A SZOVJET BALETTPEDAGÓGIA HATÁSA A MAGYAR TÁNCMŰVÉSZKÉPZÉSRE

L. Merényi Zsuzsa

Az „orosz iskola"

A szovjet balettpedagógia szerves része az immár 239 éves orosz táncművészképzésnek. A Szovjetunióban ma minden köztársaságnak van táncosokat képző iskolája. A balettművészet a XVII. század közepén Oroszországból indult el, közelebbről Szentpétervárról, az akkori fővárosból. Az elmúlt 50 évben a központi szerepet Moszkva vette át anélkül, hogy a leningrádi iskola veszített volna szakmai jelentőségéből. Ha „szovjet balettpedagógiáról" beszélünk, Moszkvára és Leningrádra gondolunk, mert a Szovjetunió területén másutt működő iskolák legjobb tanerői is ebben a két iskolában szerezték meg szakmai képesítésüket, ennek a két iskolának a tradícióit terjesztették el, és gyümölcsöztették a köztársasági táncosképző intézményekben.

Az orosz cári balettiskola (eredetileg „színházi iskola") munkáját teljes pontossággal nem ismerjük. Rendelkezésünkre áll Boriszoglebszkij 1938-ban megjelent műve[1] amely dokumentumok alapján ismerteti a 200 éves leningrádi iskola történetét, de nem közöl részleteket a balettoktatás tartalmi kérdéseiről. Az orosz cári balettegyüttes több művésze hagyta ránk emlékezéseit (Ksesinszkaja, Mariusz Petipa, Fokin, A. Ja. Vaganova és sokan mások), de ezekben kevés, és sokszor egymásnak ellentmondó részleteket olvashatunk a korabeli tanítási metódusokról. Gyermekkori emlékek elevenednek meg ezekben az írásokban egy-egy balettmester portréja, szokásai, szólásmondásai, de nem a tanítás módjának teljes képe.

Egybevetve mindazt, amit az orosz cári balettiskola módszeréről tudunk, néhány olyan kérdést szeretnénk kiemelni, amelyek a későbbiekben befolyásolhatták a szovjet klasszikus balett metodikájának alakulását:

1. Az 1738-ban alapított színházi iskolában négy tanszak működött: zene, ének, tánc és színészképző tanszak. Az alapfokú tanulmányok elvégzése után döntött a tanári kar arról, hogy a növendékek közül kiből nevelnek operaénekesnőt, kiből táncosnőt, és kiből lesz színész, vagy hangszeres muzsikus. Az iskola megszületésekor tehát már szoros együttműködésben dolgoztak a testvérművészetek tanárai. Látszólag ez pusztán szervezeti kérdés, de valójában művészeti irányvonalként húzódik végig a cári iskola egész történetén. Az orosz táncosok jól muzsikáltak, színészi képességeikkel, képzőművészeti érdeklődésükkel az európai táncosok színvonala fölött álltak.

2. A szakmai képzés már a kezdet kezdetén is 8—9 évig tartott és az iskolában általános közismereti tárgyakat is tanítottak. Tehát a cári balettiskola más művészekhez hasonló műveltségi szintet biztosított a táncművészek számára és ezzel biztosította a művésztársadalomban nekik is kijáró méltó társadalmi pozíciót.

3. Az orosz cári balettiskolában századunk elejéig a francia iskola volt az uralkodó. Az első balettmester Jean Baptist Landé is francia volt, és azóta 1917-ig sohasem ma-

[1] M. Boriszaglebszkij: *Materialü po isztorii russzkovo baleta. Prosloe Leningradszkovo Goszudarsztvennogo Horeograficseszkogo Ucsiliscsa 1738—1938.* I—II. kötet. 1938.

