*. Bulletin of the Institute of Classical Studies, 34. Institute of Classical Studies, London

Green, J.R. (1994): *Theatre in Ancient Greek Society*. Routledge, 1994

Hall, Edith - Harrop, Stephe (2010): *Theorising Performance - Greek Drama, Cultural History, and Critical Practice*. Gerald Duckworth & Co Ltd

Hall, Edith et. al (szerk.)(2008): *New Directions in Ancient Pantomime*. Oxford University Press

Hare, Thomas Blenman (1986): *Zeami's Style - The Noh Plays of Zeami Motokiyo*. Stanford University Press

Heath, Malcolm (1987): *The Poetics of Greek Tragedy*, Stanford University Press

Joshua, Billings et. al (szerk.)(2013): *Choruses, Ancient and Modern*. Oxford University Press

Kefen, Wang (1985): *The History of Chinese Dance*. China Books & Periodicals

Knox, Bernard: *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*. Johns Hopkins University Press, 1986

Lesky, Albin (1983): *Greek Tragic Poetry*. Yale University Press

Lexová, Irena (1935/2000): *Ancient Egyptian Dances*. Dover Publications Inc.

Lukianos (1959): *Beszélgetés a táncról*. Magyar Helikon

Macintosh, Fiona (szerk.)(2010): *The Ancient Dancer in the Modern World - Responses to Greek and Roman Dance*. Oxford

Makkeras, Colin (szerk.)(1983): *Chinese Theater: From Its Origins to the Present Day*. University of Hawaii Press

Mullen, William (1983): *Choreia: Pindar and Dance*, Princeton Legacy Library

Pickard, Sir Arthur W. (1927): *Dithyramb, Tragedy, and Comedy*. Clarendon Press

Pickard- Cambridge, Sir Arthur W. (1946): *Theatre of Dionysus in Athens*. Oxford University Press

Rehm, Rush Reprint edition (1994): *Greek Tragic Theatre (Theatre Production Studies)*, Routledge

Segal, Charles (1986): *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*. Cornell University Press

Silk, M. S. (szerk.)(1998): *Tragedy and the Tragic, Greek Theatre and Beyond*. Oxford University Press

Singer, Noel F. (1996): *Burmese Dance and Theatre (Images of Asia)*. Oxford University Press

Taplin, Oliver (2002): *Greek Tragedy in Action*. Routledge

Vekerdy Tamás (1988): *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint, Lélektani elemzés*. Gondolat, Budapest

Vernant, Jean-Pierre (1990): *Myth and Tragedy in Ancient Greece*. Zone Books

Vickers, Brian (1973): *Towards Greek Tragedy*. London: Longmans

Winkler, John J. (1992): *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton University Press

Zehou, Li (2010): *The Chinese Aesthetic Tradition*. University of Hawaii Press

Zhang, Yu Huan - Rose, Ken (2001): *A Brief History of Qi*. Paradigm Publications

Gredley, Bernard: *Dance in Greek Drama*, in. Redmond, James (szerk.): *Drama, Dance and Music (Themes in Drama 3)* Cambridge University Press, 1981 p. 25-30

Trencsényi-Waldapfel Imre: *Utószó*. in. Lukianos (1959): *Beszélgetés a táncról*. Magyar Helikon p.101-125

Kitto, Humphrey Davey Findley (1956): *The Greek Chorus*. Educational Theatre Journal 8.évfolyam, 1.szám (1956.március)

Burkert, Walter: *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*
at <http://grbs.library.duke.edu/article/view/11461/4137>(pdf)

Slater, William J. Features: *Beyond Spoken Drama - Pantomimes at*
[http at ://www.didaskalia.net/issues/vol1no2/wslater.html](http://www.didaskalia.net/issues/vol1no2/wslater.html)

Weiner, Albert (1980): *The Function of the Tragic Greek Chorus*. Theatre Journal, 32. évfolyam, 2. szám (1980. május) at
http://www.jstor.org/stable/3207113?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page_scan_tab_contents

<http://www.apgrd.ox.ac.uk/>

<http://www.egyptology.com/reeder/muu/>

<http://www.didaskalia.net/>

<http://jti.lib.virginia.edu/japanese/noh/index.html>

<http://www.oldandsold.com/articles06/dance-1.shtml>

<https://profyasser.wordpress.com/2008/05/16/dancng-in-ancient-egypt/>

<http://www.reshafim.org.il/ad/egypt/timelines/topics/music.htm>

<http://www.the-noh.com/en/world/dance.html>

Noverre:

Noverre, Jean-Georges (1760/2008): *Levelek a táncról*. L'Harmattan

Gyagilev Együttes:

Bellow, Juliet (2012): *Modernism on Stage: The Ballets Russes and the Parisian Avant-garde*. Ashgate Publishing Company

Fokin, Mihail Mihajlovics (1968): *Az ár ellen*. Gondolat Kiadó, Budapest

Garafola, Lynn (1989): *Diaghilev's Ballets Russes*. Oxford University Press

Lifar, Serge (1975): *Gyagilev*. Gondolat, Budapest

Pozharskaya, Militsa - Volodina, Tatiana (1991): *The Art of the Ballets Russes: The Russian Seasons in Paris 1908-1929*. Abbeville Pr.

Pritchard, Jane - Marsh, Geoffrey (2013): *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*. Victoria & Albert Museum; 2nd edition

Purvis, Alston et. al (2011): *The Ballets Russes and the Art of Design*. National Gallery of Australia

Scheijen, Sjeng (2010): *Diaghilev: A Life*. Oxford University Press

Magyar táncművészet:

Eszéki Erzsébet et. al : *Magyar Táncművészet 1990-1995*. Planétás

Körtvélyes Géza - Lőrinc György (1971): *Budapesti Balett*. Corvina Kiadó

Körtvélyes Géza (1981): *Budapesti Balett*. Corvina Kiadó

Mészáros Tamás (1984): *Markó táncszínháza*. Múzsák

Mészáros Tamás (1989): *Az álmok ura - Markó Iván táncszínháza*. Múzsák

Szúdy Eszter (szerk.)(1994): *Harangozó Gyula emlékkönyv*. MTF

Orosz-szovjet Táncművészet:

Belova, Evdokia - Bocharnikova, E. (1999): *The Great History of Russian Ballet*. Parkstone Press

Demidov, A. (1977): *The Russian ballet: Past and present*. Doubleday

Ezrahi, Christina (2012): *Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia* (Pitt Russian East European). University of Pittsburgh Press

Frangopulo, Marietta (1970): *Leningrádi balett*. Corvina Kiadó

Roslavleva, Natalia (1966): *Era of the Russian Ballet*. Littlehampton Book Services Ltd

(Az irodalomjegyzékben található felhasznált linkek utolsó letöltése: 2015. szeptember 01.)

Képjegyzék

7. oldal 1. ábra Mészáros Csaba fotói (MTF archívuma, 2012)

10. oldal 2. ábra 1. netkép (ismtl. forrás);

2. <http://www.herodote.netChoregraphie-synthese-1829.php>

10. oldal 3. ábra: 1. <http://www.amazingbharat.com201302dancing-styles-of-india.html>;

2. <http://www.dance.nettopic46194871Ballet-Photos-MiscAttitude-croisee.html&replies=13>;

3. <http://www.amazingbharat.com201302dancing-styles-of-india.html>;

4. <http://www.cccdanse.com/wp-content/uploads/2013/02/sylvie-Guilhem.jpg>

5. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bharatanatyam_danseuse.jpg

6. http://balletuni.com/wp-content/uploads/2011/09/tnp_turn_out.jpg

7. http://newsimg.bbc.co.uk/media/images/44163000/jpg/_44163684_dancers_mosaic203.jpg

13. oldal 4. ábra 1. <http://www.cockaigne.org.uk/research/images/apollon%20roy.jpg>

2. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Sylphide_-_Marie_Taglioni_-_1832_-2.jpg

3. <http://www.russianballethistory.com/AnnaSwan.jpg>

13. oldal 5. ábra 1. http://24.media.tumblr.com/tumblr_m9podhvnRT1roi9ggo1_500.jpg

2. http://media.tumblr.com/tumblr_lj469mEOL1lqgxwpy.jpg

3. <https://lostnene.files.wordpress.com/2011/07/carmen-zakharova17676.jpg>

14. oldal 6. ábra Mészáros Csaba fotója (MTF archívuma, 2012)

20. oldal 7. ábra 1. <http://uploads3.wikiart.org/images/albrecht-durer/peasant-couple-dancing-1514.jpg>

2. <https://uppsalalibraryculturalheritage.files.wordpress.com/2013/08/silverstift.jpg>

21. oldal 8. ábra 1.

http://3.bp.blogspot.com/_ytRZ96NXAE0/TROLGxX6_4I/AAAAAAAAACK/bU7k1btTtv8/s1600/entrechat+quatre.jpg

2. <http://www.dancespirit.com/wp-content/uploads/2013/01/Lesley-Rausch.jpg>

22. oldal 9. ábra <http://www.koenigsmarck.com/Rokoko/Tanz/menuett123.jpg>

23. oldal 10. ábra 1. https://40.media.tumblr.com/tumblr_m8x7v7I9Cb1r902fvo1_1280.jpg

<http://cdn.networkdance.com/upl/2327/2-efface-large.1389665575.jpg>

23. oldal 11. ábra 1. <http://lcweb2.loc.gov/diglib/media/loc.music.musdi.070/0001.tif/247>

2. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Feuillet_1700.jpg

3. <http://memory.loc.gov/musdi/252/0028.gif>

26. oldal 12. ábra

http://www.cairn.info/loadimg.php?FILE=ARSS/ARSS_175/ARSS_175_0082/fullARSS_id2020987301_pu2008-05s_sa07_art07_img003.jpg

26. oldal 13. ábra 1. <http://passosdeball.files.wordpress.com/2011/01/demi-plie-posiciones-en-primera-i-segunda-de-pies2.jpg?w=525>

2. <http://passosdeball.files.wordpress.com/2011/01/demi-plie-posiciones-en-quarta-i-quinta-de-pies2.jpg?w=521>

27. oldal 14. ábra

1. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/30/4c/f4/304cf4346f0ea93710c10b08ea9d92b7.jpg>

2. http://pittsburghcrosscurrents.files.wordpress.com/2012/02/uncommon_rial_web687.jpg?w=450

3. <http://data2.whicdn.com/images/92155599/large.jpg>

28. oldal 15. ábra 1. http://www.lespace.de/bilder/quellen_rameau01.jpg

2. <http://mediatheque.cnd.fr/IMG/jpg/RAM090.jpg>

3. <http://mediatheque.cnd.fr/IMG/jpg/RAM089.jpg>

4. [http://3.bp.blogspot.com/-](http://3.bp.blogspot.com/-uViEtfYTWeQ/TXvFqz8uOjI/AAAAAAAAABLA/JKsQuIk7ddY/s400/dos_couronne_2-397719040d.jpg)

[uViEtfYTWeQ/TXvFqz8uOjI/AAAAAAAAABLA/JKsQuIk7ddY/s400/dos_couronne_2-397719040d.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-uViEtfYTWeQ/TXvFqz8uOjI/AAAAAAAAABLA/JKsQuIk7ddY/s400/dos_couronne_2-397719040d.jpg)

5. Mészáros Csaba fotója (MTF archívuma, 2012)

29. oldal 16. ábra 1. http://en.wikipedia.org/wiki/Jota_%28music%29#mediaviewer/File:Jota_aragonesa.jpg

2. <http://boysinballet.tumblr.com/post/39513844970/man-also-dances-ivan-souto-pedrosa>

30. oldal 17. ábra 1. https://40.media.tumblr.com/tumblr_lskhevxt9u1r1l1mtpo1_400.jpg

2. <http://boysinballet.tumblr.com/post/10982558188/turning-pointe-vaganova-ballet-academy-by>

30. oldal 18. ábra <http://boysinballet.tumblr.com/post/24172074494/love-and-someverses-paris-conservatoire>

<http://boysinballet.tumblr.com/post/22365470024/kamidancerchic-cameron-mccune>

<http://boysinballet.tumblr.com/...>

31. oldal 19. ábra:

1. <http://northernballet.com/sites/default/files/images/blog/1208/academy/dj-dale-then-1280.jpg>

2. http://mikal.altervista.org/_altervista_ht/forumdanza/battement_fondu.jpg

3. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/c1/7d/bb/c17dbb1f893494da7f12131fc9f8f68a.jpg>

31. oldal 20. ábra: 1. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/PointeShoes.jpg>

2. <http://data1.whicdn.com/images/91809448/large.jpg>

32. oldal 21. ábra:

1. <http://media-cache-ak0.pinimg.com/236x/9f/a8/8e/9fa88ed64f0ee078a1e456ba461daacf.jpg>

2. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/25/bf/30/25bf30fcedb3bc32ed97065e536f4898.jpg>

3. http://www.ballet.co.uk/images/kirov/vishneva_giselle_600.jpg

32. oldal 22. ábra

1. <http://b.imdoc.fr/1/arts-creations/default/photo/1839659183/23334941b50/default-frederico-img.jpg>

2. <http://www.theballetbag.com/wp-content/gallery/evan-mckie/dynamic/vertiginous-thrill-nggid0274-ngg0dyn-390x635x100-00f0w010c010r110f110r010t010.jpg>

3. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/4c/63/84/4c638467ca1381613c140b38b84bcb63.jpg>

33. oldal 23. ábra

1. <http://boysinballet.tumblr.com/post/61418156168/emeritusblog-daniil-simkin-american-ballet>

2. Mészáros Csaba fotója (MTF archívuma, 2012)

3. http://38.media.tumblr.com/2e250d1001632d135d348d0a3764d1da/tumblr_mqxvtuLQqZ1s1lhzo01_1280.jpg

4. http://www.ballet.co.uk/albums/dm_royal_ballet_romeo_juliet_roh_0112/dm_romeo_juliet_9773.sized.jpg

34. oldal 24. ábra 1. <http://askmissa.com/wp-content/uploads/2011/08/echappe.jpg>

2. <http://aurelie-dupont.tumblr.com/image/55065835244>

3. http://www.ballet.co.uk/images/sfb/et-in-the-middle-frances-chung-freeze-pointe_1000.jpg

39. oldal 25. ábra

1.

http://old.hnk.hr/var/hnk/storage/images/media/images/449px_fille_mal_gardee_pierre_antoine_baudouin_le_re

primande_1789/26404-1-cro-

HR/449px_fille_mal_gardee_pierre_antoine_baudouin_le_reprimande_1789_lightbox.jpg

2. <http://static.ladepeche.fr/content/media/image/zoom/2013/03/30/201303301456-full.jpg>

42. oldal 26. ábra

1. <https://aurorartandsoul.files.wordpress.com/2012/03/edgar-degas-ballet-de-robert-le-diable-1872.jpg>

2. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Sylphide_-_Marie_Taglioni_-1832_-2.jpg

3. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/72/Giselle_-_Carlotta_Grisi_-1841_-2.jpg/640px-Giselle_-_Carlotta_Grisi_-1841_-2.jpg

43. oldal 27. ábra: 1. <http://www.robtaonthearts.com/images/photos/lasyphosipova1.JPG>

2. https://lh5.googleusercontent.com/-iZ_Y2CjZoUE/UHbAwk5zfVI/AAAAAAAAAMI/B3uXr8_ycO4/w460-h288-no/RBgisel2009_00298-_1380985c.jpg

3. http://www.ballet.co.uk/images/bolshoi/ml_giselle_lunkina_wafting_jump_500.jpg

44. oldal 28. ábra

1. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7f/Arabesque_Blasis_3.png/450px-Arabesque_Blasis_3.png

2. <http://www.ballet.utah.edu/ballet4410/images/figure155.jpg>

3. <http://www.ballet.utah.edu/ballet4410/images/figure154.jpg>

45. oldal 29. ábra:

1. http://rpwenzel.files.wordpress.com/2011/06/hs-la-sylphide-ulrik-birkkjaer-jump_1000.jpg?w=800

2. <http://s3.amazonaws.com/deballet/assets/attachments/682/full.jpg?1277847556>

48. oldal 30. ábra:

1. http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2011/12/09/article-2071921-0F179E0900000578-477_468x559.jpg

2. saját archívum (i.h.)

3. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Aaron_Sharratt_-_La_Belle%2C_Prince_D%C3%A9sir%C3%A9_-_Prix_de_Lausanne_2010-3.jpg

52. oldal 31. ábra

1. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Massine%2C_Leonide_%281895-1979%29_-_1914_-_Ritratto_da_Leon_Bakst.jpg

2. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/6/65/Agnes_de_Mille.jpg

3. <httpmek.oszk.hu/0210002139htmlimg286.jpg>

53. oldal 32. ábra

1. <http://www.danceinforma.com/magazine/wp-content/uploads/English-National-Ballet.-Thomas-Edur-and-Agnes-Oaks-performing-Apollo-Photo-Patrick-Baldwin-2.jpg>

2. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/c0/ea/23/c0ea23f63916593ea1a2384588edf609.jpg>

3. http://www.photo.merlo.hu/foto/img_920.jpg

61. oldal 33. ábra 1. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Cecchetti.jpg.gif>

2. saját archívum (i.h.)

3. http://balletuni.com/wp-content/uploads/2013/01/vagonava3_russianimperialballetschool.jpg

4. <http://mariadoval.files.wordpress.com/2011/04/grand-plie.jpg?w=490>

64. oldal 34. ábra 1. http://www.ballet.co.uk/images/rb/bc_kobborg_cojocar_u_sylphide_publicity_500.jpg

2. http://www.dansesaveclapume.com/wordpress/wp-content/uploads/La-Sylphide_Mathias-Heymann_Evgenia_Obratsova.jpg
3. <http://indulgy.ccio.co/9D/DC/yE/e9fd4b9f6152fa172c073b5a7f3a396f.jpg>
4. http://www.theballetbag.com/wp-content/uploads/2009/09/RBsb2009__00576-Edit.jpg
5. <http://www.ballet-dance.com/200708/articles/images/PABSsleepingBeauty.jpg>
6. http://dancetabs.com/wp-content/uploads/2012/10/dm-sleeping-beauty-tamara-rojo-vadim-muntagirov-grand-pas-kiss_1000.jpg

65. oldal 35. ábra

1. http://33.media.tumblr.com/4e14254769fffd78cf98a3dade3c4d8e/tumblr_mo6miy3tih1rrs01ko3_500.jpg
2. saját archívum (i.h.)
3. https://www.australianballet.com.au/img/photogalleries/TDC_3.jpg
4. https://www.australianballet.com.au/img/photogalleries/TDC_10.jpg
5. https://40.media.tumblr.com/373025ae97791c4184b0336a2fe1ebed/tumblr_mo5kw3fnbJ1rqn756o1_500.jpg
6. https://40.media.tumblr.com/64d2d506e52b25d1784a1c0456595a31/tumblr_mo5kw3fnbJ1rqn756o3_500.jpg
7. [http://www.australianballet.com.au/img/dancerbios/Halaina_07\(1\).jpg](http://www.australianballet.com.au/img/dancerbios/Halaina_07(1).jpg)

66. oldal 36. ábra 1. saját archívum (i.h.)

2. http://cvj1llwqcyay0evy.zippykid.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2013/05/nk-thais-olga-smirnova-semyon-chudin-tug_1000.jpg
3. http://www.behindballet.com/wp-content/uploads/2011/11/robert_extra_Layer-9.jpg
4. https://www.australianballet.com.au/img/2011Images/Eventdetail/TMW_3.jpg
5. saját archívum (i.h.)
6. https://balletthebestphotographs.files.wordpress.com/2014/03/240481_199570190078081_3620437_o.jpg?w=1200&h=&crop=1
7. <http://www.thebostoncalendar.com/system/events/photos/000/003/240/medium/d871263b969d433a1236e9ce23139c59b0251fd8.jpeg?1378143210>
8. http://www.pointpark.edu/media/Playhouse/Byham2010/byhampreview3_full.jpg
9. https://www.australianballet.com.au/img/photogalleries/Bodytorque_1.jpg

70. oldal 37. ábra 1. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/53/Camargo.jpg>

2. <https://californiaballet.files.wordpress.com/2010/10/mariesalle.jpg>
3. <http://shelleypintoduschinsky.files.wordpress.com/2011/09/25010565.jpg>
4. http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2007/10_02/Nureyev_468x609.jpg
5. <http://www.balletto.net/community/immagini/58000/58683.jpg>
6. <http://media-cache-ec0.pinimg.com/236x/f5/8d/0e/f58d0e3ba8b1aa8d00a13232149f2472.jpg>
7. http://www.ballet.co.uk/albums/jr_rb_apollo_0307/jr_apollo2_bussell_acosta_lyre_500.jpg
8. http://www.vintageworks.net/VintageWorks/Images/Full/10321_Max_Waldman.jpg

74. oldal 38. ábra 1. <http://graphics8.nytimes.com/images/2007/04/12/arts/Rich1650.jpg>

2. <http://graphics8.nytimes.com/images/2007/04/12/arts/Rich2450.jpg>

- 75. oldal 39. ábra** 1. <http://www.channelriviera.com/cr2/contenu/images/500x375t2/467%20Acte%202%20-%20Le%20Sacre%20du%20Printemps%20-%20Maurice%20B%C3%A9jart-M.jpg>
2. http://farm8.staticflickr.com/7347/8726869158_82be26fd6e_z.jpg
- 79. oldal 40. ábra** 1. http://tancelet.hu/images_new/stories/eck.jpg
2. <http://fidelio.hu/image.ashx?id=b6bdfb3b-e0f0-4ba7-a799-f110d34f1211&vid=d8c7859c-61d8-4e51-8bba-7240895e7aeb>
3. http://www.opera.hu/images/peoples/Partay_Lilla.jpg
- 82. oldal 41. ábra** 1. <http://alexandraschorndorf.files.wordpress.com/2011/10/76299-050-147fda13.jpeg>
2. <http://www.mutanteggplant.com/vitro-nasu/wp-content/uploads/2013/09/1balnchineMoore.jpg>
- 87. oldal 42. ábra** 1. <http://s3.amazonaws.com/deballet/assets/attachments/755/full.jpg?1279722134>
2. http://www.nycballet.com/NYCB/media/NYCBMediaLibrary/Images/BalletDetailSlideshows/FourTemperamentsThe/01_FourTemperaments_King-Peiffer_C31384-16.jpg?width=852&height=480&ext=.jpg
3. http://www.behindballet.com/wp-content/uploads/2013/05/600_4t_tracy.jpg
- 88. oldal 43. ábra**
1. http://www.danceinforma.com/USA_magazine/wp-content/uploads/2013/10/CBC-Four-Temperaments.jpg
2. http://1.bp.blogspot.com/_EPPWvrqfy9g/TM47JcE8OVI/AAAAAAAAAAw/DP6FhENg2fl/s1600/img-corporate.jpg
3. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/f1/fa/b8/f1fab8b72e22f54f110cd60d13467e53.jpg>
- 89. oldal 44. ábra** 1. https://farm9.staticflickr.com/8123/8616122151_fcce1e26dd_b.jpg
2. <https://www.carolinaballet.com/images/sized/images/uploads/programs/FourTemps1-940x627-940x0.jpg>
3. <http://www.pnb.org/AboutPNB/Repertory/images/FourTemperaments.jpg>
- 90. oldal 45. ábra** 1. <http://www.dancehelp.com/photos/symphony%20in%20c.jpg>
2. http://balletaz.org/wp-content/uploads/2012/09/080604_baz_00129_min.jpg
3. http://balletaz.org/wp-content/uploads/2012/09/100612_baz_0605_min.jpg
- 91. oldal 46. ábra**
1. http://www.dancetabs.com/wp-content/uploads/2012/04/et-four-temperaments-scary-crouch_620.jpg
2. <https://balletthebestphotographs.files.wordpress.com/2013/11/anna-tsygankova-het-nationale-ballet-balanchine-program-the-dutch-national-ballet-2.jpg?w=645>
3. http://www.nycballet.com/NYCB/media/NYCBMediaLibrary/Images/BalletDetailSlideshows/FourTemperamentsThe/04_FourTemperaments_Somogyi-JAngle_C31388-5.jpg?width=852&height=480&ext=.jpg
4. <http://balletnews.co.uk/wp-content/uploads/2011/08/FOU08TOU-ET104-700x466.jpg>
- 93. oldal 47. ábra**
1. http://www.paballet.org/sites/default/files/media-gallery/2-FourTemperaments-Gallery_Largest_816x450.jpg
2. https://41.media.tumblr.com/57bf1121230d43355f57beecb1d47162/tumblr_n0jd49Egih1shngcro1_500.jpg
3. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/70/4e/2d/704e2dd999e5cf951374ff6e70ea70d4.jpg>
- 93. oldal 48. ábra** 1. http://losangelesballet.org/images/gallery/2012_2013/21.jpg
2. http://cache.boston.com/resize/bonzai-fba/Globe_Photo/2010/05/07/1273248963_9734/539w.jpg
- 94. oldal 49. ábra**

1. <http://www.nycballet.com/NYCB/media/NYCBMediaLibrary/Images/Newsletter/Fall%202103/fall-repitory-banner.jpg>

2. <http://rakstagemom.files.wordpress.com/2010/06/june-10-balanchine-group.jpg>

96. oldal 50. ábra 1.

[http://www.vaildaily.com/csp/mediapool/sites/dt.common.streams.StreamServer.cls?STREAMOID=hdNXXkdJGhyEi6c\\$pk1Zs\\$daE2N3K4ZzOUsqbU5sYt05eO7PLSd3D64bLfYmFskWCsjLu883Ygn4B49Lvm9bPe2QeMKQdVeZmXF\\$9l\\$4uCZ8QDXhaHEp3rvzXRJFdy0KqPHLoMevcTLo3h8xh70Y6N_U_CryOsw6FTOdKL_jpQ-&CONTENTTYPE=image/jpeg](http://www.vaildaily.com/csp/mediapool/sites/dt.common.streams.StreamServer.cls?STREAMOID=hdNXXkdJGhyEi6c$pk1Zs$daE2N3K4ZzOUsqbU5sYt05eO7PLSd3D64bLfYmFskWCsjLu883Ygn4B49Lvm9bPe2QeMKQdVeZmXF$9l$4uCZ8QDXhaHEp3rvzXRJFdy0KqPHLoMevcTLo3h8xh70Y6N_U_CryOsw6FTOdKL_jpQ-&CONTENTTYPE=image/jpeg)

2. <http://www.grballet.com/wp-content/uploads/DIRChoice13+0190-495x400.jpg>

97. oldal 51. ábra http://www.sdjewishworld.com/wp-content/uploads/2012/03/Agon-2012-cast-MDS_2221.jpg

98. oldal 52. ábra 1. <http://www.theballetbag.com/wp-content/uploads/2010/02/AgonKolnik1.jpg>

2. http://www.paballet.org/sites/default/files/media-gallery/6-Agon-Gallery_Largest_816x450.jpg

100. oldal 53. ábra 1.

http://www.liedcenter.org/sites/default/files/images/events/01_suzanne_farrell_ballet_lied_center_NE.jpg.crop_display.jpg

2. http://www.artsjournal.com/tobias/c31843-15_Agon_ReichRamaHallr.jpg

3. <http://bachtrack.com/files/1097-469->

[ian_grosh_andrew_shore_kaminski_and_violeta_angefarrell_ballet_lova_in_agon_photo_paul_kolnik_2009.jpg](http://www.nycballet.com/NYCB/media/NYCBMediaLibrary/Images/BalletDetailSlideshows/Agon/Agon3-ReichlenRamasarT-AngleSlideShowGallery.jpg?width=494&height=420&ext=.jpg)

4. <http://www.nycballet.com/NYCB/media/NYCBMediaLibrary/Images/BalletDetailSlideshows/Agon/Agon3-ReichlenRamasarT-AngleSlideShowGallery.jpg?width=494&height=420&ext=.jpg>

102. oldal 54. ábra 1. <http://www.ballet-dance.com/200402/articles/images/pnb-agon.jpg>

2. <http://media-cache-ak0.pinimg.com/736x/07/09/9f/07099fbe81c2942f32bd80f7c3153ed5.jpg>

3. <http://laurableiberg.files.wordpress.com/2012/10/agon-juliali.jpg>

4.

http://theficklegreybeast.squarespace.com/storage/LABallet_2.jpg?__SQUARESPACE_CACHEVERSION=1374925874821

5. <http://www.laweekly.com/imager/los-angeles-ballet-dancers-julia-cinqueman/b/original/4209918/9354/labRed2.jpg>

6. <http://media-cache-ak0.pinimg.com/236x/62/73/b9/6273b9f6126433163b0f0d3c1984e0b9.jpg>

7. <http://1.bp.blogspot.com/->

[a9cYq_bBu18/URo3MYMyplI/AAAAAAAAAI14/X5X7oOOMy7A/s1600/Het+Nationale+Ballet+-+Agon+0508+Angela+Sterling.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-a9cYq_bBu18/URo3MYMyplI/AAAAAAAAAI14/X5X7oOOMy7A/s1600/Het+Nationale+Ballet+-+Agon+0508+Angela+Sterling.jpg)

8. https://40.media.tumblr.com/aa3bc24ed2a811299af496b903f38be3/tumblr_mlf7e2PvxU1sosgzvo1_500.jpg

103. oldal 55. ábra 1. http://www.danceeurope.net/sites/default/files/styles/leave-it-alone/public/0408_Dutch_Agon.jpg?itok=9aWpgSTH

2. http://www.dansesaveclaplume.com/public/Ballet_de_1_Opera_de_Paris/Agon/Agon_Ludmila-Pagliero.JPG

3. <https://aballeteducation.files.wordpress.com/2014/08/35.jpg>

106. oldal 56. ábra 1. http://www.danceforward.co.uk/media/13443/sarah_lamb_rubies_crop.jpg

2. <http://cs311422.vk.me/v311422167/9a18/kDpP7HCNApY.jpg>

3. http://rpwenzel.files.wordpress.com/2013/02/balanchine_rubies.gif (mozgóképek)

107. oldal 57. ábra

1. http://ballet-dance.com/200903/articles/images/pnb_jewels_20090131_speer_Photo3_000.jpg
2. <http://www.robertaonthearts.com/images/2012/c29861-13RubiesReichlen.jpg>

108. oldal 58. ábra 1. http://disknette.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderpictures/05_2003_19.jpg

2. http://blueballet.blog.lemonde.fr/files/2010/05/img_0796_enh_525.1273431760-2.jpg
3. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/82/57/e2/8257e2491f756389cddd8534dde587e8.jpg>
4. http://www.ruttpix.com/photos/303617356_LWHVD-L.jpg
5. http://www.ruttpix.com/photos/303619430_LMyYa-L.jpg
6. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/82/57/e2/8257e2491f756389cddd8534dde587e8.jpg>
7. http://www.ruttpix.com/photos/303617356_LWHVD-L.jpg
8. http://www.ruttpix.com/photos/303619430_LMyYa-L.jpg
9. <http://www.theballetbag.com/wp-content/uploads/2010/05/Cooper-Nunez-Pennefather-2nd-Mov.jpg>
10. http://www.dansesaveclaplume.com/wordpress/wp-content/uploads/stravinsky-violin-concerto_sebastien-marcovici_rebecca-krohn.jpg
- 11.

http://danceviewtimes.typepad.com/photos/uncategorized/2008/10/13/bonnie_pickard_and_kirk_henning_in_.jpg

110. oldal 59. ábra 1. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Maurice-B%C3%A9jart--1984---w.jpg>

2. <http://media-2.web.britannica.com/eb-media/04/158304-004-279C9A12.jpg>

112 oldal 60. ábra 1. <http://www.anglaisfacile.com/cgi2/myexam/images/16097.jpg>

2. saját archívum (i.h.)
3. <http://www.musiques-en-live.com/wp-content/uploads/2014/09/BBL2PF.jpg>
4. <http://www.maisonbejarthuis.be/lightbox/b24.png>

114. oldal 61. ábra

1. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/77/13/67/7713673fd0b91caf3c6dfa280577ac2a.jpg>
2. http://www.balletcuba.cult.cu/wp-content/uploads/2012/06/bakthi_2.jpg

115. oldal 62. ábra 1. <http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/images/StCloudWeb/stcloud022.jpg>

2. <http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/images/StCloudWeb/stcloud023.jpg>
3. <http://chroniquesdecarcassonne.midiblogs.com/media/01/00/1430332504.JPG>

116. oldal 63. ábra 1. <http://chroniquesdecarcassonne.midiblogs.com/media/01/01/1746996712.JPG>

2. <http://chroniquesdecarcassonne.midiblogs.com/media/02/00/3657552376.JPG>
3. <http://www.mizukaueno.com/Image/gallery/stage/bhakti/Bhakti01.jpg>

117. oldal 64. ábra 1. <http://www.letheatre-narbonne.com/images/imajssaisons/04-05/tp/bejartballet.jpg>

2. <http://journal.tdg.ch/files/imagecache/650x650/files/galleries/04131Yb0.jpg>

118. oldal 65. ábra 1. <http://www.cbseguess.com/images/education/bharatanatyam.jpg>

