A PÉCSI BALETT REPERTOÁRJÁNAK KOREOGRÁFIAI ELEMZÉSE

Dr. Dienes Gedeon

Korunk problémáit színre vivő és kifejezőeszközeiben újat kereső-építő Pécsi Balett nyolc éves múltja a maga egészében történelmi jelenünkhöz tartozik, a mai magyar balettművészet szemünk előtt lejátszódó átalakulásának szerves része, egyik központi és sokat vitatott kérdése. Bár a pécsi együttes művészete elemzésének egyik legfontosabb feltétele — a történeti távlat — hiányzik, és bár az objektivitásra való legjobb szándékú törekvés sem lehet mentes bizonyos kortársi szubjektivitástól, mégsem mondhatunk le arról, hogy szembenézzünk a magyar színpadi táncművészetnek ma kétségtelenül legérdekesebb jelenségével, hogy megkíséreljük feltárni az együttes munkájának indítékait és jellemzőit a hazai táncművészet fejlődésének jelen stádiumában.

Ez a rendkívül sokrétű feladat többoldalú elemzést kíván. Cikkünkben megkíséreljük az együttes repertoárjának eszmei mondanivalóját és koreográfiai sajátságait megvizsgálni, mintegy előkészületül egy nagyobb, szintetikus tanulmányhoz.

A magyar balettművészet törzsvonalát képviselő operaházi együttes repertoárja a felszabadulás után felzárkózott a nagy európai együtteseké mellé: a sajátos nemzeti fogantatású balettek (*A fából faragott királyfi, A csodálatos mandarin, Furfangos diákok, Ludas Matyi* stb.) mellett a 60-as évek elejére már magáénak tudhatta a klasszikusok legtöbbjét (*Diótörő, A hattyúk tava, Giselle*), valamint a szovjet balett háború előtti legkiemelkedőbb alkotásait (*Párizs lángjai, Bahcsiszeráji szökőkút, Gajane,* Prokofjev *Rómeó és Júliája*). A repertoár ezután is gazdagodott (*Csipkerózsika*) és századunk klasszikusainak bemutatásával (*Chopiniana, Sacre du Printemps, Tűzmadár, Petruska, Daphnis és Chloé*) sokat „törlesztettünk", de ugyakekkor ismét felmerült a magyar balettéletben a „hogyan tovább?" kérdése[1]. Az adott válaszok kórusában a vezető szólamot kétségtelenül a Pécsi Balett ragadta magához korszerű mondanivalójával és sajátos mozdulatnyelvével. Mielőtt azonban a pécsi repertoár vizsgálatához fognánk, tegyünk néhány gondolatnyi kitérőt századunk balettművészetének alakulására vonatkozóan.

A balett fejlődésében a „hogyan tovább?" természetesen másutt is és korábban is felmerült. A kérdés lényegében azonos az „új mondanivaló új kifejezésformát keres" tétellel, amelynek ilyen szürkére leszűrt megfogalmazása mögött hatalmas erők viaskodtak és viaskodnak. Rohamosan fejlődő világunk táguló-szűkülő, feszítő-sodró lendülete, bonyolult ellentétei, polarizáló feszültségei már századunk eleje óta sorra döntik a régi formákat, szólaltatják meg új nyelven a művészeket, akik „máról mait a mának" jelszóval indulnak el rombolni és építeni.

Korunk balettművészetében az útkeresés annyiban nyer sajátos arculatot, ameny-

[1] Cikkünk lezárása után került bemutatásra a szovjet realista hagyományokra épülő, újabb kezdeményezést jelentő *Spartacus*, Seregi László koreográfiájában.

nyiben alig ismerünk még egy olyan művészeti ágat, amely századok folyamán kialakult formakészletét oly féltve őrizné és oly szigorú rendben tartaná, mint a balett.[2] E sajátos jellegzetessége ellenére sem kerülhette azonban el a balett századunk eszméinek nyelvújító hatásait.

A könnyebb áttekinthetőség kedvéért próbáljuk meg az ember mozdulati megnyilvánulásait „balettközpontúlag" vizsgálni annak felderítésére, hogy az emberi testet legfőbb kifejezőeszközéül használó balettnek milyen koreográfiai nyersanyagforrások állanak rendelkezésére. Hangsúlyozzuk, hogy az adandó csoportosításnak nincs művészi értékmérő szerepe, hiszen minden mozdulatmegnyilvánulás csak a művészi mondanivaló adekvát kifejezésének szerves részeként ölt magára jelentést.

A koreográfus legközvetlenebb forrása a klasszikus balett mozdulatanyaga, amely számára egyben a „legtermészetesebb közeg". Az utóbbi évtizedek fejlődése ezt a közeget a balett esztétikai öntörvényűsége jegyében és szellemében igen nagy mértékben kitágította, gazdagította, teljesebbé tette. Századunk koreográfusai azonban itt nem álltak meg, hanem mondanivalójuk szolgálatába állítottak olyan mozdulatanyagokat is, amelyeket korábban más táncágazatok (néptánc, keleti vallási táncok, modern tánc, dzsessztánc stb.) avattak és használtak fel kifejezőeszközül. Tovább menve az is nyilvánvaló, hogy a balett-koreográfusok táncon kívüli forrásokhoz is nyúlnak, olyanokhoz, mint például a sport, az akrobatika, a pantomim stb., ahol a mozdulatok válogatása, csoportosítása nem táncos szempontoknak van alávetve, hanem egyéb, a koreográfiától idegen céloknak (erő, ügyesség, utánzás). Végül van olyan koreográfiai mondanivaló is, amely a balettközpontú szemléletből nézve egészen periférikus anyagból, a mindennapi élet mozdulat-megnyilvánulásaiból merít.

A mai értelemben vett „balett" tehát sokkal szélesebb koreográfiai skálán játszik, mint az előző korok európai táncművészete és ennek megfelelően a szó fogalmi köre is sokkal tágabb.[3] Természetesen a balett korábban sem volt egészen mentes más mozdulati hatásoktól, de ezek intenzitása messze elmaradt a maitól. Kétségtelen, hogy régen leghosszabban és legerősebben a különböző néptáncok és bizonyos mértékben a keleti tánckultúrák hatottak rá, hiszen ennek eredményeképpen alakult ki a klasszikus mozdulatkincs mellett az ún. karaktertánc. E hatásokat azonban a szigorú balettízlés nem engedte magához olyan közel, hogy zárt rendszerébe módosítólag beintegrálódjanak; inkább külön tartományt jelölt ki a jövevényeknek, azokat a maga képére és hasonlatosságára idomította, felettük az uralmat biztosította, de a maga „klasszikus" egyéniségéhez nem engedett nyúlni. Bizonyos fokig hasonló elbánásban részesítette a pantomimot is, amennyiben a cselekmény bonyolításához legszükségesebb mozdulatanyagot stereotipizálta és mintegy konvencionális segédnyelvezetként használta fel.

[2] „Balett néven nevezzük a középkori Európa népi táncformáiból sarjadó, az udvari ünnepségeken csiszolódó és végül a színpadon teljesen kifejlődő technika és kifejezésrendszer pontosan körülírt mozdulatanyagát, amely mai színpadaink balettművészetében teljesedik ki", — így határoztam meg a balettet egy történeti vázlatomban (Reformtörekvések a balett történetében. *Tánctudományi Tanulmányok*. Szerk. Morvay Péter, Bp., 1958). A definíció befejező része olyan XX. századi többletre utal, amelyet nehéz pontosan körvonalazni, de amelynek tisztázására e cikk is igyekszik támpontokat találni.

[3] Ebben a nagy változatosságban való eligazodás iránti törekvést mutatja az olyan kifejezések használata is, mint pl. a „modern balett", amely a fejlődés egész gazdagodását kívánja felölelni, vagy az „akadémikus balett", amely a klasszikus örökséget kívánja e tarka képtől elválasztani vagy azon belül megkülönböztetni. A változások, reformok, átvételek, kölcsönhatások azonban ma olyan bonyolult képet mutatnak, hogy a „modern balett"-nek bármilyen formában való egyértelmű meghatározására való kísérlet nem vezetne maradandó értékű megállapításra.

1. Szokolay:
Az iszonyat balladája (Eck)

Szokolay:
Ballad of Horrors (Eck)

Századunkban a klasszikus balett bevehetetlennek látszó várát számos oldalról ostromolták, sőt — ha az exkluzív várat palotának tekintjük — palotaforradalmakról is beszélhetünk. Mindjárt a század elején a számtalan néven és változatban ismert „modern tánc"-törekvések[4] (Duncan, Jaques-Dalcroze, Laban, Wigman és a baletten belül Nizsinszkij), a varieté felé hajló stílus (Massine), sőt perifé rikusabb mozdulatanyagok is, mint a sport, az akrobatika (Lopuhov, Nizsinszka koreográfiáiban), napjainkban pedig a dzsessztánc (Robbins) és ismét a technikailag már magasabb fokra jutott modern tánc (Graham), a modern balett (pl. a beskatulyázhatatlan Béjart) irányzatainak hatásai igen erősen megingatták a klasszikus balett egyeduralmát a színpadon.