radt az iskola külföldi balettmester nélkül. Ezek rövidebb-hosszabb ideig tanítottak Szentpétervárott és Moszkvában, magukkal hozták a nyugateurópai balettkultúra tradícióit és az adott kor új vívmányait. Landét Calzevaro, majd Canziani követte (XVIII. század); 1801-tól 1811-ig, és 1815-től 1832-ig Didelot vezette az orosz táncosképzést. Az ő keze alatt tanítottak olyan tehetséges orosz pedagógusok is, mint Valberg. Távozásával a szakmai képzés színvonala átmenetileg visszaesik (Titus, Blache idején), majd Frederic Valette Malavergne személyében kiváló pedagógus kerül az iskola balettmesteri kara élére. A század közepétől tanít Pétervárott Jean Petipa és Jules Perrot, majd az orosz iskola fénykorát Mariusz Petipa és Johanson (Bournonville tanítványa) idejében éri el (1860—1903). Johanson osztályaiból kerülnek ki azok a kiváló orosz pedagógusok, akik átveszik a stafétabotot a külföldi balettmesterektől: Gerdt, Legat, Vaganova és mások. Az utolsó külföldi mester az olasz Cecchetti volt, aki munkájával mély benyomást gyakorolt Vaganovára, a szovjet balettiskola hírneves megalapozójára. Mivel magyarázható mégis, hogy francia és olasz mesterek vezetésével egy sajátságosan „orosz" iskola jött létre?

4. A felvetett kérdésre az orosz iskola legszembetűnőbb sajátossága adja meg a választ: az orosz táncstílus. Ebből a szempontból kell elsősorban megemlítenünk, hogy a jobbágyság felszabadításáig a növendékek zöme vidékről „megvásárolt" jobbágygyermekekből állt, akik magukkal hozták az iskolába az orosz néptánc stílusjegyeit: a női tánc lírai telítettségét, a férfias virtust és az elementáris muzikalitást. A XIX. század végén is még elevenen élt az orosz néptánc a közéletben. Közhasználatú tánc volt. Így az iskolában az orosz „tánc-kantiléna" észrevétlenül egybeolvadt a francia táncstílussal.

Orosz líra, tágmozgású kantiléna — francia kecsesség, kifinomultság és fürgeség — végül az energikus, virtuóz olasz technika előadási stílusa adja meg az orosz iskola képletét. Úgy tetszik azonban, hogy ezek az alkotó elemek csak Mariusz Petipa működése során olvadtak szerves egységbe.

A sajátos orosz táncstílusra utal egy 1861-ben megjelent kritika, melyet Pierro Angelo Fiorentino írt a Párizsban vendégszereplő Maria Szurovscsikova Petipa orosz táncosnőről: „Nem a francia iskola klasszikus effektusait követi, nem idézi az olaszok büszke előadásmódját és gazdag fantáziáját, nem jellemző reá a spanyolos szenvedélyesség. Bájosan szeszélyes, felelőtlenül, szinte bolondozva repked a színpadon, majd egyszeriben átvezet minket a szívbemarkolóan kecses melankóliáig."

Mariusz Petipa, aki 50 évig volt a pétervári cári balett vezető koreográfusa, balettjeiben egységes koncepcióba foglalta elődei technikai és stiláris vívmányait, de az általa magasra becsült orosz tánctehetségek sajátos előadói stílusától sem volt független. A vendégként érkezett koreográfus élete végéig az orosz művészet légkörében élt és dolgozott — ahogy ezt az oroszok mondani szokták: „Petipa francia, orosz talajon". Petipa munkája során alakult ki az iskolában az egységes és minden mozgáselemet magában foglaló francia terminológia is, és az egyes mozdulatok a balettjeiben betöltött szerepük szerint nyertek értelmezést. Táncai a klasszikus kombinációk mintaképeivé váltak, és részleteik, egy-egy jellegzetes 8 vagy 16 ütemes táncperiódus, etüd gyanánt vonult be a balett-termekbe.