2. <https://yt3.ggpht.com/-kae4aokJReo/AAAAAAAAAAI/AAAAAAAAAAA/-s9bg87DI6U/s900-c-k-no/photo.jpg>
3. <http://chroniquesdecarcassonne.midiblogs.com/media/00/02/3881957448.JPG>

119. oldal 66. ábra 1. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Bharatanatyam_photoshoot.jpg

2. <http://thumbs.dreamstime.com/x/male-yoga-pose-14714948.jpg>
 3. <http://i572.photobucket.com/albums/ss169/mygoodid/god%20pics/Ardhanirishwara-Shiva-Parvati.jpg>
 4. <http://chroniquesdecarcassonne.midiblogs.com/media/01/01/1746996712.JPG>
- 121. oldal 67. ábra**
1. http://www.danceinforma.com/magazine/wp-content/uploads/2010/10/Webern-opus-V_credit-Colette-Masson-3.jpg
 2. <http://triangleartsandentertainment.org/wp-content/uploads/2013/02/pasdedeux-210x300.jpg>
 3. http://auto.img.v4.skyrock.net/7088/30147088/pics/2381314239_small_1.jpg
- 122. oldal 68. ábra**
1. <http://media0.webgarden.com/images/media0:4bd7625d8e6f7.jpg/opus5%20maina%20jpg.jpg>
 2. <http://nla.gov.au/nla.pic-an24830108-v>
 3. <http://www.culturekiosque.com/dance/#nav>
- 123. oldal 69. ábra**
1. <http://www.tonyaplank.com/wp-content/uploads/2010/06/sbcojocarucarreno1gs.jpg>
 2. <http://etoiledelopera.e-monsite.com/medias/images/etoiledelopera-21.jpg>
 3. http://www.paulknobloch.com/uploads/2/4/1/5/24154652/2591731_orig.jpg
- 126. oldal 70. ábra**
1. http://www.les-petites-dalles.org/Conf_2009/Images/21.jpg
 2. http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/images/Nuits_de_Fourviere_2008/ballet_tokyo_sacre_printemps_02.jpg
- 127. oldal 71. ábra**
1. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90837760/f2.item.highres>
 2. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90837760/f9.item.highres>
 3. saját archívum (i.h.)
 4. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90837760/f1.item.highres>
 5. http://culturebox.francetvinfo.fr/sites/default/files/styles/article_diaporama_image/public/assets/images/2014/07/le_riche.jpg?itok=ZCqNU-_F
 6. <http://www.luna-classics.com/v3/wp-content/uploads/2011/03/Jeremie-Belingard.jpg>
 7. <https://balletthebestphotographs.files.wordpress.com/2013/12/le-sacre-du-printemps-2008-2.jpg?w=645>
- 128. oldal 72. ábra**
1. http://www.balletsdemontecarlo.com/ballets-de-monte-carlo/_repertoire/home_20120706_122926.jpg
- 129. oldal 73. ábra**
1. http://www.artearti.net/assets/images/uploads/Ravennafestival.Le_Sacre_du_Printemps3.jpg
 2. <http://www.teatr Wielki.pl/typo3temp/pics/ed95ea406a.jpg>
- 130. oldal 74. ábra**
1. http://www.bolshoi.ru/r/4EB6AA53-B4CE-4063-A5FA-5AB4BEE5D388/preview_Sacre_1-Valerie-Lacaze.jpg
 2. http://www.theballetbag.com/wp-content/uploads/2011/01/SPGalaBBLTheTokyo-Ballet-LE-SACRE-DU-PRINTEMPS2010.11.03_photo_Kiyonori-Hasegawa.jpg
 3. http://www.staatsballet-berlin.de/media/img/3/261/BBL_LeSacreDuPrintemps_CreditFrancetteLevieux_juin2011_A6828.jpg
- 132. oldal 75. ábra**
1. http://www.dancetabs.com/wp-content/uploads/2012/07/sb-bolero-nicolas-le-riche-arms-out_1000.jpg

2. <http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/images/Bejart06/bejart027d.jpg>
3. http://www.der-neue-merker.eu/wp-content/uploads/2013/03/bolero_Reilly022.jpg
4. http://www.stuttgart-ballet.de/images/bolro/4302/bw2_5399.jpg
5. http://www.dansesaveclaplume.com/wordpress/wp-content/uploads/Le-Bol%C3%A9ro_Julien-Favreau_1.jpg
6. http://engel-visits.de-blog.jp/rose_gallery/images/2008/10/08/photo_8.jpg
7. <http://redmayor.files.wordpress.com/2010/10/ballet-jorge-donn-bolero-bejart-dr.jpg?w=490>
8. http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/images/Nuits_de_Fourviere_2008/sylvie_guillem_bolero.jpg
9. http://www.resmusica.com/wp-content/uploads/2009/02/bolero_paris2008.jpg
10. http://www.staatsballett-berlin.de/media/img/3/210/BBL_Bolero_CreditFrancetteLevieux_Lausanne2011_0063.jpg

133. oldal 76. ábra

http://www.stuttgart-ballet.de/images/friedemann-vogel/2263/bw_bolero_c_stuttgarter_ballett_2.jpg

135. oldal 77. ábra

1. http://www.nbs.or.jp/blog/news/contents/images/10-04.14_LERICHE.jpg
2. <http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/images/Bejart06/bejart032d.jpg>
3. <https://lh6.googleusercontent.com/-ppXLrUvBagY/UpCONkSbLvI/AAAAAAAAAOxU/VKHUud9ylg8/w1113-h800/Diana+Vishneva+in+Bolero+%2810%29.jpg>
4. <http://media-cache-ec0.pinimg.com/236x/90/32/a8/9032a84e6513a48ccf1048c92a6feb2.jpg>
5. https://fbcdn-sphotos-c-a.akamaihd.net/hphotos-ak-xaf1/t31.0-8/s720x720/412540_331232393603767_897691799_o.jpg
6. <http://rapidlinks.org/upload/6/13779748076.jpg>

136. oldal 78. ábra

1. <http://www.divergence-images.com/laurent-philippe/reportages/l-oiseau-de-feu-de-maurice-bejart-LPH1531/l-oiseau-de-feu-de-maurice-bejart-ref-LPH1531002.html>
2. <http://www.divergence-images.com/laurent-philippe/reportages/l-oiseau-de-feu-de-maurice-bejart-LPH1531/l-oiseau-de-feu-de-maurice-bejart-ref-LPH1531001.html>
3. <http://www.divergence-images.com/laurent-philippe/reportages/l-oiseau-de-feu-de-maurice-bejart-LPH1531/l-oiseau-de-feu-de-maurice-bejart-ref-LPH1531003.html>
4. <http://www.divergence-images.com/laurent-philippe/reportages/l-oiseau-de-feu-de-maurice-bejart-LPH1531/l-oiseau-de-feu-de-maurice-bejart-ref-LPH1531004.html>

137. oldal 79. ábra

1. <http://www.divergence-images.com/agathe-poupeney/reportages/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-apo1008/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-ref-APO1008014.html>
2. http://www.resmusica.com/wp-content/uploads/2008/12/hommage_bejart1.jpg
3. <http://www.divergence-images.com/agathe-poupeney/reportages/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-apo1008/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-ref-APO1008004.html>
4. <http://www.classictoulouse.com/images/danse/originales/audric-concours.jpg>
5. <http://www.divergence-images.com/agathe-poupeney/reportages/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-apo1008/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-ref-APO1008002.html>

6. <http://www.divergence-images.com/agathe-poupeney/reportages/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-apo1008/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-ref-APO1008003.html>

138. oldal 80. ábra

1. <http://www.divergence-images.com/agathe-poupeney/reportages/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-apo1008/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-ref-APO1008007.html>

2. <http://graphics8.nytimes.com/images/2007/12/29/arts/brown190.jpg>

3. <http://www.divergence-images.com/agathe-poupeney/reportages/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-apo1008/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-ref-APO1008008.html>

139. oldal 81. ábra

1. <http://www.divergence-images.com/agathe-poupeney/reportages/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-apo1008/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-ref-APO1008009.html>

2. https://fbcdn-photos-b-a.akamaihd.net/hphotos-ak-xfa1/v/t1.0-0/s320x320/190025_196885976997829_6939521_n.jpg?oh=f6394884771d2b760127902d13e0b4b1&oe=54D8A19F&__gda__=1423614575_04f32ebb62ce3d61355b4f0de676687b

3. <http://www.divergence-images.com/laurent-philippe/reportages/l-oiseau-de-feu-de-maurice-bejart-LPH1531/l-oiseau-de-feu-de-maurice-bejart-ref-LPH1531014.html>

140. oldal 82. ábra.

1. <http://www.divergence-images.com/agathe-poupeney/reportages/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-apo1008/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-ref-APO1008011.html>

2. http://userdisk.webry.biglobe.ne.jp/005/008/92/N000/000/000/133009367591013220344_oiseau.jpg

142. oldal 83. ábra 1.

<http://lh4.ggpht.com/HZvKmJcDsZO3ed62r1S8dJCFFa1zYKCYmqIVoKxFBEVCajqj3YszuoEUBbGELQ=s526>

2. <http://www.divergence-images.com/laurent-philippe/reportages/l-oiseau-de-feu-de-maurice-bejart-LPH1531/l-oiseau-de-feu-de-maurice-bejart-ref-LPH1531022.html>

3. [http://www.academie-des-beaux-](http://www.academie-des-beaux-arts.fr/lettre/minisite_lettre73/Inventer_le_futur_sans_oublier_le_passe_files/droppedImage.png)

[arts.fr/lettre/minisite_lettre73/Inventer_le_futur_sans_oublier_le_passe_files/droppedImage.png](http://www.academie-des-beaux-arts.fr/lettre/minisite_lettre73/Inventer_le_futur_sans_oublier_le_passe_files/droppedImage.png)

4. <http://www.divergence-images.com/agathe-poupeney/reportages/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-apo1008/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-ref-APO1008013.html>

143. oldal 84. ábra

1. <http://www.belairmedia.com/wp-content/themes/BAM%20Theme/scripts/timthumb.php?src=wp-content/uploads/images/306/306%20Gala%202008%20Laurent%20Philippe%20OISE02-134.jpg&w=400&h=600&zc=0&q=75>

2. <http://www.belairmedia.com/wp-content/themes/BAM%20Theme/scripts/timthumb.php?src=wp-content/uploads/images/306/cover.jpg&w=150&h=150&zc=1&q=100>

3. http://www.dansesaveclaplume.com/public/Ballet_de_l_Opera_de_Paris/L_Oiseau_de_Feu/Oiseau-de-feu-Bejart_Mathieu-Ganio_m.jpg

4. http://auto.img.v4.skyrock.net/5926/19895926/pics/2190546175_small_1.jpg

5. <http://www.divergence-images.com/agathe-poupeney/reportages/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-apo1008/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-ref-APO1008025.html>

6. <http://www.divergence-images.com/agathe-poupeney/reportages/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-apo1008/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-ref-APO1008030.html>

144. oldal 85. ábra

1. <http://www.divergence-images.com/agathe-poupeney/reportages/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-apo1008/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-ref-APO1008031.html>

2. <http://www.divergence-images.com/agathe-poupeney/reportages/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-apo1008/l-oiseau-de-feu-choregraphie-maurice-bejart-ref-APO1008033.html>

3. http://www.resmusica.com/wp-content/uploads/2013/05/6156_12-13-ois-061.jpg

145. oldal 86. ábra 1. http://www.peoplequiz.com/images/bios/frederick_ashton.j-2751.jpg

2. https://www.queenslandballet.com.au/generated/images/1036495b-sir-kenneth-macmillan-credit-clive-barda-arenapal_creative_hero.jpg

148. oldal 87. ábra

1. <http://media-cache-ec0.pinimg.com/736x/22/76/fd/2276fd83445dc276aba2d3bcf2bb9791.jpg>

2.

http://www.ballet.co.uk/albums/jr_rb_checkmate_symphonic_songoftheearth_0607/jr_symphonic_hatley_marquez_morera_bonelli_500.jpg

151. oldal 88. ábra 1. http://farm8.static.flickr.com/7369/9653606475_bfcc8807ff.jpg

2.

http://www.ballet.co.uk/albums/jr_rb_checkmate_symphonic_songoftheearth_0607/jr_symphonic_marquez_bonelli_morera_500.jpg

3. http://www.ballet.co.uk/images/rb/dc_symphonic_variations_steven_mcrac_solo_jump_500.jpg

152. oldal 89. ábra 1.

http://www.ballet.co.uk/albums/jr_rb_checkmate_symphonic_songoftheearth_0607/jr_symphonic_hatley_mcrac_ondiviela_500.jpg

153. oldal 90. ábra 1. <http://danceviewtimes.com/images2005/spring10/symphvar1.JPG>

2. http://www.brb.org.uk/masque/media/21866_s.jpg

155. oldal 91. ábra 1. http://farm7.staticflickr.com/6089/6049324852_14ae7e2ded.jpg

2. http://www.danceeurope.net/sites/default/files/styles/leave-it-alone/public/0028_Munich_Sc%C3%A9nes_de_Ballet.jpg?itok=sNH0nxRd

3.

http://www.tanznetz.de/media/2013/03/thumbnail/blogEntry_2_Sc__nes_de_ballet_Karen_Azatyan__Matej_Urbanc_L_onard_Engel__Martin_Milner_Foto_Wilfried_H__sl.jpg

156. oldal 92. ábra 1. http://www.danceeurope.net/sites/default/files/styles/leave-it-alone/public/0103_Munich_Sc%C3%A9nes_de_Ballet.jpg?itok=blcSTcEO

2. <http://mysylph.files.wordpress.com/2013/05/ashton-scenes-de-ballet.jpg>

158. oldal 93. ábra 1. <http://files.dancemedia.com/dancemagazine/PIScenes.jpg>

2. http://www.ballet.co.uk/albums/dm_royal_ballet_scenes-de-ballet_3bill_roh_0511/dm_scenes_de_ballet_3308.jpg

3. http://www.ballet.co.uk/albums/dm_royal_ballet_scenes-de-ballet_3bill_roh_0511/dm_scenes_de_ballet_3333.jpg

4. http://www.ballet.co.uk/albums/dm_royal_ballet_scenes-de-ballet_3bill_roh_0511/dm_scenes_de_ballet_3354.jpg
5. http://www.ballet.co.uk/images/rb/av_scenes_de_ballet_1_500.jpg
- 160. oldal 94. ábra** 1. <https://balletthebestphotographs.files.wordpress.com/2013/11/sarah-lamb-2.jpg>
2. http://www.ballet.co.uk/albums/dm_royal_ballet_scenes-de-ballet_3bill_roh_0511/dm_scenes_de_ballet_3452.jpg
- 162. oldal 95. ábra** 1. https://c1.staticflickr.com/9/8095/8468575535_af5bbcc172_h.jpg
2. http://www.classica.de/files/cache/1fbf8d67ade55e3a31acb3e7f27c8273_f507.jpg
3. https://c1.staticflickr.com/9/8529/8469671686_640dfd630b_h.jpg
- 163. oldal 96. ábra**
1. <https://m1.behance.net/rendition/modules/5079716/disp/45140c04f5ed0b3f6aba730f2d9cbcf2.jpg>
2. <http://cdn.c.photoshelter.com/img-get/I0000gSp0YphQnQ4/s/750/750/Monotones-41.jpg>
3. http://cvj1llwqcyay0evy.zippykid.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2014/05/gs-monotones2-ricardo-graziano-victoria-hulland-ricardo-rhodes_1000.jpg
- 165. oldal 97. ábra** 1. http://www.theartsdesk.com/sites/default/files/images/stories/DANCE/ismene_brown/Ashton/BRB%20Monotones%20SteveHansen%20BRB.jpg
2. http://www.brb.org.uk/masque/media/2929_s.jpg
3. http://www.brb.org.uk/masque/media/4895_s.jpg
4. http://www.theartsdesk.com/sites/default/files/imagecache/mast_image_landscape/mastimages/Edward%20Watson,%20Marianela%20Nunez%20and%20Federico%20Bonelli%20in%20Monotones%20II.%20Photo%20Bill%20Cooper,%20ROH.jpg
- 166. oldal 98. ábra** 1. http://cvj1llwqcyay0evy.zippykid.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2013/02/dm-monotones-2-watson-nunez-bonelli-line_1000.jpg
2. <http://ww2.hdnux.com/photos/10/32/51/2206309/5/rawImage.jpg>
3. <https://m1.behance.net/rendition/modules/5079713/disp/8f6c2639e9e1f7d77c5e68e9f2ef4b6f.jpg>
- 168. oldal 99. ábra** 1. https://c1.staticflickr.com/5/4067/4548656988_bfeb413a64.jpg
2. https://c1.staticflickr.com/5/4038/4548023399_46fc78f843_z.jpg
3. https://c1.staticflickr.com/9/8204/8196757346_3d96c6ff14.jpg
- 169. oldal 100. ábra**
1. http://31.media.tumblr.com/9bd3c61e66f9c4af9cbc0f8e63a66977/tumblr_n5dgs9KjpW1qgabsgo10_500.jpg
2. http://farm5.static.flickr.com/4023/4548667460_64c9732cf4.jpg
- 171. oldal 101. ábra** 1. Mészáros Csaba fotója (MTF archívuma, 2012)
2. http://t1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSu0auW6W7NB9KvCVm5BAi9vufp2z5AgM0A7TJP_TE_B7Y6kHY&t=1
3. Mészáros Csaba fotója (MTF archívuma, 2012)
- 172. oldal 102. ábra** 1. http://farm5.static.flickr.com/4024/4548063933_ff480dafce.jpg
2. https://c1.staticflickr.com/9/8344/8200018623_5f3e79c8d7_b.jpg