A kép azonban egyoldalú volna, ha az ostromok és a palotaforradalmak mellett nem hangsúlyoznánk, hogy közben — akár e hatások folyományaként, akár nem — a balett legnagyobb mesterei (pl. Gorszkij, Golejzovszkij, Lavrovszkij, illetve Fokine, Massine, Lifar, Balanchine stb.) felismerve e művészet öntörvényű fejlesztésének lehetőségeit, megtalálták a kulcsot a zárt és kötött mozdulatkincs további gazdagításához. Ezzel aztán a termekeny külső hatások és az induló belső fejlődés valahol az új eszmei mondanivalónak megfelelő új formanyelv keresésében találkoztak, és egy idő óta már nem annyira a balett képviselői és ellenségei vetélkednek, hanem inkább a klasszikus balett és a modern balett hívei állanak szemben egymással (vagy működnek együtt). Ezt a belső harcot (vagy együttműködést) a fejlődés szükségszerűen hozta magával, és végcélja ma

[4] Más elnevezések: szabad tánc, expresszionista tánc, mozdulatművészet, közép-európai stílus stb.

már nem a hagyományok elvetése, felszámolása vagy lerombolása, hanem továbbfejlesztése és gazdagítása. Amennyiben a hagyományvédők a balett mozdulatkincsét óvják a pusztulástól, igazuk van (bár az ilyen veszély talán nem is olyan nagy); amennyiben a balett akadémikus tisztaságát tartják egyedül fontosnak, már nincs igazuk, mert a meglevő értékek megtartása mellett gátat vetnek további stiláris gazdagodásnak, szem elől tévesztve, hogy az a hagyományosnak és az újnak egymásrahatásából származik.

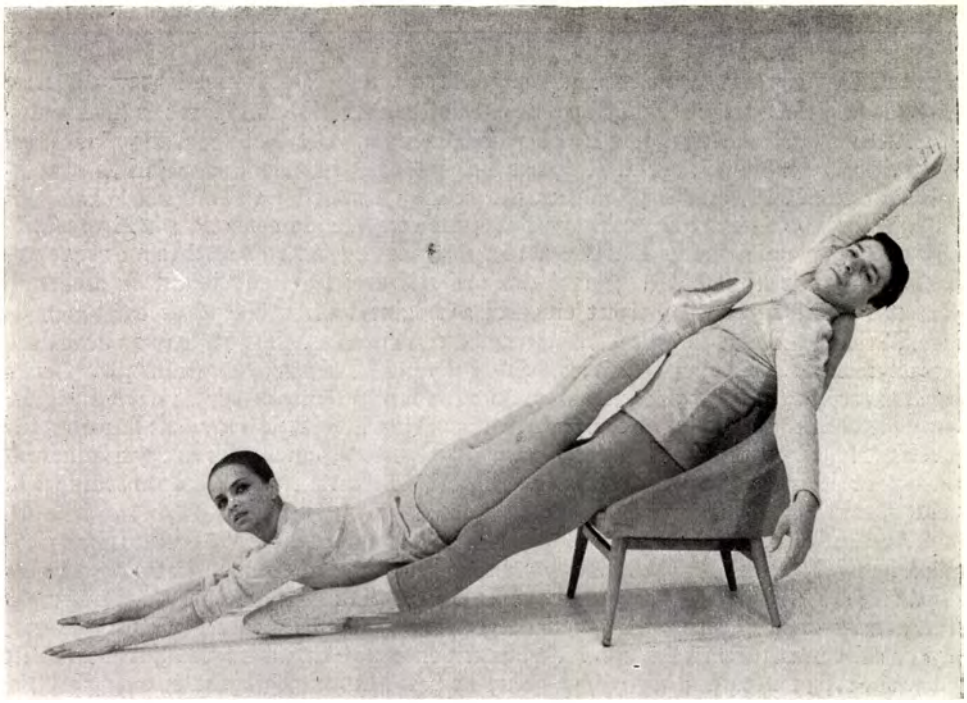
A baletten akár kívül akár belül induló és olykor igen hasonló kezdeményezések időben és térben alkalmasint egymástól egészen távol bukkannak fel, és amikor az indulások és egymásrahatások szövevényében a fejlődést vizsgáljuk, a kutatónak vigyáznia kell, nehogy a hasonlóságukkal hasonlításra csábító kezdeményezésekben hatásbeli összefüggéseket találjon ott, ahol ilyenek nincsenek vagy nem voltak.

Az újat-keresés különböző áramlatai nem maradtak hatástalanok a magyar balettművészetre sem, amely a kezdeményezésekből is kivette részét. Az említett két nagy impulzus (Harangozó munkássága és a szovjet balettek meghonosítása) mellett a magyar balett törzsvonalát képviselő Operaház repertoárját az utóbbi negyed század folyamán más hatások is érték (mint például Janine Charrat impresszionisztikus koreográfiái a 40-es évek végén), belső indulásokról is tudunk (mint például Vashegyi Ernő lírai hangvételű Debussy koreográfiái vagy a néptáncainkat hitelesebben színrevivő *Bihari nótája* 1954-ben), sőt a törzsnek voltak saját hajtásai is (mint Téry Tibor miskolci kísérletei 1958-ben, Árkos Judit szegedi koreográfiái, majd Téry pécsi bemutatkozása jórészt a miskolci művekkel), de ezek közül — különféle okoknál fogva — egyik sem bizonyult életképesnek. Az utóbbiak főleg azért nem, mert a művek a már ismert operai stílusban tartott átvételek, átköltések voltak szerényebb kivitelben, de sem tematikailag, sem formailag lényegesen újat nem hoztak.

A magyar balett első életképes, sőt életerős új hajtásának az Eck Imre vezetésével 1960-ban megszervezett Pécsi Balett bizonyult, amely hamar gyökeret vert az új talajban, sajátos arculatú fává terebélyesedett, sőt más hajtásokkal is gazdagította a magyar balettéletet. Mindez csak úgy születhetett meg, hogy a tárgyi és személyi feltételek egyszerre adva voltak: szabaddá váló művészeti légkör, amely bátrabb kezdeményezéseknek is teret adott; színház, amely a munkának intézményes keretet biztosított; magas technikai felkészültségű tánckar, amelynek tagjai elég fiatalok voltak ahhoz, hogy úttörő munkára vállalkozzanak; s végül egy szuggesztív erejű, tehetséges koreográfus, aki új mondanivalójú programot tudott adni és volt bátorsága ahhoz, hogy járatlan utakon új kifejezésformákban kísérletezzen.

A pécsi központtal megindult fejlődés nemcsak számos új fiatal és tehetséges táncost vonzott a maga körébe, hanem sok magyar zeneszerzőt is ihletett munkára, sőt egy-két év múltán visszahatott az eredendő törzs repertoárjának alakulására is (*Sacre du Printemps, Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára, Bányászballada, Daphnis és Chloé* Eck Imre koreográfiájában). Ezen felül döntő befolyást gyakorolt a szomszédos Csehszlovákia több fiatal koreográfusára (Pavel Šmok, Luboš Ogoun), akiknek útkereső kezdeményezései és törekvései a pécsi élmények hatása alatt új lendületet kaptak (megalapították a prágai Balett Stúdiót és több pécsi ihletésű koreográfiát mutattak be).

*



2. Vujicsics: *Változatok egy találkozásra* (Eck)
Vujicsics: *Variations on an Encounter* (Eck)

A Pécsi Balett arculatának kialakítása Eck Imre koreográfusi egyéniségéhez fűződik, aki a pesti Operaházban betöltött szólótáncosi és koreográfusi szerepétől megválva 1960 őszén a pécsi Nemzeti Színházhoz szerződött. Eck és az Állami Balett Intézetet végzett fiatal táncosai a klasszikus balett hagyományain és az Operaház repertoárján nevelkedtek, de új eszméktől, gondolatoktól fűtve, művészi múltjukat meg nem tagadva indultak el az „új mondanivaló új kifejezésformát keres" számukra is járatlan útján.

A most áttekintésre kerülő nyolc év folyamán (1961—1968) ezen az úton haladva az együttes Eck Imre koreográfiájában 32 balettet mutatott be (25 egyfelvonásost, köztük egy felújítást, 5 miniatűrt és 2 egész estét betöltőt) s ehhez járul a pécsi műhelyben nevelkedett fiatal koreográfusok, Tóth Sándor és Fodor Antal 3—3 műve, amelyek az együttest foglalkoztató gondolatkör folytatásai.[5] Az együttes megalakulását követő első két évben (1961—1962) Eck Imre négy balettesten 14 egyfelvonásos művében egyértelműen exponálta azokat a problémaköröket, amelyek őt és együttesét foglalkoztatják. Ezekből kiindulva tekintjük végig a műveket, gondolati tartalmuk rokonságából és különbözőségéből adódó csoportosításban.