Petipa koreográfiái azonban csak kiinduló pont lehetett az egységes iskola kialakításához, de nem maga „az" iskola. Fokin, Vaganova és mások visszaemlékezései alapján arra kell következtetnünk, hogy a század 90-es éveiben az iskola nem általánosan megvitatott és elfogadott tanterv alapján dolgozott, módszerek dolgában pedig élesen kirajzolódó különbségekre találunk utalásokat. Így ír erről A. Ja. Vaganova[2] „Az iskola

[2] *A klasszikus tánc alapjai*, Bp. 1951. 5. oldal.

tanári karának többsége és az egész társulat is a francia iskola hagyományait követte, amely akkoriban (a 90-es évekről van szó) már a hanyatlás jeleit mutatta: hanyag pózok, élettelen karok, lógó könyök, a virtuóz lépések gyenge kivitelezése voltak rá jellemzők. Ugyanekkor Cecchetti — az olasz táncstílus tipikus képviselője — tanítási metódusában minden póz energikusan és dinamikusan jelent meg, a karok feszítetten nyújtottak, vagy élesen hajlítottak voltak, ami a táncnak sajátos, világosan érthető kifejezést adott. A táncstílusoknak ez a különbözősége felkeltette figyelmemet és gondolkodásra késztetett".

Az orosz iskolában a tanítás ösztönösen átvett és ösztönösen alkalmazott tradíciók átadásán alapult. A visszaemlékezésekből az is kiderül, hogy a mesterek az órákon rámutattak ugyan a növendék hibáira, de a javítás hogyanjához vajmi kevés segítséget adtak. Természetesen ilyen körülmények között csak a legtehetségesebbek érvényesülhettek. A kartáncosok és szólisták szakmai tudása között jóval nagyobb volt a differencia, mint napjainkban, amikor az iskolát elvégzett növendékek között csak elenyészően kicsi a különbség a technikai felkészültség terén, és szólista abból lesz, akit művészi egyénisége, szorgalma és kitartása emel társai fölé.

A szovjet balettpedagógia alapelvei

Ha pedagógusi szakköreinkben szóba kerül a szovjet balettpedagógia, mindenki azonnal az ún. „Vaganova rendszer"-re gondol, a klasszikus balett-tanítás „tankönyvére", a tanítási formákra bontott iskolára. Vaganova... és formák... Ezek a fogalmak művészettől távolálló, papírízű színben tüntetik fel a szovjet táncművészképzést, holott az, amit Vaganova fogalmazott meg és tudatosított a reá jellemző logikával, egész pedagógus-generációk munkáját öleli fel, az orosz pedagógusok ideáljait foglalja magában. Amit ezek a bizonyos „formák" meghatározott didaktikai rendbe sorolnak, azok lépések, ugrások, forgások, amelyek már többszáz éve léteznek.

A szovjet metodika újdonságának lényege nem a „mit tanítsunk", hanem a „hogyan tanítsunk" kérdésében rejlik. A kiindulópont tehát a módszer, és amit „rendszer"-nek nevezünk, ennek a módszernek a függvénye.

E módszer alapelvei szoros összefüggésben vannak a balettművészetben végbement forradalmi változásokkal Az új kor szele először Csajkovszkij balettjeivel, Petipa és Lev Ivanov legjobb koreográfiáival érinti a cári színpadot. Itt jelenik meg hagyományos klasszikus formában az emócionált tánc eszméje. Koreográfiáikban a klasszikus mozdulatok nem öncélúak, hanem karakterizálnak, hattyút, hópelyhet, Odiliát, Odette-t. A tánc csak akkor hathat emócionáltan, ha az egész test mozgása a kifejezést szolgálja. Fokin már ebben a szellemben nevelkedik és tovább lép ezen a megkezdett úton, amennyiben témáinak megfelelően átformálja a hagyományos lépéselemeket. Nem maradt hatástalan Isadora Duncan vendégszereplése sem; bár a balett-táncosok elismerését nem váltotta ki, az orosz balettet mégis az expresszivitás fokozására késztette, már csak azért is, hogy bebizonyítsák: a balett is tud kifejező lenni. Ilyen előzmények után éri a balettet, mint „feudális intézményt" a forradalom első éveiben a megsemmisítéssel fenyegető álforradalmi támadás. A körülmények A. J. Vaganovát és társait határozott állásfoglalásra késztették a klasszikus balett ügye, az orosz balettiskola ügye mellett, és ezek a körülmények inspirálták a pedagógia reformját is. A reform lényegét a következőkben foglalhatjuk össze:

1. Az eszmény a kifejező tánc — a koordinált mozgás.

Vaganova és munkatársai a kifejező tánc ideálját állították szembe a „lélektelen gimnasztikával" (ahogyan Vaganova gyakorta jellemezte metodika-óráinkon a hagyományos francia exercise-t). Ezért figyelmét elsősorban a kar, fej és felsőtest mozgásának szentelte. Megkereste a kar, fej és felsőtest mozdulatait, amelyek lehetővé teszik a lábmunkától való függetlenítést éppúgy, mint a lábmunkával való tökéletes egybehangolást, a zenével egybevágó pregnáns és kifejező táncos „dallamvezetést". Másképpen úgy is mondhatnám: művészi funkciót adott a karoknak és velük összefüggésben a fejnek és felső testnek. Ehhez a munkához az egyes lépések pontos plasztikai, ritmikai és dinamikai elemzésére volt szükség. A felsőtest szabadabb mozgása váratlan egyensúlyi problémákat vetett fel, amelyek megoldása érdekében Vaganova anatómiai tanulmányokat folytatott. Ezek a tanulmányok az egyensúlyi kérdések mellett az ugrástechnika alapvető törvényszerűségeit is tudatosították. Minden, ami eddig csak ösztönösen átvett örökség volt, tudományos talajt kapott, a klasszikus tánc feltárta belső törvényszerűségeit. A törvényszerűségek ismerete kényszerítően követelte a tanítás módszerének tudatos rendszerezését. (Meg kell itt jegyeznem, hogy Vaganovát elsősorban a törvényszerűségek felismerése és az átadás módszere izgatta, a „rendszerezés" feladatait fiatalabb munkatársaira bízta.)

2. A kar és lábmunka egyenrangú.

Eltérően az addigi gyakorlattól, a szovjet balett-tanításban a kar és lábmunka egyenrangú. A lábmozdulat elsajátításával egyidejűen tanítandók a karkíséret, a fej és felsőtest mozdulatai. Minden klasszikus mozdulatnak, lépésnek alapjellegzetessége mellett azonban számtalan térbeli és ritmikai variánsa van, melyeknek színpadi és izomzati szempontból legfontosabbjait a tanulmányok során végig kell „skálázni" a kar, fej és felsőtest megfelelő mozdulataival. Ez az alapvonás az, amely mint oktatási módszer vitathatatlan elsőbbséget biztosít a szovjet iskolának. A világot tulajdonképpen nem annyira a szovjet táncosok „bravúrjai" lepték meg, hanem a tökéletes koordináció eszközével elért mozdulatharmónia, a "dallamos tánc", melyben, mint egy zenekarban, a felsőtest—fej—kar a primhegedűs szerepét tölti be. A balettzene megjelenítésében pedig a ritmikusság mellett a mozdulatokban is felragyog a dallam.

3. Út a lassútól a gyors tempóig, legatótól staccatóig.

A szovjet balettpedagógiában tudatosodott az az alapvető igazság, hogy a táncos csak a lassú tempóban beidegzett mozdulatot képes gyors tempóig fokozni. Az izmok fejlesztésének útja pedig a lassú, legato mozgás. Sérülések elkerülésének is ez a legmegbízhatóbb módja. Ezért van az, hogy Vaganova módszerében még az egyébként staccato jellegű mozdulatok is (pl. frappé) először lassú legatóban szerepelnek, majd fokozatosan nyerik el valóságos jellegüket. Ennek az alapelvnek a következetes végigvitelére meg kellett állapítani a tanítási tempókat, a plasztikai tagolásokat és ritmikai beosztásokat, mégpedig nem nagy általánosságban, hanem minden egyes mozdulat esetében, mert csak így volt biztosítható a tananyag fokozatos, logikusan felépített évfolyamonkénti beosztása.

4. Út az egyszerű feladattól az összetett feladatig.