3. https://c1.staticflickr.com/9/8210/8201110892_f0ab83725c.jpg

173-174. oldal 103. ábra 1. <http://www.theballetbag.com/wp-content/gallery/macmillan-triple-bill/MM3.jpg>

2. http://www.ballet.co.uk/albums/dm_rb_macmillan_0310/dm_concerto_08.jpg

3. <http://media-cache-ec0.pinimg.com/236x/d1/5b/65/d15b65cf8b5aa8faed43d1e22592f212.jpg>

4. http://www.ballet.co.uk/albums/dm_rb_macmillan_0310/dm_concerto_09.jpg

5. Mészáros Csaba fotói (MTF archívuma, 2012)

174. oldal 104. ábra

1. http://38.media.tumblr.com/4c5473bbf6e56ab6764c6646bd771095/tumblr_mzq1y5YvAq1rms7fdo4_500.jpg

2. <http://media-cache-ec0.pinimg.com/236x/17/e7/7d/17e77d8e0b03c9d2c5ec424b76f9e5fb.jpg>

175-176. oldal 105. ábra

1. <http://media-cache-ak0.pinimg.com/236x/f5/f9/87/f5f987bfd14283883f640428d049d596.jpg>

2. https://c2.staticflickr.com/8/7099/6899037832_07af41a934.jpg

3. http://farm5.static.flickr.com/4006/4548732198_2025994b86.jpg

4. <http://www.theballetbag.com/wp-content/gallery/macmillan-triple-bill/MM6.jpg>

5. http://www.ballet.co.uk/albums/dm_rb_macmillan_0310/dm_concerto_13.jpg

177. oldal 106. ábra 1. <http://www.theballetbag.com/wp-content/gallery/macmillan-triple-bill/MM8.jpg>

2. <http://londondance.com/files/images/pageimage/19516.02c23641/640x450.fitdown.jpg>

178. oldal 107. ábra 1. https://c1.staticflickr.com/5/4033/4548756696_ee7dac585d_z.jpg

2. http://i1179.photobucket.com/albums/x389/Kuksi_bacsi/Balet/Concerto_4.jpg

3. [http://2.bp.blogspot.com/-](http://2.bp.blogspot.com/-WzoDweSSUCs/TViWUFMAFHI/AAAAAAAAAB8/lsq77OaUDPo/s1600/with+Cheryl+Jaeger.jpg)

[WzoDweSSUCs/TViWUFMAFHI/AAAAAAAAAB8/lsq77OaUDPo/s1600/with+Cheryl+Jaeger.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-WzoDweSSUCs/TViWUFMAFHI/AAAAAAAAAB8/lsq77OaUDPo/s1600/with+Cheryl+Jaeger.jpg)

179. oldal 108. ábra 1. <https://www.flickr.com/photos/zxdavem/4548133213/in/photostream/>

2. http://38.media.tumblr.com/b43b3417ecedae46ff0b471c36762d24/tumblr_mgtts7GawL1rms7fdo1_500.jpg

3. https://c1.staticflickr.com/9/8490/8200016367_ff29981487.jpg

179. oldal 109. ábra 1. https://c1.staticflickr.com/5/4072/4548786122_c7e8f969ba.jpg

2. <http://www.theballetbag.com/wp-content/gallery/macmillan-triple-bill/MM10.jpg>

181. oldal 110. ábra 1. <http://londondance.com/files/images/pageimage/22859.c856bd6f/640x450.fitdown.jpg>

2. http://www.ballet.co.uk/albums/dm_royal_ballet_romeo_juliet_roh_0112/dm_romeo_juliet_9664.sized.jpg

182. oldal 111. ábra 1. <http://latimesblogs.latimes.com/.a/6a00d8341c630a53ef0115711e94ca970c-300wi>

2. http://24.media.tumblr.com/tumblr_mcayyjRN8R1r31k1jo1_1280.jpg

3. <http://cdn.gramilano.com/wp-content/uploads/2013/06/Johan-Kobborg-and-Alina-Cojocar-438x500.jpg>

183. oldal 112. ábra 1. <http://ekb.kassy.ru/media/99/9918a723bff55a6305f672af377b8219-10642.jpg>

2. <http://www.thefastertimes.com/dance/files/2012/06/rjosipovahallberg1ro1.jpg>

3. http://www.ballet.co.uk/albums/dm_royal_ballet_romeo_juliet_roh_0112/dm_romeo_juliet_9703.sized.jpg

4. <http://theballetbag.files.wordpress.com/2010/01/mcrae-cojocar-small.jpg>

5. <http://www.standard.co.uk/incoming/article8651851.ece/binary/original/tamara-roj0.jpg>

6.

http://www.ballet.co.uk/albums/jr_rb_romeo_and_juliet_roh_0110/jr_romeo_kobborg_cojocar_kneeling_097_500.jpg

186. oldal 113. ábra 1. http://www.ballet.co.uk/albums/dm_royal_ballet_manon_roh_1111/dm_manon_3950.jpg

2. http://stanmus.ru/upload/photo/f4f1242cdf53955f04cf771769a59641_main.jpg

3. <http://www.jackdevant.com/wp-content/uploads/2014/08/Manon-by-Jack-Devant-119.jpg>

187. oldal 114. ábra 1. <http://www.jackdevant.com/wp-content/uploads/2014/07/manon-104.jpg>

2. <http://www.jackdevant.com/wp-content/uploads/2014/08/Manon-by-Jack-Devant-122.jpg>

3. http://farm4.staticflickr.com/3836/14638536766_608ce8a4e4.jpg

188. oldal 115. ábra

1. <http://media-cache-ak0.pinimg.com/736x/d1/12/30/d112304c7eb3d57cb7fec3e5d9015a3e.jpg>

2.

http://www.kennethmacmillan.com/ssp_director/p.php?a=V2dBeF5rZXxqVT1GTGJueV19c2V6Yn5nKWx5Zi4jPzkqIjE/Pj4jKDonOyYoMCc3OjoyOSc6LjcqPC03Ig==&m=1376032118&ext=.jpg

189. oldal 116. ábra

1. <https://balletthebestphotographs.files.wordpress.com/2014/07/natalia-somova-as-manon-and-ivan-mikhalev.jpg>

2. https://40.media.tumblr.com/60b2f8e9d354057d487c34ee58ab3660/tumblr_n6nuceJyms1rrs01ko2_500.jpg

3. http://www.ballet.co.uk/albums/dm_royal_ballet_manon_roh_1111/dm_manon_4046.sized.jpg

189. oldal 117. ábra

1. http://www.ballet.co.uk/albums/dm_royal_ballet_manon_roh_1111/dm_manon_4055.sized.jpg

2. http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/02051/Manon_2051542a.jpg

3.

<http://londondance.com/files/images/applicationfiles/2937.7778.RBmanon2011JP01712.jpg.cropped/800x600.fit.jpg>

190. oldal 118. ábra 1. <https://youdancefunny.files.wordpress.com/2010/07/manonfeet.jpg>

192. oldal 119. ábra 1. <http://www.jackdevant.com/wp-content/uploads/2014/07/Manon-by-Jack-Devant-115.jpg>

2. <http://www.jackdevant.com/wp-content/uploads/2014/07/Manon-by-Jack-Devant-116.jpg>

3. http://www.ballet.co.uk/albums/dm_royal_ballet_manon_roh_1111/dm_manon_4136.sized.jpg

4. <http://www.jackdevant.com/wp-content/uploads/2014/07/Manon-by-Jack-Devant-117.jpg>

193. oldal 120. ábra 1. <http://www.jackdevant.com/wp-content/uploads/2014/07/Manon-by-Jack-Devant-119.jpg>

2. http://www.ballet.co.uk/albums/dm_royal_ballet_manon_roh_1111/dm_manon_4148.sized.jpg

3.

http://www.ballet.co.uk/albums/jr_royal_ballet_manon_roh_1008/jr_manon_maloney_marquez_avis_suspended_057_500.jpg

4. <http://www.jackdevant.com/wp-content/uploads/2014/07/Manon-by-Jack-Devant-120.jpg>

195. oldal 121. ábra 1.

http://www.ballet.co.uk/albums/jr_rb_mayerling_roh_1009/jr_mayerling_harrod_pennefather_skull_069_500.jpg

2. https://c1.staticflickr.com/9/8398/8668493417_390675972e.jpg

197. oldal 122. ábra 1. <https://www.flickr.com/photos/dancetabs/8668504733/in/set-72157633298113400>

2. https://c1.staticflickr.com/9/8395/8668492865_e54091af68_b.jpg

3. https://alicepennefatherdancephotography.files.wordpress.com/2014/02/dsc_2976.jpg?w=1200&h=&crop=1

4.

http://2.bp.blogspot.com/_pUhElEu2lTE/TTVp224H9GI/AAAAAAAAAE6Y/VcWZc8gCF4M/s1600/jp_mayerling_edward_watson_iohna_loots_scary_love_500.jpg

199. oldal 123. ábra 1. <https://www.flickr.com/photos/dancetabs/8668500365/>

2. https://alicepennfatherdancephotography.files.wordpress.com/2014/02/dsc_3738.jpg?w=1200&h=&crop=1
3. https://c1.staticflickr.com/9/8400/8669592630_400eb92fe0_z.jpg
4. https://41.media.tumblr.com/07796b5b01ee22220e38ecb077697891/tumblr_mhi1t1W0UD1qb3lkfo1_500.jpg

200. oldal 124. ábra

1. <http://2.bp.blogspot.com/-a82EY38aRTY/TluohyqBfPI/AAAAAAAAAc10/zEEYJJKLuD0/s1600/20.jpg>
2. https://c1.staticflickr.com/9/8383/8668488935_9b27abb727_m.jpg
3. http://alicepennfatherdancephotography.files.wordpress.com/2014/02/dsc_3849.jpg?w=363&h=545&crop=1
4. <http://www.balletto.net/redazione/immagini/621A.jpg>
5. https://40.media.tumblr.com/5f705b6bbd44f84d753299a0220ffef3/tumblr_mvamd6ichz1s2wcilo7_500.jpg

201. oldal 125. ábra 1. http://www.ballet.co.uk/images/rb/av_mayerling_kobbor_gojocar_udd22.jpg

2. <http://static.guim.co.uk/sys-images/Observer/Pix/pictures/2013/4/26/1367003547432/mayerling-bennet-gartside-010.jpg>

3.

http://www.theartsdesk.com/sites/default/files/imagecache/mast_image_landscape/mastimages/Jolina%20Mayerling.jpg

4. http://www.ballet.co.uk/images/rb/jp_mayerling_edward_watson_mara_galeazzi_floor_bewitched_500.jpg

203. oldal 126. ábra 1.

http://www.ballet.co.uk/albums/jr_rb_mayerling_roh_1009/jr_mayerling_hamilton_pennfather_waist_170_500.jpg

2. <http://media-cache-ak0.pinimg.com/236x/1b/59/72/1b5972a5943b939d1a30641b65aeb7b8.jpg>

204. oldal 127. ábra

1. https://c1.staticflickr.com/9/8384/8668496663_f3a249da87_z.jpg

2.

http://www.ballet.co.uk/albums/jr_rb_mayerling_roh_1009/jr_mayerling_hamilton_pennfather_sitting_182_500.jpg

205. oldal 128. ábra 1. http://sp2.fotolog.com/photo/50/42/32/flaviabailarina/1255028121179_f.jpg

2. http://s64.photobucket.com/user/tamaruscia/media/MAYERLING/mayerlingalinacojocar_u2.jpg.html

3. http://cdn.c.photoshelter.com/img-get/I0000LCxoTNnhCes/fit=250x250/fill=/g=G0000HzhrQip_bhE/I0000LCxoTNnhCes.jpg

4. http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/02540/Mayerling_2540199k.jpg

5. [http://www.hdv.darts.com/storage/Mayerling-02_03_14-](http://www.hdv.darts.com/storage/Mayerling-02_03_14-00074.png?__SQUARESPACE_CACHEVERSION=1362256584883)

[00074.png?__SQUARESPACE_CACHEVERSION=1362256584883](http://www.hdv.darts.com/storage/Mayerling-02_03_14-00074.png?__SQUARESPACE_CACHEVERSION=1362256584883)

6. [http://www.hdv.darts.com/storage/Mayerling-02_03_05-](http://www.hdv.darts.com/storage/Mayerling-02_03_05-00071.png?__SQUARESPACE_CACHEVERSION=1362256513681)

[00071.png?__SQUARESPACE_CACHEVERSION=1362256513681](http://www.hdv.darts.com/storage/Mayerling-02_03_05-00071.png?__SQUARESPACE_CACHEVERSION=1362256513681)

209. oldal 129. ábra 1. [http://www.wphs.ru/images/content/inspiration/IMG_\(1119\).jpg](http://www.wphs.ru/images/content/inspiration/IMG_(1119).jpg)

2. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/f/fe/Mondrian_Composition_II_in_Red,_Blue,_and_Yellow.jpg

212. oldal 130. ábra 1.

http://2.bp.blogspot.com/_N0qziVXkHHg/S4e0XeZ_o4I/AAAAAAAAABu4/E9D3Db4_DWw/s400/rsys_26094_48da629aa1b76%5B1%5D.jpg

2. http://www.arture.eu/preview_files/163_20100506131306_800.jpg

213. oldal 131. ábra 1.

http://dansecyclopedie.files.wordpress.com/2012/06/severine_ferrolier_tigran_mikayelyan_adagio_hammerklavier.jpg?w=640

2. http://www.arture.eu/preview_files/163_20100506131235_800.jpg

3. http://h1409875.stratoserver.net/mediafiles/163_20100506131248.jpg

214. oldal 132. ábra 1. http://0.static.wix.com/media/a222ca_e18b8bd807bcb08461e0d07728313cbc.jpg_1024

215. oldal 133. ábra 1. <http://dancelines.com.au/wp-content/uploads/2011/05/show-gallery-image.jpg>

2. <http://www.eenlevenlangtheater.nl/plaatjes/hansvanmanen/470/adagiohammerklavier1.jpg>

216. oldal 134. ábra 1. <http://www.criticaldance.com/images/dnb2.jpg>

2. http://jump.het-ballet.nl/media/thumbnail_cache/54/d3/54d37c0f94f08bdd1ed1d0ebb4079c8f.jpg

217. oldal 135. ábra 1. http://tanznetz.de/media/2008/04/thumbnail/blogSlider_manen2.jpg

2. <http://www.klassikinfo.de/typo3temp/pics/79307fce79.jpg>

218. oldal 136. ábra 1. http://www.ed.nl/polopoly_fs/1.2082982.1350504089!image/image-2082982.JPG

2. http://0.static.wix.com/media/6e1678e157e5f9cca7c88c2984ba748d.wix_mp_1024

3. <http://fotografia.sarasantos.com/wp-content/uploads/2012/06/Dance-1-750x500.jpg>

219. oldal 137. ábra 1. http://0.static.wix.com/media/a222ca_ad810829c791803223fdab8155b7f1ba.jpg_1024

2. <http://c767204.r4.cf2.rackcdn.com/f52925d3-ae4-4382-adb9-726a3b1f1930.jpg>

221. oldal 138. ábra 1. <http://fotografia.sarasantos.com/wp-content/uploads/2012/06/Dance-2-750x500.jpg>

2. http://cvj1llwqcyay0evy.zippykid.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2013/05/sg-5-tangos-andrey-sorokin-alone-black_1000.jpg

3. http://staatstheater-hannover.de/oper/bilder/spielplan/gross/1329505909_5tangos_hp2_17.jpg

222. oldal 139. ábra 1. <http://www.jackdevant.com/wp-content/uploads/2014/04/Ulyana-Lopatkina-5-tango-118.jpg>

2. saját archívum (i.h.)