Szinte természetszerűen következett az együttes tagjainak életkorából, hogy mindjárt első bemutatáskor felvessék a fiatalság egyik központi problémáját. A mai élet az ifjúságot korán állítja alternatívák elé, legyen az pályaválasztás vagy esetleg egy életre szóló más döntés, olyan korban, mikor még élettapasztalatok hiányában, de már felelős-

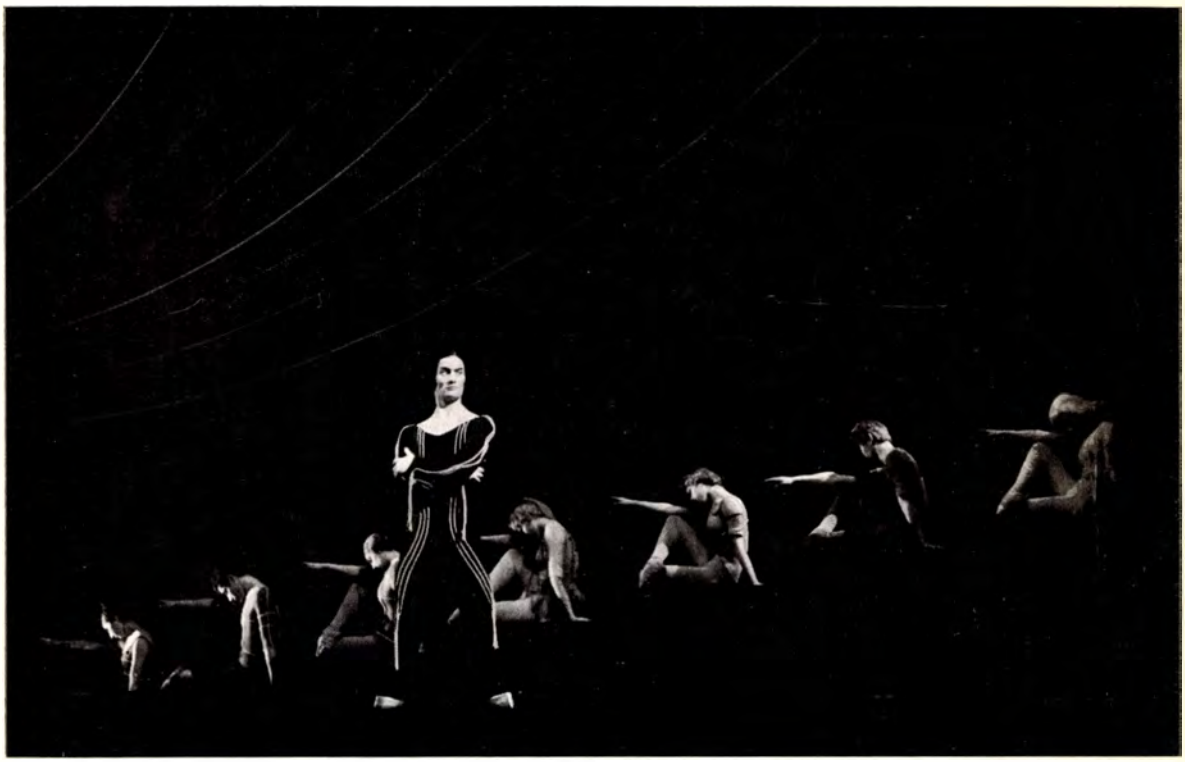
[5] Nem soroljuk ide az együttesnek *Dzsesszbalett*, valamint *12 miniatűr Bachtól Brubeckig* címen ifjúsági előadásokon bemutatott kísérleteit. Ugyancsak nem térünk ki Eck Imre más együttesek számára készített koreográfiáinak vizsgálatára. Az együttes bemutatóinak felsorolását lásd a 27. oldalon.

sége tudatában az ember tanácstalanul vergődik az emlékek, a bizonytalanság, a közöny hálójában. A *Változatok egy találkozásra* c. balettben (2. kép) csalódások és kiábrándulások után villan össze két szempár az igazi találkozásra, amelyben a régi félgyermekkori kis emlékvágyak öltenek testet. A döntés helyességéért itt valami emocionális irracionálé kezeskedik. Elvontabb síkon mutatkozik meg a döntés problémája a *Pókhálóban* (5. kép): itt a pók-szimbolika mintegy előre jelzi a tragikus kimenetelt, a háló a szabadság határát, valami mágikus kötöttséget; itt nem az „egy" keresése, hanem a „kettő" közötti választás a tét. A függőleges dimenzióból érződő elrendeltetettség mellett a választás feszültségét valamelyest enyhítik a vízszintes síkon belépő és ezért nem is „igazi" választási lehetőségek. A bukás azonban adva van. A *Hiperbolában* a társadalom személyesebbé, „társasággá" válik, közelebbről veszi körül az egyént (mint pl. a *Találkozások* utcáiban), de ugyanolyan, sőt talán aktívabb közönnyel. Így az egyéni vágyak tompítottabbak (mint pl. a *Pókhálóban*), a társadalmi kötelékek bonyolult közege mint tevőleges hatóerő, vagyis mint valami harmadik főszereplő emelkedik az egymást kereső két fiatal fölé és hiúsítja meg a választást. Hiperbolikusan széttartó útjaikon sem igazán boldog, sem igazán tragikus találkozás nem lehetséges.

Az a művész, aki a ma emberéhez szól, nem maradhat közömbös múltunk és jelenünk legfájóbb tragédiájával, a háborúval és a fasizmussal szemben. *Az iszonyat balladájában* (1. kép) a patkány-asszociációjú csukaszürkék naturalizmusa közelebb hozza a nézőhöz az embertelenséget, kegyetlenséget, mint amennyire a fehér ruhás áldozat olykor szintén naturalisztikus vergődése ellenpontozni tudná a tragédiát. A Gonosz itt aktívabb, még ha önpusztítóan is, az erény itt passzívabb, mégha tud is meghasonlást előidézni ellenfeleinek táborában. Stilizáltabb koreográfiai megfogalmazásban jelenik meg az elembertelenedettek és az emberiesültek közötti mérhetetlen távolság a Radnóti ihletésű *Oly korban éltem...* c. műben (6. kép): a szögletesen staccato, sarkítottan mechanikus mozgású kínzók és a klasszikusba oltott modern táncú szenvedők — a hóhérok és az áldozatok — egymástól messzire polarizáltak. Itt a dramaturgiai főszereplő nem a Kegyetlenség, hanem a Jóság, és a szenvedő emberpár nemcsak áldozat, hanem etikai magaslatokra emelkedik. Az etikai megtisztulás foglalkoztatja a koreográfust a *Parancsban* (8. kép) is, de itt már tisztán belső emberi, lelkiismereti vetületben (amit új szín megjelenése is jelez). Egyetlen ember vívja itt harcát önmagával a valóság meglátásából folyó tragikus meghasonlásig. Az előbbi két balett szélsőséges hóhér-áldozat ellentéte itt nem két véglet egyidejű és párhuzamosan futó külső összecsapása, hanem szukcesszív és konvergáló egyéni belső fejlődés eredménye, ami a lelkiismeret győzelmével, de az egyén pusztulásával végződik.

Eck „háborús" balettjeiben megjelenő eszmei mondanivaló — a Jó és a Rossz harca — két más irányban is talált magának kibontakozást: az eddig emberi viszonylatokra konkretizált lényeg részben absztraktabb megfogalmazásban, részben történelmi események köntösében is megjelenik.

A gondolatkör legelvontabb vetülete a *Concerto a szivárvány színeire* (3. kép): „a rossz a világban összefogottan jelentkezik, a jó atomizáltan, szétszórtan, pedig ahhoz, hogy a rosszat legyőzzük, a jónak össze kell fogni" — olvassuk a műsorfüzetben. E gondolat megjelenítésére „kézenfekvőnek tűnt — mondja Eck — a színképelemzés felhasználása, a prizma által bontott színeket a szétszórtság ábrázolására használni, míg a fehéret... a győztes egységre". A színszimbolika általános érvényű, de a műben különös fontosságúvá emelkedett és oly egyértelművé vált, hogy szinte felesleges leírni: a partikuláris haladó kezdeményezések a jó ügyet csak akkor tudják eredményesen szolgálni, ha nem egyedül, egymástól függetlenül, hanem kollektívan veszik fel a harcot a



3. Hidas: *Concerto a szivárvány színeire* (Eck)
Hidas: *Concerto to the Rainbow* (Eck)

visszahúzó erőkkel. Ez a színszimbolika megvan a *Divertimentó*ban (4. kép) is, ahol a Káosz ellen, a Rend diadaláért vívja harcát az Ember.

Történelmi tárgyú balettjeiben Eck az alapgondolat fehér-fekete ellentétét jelentésében módosítja. A Derkovits-metszetek hangulatában megjelenő *1514*-ben a színkontraszt nem jelent gondolati kontrasztot, hanem gondolati egységet — a felkelők mindegyikében egységesen meglevő kemény elszántságot. Ennek a vonalnak későbbi termékében, az *Eszmélés*ben a két ellentétes erő között fellép egy harmadik, a „várakozóké" és a „rettegőké", a harcban részt nem vettek feleszmélése. A felocsúdás, a reménykedés, a hinni nem merés szürkéje egészíti itt ki a szimbolikát és ad alkalmat arra, hogy a negatív pólussal szemben a pozitív pólus, a haladás, új funkciót kapjon: míg az absztraktabb vonalon a *Concerto a szivárvány színeire* Fehér alakja a balett képletéből következő és létrejövő „eredmény", addig az *Eszmélés*ben a „holnapot hordozó lány" kezdet, erőforrás, amely képes magával ragadni a még csak eszmélő semlegeseket. A Fehér mint etikai pozitívum a konkrétan cselekményes balettek korában is megjelenik: a *Pokoljárás* vak párját csak a lelkileg tiszták (néger pap), a meg nem törtek, a még hinni tudók (Glória) látják.