Mint ahogyan egy lépésen belül meghatározódtak a nehézségi fokozatok, a szovjet módszerben kiterjed ez az alapelv a lépéselemek összekapcsolására is. Csak olyan lépések állíthatók össze tanulókombinációvá, melyeket a növendékek részleteiben elsajátí-

tottak. A kombinációkat a balettmesternek nem koreográfiai elképzelésből kiindulva kell összeállítania, hanem kizárólag pedagógiai célzattal. A Vaganova által vezetett balettmesterképző államvizsga tételeiben harmadik kérdésként szereplő kombinációs feladatok világosan érzékeltetik azokat az igényeket, amelyeket a szovjet pedagógustól elvártak. Pl.: „Kis adagio a VI. évfolyam számára a plié-relevé alkalmazására", vagy „Tombék alkalmazása az adagióban, az V—VI., végül a VII. évfolyam számára" stb.

5. Évfolyam-követelmény.

A szovjet iskola egyenlő követelményeket állított fel az azonos évfolyamban tanulókkal szemben. A mérce az alsó és középső évfolyamokban az átlagképességre épít, míg a felső 3 évfolyamban a pedagógusnak jogában áll, sőt kötelessége figyelembe venni a növendékek egyéni képességeit. Ennek az elvnek a következetes végrehajtása biztosította a Szovjetunióban a kitűnő kartáncos-utánpótlást, de egyben elősegítette a szólisztikus adottságú tehetségek kibontakozását is. Mivel mindkét vezető iskolában nagy a növendéklétszám, párhuzamos évfolyamok is működnek. Így nemegyszer fordult elő, hogy az évfolyamok összetételét átcsoportosítással megváltoztatták az eredményesebb munka érdekében.

6. Nagy- és kistechnika

A szovjet balettben az orosz baletthez képest lényegesen megnőtt a férfitáncosok szerepe. A nemzeti és forradalmi tematika a decens és elegáns hercegi szerepkör mellett a vezető táncostól elvárta az erőteljes, férfias, patetikusan fellépő hős megjelenítését is. Vaganova mellett a férfitáncosképzést reformáló pedagógusok (Taraszov, Messzerer, Puskin) sokban járultak hozzá a jellegzetesen tág szárnyalású allegro kialakításához. De a női tánc is aktívabbá, szélesebb dimenziójúvá vált. Módosult ezáltal a francia balett hagyományos plié alkalmazási módszere. Lassult és mélyült a plié a nagy ugrások érdekében. A nagy és tág mozdulatok mellett azonban (már a klasszikus Petipa-repertoár miatt is) a kistechnika sem sikkadt el, de tudatosan differenciálódott a tananyagban a fürge, aprólékos lépések és a nagy széles ugrások, forgások csoportja.

7. A tanítás ökonómiája

A klasszikus balett törvényeinek tudatosításával a szovjet iskola egyik alapelvévé vált az órák gazdaságos, maximális kihasználásának szempontja. Vaganova nem ismert el semmiféle öncélúságot. A pedagógusnak tudnia kell, hogy a gyakorlatokat milyen technikai és művészi cél érdekében állítja össze. Metodikai óráin, valahányszor valaki a hallgatók közül egy tetszetős, de egyébként nem célszerű kombinációt mutatott be, Vaganova azonnal rácsapott: „No jól van, csinos kis gyakorlat, persze így is lehet csináltatni. Egyáltalán: mindent lehet csinálni, de nem ez a lényeg. A lényeg az, hogy mi célból csináltatjuk a növendékkel. Mert nem azt kell tanítani, amit *lehet*, hanem kizárólagosan azt, amit *kell*." A klasszikus balettben minden mozdulatnak számtalan formája létezik. Vaganova ezek közül azokat emelte ki az iskola számára, melyek legcélszerűbben alapozzák meg a növendék tudását és lehetővé teszik számára, hogy majd a színpadon a koreográfusok elképzeléseit biztonsággal meg tudja valósítani. Minden órán, minden izomnak meg kell kapnia a maga „táplálékát", és egyidejűen a programban szereplő tananyag fokozatosan továbbfejlesztendő, felesleges díszítések és kitérők nélkül. Vaganova ellenezte az egyes gyakorlatok túlzott ismétlését, a görcsösséget és gimnasztikus jelleget eredményező túlméretezett adagolásokat. Tapasztalatai alapján megállapította az egyes gyakorlatok legcélszerűbb tartamát is. A mechanikus ismétlést és kimerítő adagolást a tudatosításnak és eredményes hibajavítási módszernek kell helyettesítenie.