3. Horváth Adrienne fotója

223. oldal 140. ábra

1. <http://www.jackdevant.com/wp-content/uploads/2014/04/Ulyana-Lopatkina-5-tango-126.jpg>

2. <http://www.jackdevant.com/wp-content/uploads/2014/04/Ulyana-Lopatkina-5-tango-108.jpg>

3. http://staatstheater-hannover.de/oper/bilder/spielplan/gross/1329505887_5tangos_hp2_01.jpg

4. <http://www.jackdevant.com/wp-content/uploads/2014/04/Ulyana-Lopatkina-5-tango-122.jpg>

5. <http://www.jackdevant.com/wp-content/uploads/2014/04/Ulyana-Lopatkina-5-tango-116.jpg>

6. <http://www.jackdevant.com/wp-content/uploads/2014/04/Ulyana-Lopatkina-5-tango-120.jpg>

224. oldal 141. ábra 1. http://i.vimeocdn.com/video/350202412_1280x720.jpg

2. <http://www.jackdevant.com/wp-content/uploads/2014/04/Ulyana-Lopatkina-5-tango-121.jpg>

3. http://cvj1llwqcyay0evy.zippykid.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2013/05/sg-5-tangos-elena-kabanova-lifted_1000.jpg

225. oldal 142. ábra

1. http://www.paballet.org/sites/default/files/media-gallery/4-FiveTangos-Gallery_Largest_816x450.jpg

2. http://www.paballet.org/sites/default/files/media-gallery/1-FiveTangos-Gallery_Largest_816x450.jpg

- 225. oldal 143. ábra** 1. <http://www.danspubliek.nl/Concertante.jpg>
 2. <http://www.wharfedaleobserver.co.uk/resources/images/2436449/>
 3. http://www.theartsdesk.com/sites/default/files/imagecache/mast_image_landscape/mastimages/bcb4e6d3f1003f50759e343572fa200e.jpg
- 226. oldal 144. ábra** 1. https://farm4.staticflickr.com/3131/5705221666_a051839f49.jpg
 2. <http://www.murcia.com/noticias/fotos//2010/02/26/260220101844022.jpg>
 3. <http://www.hansvanmanen.com/gallery/a66f2dcb9501.jpg>
 4. http://www.cultuurbewust.nl/wp-content/gallery/hans-van-manen-meester-vd-dans/solo_9425_press.jpg?a14692
- 226. oldal 145. ábra**
 1. http://37.media.tumblr.com/f36b7fa2a3ff30f6baad9696f7d7a1a2/tumblr_n3s182weTx1qmy8oho1_500.jpg
 2. https://c1.staticflickr.com/5/4081/4960933071_d992b7d3da.jpg
 3. http://jump.het-ballet.nl/media/thumbnail_cache/ed/e9/ede93c642951f7e4eb4c0ac498e55873.jpg
- 226. oldal 146. ábra** 1. http://www.ballet.co.uk/albums/dm-dutch-national-ballet-sadlers-wells-0511/dm_hans_van_manen_grosse_fuge_9647.jpg
 2. http://www.ballet.co.uk/albums/dm-dutch-national-ballet-sadlers-wells-0511/dm_hans_van_manen_grosse_fuge_9587.jpg
 3. http://www.ballet.co.uk/albums/dm-dutch-national-ballet-sadlers-wells-0511/dm_hans_van_manen_grosse_fuge_9433.jpg
- 227. oldal 147. ábra** 1. http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/01136/arts-graphics-2002_1136673a.jpg
- 228. oldal 148. ábra** 1. http://container.zkm.de/zkm/img_2/forsythe_sequence.gif
 2. <http://openendedgroup.com/images/improvstills.jpg>
- 230. oldal 149. ábra**
 1. <http://acdn.architizer.com/thumbnails-PRODUCTION/2a/3d/2a3d7c3202d69b0a36abfc2dc4f65f51.jpg>
 2. <http://img.archilovers.com/projects/99098c09-653f-4f9a-b4df-af1ed15f09fb.jpg>
 3. http://www.dansesaveclapume.com/public/Ballet_de_l_Opera_de_Paris/In_the_Middle__somewhat_elevated/In-the-middle_Vincent-Chaillet.jpg
- 231. oldal 150. ábra**
 1. http://40.media.tumblr.com/d424958dd40f9af05afa7678e644ae89/tumblr_napfzrWeZR1s28ej9o3_500.jpg
 2. https://38.media.tumblr.com/e19db9da7a1cf0b12c94600af0c7a783/tumblr_napfzrWeZR1s28ej9o2_500.jpg
 3. http://37.media.tumblr.com/652a8543ff081ee72ced5166755e16d5/tumblr_n8io66eI9F1s28ej9o1_400.jpg
- 234. oldal 151. ábra** 1. http://susy-q.es/web_susy/images/foto_forsythe8.jpg
 2. http://sp1.fotolog.com/photo/1/54/115/ballet/1208397424_f.jpg
 3. http://31.media.tumblr.com/d8d08fdb9e81a67b21a1b757e4642cf0/tumblr_n1132tPnDb1roi9ggo1_500.jpg
- 234. oldal 152. ábra** 1. <http://p4.storage.canalblog.com/48/31/455030/26380324.jpg>
 2. <http://graphics8.nytimes.com/images/2012/12/29/arts/29FORSYTHE/29FORSYTHE-popup.jpg>
 3. http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/images/Quatre_tendances_Bordeaux_2008/in_the_middle_forsythe_04.jpg

237. oldal 153. ábra

1. http://www.mariinsky.ru/images/cms/data/ballet_repertoire/in_the_middle/in_the_mid.jpg
2. http://www.operkoeln.com/media/content/presseddownloads/stuecke-2013-2014/sao-paulo/Scene-of-In-The-Middle_Somewhat-Elevated_Photo-Silvia-Machado-2.JPG
3. <http://www.sfballetblog.org/wp-content/uploads/2013/05/image.jpeg>
4. saját archívum (i.h.)
5.
http://www.ballet.co.uk/albums/jr_mariinsky_kirov_forsythe_programme_swt_1008/jr_middle_sergeyev_legback_093_500.sized.jpg

239. oldal 154. ábra 1.

- http://www.dansesaveclaplume.com/public/Ballet_de_1_Opera_de_Paris/In_the_Middle__somewhat_elevated/In-the-middle_Valentine-Colasante.png
2. <http://www.nysun.com/pics/6039.jpg>
3. http://res.heraldm.com/content/image/2012/05/29/20120529000497_0.jpg
4. http://40.media.tumblr.com/d8a37dc0d08a6175122ca8e1b3a464e7/tumblr_n8odmylww1sglhmvo1_500.jpg
5. <http://www.divergence-images.com/wimages/470-470/542702.jpg>
6. http://cvj1llwqcyay0evy.zippykid.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2012/12/ad-middle-valentine-colasante-marc-moreau-joined_1000.jpg
7. http://thedancedish.org/wp-content/uploads/2014/05/Artists-of-Houston-Ballet_MG_5105.jpg

240. oldal 155. ábra 1. <http://www.revizoronline.com/write/images/impressing2.jpg>

2. <http://www.dancepanorama.com/Uploads/Wordpress/2011/08/kochetkovainthemiddle4.jpg>

242. oldal 156. ábra

1. http://38.media.tumblr.com/d8d3b9ac802426423dfad6b7c1ecc921/tumblr_n98od4JUQ11s28ej9o1_400.jpg
2.
http://www.ballet.co.uk/albums/jr_mariinsky_kirov_forsythe_programme_swt_1008/jr_middle_golub_jump_back_106_500.jpg
3. <https://balletthebestphotographs.files.wordpress.com/2014/01/sofc3ada-menteguiaga-in-the-middle-somewhat-elevated-c2a9-ballet-de-tulsa.jpg>

244. oldal 157. ábra

1. https://41.media.tumblr.com/f3d620f22e1eea261f6f30692303f3dc/tumblr_mg0v8jGWEy1roi9ggo1_500.jpg
2. http://www.dansesaveclaplume.com/wordpress/wp-content/uploads/In-the-Middle-Somewhat-Elevated_Dresden-Semperoper-Ballett_2.jpg
3.
[http://www.ucfkorea.com/universal/ballet/english/performances/data/smal_main_image\(Hyemin_Hyunjun\).jpg](http://www.ucfkorea.com/universal/ballet/english/performances/data/smal_main_image(Hyemin_Hyunjun).jpg)

245. oldal 158. ábra

1. http://www.ballet.co.uk/albums/jr_kirov_forsythemixed_0705/jr_kirov_forsythe_middle_legup_500.jpg
2. http://static.teatroallascala.org/upload-giovani/ser/serata_forsythe_nwslt_u30.jpg

246. oldal 159. ábra 1. http://a54.idata.over-blog.com/500x500/2/15/07/32/forsythe_Middle_duet.jpg

2. <https://balletthebestphotographs.files.wordpress.com/2014/05/w-elena-vostrotina-performing-in-the-middle-somewhat-elevated-2.jpg>

247. oldal 160. ábra 1. <http://www.ilrossetti.com/public/download/bolle/BolleBN.jpg>
 2. http://www.ballet.co.uk/images/sfb/et-in-the-middle-frances-chung-freeze-pointe_1000.jpg
 3. https://40.media.tumblr.com/e60eab32d4daa8fe40c5f3ee969e6da9/tumblr_n4aozj8TMt1r9hos9o1_500.jpg
 4. https://40.media.tumblr.com/f2a6dfc3592c1fc9264c4490e1869566/tumblr_n4aozj8TMt1r9hos9o3_500.jpg
 5. https://40.media.tumblr.com/742f83cec8a7fc2ebff0818513067246/tumblr_n4aozj8TMt1r9hos9o2_500.jpg

251. oldal 161. ábra 1. <http://1-ps.googleusercontent.com/x/www.broadwayworld.com/newimages.bwwstatic.com/upload10/759781/r35a1466-order.jpg.pagespeed.ce.HcM82hgg43.jpg>
 2. <http://balletnews.co.uk/wp-content/uploads/2011/03/Pacific-Northwest-Ballet%E2%80%99s-Ariana-Lallone-and-Jeffrey-Stanton-in-William-Forsythe%E2%80%99s-In-the-middle-somewhat-elevated.-Photo-%C2%A9-Angela-Sterling..jpg>
 3. <http://www.hongxiao.com/wudao/25.jpg>
 4. http://paballet.org/sites/default/files/gallery-images/2-InTheMiddleSomewhatElevated-Gallery_Largest_816x450.jpg
 5. http://farm4.staticflickr.com/3073/2667947905_73b3a028e9.jpg

254. oldal 162. ábra
 1. https://40.media.tumblr.com/6121a73584877abe092b688eb9a2a394/tumblr_mizyy1nz6h1qfgdlbo1_500.jpg
 2. <http://www.risingstars.com.ua/pictures/dancers/solo-dancers/male-dancers/male-ballet-dancer-635/1.jpg>
 3. <http://dancespirit.com/wp-content/uploads/2012/09/Christine-Rocas-Rory-Hohenstein-HMigdoll.jpg>
 4. <https://balletthebestphotographs.files.wordpress.com/2013/12/w-yekaterina-kondaurova-and-konstantin-zverev.jpg?w=645&h=642>
 5. http://31.media.tumblr.com/0b1ab2b5a4500589b4734957ebc00b63/tumblr_mok29vYs9z1roi9ggo1_500.jpg

257. oldal 163. ábra http://3.bp.blogspot.com/-sFd5TpJY-K4/U1u2YO6VUBI/AAAAAAAAA6Q/TBRH6sdUNug/s1600/rsys_29709_4bd1d27946dd7.jpg

259. oldal 164. ábra
 1. http://www.theballetbag.com/wp-content/gallery/artifact/artifact-dsc_7126.jpg
 2. http://www.theballetbag.com/wp-content/gallery/artifact/artifact-dsc_7113.jpg
 3. http://brightcove.vo.llnwd.net/el/pd/1725289692/1725289692_1266689409001_flanders-main.jpg?pubId=1725289692

261. oldal 165. ábra <http://www.paballet.org/sites/default/files/media-gallery/Artifact%20Suite%203.jpg>

263. oldal 166. ábra 1. http://41.media.tumblr.com/tumblr_md4y5d9T6k1qb11dro1_500.jpg
 2. http://www.test.bayerische.staatsoper.de/upload/media/201004/26/11/rsys_29715_4bd55d4be80a3.jpg
 3. <http://danceviewtimes.typepad.com/.a/6a00e39823a901883301901e0c153c970b-pi>

264. oldal 167. ábra <http://www.paballet.org/sites/default/files/media-gallery/Artifact%20Suite%202.jpg>

264. oldal 168. ábra
 1. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/08/3c/e7/083ce773668c30eb1f7fdf65b82a1fa9.jpg>
 2. https://33.media.tumblr.com/1af64d85eeb86a2b56ee2948a351d523/tumblr_mmc2lqrr4d1r8xhi7o1_500.jpg
 3. <http://media-cache-ec0.pinimg.com/736x/cb/af/81/cbaf812fad6d45f2fa1b99713d92af18.jpg>
 4. https://www.semperoper.de/uploads/tx_nisemperoper/02_14.jpg

265. oldal 169. ábra <http://img.ceskatelevize.cz/program/porady/10396781966/foto09/right.jpg>

- 269. oldal 170. ábra** 1. http://i712.photobucket.com/albums/ww130/dgilbertfan/2008/nuages_dorothee1.jpg
 2. http://i712.photobucket.com/albums/ww130/dgilbertfan/2008/nuages_dorothee2.jpg
 3. http://i712.photobucket.com/albums/ww130/dgilbertfan/2008/nuages_dorothee3.jpg
 4. http://i712.photobucket.com/albums/ww130/dgilbertfan/2008/nuages_dorothee4.jpg
 5. <http://www.jirikylian.com/stills/theatre/773%20Jiri%20Kylian%20-%20Nuages.jpg>
 6. <http://www.soukathrine.de/wp-content/uploads/2014/09/diana-vishneva-postedby-soukathrine-2.gif>
- 271. oldal 171. ábra** 1. http://s1179.photobucket.com/user/Kuksi_bacsi/media/Balet/Symphony_D_4.jpg.html
 2. http://medias.medicin.tv/movie/symphonie-en-re_d.jpg_720x405_crop_upscale_q95.jpg
 3. <http://br-kulturverein.de/de/fotos/image?view=image&format=raw&type=orig&id=1042>
- 274. oldal 172. ábra** 1. http://photos.smugmug.com/photos/60905444_FsW3q-S.jpg
 2. http://edno.bg/assets/ONE_DANCE_WEEK_2014/MOVIES/3_Ballets_by_Kylian/Smuin_Spring_2010_4.jpg
 3. http://media.tumblr.com/tumblr_mew4btkiU1qbqktn.jpg
 4. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/1e/6a/f4/1e6af47d68fc69ad2b2c38fcb2605a95.jpg>
 5. <http://files.dancemedia.com/dancemagazine/Ailey%20Kylian.jpg>
 6. <http://stanmus.com/oldphoto/p/petitemort220photobym.logvinov2>
- 275. oldal 173. ábra** 1. https://lh4.googleusercontent.com/-hf4eVj7eeLE/UVlxHnscKII/AAAAAAAAOcY/sNhkQzMVvyI/s591/PetiteMort_SigridColomyes2013-1.jpg
 2. https://33.media.tumblr.com/tumblr_lw81pfON461qzfbp8o1_500.jpg
- 277. oldal 174. ábra**
 1. <http://www.balletwest.org/blog/wp-content/uploads/2012/04/4-12-Petite-Mort-Emily-Alex-2-1024x682.jpg>
 2. <http://stanmus.ru/oldphoto/p/pmpetitemort331photobym.10>
 3. http://alvaro-rodriguez-pinera.doomby.com/medias/album/dsc6245.jpg?fx=r_660_660
- 279-280. oldal 175. ábra** 1. https://41.media.tumblr.com/tumblr_matcl7mMvx1r20o6wo1_500.jpg
 2. <http://images.bwwstatic.com/columnpic6/60A790C2-B44C-BABB-5209EADF7F21B320.jpg>
 3. http://cache.thephoenix.com/secure/uploadedImages/The_Phoenix/Arts/Dance/KYLIAN_DSC2937.jpg
 4. http://www.ucfkorea.com/universal/ballet/english/performances/data/smal_13.%20Petite%20Mort-UBC.JPG
- 282. oldal 176. ábra** 1. <http://dancelines.com.au/wp-content/uploads/2013/05/Smuin-Spring-2010-3.jpg>
 2. [http://4.bp.blogspot.com/-6z9F0uwbUXE/Tze0mXheQ9I/AAAAAAAAABN8/1Cxn4VgoYXQ/s1600/Natalia_Sologub,_Jir%C3%AD_Bubenicek_-_Petite_Mort_-_Angela_Sterling_Phography_%C2%A92006_\(094\).jpg](http://4.bp.blogspot.com/-6z9F0uwbUXE/Tze0mXheQ9I/AAAAAAAAABN8/1Cxn4VgoYXQ/s1600/Natalia_Sologub,_Jir%C3%AD_Bubenicek_-_Petite_Mort_-_Angela_Sterling_Phography_%C2%A92006_(094).jpg)
- 286. oldal 177. ábra**
 1. <https://balletthebestphotographs.files.wordpress.com/2014/02/petite-mort-the-hungarian-national-ballet.jpg>
 2. <http://enrecreations.fr/images/rencontres-massot/petite-mort.jpg>
 3. <http://balletthebestphotographs.files.wordpress.com/2014/02/petite-mort-the-hungarian-national-ballet-1.jpg>
 4. <http://www.culturamas.es/wp-content/uploads/2012/06/petite-mort1.jpg>
 5. <https://balletthebestphotographs.files.wordpress.com/2014/02/petite-mort-the-hungarian-national-ballet-2.jpg>
 6. <http://i.ytimg.com/vi/mjpCU9tITA4/maxresdefault.jpg>
 7. <http://balletnews.co.uk/wp-content/uploads/2010/08/bbnstars1095.jpg>