Az Ember és a Természet harcának gondolatköre epikusan tükröződik a *Bányászballada* cselekményében, ahol konkrét személyek — bányászok — küzdenek az allegórikusan megjelenített természeti erőkkel — a földdel, a tűzzel — a természeti kincsekért — a szénért. Az aktív ember termelő munkája kap itt koreográfiai megfogalmazást. Bizonyos vonatkozásban a *Hétköznapi requiem* is ebbe a gondolatsorba tartozik, súlyos-

bítva az emberi együttlét, az egymást megtartás problematikájával. A természeti zsákmányt szerző ember szemszögéből nézve ez is „termelési balett" volna, de a halászok és a halak viszonyának merész társadalmi transzponálása felveti az emberi tettek más és más szempontból fakadó viszonylagos értékelésének kérdését: ami egyesek számára pusztán szükségletkielégítés, az más érintettek számára a harmonikus élet, sőt a lét és a nemlét problémájává válhat. A természettel való viaskodásnak ismét más aspektusait állítja elénk *A fából faragott királyfi*: itt az erdő, a patak, vagyis a természet mint akadály „az igazi élet szenvedésekkel teli szimbóluma, nem mesebeli királyfiak, hanem emberhősök próbaköve."[6]

A Pécsi Balett úgynevezett szimfónikus vonala ugyancsak a bemutatkozó évekből indul ki. Az eddig tárgyalt és amúgysem konkrétan „cselekményes" balettek közül az induláskor még nem válnak ki élesen a Purcell *Etüdök*, de mégis sorozatot nyitnak: nevezetesen a cselekményes és a tisztán absztrakt művek között, a mondanivalót hangulatilag kifejező balettek sorát. A barokk muzsika modern formanyelvi vizualitásban rajzolódik fel, mintha az új mozdulatötletek versenyre hívnák ki Purcell zenéjének hangjait, vagy mintha a bennük feszülő emberi alapindulatok a zene meghatározó formáját kívánnák áttörni. Couperin *Etüdök II*-jében még nagyobb a távolság a barokk zene és a modern mozdulatnyelv között, s bár a kaleidoszkópikusan szóródó és bonyolódó, feszülő és lazuló kettős és hármas csoportok fokozatosan, mintegy a zene parancsszavára elrendeződnek, s már-már szigorú és alázatos párhuzamok jelennek meg, mégis a végtelen felé tárulkozó finálában a mozdulatok túlélik a zenét. A hangulatteremtő zenei és mozdulati ellenpont- vagy összjátéksorozat harmadik tagjaként beillő *Szerenád* nem az ellentétekre, hanem a hasonlóságokra épül. A zene romantikus lüktetését a két duett veszi át és adja tovább a concertáló tánckarnak, amely már nyugodtabb vonásokkal rajzol a klasszikusnál enyhébb, a modernnél szelídebb formákat.

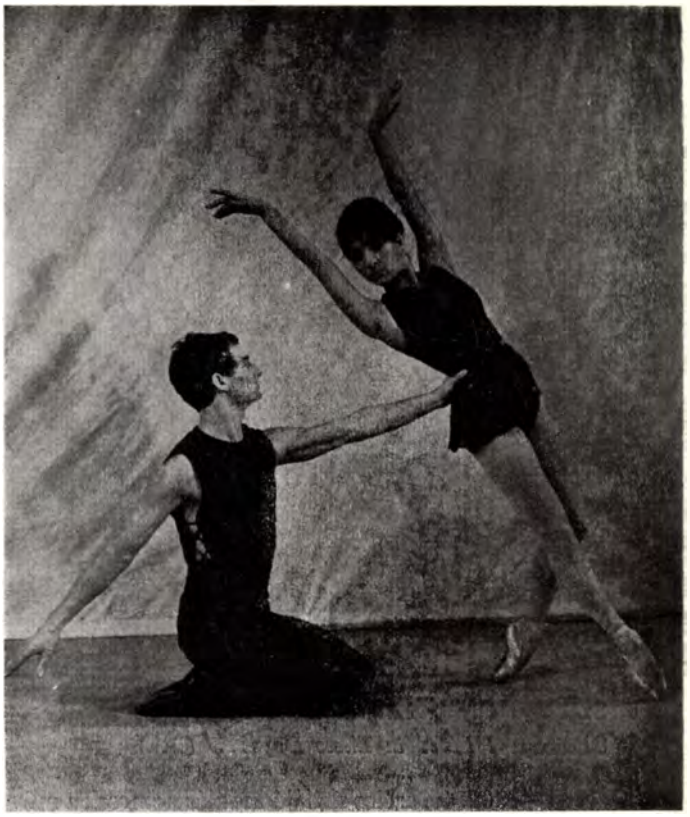
Absztraktabbnak látszik az *Etüdök kékben* című balett (9. és 10. kép), valamint a *Ballo concertante* (Fodor Antal koreográfiája; 15. kép) és Haydn zenéjére komponált *Szimfónia*, a pécsi műhely későbbi termékei. A sötét- és világoskék konfliktusa, az ortodox akademizmus szigorától a szabad formakezelés kötetlenségéig ívelő duettek (9. kép) és a három pár polifónikus beszélgetése (10. kép) révén az *Etüdök kékben* hangulatilag még az előzőkhöz sorolható, de táncos szólamvezetései és ritmusképletei elvontan is teremtenek esztétikai tartalmat. Tisztán képi-zenei-mozdulati tér- és színhatásokon játszik a *Ballo concertante* (15. kép), a *Szimfóniá*ban pedig Eck a hang és a mozdulat kongruenciája felé fordulva tudatosan harmonizáltatja a zene dallami és ritmikai szerkezetét a tánc finom művű architekturájával.

Csak halványan csillant fel az első években az azóta szélesre terebélyesedett vidám, karikirozó-szatirizáló vonal a *Képtelen történet*ben, de már klasszikus megfogalmazást kapott Rossini *Nyitány*ában (7. kép). Már ez a két mű is jelezte, hogy az indítás kettős: bár mindkét irány a társadalmi fonákságok karikirozását tűzte ki célul, a *Képtelen történet* konkrét cselekménysorozatban szerepeltet konkrét típusokat konkrét kellékekkel (ennek folytatása a *Don Juan*, *Lulu*, a *Pokoljárás* „anyaszívgárdájának" hipokrita jótékonykodói és Tóth *Cirkusza*), a *Nyitány* pedig olyan sort nyit, amely lazább cselekményszövésű, kevesebb rekvizitummal dolgozik, inkább gondolati-eszmei tartalmakat hoz színre. Ennek további állomásai Tóth *Mit takar a kalapod?* (11. kép), *Székek* c. balettjei. Valahol a vidáman karikirozó és a szimfonikus vonal között helyezkedik el Fodor *Körhintája*.

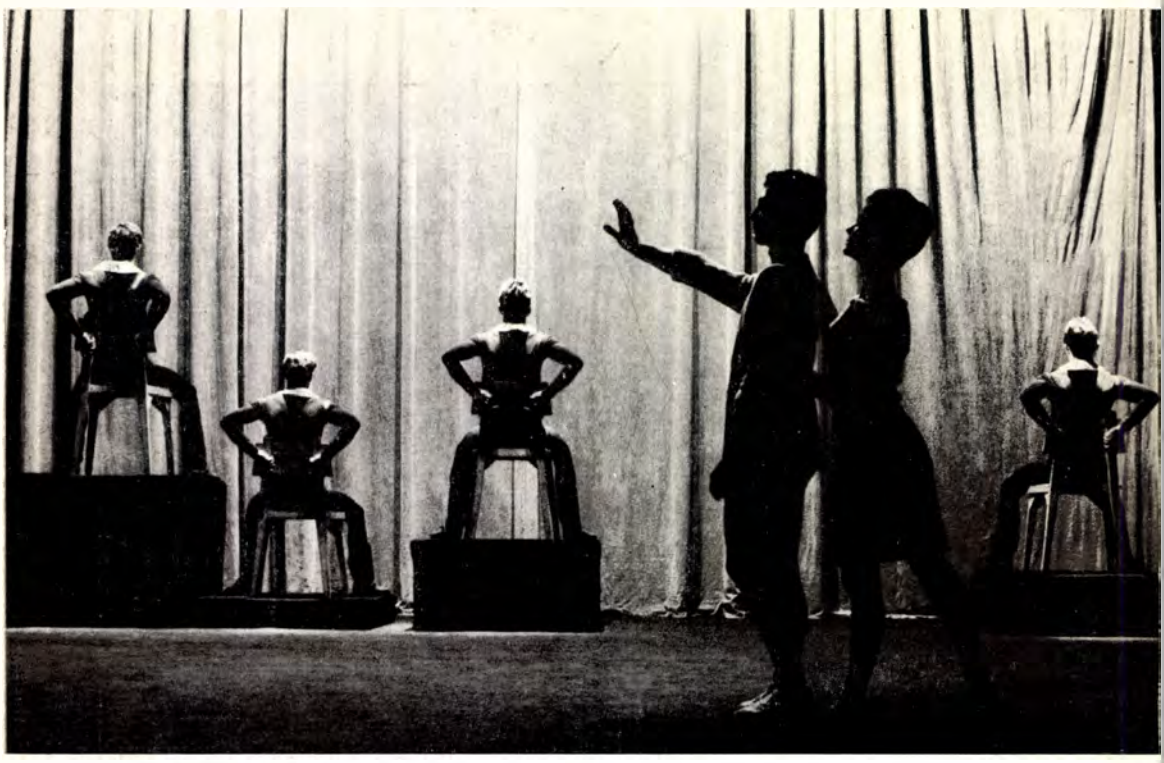
[6] Kroó György: *Bartók színpadi művei*, Bp. Zeneműkiadó, 1962., 133. oldal.

4. Bartók:
Divertimento (Eck)

Bartók:
Divertimento (Eck)



5. Gulyás: *Pókháló* (Eck) — Gulyás: *Spiders' Web* (Eck)



6. Szöllősy: *Oly korban éltem...* (Eck)
Szöllősy: *I Lived in Those Days...* (Eck)

Az 1961—1962. évi széles skálájú indulás nemcsak a művek sokrétűségében mutatkozott meg, hanem magával hozta azt is, hogy már a negyedik évben megjelentek a fiatal koreográfusok. Az új hajtás tehát újabb hajtásokat hozott, aminél semmi sem bizonyítja jobban termékenységét. A fiatalok több sikeres balettbetét után 1964-ben jelentkeztek önállóan. Tóth Sándor a cseppet sem „könnyű" múzsa vonalán, a karikirozó, szatirikus műfajban indult dzsesszesen (*Mit takar a kalapod?*, majd *Székek* és *Cirkusz*), Fodor Antalt — a drámai jellegű *Pulóveres Daphnis és Chloé* után — a szimfonikus balett modern és akadémikus formái csábították alkotásra (*Ballo concertante* és *Körhinta*). Műveik mondanivalója és nyelvezete szervesen illeszkedik bele az együttes fejlődésébe.