A szovjet balettpedagógia a forradalom óta kiállta a próbát. Bizonyítják ezt a kiváló balettegyütteseik és a nagyszámú szólista gárda.

Vaganova művészetpedagógiai ideáljai tökéletes összhangban voltak korának színpadi törekvéseivel. Munkatársai és növendékei a tőle kapott örökséget fejlesztik tovább és éppen az ő szellemében járnak el, ha éberen figyelik a mai balettszínpad új törekvéseit. Vaganova nem győzte eleget hangsúlyozni, hogy a pedagógusnak önállóan és mindig a haladás szellemében kell gondolkoznia, hogy az iskolának nem szabad megmerevednie és elmaradni a kor követelményeitől, *de klasszikusnak kell maradnia* a baletttáncosképzés legnemesebb értelmében. „Egy modorosságok nélkül, helyesen iskolázott klasszikus táncos minden stílus tolmácsolására képes" mondotta és alátámasztásul a Kirov együttes akkori repertoárjából hozott példát, amelyben a legkülönbözőbb nemzeti karakterű táncokat stilszerű tolmácsolásban tudták előadni az elképzeléseinek megfelelően iskolázott táncosok.

A magyar iskola kapcsolatai az orosz-szovjet balettiskolával

Az orosz iskolával való kapcsolatunk visszanyúlik Nádasi Ferenc mester Szentpétervárott töltött éveire, mely idő egybeesik Cecchetti ottani működésével. Nádasi mester ekkor az olasz—francia iskola sajátos orosz áttételével ismerkedhetett meg. Rajta kívül a magyar iskola jelenlegi tanárai közül Nádasi Ferencnének és Lőrinc Györgynek volt alkalma franciaországi működése idején, a 20—30-as években megismerkedni orosz balettmesterek munkájával.

A szovjet metódus 1950-től kezdve jutott el hozzánk. Ekkor K. Armasevszkaja és V. Vajnonen ismertette meg a balettmesterekkel a szovjet klasszikus balettprogram első három évfolyamának anyagát. Ezt a munkát azután magam folytattam Vaganova, Kosztrovickaja és Puskin leningrádi balettmestereknél végzett tanulmányaim alapján. A későbbiekben a jelenleg aktív balettmestereink mindegyike szorosabb kapcsolatba került a szovjet tanítási módszerrel. Barkóczy Sándor 7 évig tanult Leningrádban, illetve Moszkvában, huzamosabb időt töltött kint Nádasi mester és Bartos Irén. Alkalmuk volt a helyszínen tanulmányozni a szovjet iskolák munkáját Hidas Hedvig és Lőrinc György mestereknek is. Olga Lepesinszkaja 3 éves magyarországi oktatómunkájában aktívan vett részt Éhn Éva és Mák Magda, nemcsak mint az Operaház művészei, hanem mint az iskola tanárai. Lepesinszkaja művésznő mellett még számos szovjet pedagógus látogatta meg iskolánkat, és tapasztalataik alapján értékes eszmecseréket folytattunk.

Fentiek mellett fontos szerepet tulajdonítunk annak, hogy repertoárunk felöleli az orosz-szovjet balettművészet kiemelkedőbb alkotásait, és így az a klasszikus formanyelv és előadásmód, amelyet a szovjet iskolák programja magába foglal, élő színpadi formában áll előttünk. Az operaházi repertoár nagy része lehetőséget ad az iskola eredményeinek reális értékelésére és napról napra meghatározott igényt is támaszt az iskolával szemben.

Joggal valljuk tehát, hogy a magyar balettpedagógiára az elmúlt 17 évben elsősorban a szovjet balettiskola hatott.

Azoknak az eredményeknek a sorából, melyeket a szovjet balettpedagógiával való szoros kapcsolatunk jegyében értünk el, mint legdöntőbb tényt az Állami Balett Intézet 1950-ben történt megnyitását kell kiemelnünk. Az Intézet felépítése lényegében megfelel a hasonló szovjet intézményeknek, ha néhány részletében és különösen anyagi és személyi ellátottságban el is tér ezektől.