287. oldal 178. ábra

http://www.introdans.nl/introdans/images/choreografen/matsek_copyrightintrodansphotohansgerritsen-1200x1600-px.jpg

287. oldal 179. ábra

1. <http://www.thewonderfulworldofdance.com/wp-content/uploads/2014/09/Ana-Mats-470x330.jpg>
2. http://www.artfixdaily.com/images/fl/June17_Pieter_Bruegel1500x1138.jpg
3. http://cvj1llwqcyay0evy.zippykid.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2013/05/bc-bye-sylvie-guillem-floor-door-step_1000.jpg

291. oldal 180. ábra

1. <http://www.theballetbag.com/wp-content/uploads/2010/05/Rojo-Carmen-Vert-Conway.jpg>
2. <http://www.theballetbag.com/wp-content/uploads/2012/07/Tamara-rojo-in-Carmen.jpg>
3. <http://www.theballetbag.com/wp-content/uploads/2012/07/Tamara-Rojo-and-Bennet-Gartsidein-Carmen-photo-by-Dee-Conway.jpg>

292. oldal 181. ábra 1. http://en.opera.se/media/flickr/4303336040_jpg_585x316_max_upscale_q85.jpg

2. http://www.opera-lille.fr/thumb/?q=75&zc=1&w=496&h=580&src=/home/operalil/www/fichier/o_spectacle/99166/spectacle_img_carre_2009__08647f.496x580.jpg&f=jpg

3. http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/03051/juliet_and_romeo_3051559b.jpg

4. <http://media-cache-ak0.pinimg.com/736x/4c/26/1b/4c261bbb89087c413e72e99d49d44499.jpg>

5. http://www.theballetbag.com/wp-content/uploads/2012/07/rsys_30039_4c1f9fc38f78e.jpg

6.

http://www.opernhaus.ch/typo3conf/ext/upd_theasoft/theasoftWebAdmin/upload/.tmb/thumb_Aq8uWu_resize_1800_0.jpg

7. http://www.theballetbag.com/wp-content/uploads/2012/07/rsys_30032_4c1f9f50dec2f.jpg

8. http://cvj1llwqcyay0evy.zippykid.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2014/09/dm-romeo-marie-lindqvist-arsen-mehrabyan-parents_1000.jpg

298. oldal 182. ábra http://www.israel-opera.co.il/eng/_Uploads/dbsArticles/Jacopo_Godani.JPG

300. oldal 183. ábra 1. <https://balletthebestphotographs.files.wordpress.com/2014/02/spazio-tempo-staatsballett-berlin-c2a9-svetlana-tarlova-12.jpg?w=1200&h=&crop=1>

2. <https://balletthebestphotographs.files.wordpress.com/2014/02/spazio-tempo-staatsballett-berlin-c2a9-svetlana-tarlova-14.jpg?w=1200&h=&crop=1>

3. <https://balletthebestphotographs.files.wordpress.com/2014/02/spazio-tempo-staatsballett-berlin-c2a9-svetlana-tarlova-16.jpg?w=700&h=&crop=1>

4. <https://balletthebestphotographs.files.wordpress.com/2014/02/spazio-tempo-staatsballett-berlin-c2a9-svetlana-tarlova-17.jpg?w=1200&h=&crop=1>

5. <http://operaplus.cz/wp-content/uploads/2013/05/Dance-Open-2013-Petrohrad-Jacopo-Godani-Spazio-Tempo-J%C3%B3n-Vallejo-Ji%C5%99%C3%AD-Buben%C3%AD%C4%8Dek-Claudio-Cangialosi-Semperoper-Ballett-Dresden-foto-Costin-Radu.jpg>

302. oldal 184. ábra 1. <http://www.markronan.com/wp-content/uploads/2010/05/edward-watson-and-alina-cojocarui-chroma-photo-by-johan-persson.jpg?w=213>

2. http://www.forum-dansomanie.net/pagesdanso/images/Triple_Bill_RB_02_2008/chroma_2008_01.jpg
3. http://www.randomdance.org/images/chroma2_3.jpg
4. http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/01645/Chroma_1645660c.jpg
5. <https://www.flickr.com/photos/dancetabs/10777306644/>
- 304. oldal 185. ábra** 1-2. Mészáros Csaba fotói (MTF archívuma, 2012)
- 304-305. oldal 186. ábra** 1-5. Mészáros Csaba fotói (MTF archívuma, 2012)
- 309. oldal 187. ábra** 1. <http://www.for-ballet-lovers-only.com/Afb/Kolpakova2.jpg>
2. <http://www.avantdance.ca/wp-content/uploads/2013/08/Bolshoi-Ballet6-568x338.jpg>
- 309. oldal 188. ábra** 1. <http://lcweb2.loc.gov/diglib/media/loc.natlib.ihas.200156323/0001.tif/1670>
2. <https://balletthebestphotographs.files.wordpress.com/2013/09/wp-daria-klimentova-and-zdeneck-konvalina-in-apollo.jpg>
- 313. oldal 189. ábra** <http://www.danceheritage.org/images/gbalanchine572.jpg>
- 315-316. oldal 190. ábra** 1. <http://i.imgur.com/ydRBP79.jpg>
2. saját archívum (i.h.)
3. <https://theyoungartistfeature.files.wordpress.com/2013/05/image-1.jpeg>
4. <http://ohmybikram.files.wordpress.com/2010/04/ardha-chandrasanawithpada-hastasana1.gif>
5. <http://bikramyogakw.com/wp-content/uploads/2014/10/2b-Backbending.jpg>
- 319. oldal 191. ábra** saját archívum
- 323-324. oldal 192. ábra** 1. http://franklinmethod.files.wordpress.com/2009/09/img_8303.jpeg?w=500
2. <http://franklinmethod.org/en/wp-content/uploads/2011/09/about6.jpg>
3. <http://franklinmethod.org/en/wp-content/uploads/2011/09/about8.jpg>
4. <http://ecx.images-amazon.com/images/I/41Texii9UXL.jpg>
- 326. oldal 193. ábra** 1. <http://nycdancestuff.files.wordpress.com/2012/05/maggie-black-coaching-former-abt-principal-robert-hill-circa-1989-by-monroe-warshaw.jpg>
- 349. oldal 194. ábra** 1. <http://media.nola.com/nolavie/photo/10234793-large.jpg>
2. http://www.theater-augsburg.de/data/galerie/54/54_875_ilja_louwenleo_mujic_taste_of_the_lost_moment.jpg
3. http://www.pecsibalett.hu/albumok/changeback_radvanyi/thumbnails/49.jpg
- 352. oldal 195. ábra** 1. Mészáros Csaba fotói (MTF archívuma, 2012)
2. Mészáros Csaba fotói (MTF archívuma, 2012)
- 352. oldal 196. ábra** 1. Schumicky Endre tulajdona
2. Leo Mujic tulajdona
- 354. oldal 197. ábra** 1. Mészáros Csaba fotói (MTF archívuma, 2012)
2. Leo Mujic tulajdona
- 354. oldal 198. ábra** 1. Mészáros Csaba fotói (MTF archívuma, 2012)
2. Leo Mujic tulajdona

Színház- és Filmművészeti Egyetem
Doktori Iskola

A balett formanyelvének változásai a XX.-XXI. században –
szintézisteremtés a színpadon és a balettoktatásban

doktori disszertáció tézisei

Macher Szilárd
2014

Témavezető: Huszti Péter, egyetemi tanár, a DT elnöke

Tézisek magyar nyelven

A Magyar Táncművészeti Főiskola balettmestereként és művészképző intézetének igazgatójaként feladatombnak, sőt küldetésemnek tekintem, hogy intézményünkben biztosítsuk a klasszikus balett fejlődését és jövőjét a XXI. században, melyhez a hagyományok ismeretén túl elengedhetetlen, hogy a *balett formanyelve* ugyanaz a rugalmas, a változásokat szervesen önmagába fogadó, mégis *önazonos nyelv* maradjon, amilyen évszázadok óta.

Balettmesterként célom, hogy minél jobban megismerjem az általam tanított akadémikus balett (a színpadon megjelenő romantikus, klasszikus, később neoklasszikus, modern és kortárs balettek alapját jelentő) formanyelvét. Egyrészt a történeti fejlődés állomásait, a meghatározó balettmester egyéniségeket és gondolataikat, a táncnyelvet alakító koreográfusok és táncművészek munkásságát; másrészt, természetesen közelebbről: a klasszikus balett különböző iskoláit, azok eltérő stílusjegyeit és metodikai módszereit, valamint a balettoktatást meg támogató anatómiai és biomechanikai hátteret.

Amikor a doktori disszertációm témáját kerestem örömmel láttam a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának meghirdetett témái között *A színházi nyelv és színpadi beszéd változásai, különös tekintettel a XX. századi radikális társadalmi és kulturális változásokra* című tételt. Úgy gondoltam, kutatásommal nem csak saját munkám fejlődéséhez járulhatok hozzá, de talán csatlakozni tudok ehhez a témakörhöz, a tánc szemszögéből vizsgálva a múlt század eseményeit. A balett nyelvének, mint (tánc)színházi nyelvnek a változása a XX. században különösen izgalmas, ráadásul megállapíthattam, hogy a tánc történetben is kiemelkedő fontosságú. Közben az is elgondolkodtatott, hogy a balett fejlődésére nem csak a huszadik században, de a korábbi századokban is erősen hatott a politika, a társadalmi változások: sőt nemcsak a színpadi műfajra, hanem szorosabban véve a táncnyelvre is.

A doktori iskolába való felvételemet követő évben diplomázó évfolyamot vezettem a Magyar Táncművészeti Főiskolán, s ez az időszak a választott témámban – a balett nyelvének vizsgálatában - való elmélyülést és aktív kutatást hozott, és mellette balettmesteri céljaim, „ars poeticám” letisztulását, kikristályosodását is.

Kutatásom alapját képezte egyrészt két évtizedes táncművészi pályafutásom, melynek során a legszélesebb skálán mozgó koreográfiákat táncolhattam, vagy ismerhettem meg testközelből, másrészt szakírói tevékenységem – és az azt megelőző érdeklődésem a hivatásom eredményei iránt –, mely további alkotókhöz, alkotásokhoz és táncnyelvekhez vitt közel. A tanítás iránti (gyermekkoromtól létező) elkötelezettségem, és hivatástudatom,

valamint az általában rám jellemző precizitás és nyitottság a tudásra és a folyamatos fejlődésre, párosulva a szintetizáló hajlamommal a balettoktatásban is állandó kutatásokra, magam fejlesztésére ösztönöz.

Ezek alapján mertem belevágni ebbe a témába, hogy közelebb jussak, és olvasóm is közelebb juthasson a balett formanyelvének megismeréséhez.

TÉZIS

Dolgozatom tézise, hogy a balett nyelve befogadó közegként működött az elmúlt évszázadok (XV.-XXI. század) alatt, fejlődését és fennmaradását az állandó szintézis biztosította, és ennek a folyamatnak a legtermékenyebb időszaka a XX. század.

A balett nyelve folyamatosan fejlődött az elmúlt évszázadokban, és ennek a többszáz éves fejlődésnek leglényegesebb eleme, hogy *befogadó közegként* működött. A végeredményben zártnak tűnő formanyelve az évszázadok alatt képes volt, és ma is képes rengeteg más táncnyelvből, mozdulatkincsből integrálni magába elemeket, és ezért máig élő maradt. Először, jellemzően a XIX. század végéig, a társastáncokból, majd a XX. század elején az új- és moderntáncokból, illetve ismét a néptáncokból (több hullámban is, eltérő hozzáállással), majd napjainkig a kortárs táncokból és az utcai táncokból is építkezett. Ez az állandó *szintézis* biztosította túlélését, hogy a színjátszás és táncművészet határterületét jelentő (a XX. században valóban szavak nélkül előadott) pantomim mellett, mint klasszikus európai táncművészet fennmaradjon.¹

Dolgozatomban kizárólag balett formanyelvével foglalkozom, és csak a szükséges mértékben térek ki színpadi művek dramaturgiai, formai vagy műfaji elemzésére. A táncművészet más ágazatai annyiban kapnak szerepet, amennyiben formanyelvük hatással volt a balett formanyelvének változására (a néptánc, mint forrás és állandó visszatérési pont a megújuláshoz; a moderntánc és balett kölcsönhatásai: a modern balett és a crossover a XX. században).

¹ Az európai néptáncok többé-kevésbé autentikus formájukban önállóan csak a XX. században kerültek színpadra. Előtte a népies ízt éppen a balettek karaktertáncai jelentették a színpadon.

A fejlődés csomópontjai a következők voltak:

A balett nyelvének kialakulásához a táncmesterek tudományos szemlélete vezetett

A balett gyökerei a néptáncokból stilizált udvari társastáncokban keresendők, nyelvének kialakulásához pedig a táncmesterek tudományos szemlélete vezetett. A reneszánsz idején a sok más tudomány mellett az anatómiában is jártas mesterek hozzáállása vezetett az en dehors jelentőségének felismeréséhez, majd a rendszerezés és tudatos fejlesztés igénye a barokk idején lezajlott akademizálódáshoz, az első kodifikációhoz. A XVII. század végére kialakult a balett nyelve, melyet utána már iskolákban (egyre inkább polgári résztvevőknek) tanítottak, és az „akadémikus balett” fokozatosan továbbfejlődve a későbbi korokban keletkezett színpadi produkciók nyelve, és egyben a tánctudás mindennapos csiszolására hivatott tréning technikája lett. A balett műveléséhez mindennapos gyakorlás és fizikai adottságok is szükségesek lettek: egyre meghatározóbb lett az en dehors (180°-ig), és a nyelv elszakadt a gyökerét jelentő társastáncokról, önállóan fejlődött tovább. Megállapítható tehát, hogy *a klasszikus/akadémikus balett nyelve* a néptánc – társastánc – udvari balett illetve a jobbágyság – nemesség, polgárság – arisztokrácia, polgárság tengelyek mentén fejlődött.

(2.1.1 ; 2.1.2 fejezet)

A balett nyelvének fejlődését és ezáltal fennmaradását a következő tényezők biztosították:

- a XVII. század végétől *színpadi* táncművészetté vált, és részben levált a közhasznú társastáncokról,
- a XIX. század első harmadára kikristályosodott a spicc-technika, és ezzel fejlődése végleg elkülönült a társastáncokétól, valamint *önálló* színpadi műfaj lett,
- a XIX.-XX. századbeli válságai idején a politika és a globalizálódás mentette meg az eltűnéstől

A balett nyelvének alakulása a XX. század első harmadáig című (2.2) fejezet arra keresi a választ, hogy hogyan maradt fenn a klasszikus balett, mint formanyelv a mai napig. Mi biztosította továbbélését az elmúlt évszázadok igencsak változó társadalmi-politikai viszonyai, illetve maga a tánc, mint művészeti ág válságai közepette? Hogyan élte túl a „kívülről jövő támadásokat”, mint például a pantomim eluralkodását a felvilágosodás korában, vagy a huszadik század eleji értékvesztést és a modern táncos nemzedékek többé-kevésbé heves tagadását?