1965 az önvallomások évének tekinthető. A januári „Húsz évesek" című bemutató miniatűrjei befelé fordulnak. A piros trikós lány — talán a pécsi táncos közösség jelképe, talán a művészemberé — a tenniakarás, a jobbálevés nehéz útjáról, a testet-lelket fegyelmező művészet szigoráról, az emberhez méltó belső tartásról vall. Tovább él a későbbi *Monódiá*ban (14. kép) és művészi önlátomásként jelenik meg a *Cinque Studi* tudat alatti világának szürrealisztikusan szétszórt és összemosódó groteszk forgatagában.

E villanássorozat megindítása mellett 1965 másfajta vallomást is hozott: *A Csodálatos mandarin* (13. kép) Eck művészi és emberi hitvallása, amelyben a miniatűrök vallomásvázlatai hatalmas freskóvá teljesednek, ahol a részletek véglegesre rajzolt nagyívű vonalak mögé húzódnak, ahol a *Passacaglia* vergődő kis egyedülléte belevész egy egész művészi élet társtalanságába, egy-embernyi akarása összemberi akarni tudássá izmosodik, ahol az *Improvizáció és ária* adnivágyása emberformáló, társadalomnemesítő erővé acélosodik, amikor önmagát túléli, amikor a mandarin gránitba faragott póza a mű végén nem véget, hanem új indulást jelez.

7. Rossini: *Nyitány* (Eck)
Rossini: *Overture* (Eck)

8. Bukovy: *Parancs* (Eck)
Bukovy: *As Commanded* (Eck)

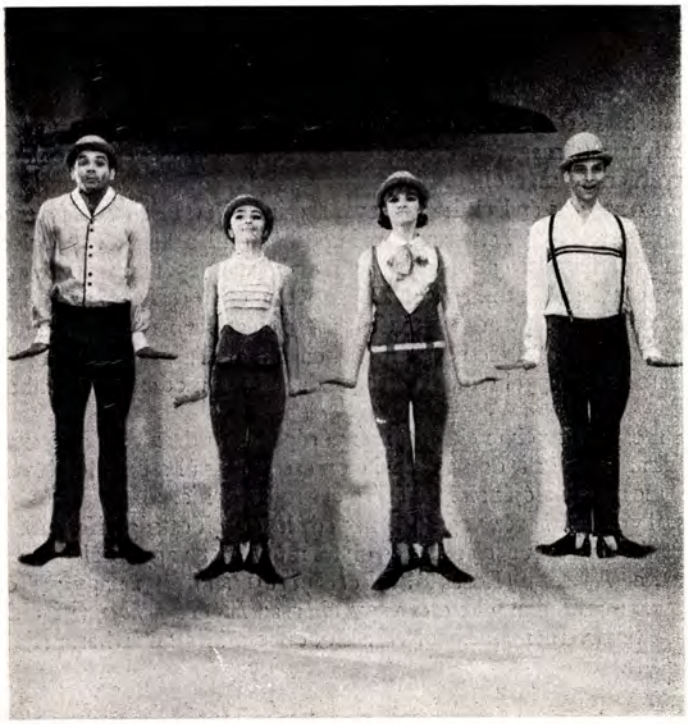
9. Vivaldi: *Etűdök kékben*, II. tétel (Eck)
Vivaldi: *Etudes in Blue*, IInd Movement (Eck)

A „Hódolat Bartók Bélának" októberi műsora több oldalról veti fel a művészi rezonancia, a zenei alkotások táncos értelmezésének kérdését. A Pécsi Balett korábbi művei közül a *Fából faragott királyfi* 1964. évi szegedi bemutatója, majd 1965 elején a *Prometeusz*, az októberi Bartók-műsor darabjaival együtt határozottan körvonalazott mondanivalójú (ha nem is egészen konkrét cselekményű) zenére, tehát eleve létező és bizonyos elképzeléseknek megfelelően kiválasztott zenére született. A zene evokativ, ihlető és képzettársító ereje azonban a táncban gondolkozó és érző koreográfust különböző vizuális megfogalmazásokra késztetheti. És ugyanez az erő kérheti tőle számon a néző részéről a zene és a tánc adekvátságát. És minden adott esetben a nézők sokan vannak, de a koreográfus csak egy. És akkor hány adekvátság van? Csak egy? *A csodálatos mandarin* bebizonyította, hogy még a legszigorúbban körvonalazott cselekményű zenére is több valós értékű variánssal lehet rezonálni. A kevésbé kötött cselekményű zenében pedig az interpretáció keretei tágabbak és ezért a zenei és táncos koncepció összecsengésének illetve széttartásának problémái is bonyolultabbak. Bartók *Concertójában* (12. kép) Eck a tág keretek képzettársító lehetőségeivel élve „a zenemű által benne kiváltott gondolatokat és érzelmeket s a belőlük kikerekedett koncepciót — egymástól független, jelképes és mégis konkrét alakokban és szaggatott, inkább csak felvillanó cselekménymozzanatokban"[7] és — hozzátenném — egyéni víziójában kialakult típusokban állítja elénk. A megjelenítés tehát itt valóban egy a sok, a nagyon sok lehetőség közül. És ez az egy történetesen erősen analitikus, konkretizált, sőt mozaikszerű. Feltehető a kérdés, hogy a zene hatalmas hömpölygése végül is nem mossa-e össze az asszociáció-mozaikokat, hogy az ecki konkrétumok mennyiben fedik vagy fejezik ki a zenei tartalmat, hogy az analitikus megjelenítés helyett nem szintétikus megformálás áll-e közelebb az eredeti gondolathoz. Perszer a zene-tánc optimális kongruenciájára vonatkozó ilyen és hasonló kérdések a Massine-i típusú szimfonikus balettek mindegyikénél feltehetők.

[7] Körtvélyes Géza: Hódolat Bartók Bélának. A Pécsi Balett új műsora. *Magyar Nemzet*, 1965. okt. 27.

10. Vivaldi:
Etűdök kékben,
III. tétel (Eck)

Vivaldi:
Etudes in Blue,
IIIrd Movement (Eck)



11. Kincses:
Mit takar a kalapod?
(Tóth)

Kincses:
What is under
Your Hat? (Tóth)

12. Bartók: *Concerto* (Eck)
Bartók: *Concerto* (Eck)

Miután megkíséreltük a Pécsi Balett együttesét foglalkoztató eszmei, művészi mondanivalókat áttekinteni, szinte magától vetődik fel a kérdés, hogy a repertoár balettjei azokat milyen formanyelven tolmácsolják.

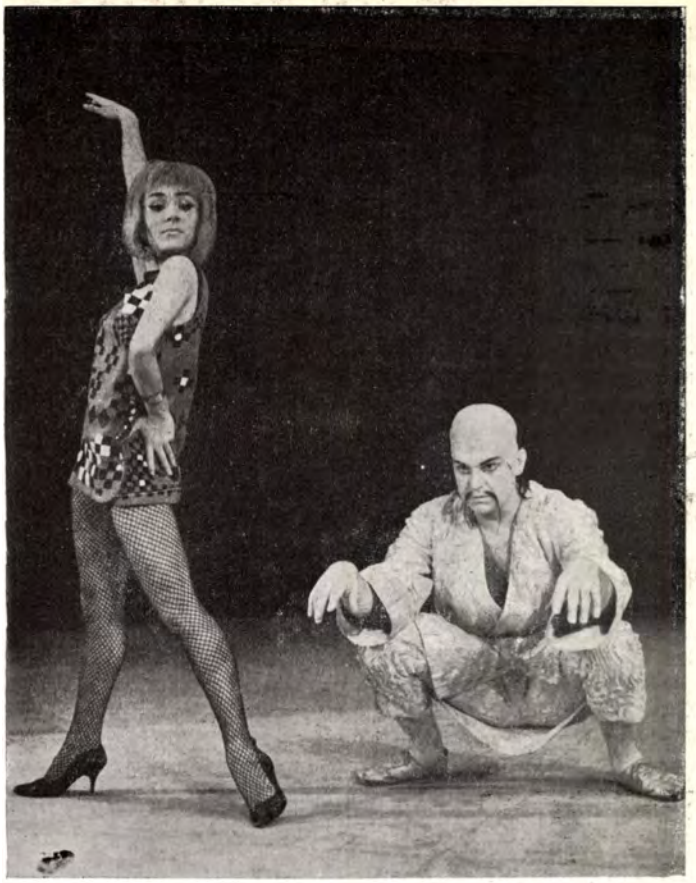
Számos művük tanúbizonysága és Eck Imre szavai szerint a Pécsi Balett művészetének alapja a klasszikus balett. Meg kell azonban különböztetni a klasszikus balett technikáját, mint a felkészülés alapját, és a klasszikus mozdulatanyagot, mint kifejező eszközt. Az előbbi a test művészi megmunkálásának nélkülözhetetlen eszköze, az utóbbi azonban a korszerű eszmei mondanivaló adekvát kifejezésére elégtelen és olykor hamis is lehet. „Minden forma a mű belső hitelessége érdekében a mondanivalónak van alávetve" — mondja Eck. És ennek jegyében alakul és gazdagodik a modern értelemben vett balett.