Amikor 1950-ben Vajnonen vendégkoreográfus az első szovjet balett betanítására vállalkozott Operaházunkban, azt kellett tapasztalnia, hogy egy sor kiváló szólista áll

rendelkezésére (Kovács Nóra, Csinády Dóra, Pásztor Vera, Lakatos Gabriella, Kun Zsuzsa, Fülöp Viktor és Rab István), ugyanakkor azonban kislétszámú és elégtelen képzettségű a balettkar, annak ellenére, hogy Nádasi mester személyében kiváló, európai szintű pedagógus állt a táncművészképzés szolgálatában. Ez az ellentmondás természetes következménye volt az 1936—1950-ig terjedő évek képzési körülményeinek. Nádasi mesternek ugyanis nem állt módjában országos tehetségkutatás végzése. Így nem alakíthatta ki a férfi és női táncosok létszámának ideális arányát, sem iskolájában, sem az Operaházban. Arra sem volt lehetősége, hogy az előmenetelnek megfelelő évfolyambeosztást megvalósítsa és egy-egy növendékét 9 éven át fokozatosan képezhesse ki. Pedagógiai tudásának és tehetségének eredményeit ilyen körülmények között csak azok a kimagasló tehetségek tanúsíthatták, akik a stúdió jellegű oktatásban is ki tudtak bontakozni. Míg más művészeti ágakban Magyarországon mindenki felsőfokú képzésben részesült, addig a táncművészek általános műveltségéről nem történt gondoskodás. Ez számukra hátrányos pozíciót jelentett a magyar művészvilágban — és az ebből származó társadalmi előítéletekkel még napjainkban is találkozhatunk.

Egy állami táncművészképző iskola tervét ugyan már előzetesen elkészítették a hazai szakemberek, de megvalósítását csak Vajnonen támogatása révén sikerült elérni, aki mint a színpadi igények szószólója sürgette az iskola megnyitását.

A szovjet iskola 200 évre visszanyúló tapasztalatait az újonnan létrejött Állami Balett Intézetnek igen rövid idő alatt kellett átvennie ahhoz, hogy az 50-es évek repertoárjához megfelelő táncművészeket képezhessen. A betanításra kerülő klasszikus művek mögött a Szovjetunióban egy 200 éves fejlődési folyamat állt, több pedagógusgeneráció munkája és tudása. A mi iskolánk egy minden részletében kidolgozott szervezeti formával indult és programjához rendelkezésre állt a szovjet balettmetodika 9 éves tanulmányi időre felosztott anyaga, de a Nádasi házaspáron kívül senki sem rendelkezett elegendő tanítási tapasztalattal. Különböző volt a tanárok előképzettsége is, tehát hiányzott az a közös tradíció, amely a leningrádi és moszkvai iskolákat jellemzi, ahol azok a mesterek, akik ma tanítanak, ugyanazt az iskolát végezték el mint a táncosok. Tradíciókat utólag, visszamenően megteremteni nem lehet, és aki a magyar iskola eredményeinek mérlegelésekor számításon kívül hagyja ezt a körülményt, aligha tudja szakszerűen megítélni eredményeinket.

Négy év munkájával, tehát páratlanul rövid idő alatt, sikerült létrehozni a magyar iskola egységes programját és megállapodni az egységes tanítási módszerben. A közös tradíciók hiányát a tananyag ismételt tudatosításával, írásba foglalásával és az állandó együttműködéssel hidaltuk át. Nádasi mester tapasztalatai ebben a kollektív munkában rendkívül hasznos segítségnek bizonyultak. A szovjet klasszikus balettanyagban szereplő gyakorlatok, lépések és ugrások természetesen nem jelentettek újdonságot, hiszen — mint már kifejtettem — Vaganova nem kreált új lépéseket, hanem metodikát alkotott legcélszerűbb és legművészibb megtanításukra. Ami itt számunkra lényeges volt, a tananyag didaktikus felépítése, mindannyiunknak komoly tudatosítási feladatot jelentett. Ahogy a gyakorlati tanítási munkánkban szaporodtak tapasztalataink, úgy merültek és merülnek fel ma is újabb és újabb metodikai problémák, amelyek indokolják az állandó közös munkát. E célból működik az Állami Balett Intézetben már 17 év óta a klasszikus balett munkaközössége, amely mindig azokkal a problémákkal foglalkozik, amelyek az oktatásunkban megmutatkozó nehézségekből vagy hiányosságokból fakadnak. Erre az együttműködésre, amit annak idején a szovjet metodikával való gyors megismerkedés hozott létre, joggal vagyunk büszkék és féltve őrizzük — hiszen nemegyszer volt alkalmunk tapasztalni külföldi iskolákat járva, hogy a balettmesterek együttműködése mennyire alapvető kérdés a balettiskolában.