A kezdeti, operákban való jelenlét folyamán a két műfaj együtt fejlődött, majd Molière komédiái jelentették a biztos népszerűséget. Közben a tánctechnika (és a táncnyelv) terén megfigyelhető újdonságok állandóan fenntartották az érdeklődést a balett iránt, mely fokozatosan önálló színpadi műfajjá vált, maga mögött hagyva az operabalett, a komédiabalett és a balett-pantomim időszakát. A romantika és a klasszikus balett virágzó időszakai után a teljes értékvesztés és a modern tánc képviselői felől jövő támadások korát (melyben az újítók általában a baletthez viszonyítva fogalmazták meg törekvéseiket) a cári Oroszország feudális törekvéseinek majd a proletárdiktatúra létrejöttének köszönhetően élte túl a balett. Mindkettő támogatta a műfajt, az Orosz Balett pedig nyugaton, majd tagjainak többsége a Szovjetuniótól távol maradva az egész világban népszerűvé tette a közben meg is újított balettet.

A XXI. századi formanyelv ismeretéhez, úgy gondolom, elengedhetetlen az előzmények ismerete, a formanyelvi fejlődés alapos áttekintése, hiszen a huszadik század elejére kialakult, két kodifikáción (a második éppen a romantika idején) és egy erőteljes klasszicizálódáson keresztülment nyelv, mint alap ismerete nélkül, nem érthetjük és értékelhetjük a XX. századi rendkívül szerteágazó fejlődést, nem láthatjuk, honnan-hova jutott el száz év alatt a balett nyelve.

A balett-történet legtermékenyebb időszaka a táncnyelv gyarapodása szempontjából a XX. század

A reneszánsz indulás és a romantikus fejlődés eredményeit nem alábecsülve úgy gondolom, a legtöbbet és főként legdifferenciáltabban a XX. században fejlődött a balett nyelve. A XX. században a balett befogadta az őt támadó modern, majd kortárs ágazatok eredményeit, más klasszikus tánckultúrák jellegzetességeit, sőt újragondolta és újrateremtette önmagát – természetesen kiemelkedő alkotók (Maurice Béjart, Kenneth MacMillan, Hans van Manen, Jiří Kylian, William Forsythe) munkássága által. Ezen kívül a balett nagymértékben fejlődött a sportok hatására is: a fizikai-esztétikai elvárások egyre nagyobbak lettek, s ebben meghatározó szerepe volt az akrobatikus szovjet baletteknek, és az amerikai életfelfogást és szemléletet táncszínpadra ültető George Balanchine-nak. *A táncnyelv XX. századi gyarapodása és szintézisei* című (3.) fejezetben a táncnyelv fejlődéséhez hozzájáruló tendenciákkal (3.1), és a balett nyelvének fejlődését meghatározó alkotókkal és jellegzetes, vagy akár mérföldkönek tekinthető darabjaikkal foglalkozom (3.2).

A balett formanyelve a XXI. században is élő, releváns nyelv.

A *klasszikus balett* a táncművészeti ágazatok legkidolgozottabb, évszázadok folyamán kikristályosodott *mozdulatnyelve*, melyet ma is használnak alkotók és előadóművészek művészi kifejezőeszközként – s ezek között akadnak eredeti, kísérletező, újító szándékú táncos-koreográfusok is.

A *XXI. század balettjének nyelve* című (4.) fejezetben századunk másfél évtizedének eredményeit, jelenségeit vizsgálom meg röviden – melyek egyrészt a XX. századi tendenciák folytatását és továbbgondolását mutatják, másrészt az időnként spirálisan visszatérő újklasszicizmust is.

A XXI. századi balett nyelve – nem csak az eltelt idő rövideisége miatt – erősen épül a közelmúlt eredményeire: egyrészt még a meghatározó mesterek élnek, akár alkotnak is, darabjaik meghatározzák a klasszikus együttesek repertoárját, másrészt közvetlen tanítványaik/követőik nyilvánvalóan csak bizonyos mértékig tudnak elrugaszkodni a birtokolt nyelvektől. De bizonyos folyamatok így is megfigyelhetők 2014-ig bezárólag.

A mindenkori balettoktatásnak követnie kell a színpadi nyelv változásait

A balettoktatást a színpadi műfajjá válás óta a változó körülmények és fokozódó elvárások alakították, és kényszerítették a balettmestereket a hagyományok őrzésén túl a rugalmas és kreatív gondolkodásra az adott kor koreográfusai munkásságához igazodva. A balettmester feladata a XXI. században: korunk nemzetközi balettművészete elvárásainak maradéktalanul megfelelni képes, azaz sokoldalú, technikailag és művészileg felkészült, szép testvonalú, nyitott szemléletű hallgatók nevelése, akik képesek tanulmányaik végére bármilyen stílusú, különböző elvárásokat támasztó koreográfiák interpretálására, és a munkafolyamat során felmerülő esetleges hiányosságaik gyors pótlására addig megszerzett tudásuk, rugalmas gondolkodásuk által.

Az 5. fejezetben másfél évtizedes balettmesteri tapasztalatim alapján egy diplomázó évfolyammal végzett munkámat elemzem, mely összegezte, és meg is mutatta a korszerű, XXI. századi oktatásra való törekvéseimet és annak eredményeit is. A *balett nyelve ma – egy MTF képesítővizsga tükrében* (5.1) és *A színpadi balett nyelve – egy korszerű elvárásoknak megfelelő vizsgaelőadás létrehozása* című (5.2) fejezet bemutatja azt a több éves (2007-2012) építkezést – és közben kutatást, kísérletezést –, mellyel eljutottunk tanítványaimmal a vizsgakoncertig.

A képesítő vizsgára, és az operai előadás összeállítására és színpadra állítására való felkészülésem, és maga a tízhónapos próbatermi munka folyamata is elmélyülést hozott a balett nyelvének megismerésében, ahogyan a korábbi évek szakmai vizsgáinak tudatos felépítése, a stílusbeli változatosságra törekvés is.

Kutatásaim eredménye:

Egyrészt a 2012-es *vizsgaelőadás*², melyen törekvéseim eredményeként egy *magyarországi bemutató* is született³, és *tanítványaim* – eddig – sikeres *pályakezdése*.

Másrészt ez a *dolgozat*, melyben Magyarországon először vizsgálom a balett fejlődését kimondottan a formanyelvének változására koncentrálni – természetesen még így is csak kis szeletét érintve ennek a hatalmas témának. Úgy gondolom, hogy a leendő koreográfusoknak, akik a (klasszikus/akadémikus) balett nyelvén kívánnak a jövőben megszólalni, érdemes lesz olvasni ezt a munkát. Ahogy magam is váratlan felfedezéseket tettem az általam már 35 éve művelt és jól ismert területen, úgy másoknak is okozhat hasonló élményt – nem az olvasás, hanem – a koreográfiák és életművek hasonló szemléletű követése, a mára megszokottá vált, de saját korukban újdonságnak számító invenciók elemzése, és főként a koreográfusi látásmódok, és az alkotás mögött rejlő csodálatos intellektuális tartalmak megismerése. És mivel a XXI. században ismét felerősödőben vannak a klasszikus tendenciák, talán lesz is erre törekvő, tehetséges alkotó. Reményeim szerint egy magyar Balanchine vagy MacMillan.

² Lásd DVD-melléklet

³ Andreis-Monteverdi-Vitali-Mujic: Ahonnan az álom jön

Tézisek angol nyelven

Theses

As ballet master and director of the artist training institute of the Hungarian Dance Academy I consider my task, even more my mission, to ensure the development and future of classical ballet in the 21st century to which it is essential – beyond being acquainted with its traditions – to sustain the flexibility of the *form-language of ballet* that is able to adopt changes as integral parts but still remaining a *self-identical language* as it has been for centuries.

As ballet master my aim is to gain proper understanding of the form-language of the academic ballet (the basis of the romantic, classical, later neo-classical, modern and contemporary ballets appear on stage) that I teach. On the one hand the stages of historic development, the determining ballet master personalities and their ideas, the work of choreographers and dance artists who have formed dance language and certainly more closely on the other: the different schools of classical ballet, their diverse methods and style characteristics as well as the anatomical and biomechanical background supporting ballet education.

When I was searching for the topic of my doctoral dissertation it was my pleasure to see *The changes of theatrical language and theatrical speech in particular as regards the radical social and cultural changes in the 20th century* among the announced themes of the Doctoral School of the University of Theatre and Film Arts. I believed that with my research I would be able to contribute not only to my development but to this theme as well analyzing the events of the past century from the aspect of dance. The changes of ballet language as (dance)theatre language in the 20th century are especially exciting and, moreover, as I have observed it, are of significant importance in dance history as well. It had also made me think about how politics and social changes affected the development of ballet not only in the course of the 20th century but in earlier centuries as well: even more, they affected not only the theatrical genre but more closely dance language as well.

In the year following my admittance to the doctoral school I taught a graduating grade at the Hungarian Dance Academy, and this period brought deep elaboration and active research in my chosen topic – in the examination of ballet language – nevertheless, my aims and ‘ars poetica’ as ballet master could clear-out and crystallize.

The basis of my research constituted of two decades of my dance artist career, through which I could dance choreographies on the widest scale or get to know at first hand, as well as

of my scholastic activities – and my previous interest in the achievements of my profession – that brought me closer to further creators, creations and dance languages. My devotion and vocation towards teaching (since my childhood) together with the precision, openness to cognition and to continuous development, usually characteristic of me, combined with my inclination to synthesis have always encouraged me to proceed continuous research in ballet teaching and in my self-development.

I concluded to embark on this theme on the basis of the foregoing in order to come ever closer, and so will my reader too, to the better understanding of the form-language of ballet.

THESIS:

The thesis of my essay: the language of ballet functioned as inclusive medium in the past centuries (15th-21st centuries), its development was ensured by continuous synthesis, and in terms of enrichment of dance language the most fertile period of the ballet history is the 20th century.

In the past centuries the language of ballet continuously developed and the most significant element of this centuries-old development is that it could function as an inclusive medium. Its apparently ultimately closed form-language was and is still able to integrate elements from various other dance languages, treasury of movements and remained therefore alive. At first, typically until the end of the 19th century, it embedded elements from social dances and then later, at the beginning of the 20th century, from new and modern dances as well as from folk dances again (in more waves, with different approaches), and then up to the present days from contemporary and street dances. This continuous *synthesis* could ensure that – next to pantomime (presented indeed without words, in the 20th century), the borderline of acting and dance art – ballet managed to survive as classical European dance art⁴.

In my essay I intend to elaborate exclusively on the form-language of ballet, and I will descend into the analysis of dramaturgy, form and genre of theatrical works only as far as is necessary. Other branches of dance art will be included only in so far as their form-language effected the changes of ballet form language (folk dance as source and constant point of return for renewal; interactions between modern dance and ballet : the modern ballet and the crossover in the 20th century).

⁴ European folk dances appeared on stage in a more or less authentic form only in the 20th century. Before that it was actually the character dances of ballet that presented folkish style on stage.

The determinant stages of the development were as follows:

It was the ballet masters' scientific approach that led to the development of the language of ballet.

The roots of ballet can be found in court dances stylized from folk dances, while its language was formed by the scientific approach of ballet masters. At the time of the Renaissance the approach of masters with expertise in anatomy and other fields of science lead to the recognition of the significance of *en dehors*. Later, in the Baroque era organization and the need for conscious development fostered academic processes, the first codification. By the end of the 17th century the language of ballet had evolved in a way which could be taught in schools afterwards (to civil apprentices in increasing number) and, after undergoing continuous development, the 'academic ballet' became the language of stage productions and the technique of the training for polishing dance skills every day. For dancing ballet practice on a daily basis and physical condition emerged as prerequisite: *en dehors* (up to 180°) became of increasing importance and the language separated from its roots, from ballroom dances and developed individually. It can be therefore concluded that 'the language of classical/academic ballet' evolved along the axes of folk dance-ballroom dance-court dance as well as of serfhood-nobility, bourgeois-aristocracy. (Chapter 2.1.1; 2.1.2)

The development of the language of ballet and therefore its survival were ensured by the following factors:

- from the end of the 17th century it turned into *theatrical* dance art and partially detached from ballroom dances of common use,

- by the first third of the 19th century *pointe* technique had crystallized and the language of ballet had thereby detached from ballroom dances as well as become an *autonomous* theatrical genre,

- Politics and globalization saved it from elimination in the times of crises of the 19th-20th century.

Chapter (2.2) *The development of the language of ballet until the first third of the 20th century* explores how classical ballet has sustain as form-language up until today. How could its survival be ensured in the midst of considerably varying social-political conditions or of the crises of dance as a branch of art? How did it overcome the 'attacks from outside', such

were the reign of pantomime in the age of Enlightenment or the loss of values at the beginning of the 20th century or the more or less vehement denial of the modern dancer generations?

Initially being present in operas, the two genres developed together, and then later stable popularity was brought by Molière's comedies. During that time it was the new features of dance technique (and dance language) that could sustain interest in ballet which had gradually become a theatrical genre leaving the period of opera-ballet, comedy-ballet and ballet-pantomime behind. After the prosperous ages of romanticism and classical ballet it was due to the ambitions of the czarist Russia and later the emerging of the dictatorship of the proletariat that ballet was able to survive the epoch of the total loss of values and attacks from representatives of modern dance (the innovators of which usually expressed their aspirations referring to ballet). Both of these regimes supported the genre, while in the West *Ballets Russes* brought ballet to public attention. Later, the majority of the company members who stayed away from the Soviet Union spread the already renewed ballet's popularity worldwide.

To the better knowledge of the form language in the 21st century I consider it to be essential to be acquainted with the precedents, to review the development of form language thoroughly, since without understanding the language as basis that had undergone two codification processes by the beginning of the 20th century (the second of which took place exactly at the time of Romanticism) and drastic classicization one will not be able to conceive and evaluate the broad scope of development in the 20th century and therefore will not see the progress in the language of ballet in between the point of departure and the point of arrival within one hundred years.

4. In terms of enrichment of dance language the most fertile period of the ballet history is the 20th century.

Not underestimating the achievements of the beginnings during the time of the Renaissance and the advancement during Romanticism I consider that ballet evolved the most and especially in a most differentiated way in the 20th century. In this century ballet included the achievements of the attacking modern and later contemporary trends as well as special features of other classical dance cultures, what is more it revised and recreated itself – by, of course, outstanding creators' works (Maurice Béjart, Kenneth MacMillan, Hans van Manen, Jiří Kylian, William Forsythe). Moreover, the development of ballet was highly influenced by

sports: the expectations towards physique and aesthetics had become higher in which acrobatic Soviet ballets had a determining role, and so did George Balanchine who staged American approach and attitude to life. In the chapter (3) *The enrichment and syntheses of dance language in the 20th century* I will elaborate on the tendencies contributed to the development of dance language (3.1), on creators determined the evolution of the language of ballet and their characteristic pieces that can be even considered as milestones (3.2).

5. The form-language of ballet is a relevant, living language in the 21st century.

Classical ballet is the most elaborated on *movement language* of dance art branches that had crystallized in the course of centuries and is still being used as a means of expression by performer and creators – some of them are ingenious dancer-choreographers with experimental and innovative purposes.

In the chapter *The language of ballet in the 21st century* (4) I will review in a nutshell the achievements of the one and a half decade of this present century – that display on the one hand the continuation and revision of the tendencies of the 20th century and, on the other, neoclassicism that returns at times in a spiraling pattern.

The language in the 21st century – not only because of the short time that has passed – is highly dependent on the recent achievements: not merely because the influential masters are still alive or even active and their pieces determine the repertoire of classical companies, but also because their apprentices/followers can only detach themselves from the languages they possess only to a certain extent. However, some processes can already be observed until 2014.

6. The prevailing ballet education must follow the changes of theatrical language.

Since ballet became a theatrical genre, ballet education had been formed by the ever-changing circumstances and increasing expectations which forced ballet masters not just to keep traditions but to move on from them and to think creatively and flexibly in line with the choreographers' works of their time. The task of the ballet master in the 21st century is to train students to be able to meet the expectations of international ballet art of our times, that is, to become versatile dancer, to possess trained technique and artistic skills, harmonious body figure and open mind in order to become capable, by the end of their studies, to interpret choreographies of any style and with different requirements or to fill in possible shortcomings

emerging in the course of the work process by using their acquired knowledge and flexible way of thinking.

In Chapter 5 I will analyze my work with a graduating class based on my one and a half decade experience as ballet master that summarized and revealed my endeavors to apply up-to-date, 21st century education and its results. Chapters *The language of ballet today – in the light of a qualifying examination at HDA* (5.1) and *The language of theatrical ballet – the creation of a graduation performance responding to the latest demands* (5.2) exposes the process of construction – as well as of research and experiment parallel with it – process over several years (2007-2012) in the end of which my students and I reached the concert exam.