Eck ismeri a balett mozdulatnyelvének öntörvényűségét és tud az akademizmus keretein túl is balettstílusban maradni, de ugyanakkor merészen nyúl a baletten kívüli mozdulatanyaghoz is, ha mondanivalójának kifejezése ezt megkívánja.

A plaszticitás, a kristályos építkezés vagy a könnyed, légies oldottság kifejezésére a klasszikus mozdulatkincs, illetve stílus jelenik meg olyan művekben vagy részletekben, mint a *Szimfónia* (Haydn), a *Nyitány* (Rossini), a *Fából faragott királyfi* nagy pas de deux-je, a *Prometeusz* egyes mitológiai jelenetei vagy akár az *Etüdök kékben* (Vivaldi) pas de deux-jének vége. A tiszta formák rajzolására Fedor is a klasszikát használja a

13. Bartók:
A csodálatos mandarin (Eck)

Bartók:
The Miraculous Mandarin
(Eck)

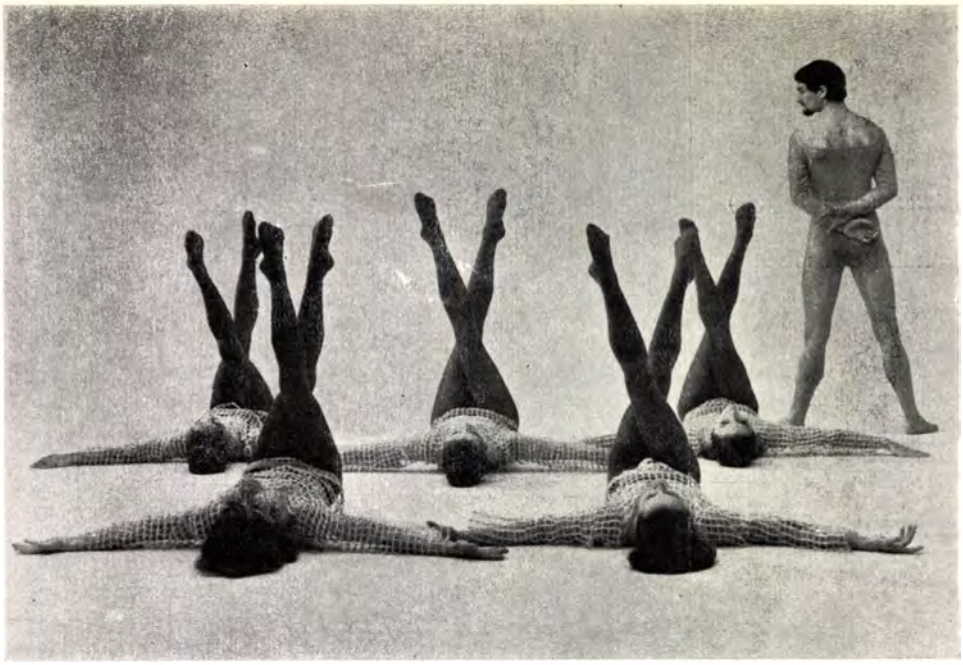


Ballo concertantében, de mesterével együtt szélesebb hangvétellel, mozdulatilag gazdagabban, ami főleg a kar és a kézfej aktivizálásában mutatkozik meg, vagyis a modern balett mozdulatanyaga felé tágul.

A dzsessztánc formakincse az első bemutatótól kezdve úgyszólván végigkíséri az együttes egész munkáját, különösen az ún. ifjúsági balettekben és a könnyedén humorizáló, karikírozó művekben. A *Változatok* pas de deux-iben a klasszikus formák dzsesszelemekkel ötvöződnek, s ez mutatkozik meg a *Hiperbolában* is, valamint Tóth *Mit takar a kalapod?* c. műve egész stiláris beállítottságán (mely azonban a varieté felé húz) és a *Székek*ben is. Eck korai művei közül dzsesszes motívumokat használ Couperin barokk zenéjének kontrasztos mozdulati ellenpontozására, és ebbe a hangnembe vált át a *Prometeusz* finálója is.

Amint a mai külföldi modern táncágazatok, beleértve a modern balettet is, előszeretettel nyúlnak akrobatikus jellegű kifejező eszközökhöz, úgy Eck is szívesen vesz fel mozdulattárába a balettől eddig idegen és nagytechnikájú formákat, különösen kettőseiben a drámai konfliktusok egyes mozzanatainak megjelenítésére, mint pl. a pókok és áldozatuk küzdelmében, a *Hétköznapi requiem* hal-kettősében, a *Változatok* nagy pas de deux-jében, s találunk ilyen formákat a szimfonikus balettekben is (Purcell *Etüdök*, Vivaldi *Etüdök kékben*) táncos disszonanciák ábrázolására. Az ilyen jellegű mozdulatanyag különösen plasztikusan olvad bele pas de deux-k legato és adagio részeibe.

Az európai néptáncok mozdulatanyaga nem része a pécsiek mozdulattárának, de az exotikus és néger folklór, a keleti klasszikus templomi táncok balettszínpadi felhasználására merész példát nyújtott az 1968. évi *Pokoljárás* mind zenében, mind táncban.



14. Láng: *Monódia* (Eck)
Láng: *Monody* (Eck)

Mint az életet az álmok, emlékek és víziók, úgy a Schubert-zenét nyugtalan exotikus ritmusok és hangszínek szeldelik darabokra: a nyomornegyed néger papja pápua munkadal dobbal ritmizált prózájára járja eksztatikus temetési táncát és küldi Glóriát az életbe; afrikai dobok és csörgők, tibeti papi énekek, alföldi duda és tekerő hangjai kísérik a sámánok magzatölő kultikus táncát; gamelán zenekar hangolt dobjaira hindu papok és papnők klasszikus elemekből formált templomi tánca gyilkos isteneket idéz, hogy hűvös szertartással némítsák el a sorsa ellen lázadót. Itt az exotikum, legyen az folklorisztikus vagy kultikus, mélyeszméletünk rianó rémlátomásainak ad sajátos stílusú és hangulatú kifejezést.

Eck a pantomimhoz az első években ritkán nyúlt (először a *Parancs* orvosjelenetében), de amikor él vele, szuggesztív ereje döbbenetes tud lenni. Ez történt, amikor *A csodálatos mandarin*ban visszatért az eredeti műfaji elgondoláshoz: szemben a táncosra formált leányszereppel és az operai verzió csavargóinál stilizáltabban mozgatott figurákkal, az „elcsábított" vendégek pantomimikus ábrázolása révén az öreg gavallér és a diák alakját sikerült bevezető, előkészítő szereplőkké redukálni, a mandarint pedig emberfelettivé nagyítani. A pantomim és a táncosság formanyelvi ellentéteire épül a *Pokoljárás*ban (16. kép) az élet mindennapiságának és a mélyeszmélet túlfűtöttségének kétsíkúsága. De e két nyelvezet, akár a valóság és a vízió, egymásba játszik át: Glória, aki „legközelebb" van vízióihoz, a mindennapiságban is táncosan fogalmazott szerep, míg a férj, aki a pragmatista triumvirátus tagjai közül immár a legmesszebb áll tőle, naturalista-pantomimikus közegben mozog a tudat alatti síkon is, kezdve az utilitarista találkozás emlékétől (bár ott a leányreminiszcenciák idealizmusától még táncosra színezetten) a teljes kiábrándulást jelző rémlátásig (ahol pantomimon inneni naturalisztikus mozdulatok jelzik a valóság végleges betörését a tudatba).

Eck olykor a balettől és a tánctól egészen távol eső mozgásszférákból, pl. a mindennapi élet naturalista-realista kereteiből is merít, s az ilyen anyagot aztán a táncosság különböző fokozataira stilizálja fel. Naturalista elemeket látunk például *Az iszonyat*

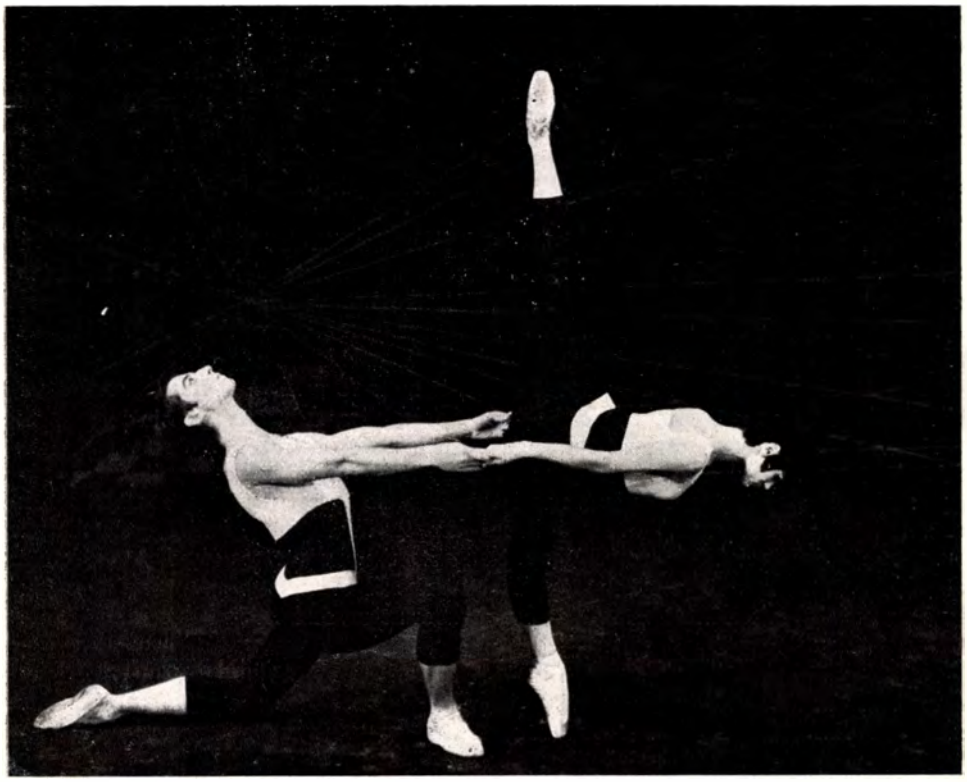
balladája csukaszürkéinek viaskodásában, az áldozat kínlódásában, a *Hiperbola* telefonos keretében, a *Lulu* egész cselekményének bonyolításában, a *Pokoljárás* fényképészhadában, stilizáltabbakat a *Mandarin* nagyvárosi jeleneteiben és táncosabbá formáltakat a *Változatok* járókelőinek mozgásában.

A Pécsi Balett merész kísérleti műhelyként alakult meg s mint ilyen joga és kötelessége volt járatlan utakra kirándulni, sok „újat és szokatlant" mérlegre tenni, vállalni és kockáztatni, mégha nem volt is mindehhez más eszköze, mint ugyanaz a test, amelylyel az ember eddig is táncolt. De nézzük meg, mik ennek az „újat és szokatlant" mérlegelő koreográfiai nyelvezetnek a jellemzői!

A klasszikus balett dinamikája, légiessége, az eleváció, a folyamatos enchainement-ok mellé felveszi eszköztárába a statikát, a terre-à-terre-t, a pózt, a mozdulati szünetet, anélkül azonban, hogy az előbbieket kirekesztené nyelvéből. A „táncosság" fogalmát tehát nem tagadja, hanem átértelmezi, kiterjeszti a tartott, lassú, „szögletes", tört mozdulatok körére, amilyeneket a szűken értelmezett balettesztétika nem tart fegyvertárában, de amilyeneknek a különben nehezen körvonalazható „modern vagy expresszionista" tánc adott színpadi polgárjogot. S aki ilyen jellegű mozdulatokat állít mondani-

15. Vivaldi: *Ballo concertante* (Fodor)

Vivaldi: *Ballo Concertante* (Fodor)



valója szolgálatába, az nem renegát, hanem egyszerűen szélesebbre feszíti kifejezőkészletének határait.

Sajátos jellemzőként említhetjük meg egyes művek mozdulatiságának és zeneiségének viszonyát. Eck gyakran nem követi a zenei dallamot és ritmust, hanem szándékosan vetit reá eltérő stílusú mozgásképleteket, ad ellentétes dallam- és időtagolást, mint például az *Etüdök*ben, ami persze nem zárja ki, hogy máskor, mint például Haydn *Szimfóniá*jában a zenei és a táncbeli klasszika összecsengjen. De a stílustalálkozás mellett itt sem másol, hanem rokonít, a tánc nem szolgálja a zenét, hanem annak partnereként rajzol vizualitásban. A klasszikus zene és különböző táncstílusok közötti viszonylatokkal Eck szívesen játszik, mint pl. az *Etüdök kékben* második tételében, amelynek duettje az akadémikus tánc nyugodtságából kiindulva dzsesszes karikírozásban végződik. A stíluskontrasztok mellett Eck olykor a hangerő és a mozdulat-dinamika széles skálájának felső és alsó határait állítja szembe egymással: a Schubert-mise Glóriájának ujjongásig fokozott fortéi és a *Pokoljárás* Glóriájának a táncosság minimumáig tompított pianissimói mintegy lassan táruló szöget nyitnak, amelynek felfelé szökő auditiv szára és a valóság szintjére simuló vizuális alapvonala csak jelzi, de meg nem határozza a művön túli jövő dramaturgiai képletét.

A Pécsi Balett bemutatkozó éveiben talán a képiség jelentkezik a legerősebben mind a táncosok beállításában, mind a díszletben és jelmezben. A *Concerto a szivárvány színeire* emelkedő pózfrizének (3. kép), a *Pókháló* zöldes-szürke acélszövedékének oldalvilágítása (5. kép), az *Oly korban éltem...* szögletes zártsága (6. kép), a *Változatok* szórt utcaképe és a Couperin *Etüdök* nyitó csoportjai Eck erős képzőművészeti beállítottságáról, de egyben jelmeztervező munkatársának, Gombár Juditnak komoly színpadi szín- és formaérzékéről tanúskodnak. A díszletek gyakori többsíkúsága is hangsúlyozza a térbeli hatás szerepét. Az *Etüdök*ben a kompozíció négy vízszintes síkot használ, ami lehetővé teszi a spirálvonalú mozgást, a *Pókhálóban* megjelenik a mozdulatilag hasznosított vertikális sík. Később a díszlet térhangsúlyozó funkcióját a fiatalok közül Fodor veszi át a *Ballo concertantében*, Tóth pedig a *Cirkusz*ban. Maga Eck azonban későbbi műveiben — az *Improvizáció és ária* után — a teret inkább mozdulatilag rajzolja, mint az *Etüdök kékben* harmadik tételének nagy ívű emeléseiben vagy a *Szerenád* háttércsoportjaiban.

Eck a korai művekben erős eszközszimbolikát használ. A kötöttség, a cselekedni nem tudás, az akadályok jelképe, a háló, már a *Divertimentóban* megjelenik, majd szerves funkciót kap a *Pókhálóban* és a *Hétköznapi requiem*ben. A Dózsa-balettben a rudak hol a munkát (kasza), hol a lázadást (faltörő kos), hol a harcot (lándzsák) jelzik. A fejdíszek a *Nyitány*ban még csak dekoratív elemek, a *Bányászballadá*ban a tüzek jellemző tartozékai, míg Tóth *Mit takar a kalapod?*-jában a nagy és a kis kalapok dramaturgiai funkciót kapnak, a társadalmi rangot jelentik. A késői *Szerenád*ban azonban a fejdíszek elözönlik a színpadot és csak másodlagos, de nehéz dekorációként hatnak. A székek Ecknél az *Oly korban éltem* kizárólagos kellékei, olykor kínzóeszközök, máskor nászágy, majd hivatali bútorzat és ismét vallatóeszköz, de egészen mások, mesetrónusok lesznek Szőllősy *Pantomim*jában és a *Fából faragott királyfi*ban, majd a társadalmi hovátartozás jelképei Tóth *Székek*jében. A *Pantomim* piros trikós lánya trombitával játszik, és ez ott van a *Concertó* kis mezítlábasának kezében is: titok ez, amit a gyermek ismer, a művész sejt, a lélek csodája, amit az ember keres, ami ott van előtte, benne, de nem látja meg.

A Pécsi Balett dramaturgiájában a szereplők a legtöbb esetben nem egyedi vagy tipizált emberek, hanem az eszmei mondanivaló szimbolikus megszemélyesítői. *Az iszonyat balladájá*ban a lány nemcsak lány, hanem az Erény, a pozitív pólus, a csuka-

16. Schubert és exotikus folklór: *Pokoljárás* (Eck)
Schubert and exotic folklore: *Descent to Hell* (Eck)

szürkék nemcsak hóhérok, hanem a Gonosz, a negatív pólus jelképei. A *Pókhálóban* sem rovarok a pókok, hanem alternativák, a „férfipók" pedig a választások elé állított Ember. Bartók *Concertójában* a „konkretizált" típusok sem konkrétumok, hanem az emberi társadalom sokarcúságának, vegyességének jelzői, a *Nyitány* kezdő balerinája sem egyszerűen a lépéseket ellesni igyekvő táncosnő, hanem a társadalmi akarnok jelképe, akárcsak Tóth kalaptalanjai. A *Parancs* pilótája is a megtisztuló, a lelkiismeretére találó és bűntudatban magát elemésztő Embert láttatja. A *Bányászballada* bányászai, kőszene vagy földje, bármilyen konkrétnak látszanak is, az ember kétkezi munkáját, a létfenntartást mint a munka célját és a természetet mint ellenséget ábrázolják. A színek szimbolikájában a művészi én, a lelkiismeret, az igazi emberi a vörös és a sárga közötti meleg színekben jelenik meg (a *Parancs* Lelkiismeretétől a miniatűrök piros trikós lányán keresztül a mandarin köntösének sárgájáig és az anya-Glória ruhájának meleg pirosáig).

A dramaturgia az utóbbi években a konkrétan cselekményes balettek felé tolódik, a mondanivaló realisztikusabb eszközökkel, egyediesítettebb személyekben, tárgyiasult szituációkban jut kifejezésre. Ennek első jelei mutatkoznak a *Don Juan*ban, a *Lulu*ban és Tóth *Cirkusz*ában, s e tendencia kap világos szerkezeti megfogalmazást a *Pokoljárás* (16. kép) eseménysorozatában (ellentétben a látomássorozattal), ahol a hivatástudat—szerelem—anyaság hármas konfliktusa már nem elvontan, szimbólumokban jelenik meg, hanem egyetlen konkrét személy mindennapi életében sűrűsödik össze. Sőt, a konfliktust előidéző tényezők is adott egyedek, az anyagi környezet is rendeltetésszerűen használt eszközökből áll (balettrúd, persely, székek, fényképezőgépek, pénz stb.), amelyeknek éppen ilyen minőségüknél fogva van dramaturgiai szerepük akár láthatóan, akár hallhatóan (pl. fékek csikorgása) vannak jelen. És ennek a konkrétságnak a víziókba

való áttetszése — mint a valóság tudati tükrözése — adja meg a látomássorozat drámabonyolító értelmét és létjogosultságát.