My preparations for the qualifying examination, including the compiling and the staging of the performance pieces in the Opera, the ten-month work process in the ballet studios had brought in-depth study of the language of ballet, just as had my conscious approach in editing the exam material of the previous years, striving to apply wide variety of styles.

The results of my research:

First, the *concert exam*⁵ in 2012 which was, as a result of my endeavors, a *world premiere*⁶ in Hungary, and the – so far – successful *start of my students' career*.

Secondly, this *essay* in which, for the first time in Hungary, I will analyze the development of ballet putting the changes of its form-language into the focus – certainly elaborating on only a small proportion of this huge topic. In my opinion, for future choreographers who intend to express themselves in the language of (the classical/academic) ballet it would be worth reading my work. Just as I could make unexpected revelations in the field that I have known and elaborated on for already 35 years, it could offer similar experience to other as well – not merely by reading this essay, but also by applying similar approach in choreographies and oeuvres, by analyzing inventions that by nowadays have become common but were novelties in their times, and, principally, the discovery of the wonderful intellectual contents behind choreographic visions and creations. Also, since classical trends are on the increase again in the 21st century, perhaps there exists a talented creator striving for it. I hope he will be a Hungarian Balanchine or a MacMillan.

⁵ See DVD-Annex

⁶ Andreis-Monteverdi-Vitali-Mujic: Ahonnan az álom jön (Where the Dreams Come From)

Publikációk:

- 1. *Mozgástudatos gyakorlás a klasszikus balettben*** in. Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban (Táncművészet és tudomány I.), MTF – Planétás (2009) p.193-200
- 2. *Balettmesterek kihívásai a XXI. században*** in. Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban (Táncművészet és tudomány III.), MTF (2011) p.168-172
- 3. *A klasszikus balett nyelvének változása*** (a néptáncgyökerektől a 21. századig) - áttekintés in. Kultúra-Érték-Változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban (Táncművészet és tudomány V.), MTF (2013) p.147-157
- 4. *A társadalmi és politikai viszonyok változásainak hatása a táncnyelvek fejlődésére*** in. Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban (Táncművészet és tudomány VII.), MTF (2014)
- 5. *Beszámoló a londoni tanulmányútról*** in. Tánc tudományi Közlemények (2009/1) p. 70-72.
(A Royal Ballet School, a Central School of Ballet és a Royal Ballet látogatása)
- 6. *Örvényben*** (tanulmánykötet-műsorfüzet, 115 oldal; szerk. is), Magyar Állami Operaház (2010)

(Robert North: A halál és a lány, Myriam Naisy: A szerelem és a lány, Krzysztof Pastor: Wie lange noch?, David Dawson: A napfény természete és Lukács András: Örvény című műveiből álló est műsorfüzete tanulmányokkal)
- 7. *Előadás A kiegészítő tantárgyak szerepe az MTF oktatásában*** címmel a Nemzetközi Ifjúsági Fesztivál kerekasztalán, angol nyelven (2008, Budapest)
- 8. *Előadás*** a Nordic Ballet Seminar-on a kurzus balettmestereinek ***A Vaganova módszer az MTF-en*** címmel, *angol nyelven*. Balletthøgskolen, Oslo National Academy of the Arts (2012)
- 9. *Balerinák tündöklése - és Bolle*** in. Táncművészet (2003/2.) p. 37, 40-41 (Az angol Csipkerózsikáról és MacMillan Manonjáról)
- 10. *Drágakövek Grazban*** in. Táncművészet (2003/3.) p. 43-44 (Balanchine: Ékkövek a Kirov Balett előadásában)

- 11. Régi-új Csipkerózsika Londonban** in. Táncművészet (2008/3.) p. 26-28
- 12. Az NDT jubileuma a Holland Fesztiválon és A hattyúk tava Bécsben (Kiemelkedő táncesemények Európában I.)** in. Táncművészet (2009/4.) p. 34-36 (Johan Inger, Lightfoot-Leon és Kylian Hágában, illetve Nureyev műve Bécsben)
- 13. Drezda – a balett új európai fellegvára, avagy két előadás a SemperOperben (Kiemelkedő táncesemények Európában II.)** in. Táncművészet (2009/5.) p. 32-34 (Cranko: A makrancos hölgy, Aaron S. Watkin: A hattyúk tava)
- 14. Artifact – kortárs bemutató a jubiláló Bajor Állami Balett repertoárján** in. Táncművészet (2010/1.) p. 34-36 (Forsythe műve Münchenben)
- 15. Kortárs balettbemutatók a SemperOper Ballett repertoárján** in. Táncművészet (2010/2.) p. 34-35 (Kylian, Forsythe, Dawson, Jíry Bubenicek, Jacopo Godani, Balanchine művei)
- 16. Anna Karenina Zágrábban – magyarokkal** in. Táncművészet (2014/2.) p.20-21. (Mujic ösbemutatója)

Irodalom:

- 1. Bolváry-Takács Gábor: *Táncosok és iskolák- Fejezetek a hazai táncművészképzés 19-20. századi intézménytörténetéből*, Gondolat Kiadó, Budapest, 2014.**

Hivatkozások:

- 1. Bolváry-Takács Gábor: *Táncosok és iskolák- Fejezetek a hazai táncművészképzés 19-20. századi intézménytörténetéből*, Gondolat Kiadó, Budapest, 2014. p. 215.**

Szakmai önéletrajz

MACHER SZILÁRD (Tatabánya, 1974.12.20.)

TANULMÁNYOK

- 1985-1991: *Győri Balett Művészeti Iskolái*

Balettmesterek: Sebestyén Csaba; továbbá Markó Iván, Tamás Gyöngyi

Oktatók: Gombár Judit, Z. Szabó László, Szabó Attila.

Előadások a Győri Balettel: Jézus az ember fia, Memento, Az álmok ura, Az élet peremén, Szent Margit legendája

- 1991-95; 1996-98; 2000-03: *Magyar Táncművészeti Főiskola*

Balettmesterek: Dózsa Imre; továbbá Koren Tamás, Sebestény Katalin, Keveházi Gábor, Kékesi Mária, Adol Hamzin, Borisz Bregvadze, Viktor Iljuhin, Behumi Ferenc

Oktatók: Fuchs Livia, Rényi András, Körber Tivadar, Bor István, Gelenczey-Miháltz Alirán

Pedagógus mesterek: Éhn Éva, Péter László, Som Gizella, Körtvélyes Géza, Károly Róbert

Szakírói oktatók: Major Rita, Karsai György, Lőcsei Gabriella, Fodor Antal, Sirató Ildikó, Gombár Judit

2004-2007: *Színház- és Filmművészeti Egyetem*

Koreográfus oktatók: Csiszár Imre, Székely László, Rajk László, Horváth Ádám, Karsai György, Sirató Ildikó, Dózsa Imre, Major Rita

DLA: Témavezető tanár: Huszti Péter.

DIPLOMÁK: balettművész: 1995/kiváló;
klasszikus-balettpedagógus: 1998/kiváló;
táncelméleti szakíró: 2003/kitüntetéses
koreográfus 2007/cum laude

HALLGATÓI DÍJAK: Vécsey Elvira-díj (1994 - legjobb végzős hallgató),
Fülöp Viktor Ösztöndíj (1999 - pedagógus; 2000 - szakíró)

TÁNCMŰVÉSZI PÁLYAFUTÁS

1994 - : **Magyar Állami Operaház** – Magyar Nemzeti Balett,

2000 - : **CÍMZETES MAGÁNTÁNCOS**

FŐBB SZEREPEK:

Diótörő: Diótörő herceg, Egérkirály, Rózsakeringő szóló

A hattyúk tava: Rothbart, Pas de trois, Valcer szóló

Giselle : Paraszt-pas de deux (Lavrovszkij), A herceg (Alijev, Lavrovszkij)

A bajadér: A nagy bráhmín, Pas d'action

A bahcsiszeráji szökőkút: Wacław, Két ifjú

Anna Karenina: Karenin, Sztjepán

Anyegin: Gremin

Rómeó és Júlia: Páris

Elfújta a szél: Charles Hamilton, Mr. Kennedy

Az ember tragédiája: Az Úr

Furfangos diákok: Ádám, Diákok

Hófehérke és a 7 törpe: Banya

A víg özvegy: Zéta Mirkó báró

Mayerling: Négy magyar tiszt

Wolfgang Amadeus Mozart: II. József

Szimfonikus percek: Pierrot

Aranyecset: Dr. Harkot, Dr. Hirschler, Jókai Mór

A velencei mór: Lodovico

Szerenád: Világtalan fiú (Elégia)

C-dúr szimfónia: II.tétel (vezető szólópár)

Öt tangó(van Manen): Két fiú-Pas de quatre

Concertante (van Manen): Szólópárok

Hat tánc (Kylán): III.-V.-VI. tétel szóló

Adagietto (Dózsa)

Connection (Lukács)

Light (a koreográfia is): a Magyar Nemzeti Balett Stúdióegyüttesében

További szerepek: Csipkerózsika: Négy kérő, A halál és a lányka (North): Szólópárok, Az alvajáró (Balanchine): Danse Egzotique, Flamma (Lócsei), Sakk-matt (de Valois): Második piros lovag, Concerto (MacMillan): Szólópárok, Coppélia: Pas de six, Polgármester, A próba: Főpapok, Üldözők, Kalóz pas de deux, A hattyúk tava II.felv. pas de deux, Tavaszi áradás pas de deux, A Cédrus pas de deux, Szentivánéji álom pas de deux, Faust-Valpurgis éj (Seregi): Szóló, (Pártay): Szóló (több tételben), Gioconda: A Föld, Pikk Dáma: Ámor, Utolsó keringő: pas de deux, Straussiáda: Szólópár.

Rómeó és Júlia, Szentivánéji álom, A makrancos Kata, Sylvia, Spartacus, A hattyúk tava, Diótörő, Szerenád, Az ember tragédiája, Mindhalálig tánc, A nő hétszer, Bolero, Aida, Tannhauser, Carmen, Nabucco, Don Giovanni, István király, Così fan tutte, Manon.

DÍJAK: INTERLYRA-DÍJ (2002)

HARANGOZÓ GYULA-DÍJ (2007)

PEDAGÓGUSI TEVÉKENYSÉG

1998 - : Évfolyamvezető balettmester a Magyar Táncművészeti Főiskolán: (III-IX. évfolyamokban); (IX. évfolyam: 2007; 2012)

2005 : Főiskolai adjunktus; 2008 – Egyetemi docens

2008 – 2009 : Táncművészképző Intézet - Intézetigazgató helyettes

2010 -2013 : Klasszikus Balett és Moderntánc Tanszék – Tanszékvezető

2011- : Táncművészképző Intézet – Intézetigazgató

A Művészeti Tanács (2010-) a Tudományos Tanács (2009-) és a Szenátus (2011-) tagja

Növendékek versenyeredményei: Simon István - Sankt Pölteni Balettverseny I. hely (2002), Brno-i Verseny I. hely (2003), Lausanne: döntős (2004), Helsinkii aranyérmes (2005); Darai Tamás: Isztambul: döntős (2010), Lausanne: középdöntős (2011), Pálinkó Kornél és Török Zsolt Lausanne: középdöntősök (2011), Kovács Kristóf : Lausanne: középdöntős (2014). Az MTF háziversenyein: Grand Prix: Simon István, II. díj: Jancsula Bence (2005), II. díj: Darai Tamás (2008), I. díj: Darai Tamás, Yamamoto Shori, II. díj: Rónai Attila (egyéb táncnyelv), III. díj: Pálinkó Kornél (2009); III. díj: Kovács Kristóf (2013); I. díj: Kovács Noel, II. díj: Brunn Máté (2014).

Simon István 2007-ben, Darai Tamás és Török Zsolt 2012-ben a Magyar Táncművészek Szövetsége A legjobb végzős növendék – díját kapta meg. 2012-ben Török Zsolt Orosz Adél-díjat, Pálinkó Kornél Keresztes Mária-díjat kapott.

MTF Nemzetközi Kurzus: balettmester (2006, 2008, 2010) kurzusvezető (2010, 2011)

Nemzetközi Ifjúsági Fesztivál, Budapest: balettmester (2008)

Az MTF képviselője a Prix de Lausanne nemzetközi versenyen (2010, 2011) és az Isztambuli Nemzetközi Balettversenyen (2010)

A győri Országos Klasszikus balett és Modern tánc Verseny zsűrielnöke (2013)

Vizsgaelnök a Pécsi Művészeti Szakközépiskola záróvizsgáján (2014)

Gyakorlatvezető balettmester: Magyar Nemzeti Balett (2012- 2013)

Külföldi tevékenység:

Balettmester a Mid-Ohio Valley Ballet-nál (USA) (1997);

Vendégoktató az amszterdami Művészeti Konzervatóriumban (2003);

A Nordic Ballet Seminar vendégoktatója: Oslo (2012), Helsinki (2013);

DÍJ: LŐRINC GYÖRGY-DÍJ (2013)

A Noverre Táncművészeti Alapítvány kuratóriumának elnöke (2008-2012), tagja

A Coffein Dance Project kuratóriumi tagja (2007-2009)

SZAKÍRÓI ÉS TUDOMÁNYOS TEVÉKENYSÉG

Első helyezés a Táncművészet c. szaklap szakírói pályázatán (1996)

PUBLIKÁCIÓK

Táncművészet (1996/3-4., 1997/1-2., 2000/5-6., 2002/2., 2003/2., 2003/3., 2004/6., 2005/1., 2008/3., 2009/4., 2009/5., 2009/6., 2010/1., 2010/2., 2010/3., 2014/2.)

Zene Zene Tánc (2002/4., 2003/4., 2003/5.)

A tánc csillagai lettek (Az Állami Balett Intézet első végzős évfolyama) – tanjegyzet MTF (társszerző Gyarmati Zsófia)

A bajadér (2008) és az *Örvényben* (2010) című bemutatók műsorfüzeteinek író-szerkesztője, Magyar Állami Operaház)

Mozgástudatos gyakorlás a klasszikus balettben in. Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban (Táncművészet és tudomány I.), MTF - Planétás, 2009 p.193-200

Balettmesterek kihívásai a XXI. században in. Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban (Táncművészet és tudomány III.), MTF, 2011 p.168-172

A klasszikus balett formanyelvének változása (a reneszánsztól a XXI. századig)- áttekintés in. Kultúra-Érték-Változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban (Táncművészet és tudomány V.), MTF, 2013 p.147-157

ELŐADÁSOK:

Előadás ***Szédülés a színpadon*** címmel a Pszichiátriai Társaság Vándorgyűlésén Miskolcon (2001) és Fül-orr-gégész kongresszuson Siófokon (2008)

Előadás a Magyar Táncművészeti Főiskola I. Tudományos Konferenciáján – Hagyományok és újítások a táncművészetben: ***Mozgástudatos gyakorlás*** címmel (2007)

Előadás ***A kiegészítő tantárgyak szerepe*** az MTF oktatásában címmel a Nemzetközi Ifjúsági Fesztivál kerekasztalán, angol nyelven (2008, Budapest)

Előadás a Magyar Táncművészeti Főiskola II. Tudományos Konferenciáján – Perspektívák az ezredfordulón: ***Balettmesterek kihívásai a XXI. században*** címmel (2009)

Előadás a Magyar Táncművészeti Főiskola 60. évfordulójára rendezett Tudományos Konferencián: ***Az MTF szerepe az egyetemes táncéletben*** (2011) valamint a Nemzeti Táncszínház és az MTA „A tradíció és megújulás kérdései a mai táncvilágban” című konferenciáján ***Az MTF szerepe az egyetemes táncéletben*** címmel (2011)

Előadás a Magyar Táncművészeti Főiskola III. Tudományos Konferenciáján – Kultúra-Érték-Változás: ***A klasszikus balett formanyelvének változása*** (a reneszánsztól a XXI. századig) címmel (2011)

Előadás a Nordic Ballet Seminar-on a kurzus balettmestereinek ***A Vaganova módszer az MTF-en*** címmel, angol nyelven. Oslo (2012)

Előadás a Magyar Táncművészeti Főiskola IV. Tudományos Konferenciáján – ***A társadalmi és politikai viszonyok változásainak hatása a klasszikus táncnyelvek fejlődésére*** címmel (2013)

KONFERENCIÁK

Részvétel az IADMS nemzetközi konferenciáján, Hágában (2009) és Birminghamben (2010) az MTF Tudományos Tanácsa támogatásával.

Részvétel az SZFE „Alkotás-archiválás” című konferenciáján (2011)

Részvétel Magyar Táncművészeti Főiskola Tudományos Konferenciáin (2007-2013)