A Pécsi Balett repertoárjának legtöbb műve nem egy az egyhez tolmácsolja témáit, gondolati, eszmei mondanivalóját, hanem szimbolikusan, indikatív jelzésekkel. De akár megdöbbent, akár gyönyörködtet vagy szórakoztat, mindig arra készteti a nézőt, hogy a felvetett problémákat maga is gondolja tovább; nem rágja a közönség szájába a mondanivalót, hanem gondolatsorokat, érzelmi feszültségeket indukál. Dramaturgiai kifejező eszközei tehát nem a részletek explikatív kifejésén alapul, hanem a lényeg nagy vonalainak indikatív felvázolásán.

Ha most a 60-as évek elejének magyar balett-termését összevetjük a Pécsi Balett repertoárjával, megállapíthatjuk, hogy munkásságuk folytán miben gazdagodott a magyar balett koreográfiai arculata.

Tematikailag olyan kérdéskomplexumokat vittek színpadra, amelyek a korábbi magyar balettrepertoárban nem kerültek színre: gondolunk itt a háború- és fasizmusellenes balettekre, az ifjúsági témákra és a társadalmi szatírákra.

Ami a kifejezésformát illeti, meghonosították a balettszinpadon az expresszionista stílust és a dzsesszesen stilizált balettet, bevezették az ún. szimfónikus műfajt, annak hangulati és absztrakt válfaját és a korábban mindent elbeszélő és megmagyarázó, explikatív megjelenítés mellett polgárjogot szereztek a jelzéseken alapuló, a közönség fokozott értelmi aktivitására és együttműködésére számító, indikatív jellegű tolmácsolásnak.

Egy sok újat hozó együttes munkásságát és eredményeit, mint elöljáróban mondottam, ilyen rövid áttekintés alapján nem lehet minden oldalról elemezni. Így hát nem szóltunk a Pécsi Balett és a mai magyar zeneszerzők igen termékeny együttműködéséről (Szokolay *Az iszonyat balladá*jának és a *Vérnász*nak összefüggéseiről, hogy csak egy példát említsünk), az együttes tagjainak felkészültségéről, művészi fejlődésükről, a tv-filmekről és egyéb filmbetétekről, az együttes magyarországi bemutatóinak a hazai balettéletre gyakorolt hatásáról, budapesti és vidéki szerepléseik közönségtoborzó és nevelő jelentőségéről, a művek és a kritika viszonyáról, az együttes külföldi szerepléseiről, ezek visszhangjáról és az együttes helyéről a nemzetközi balettéletben, amik mind külön tanulmányt érdemelnének.

Budapest, 1968. május

A PÉCSI BALETT BEMUTATÓI 1961 ÉS 1968 KÖZÖTT

1961. január 3, Pécs
Szokolay: *Az iszonyat balladája* (Eck Imre)
Vujicsics: *Változatok egy találkozásra* (Eck Imre)
Hidas: *Concerto a szivárvány színeire* (Eck Imre)

1961. június 1, Pécs
Bartók: *Divertimento* (Eck Imre)
Ránki: *1514* (Eck Imre)
Maros: *Bányászballada* (Eck Imre)

1962. február 23, Pécs
Purcell—Székely: *Etüdök* (Eck Imre)
Gulyás: *Pókháló* (Eck Imre)
Szöllősy: *Oly korban éltem...* (Eck Imre)
Decsényi: *Képtelen történet* (Eck Imre)

1962. december 21, Pécs „Balett-est 1963"
Couperin—Székely: *Etüdök No. 2* (Eck Imre)
Maros: *Hétköznapi requiem* (Eck Imre)
Bukovy: *Parancs* (Eck Imre)
Rossini: *Nyitány* (Eck Imre)

1964. március 20, Pécs „Balett 1964"
Vivaldi: *Etüdök kékben* (Eck Imre)
Láng: *Hiperbola* (Eck Imre)
Szabó: *A pulóveres Daphnis és Chloé* (Fodor Antal)
Kincses: *Mit takar a kalapod?* (Tóth Sándor)

1964. július 25, Szeged, Szabadtéri Színpad
Bartók: *A fából faragott királyfi* (Eck Imre)

1965. január 22, Pécs „20 évesek"
Lendvay: *Eszmélés* (Eck Imre)
Szöllősy: *Pantomim* (Eck Imre)
Petrovics: *Passacaglia* (Eck Imre)
Kurtág: *Improvizáció és ária* (Eck Imre)
Beethoven: *Prometeusz* (Eck Imre)

1965. október 22, Pécs „Hódolat Bartók Bélának"
Bartók: *A fából faragott királyfi* (Eck Imre, felújítás)
Bartók: *Concerto* (Eck Imre)
Bartók: *A csodálatos mandarin* (Eck Imre)

1966. május 24, Budapest, Madách Színház
Láng: *Monódia* (Eck Imre)

1966. május 27, Budapest, Madách Színház
Gonda: *Székek* (Tóth Sándor)
Vivaldi: *Ballo concertante* (Fodor Antal)
Ránki: *Cirkusz* (Tóth Sándor)

1966. július 26, Budapest, Margitszigeti Szabadtéri Színpad
Gluck—Székely: *Don Juan* (Eck Imre)

1966. október 14, Pécs
Strauss—Székely: *Körhinta* (Fodor Antal)

1967. május 26, Bécs, Theater an der Wien
Marcs: *Cinque Studi* (Eck Imre)

1967. július 22, Budapest, Margitszigeti Szabadtéri Színpad
Haydn: *Szimfónia* (Eck Imre)
Brahms: *Szerenád* (Eck Imre)
Berg: *Lulu* (Eck Imre)

1968. április 10, Pécs
Schubert és exotikus folklór Székely válogatásában: *Pokoljárás* (Eck Imre)

1968. május 25, Operaház (magyarországi bemutató)
Maros: *Cinque Studi* (Eck Imre)

SUMMARY

BALLET SOPIANAE
A CHOREOGRAPHIC ANALYSIS

by Dr. G. P. Dienes

The Hungarian company, Balett Sopianae, the ensemble of the National Theatre of Pécs (town in South Hungary) was founded in 1960 under the leadership of its chief choreographer, Imre Eck, then 30. After several attempts at creating ballet centres in the country other than Budapest, the material and personal conditions seemed to have ripened by that time: the freer artistic atmosphere permitted bolder initiatives, the Pécs Theatre offered the institutional frame, a group of highly qualified dancers (trained in classical ballet in the State Ballet Institute, Budapest) was organized whose members were young enough (teenager graduates) to undertake pioneer work, and there was a talented, enterprising choreographer with a suggestive personality to give them a programme and courage to embark on paths untrodden in Hungary.

Between 1961 and 1968 Imre Eck created 32 ballets and trained two young choreographers in his group who have also contributed to the repertoire by three ballets each. In the first two years the combined efforts of Eck and his group resulted in fourteen one-act ballets (all by Eck), a rich and variegated crop distinctly revealing the artistic endeavours of the young company in collaboration with the best exponents of the young generation of Hungarian composers. 1964 was the year when Sándor Tóth and Antal Fodor, trained in this creative workshop, presented their first works; in 1965 Eck started his series of miniatures and honoured the memory of Béla Bartók by creating a triple bill, including the *Miraculous Mandarin*. Eck's first three-act ballet *(Don Juan)* was shown in 1966 and his second *(Descent to Hell)* in 1968.

The repertoire of Ballet Sopianae covers a wide range of subjects; the tragedies of war and fascism contrasting with humaneness and purity *(Ballad of Horror, I lived in Those Days, As Commanded)*, youth facing the necessity of choosing between alternatives and making decisions at an early age *(Variations on an Encounter, Spider's Web, Hyperbola)*, the conflicts between Good and Evil expressed either in symbols (e.g. *Concerto to the Rainbow)* or in historic subjects *(Peasant Revolt in 1514, Recovery)*, the struggle of Man with Nature *(Miners' Ballad, Everyday Requiem)*. The symphonic ballets created in the workshop are conceived at various levels of abstraction *(Etudes in Blue, Ballo Concertante, Symphony* etc), the satirical ballets poke fun at social absurdities (*Overture, Lulu, Circus, What is under Your Hat?, Chairs* etc.), the series of miniatures are glimpses into the artistic life of the workshop *(Pantomime, Passacaglia, Improvization and Aria, Monody, Cinque Studi)*. The greatest and most impressive work of Eck is Bartók's *Miraculous Mandarin*, the choreographer's credo. His last full-evening ballet, *Descent to Hell* runs in parallels, — the full-blooded life of a prima ballerina facing the conflict of motherhood and artistic vocation and the visions of her past and present through her subconscious self.

Eck endeavours to mould his choreographic idiom to suit the message of the artist. Firmly relying on classical technique, he makes excursions into the static world of postures, his works have a strong pictorial quality, he toys by contrasting dancing with music, the instruments and colours he uses reveal a system of symbols, his vocabulary extends to acrobatics, jazz and pantomime. His ballets have a definite tendency to being rather indicative than explicative, more symbolic than concrete, although in the last years he has turned to concrete plots and individualized casts and objective situations.

The Ballet Sopianae has turned a new leaf in the history of Hungarian ballet by presenting up-to-date subjects in a novel form and enriching thereby the vocabulary of the genre.