A munkaközösség egy teljes évet szentelt a karmozdulatok ismételt tisztázásának és a gyakorlatok évfolyamonkénti maximális tempója megállapításának. Valahányszor szovjet pedagógus látogatta meg iskolánkat, megvitattuk észrevételeit és javaslatait.

Iskolánk sok vonásban el is tér a szovjet iskoláktól. Ezért szükség volt néhány kérdés ismételt megvizsgálására. Például a mi növendékeinktől, de pedagógusainktól is távolabb áll az orosz táncstílusra jellemző kantiléna. Ez a legato gyakorlatok végrehajtásában nyilvánul meg. Mivel azonban a legato nemcsak a stílust befolyásolja, hanem a klasszikus baletthez szükséges erős izomzat fejlesztésének legmegfelelőbb módszere, nem hagyható figyelmen kívül még akkor sem, ha növendékeink vérmérsékletének kevésbé felel is meg. Ugyancsak megfelelően módszeres megoldást kellett találnunk a tágság fokozottabb fejlesztésére. Vaganova a női tánc metodikájában hatorozottan ellenezte a külön tágító gyakorlatokat. Mi viszont azt tapasztaltuk, hogy a fiú növendékeknek ezekre szükségük van.

Saját tapasztalataink azt is mutatták, hogy a Vaganova módszer igen óvatosan bánik a forgás kérdésével. A lassú kezdeti tempók elbátortalanították növendékeinket. Hosszas kísérletezések után Nádasi mester módszereit érvényesítettük e téren az utóbbi néhány évben. Tudomásunk szerint a Szovjetunióban is meggyorsították a tourok tanítását, elsősorban a francia és angol vendégművészek szerepléseinek hatására. A probléma azonban még mindig nincs teljesen megoldva. Minden jel arra mutat, hogy a mozgékonyabb felsőtesttel és karral dolgozó orosz klasszikus tánc megnehezíti a forgástechnika elsajátítását, amelyhez statikusan tartott gerincoszlop szükséges.

Iskolánk sajátosságához tartozik az a körülmény is, hogy a fiúkat és leányokat együtt tanítjuk. Ennek a módszernek nálunk hagyományai vannak és valóban pozitívan hat a fiúnövendékek plasztikai fejlődésére. Ugyanakkor azonban időzavart is okoz mert kevesebb időt tudunk szentelni a spicctáncnak. Ehhez járul még mint súlyosbító körülmény az alacsony évfolyamok viszonylag nagy létszáma, amin terem és pedagógus hiányában egyelőre nem tudunk változtatni.

A szovjet balettnövendékeknek 10 iskolai osztályt kell elvégezniök, a mi növendékeink művészi tanulmányaik mellett gimnáziumot is végeznek, sőt magasabb fokú továbbképzésben részesülnek az érettségi letétele után mindazok, akik az érettségivel egy időben még nem fejezték be szakmai tanulmányaikat. Nekünk ezért nem áll módunkban a felső három évfolyam szakmai óráinak számát emelni, mint ahogyan ez a szovjet iskolákban lehetséges. Ez az oka annak, hogy nem tudjuk követni a moszkvai iskola példáját, amely most tér át a 8 éves kiképzési időre. Bevált azonban az az áthidaló megoldásunk, hogy a fiúkat lehetőleg idősebb korban vesszük fel, mint a leányokat, mert így kevesebb nehézséggel küzdünk a felső évfolyamos szakmai tantárgyak oktatásánál (pas de deux, színészi játék).

Bár iskolánk igen fiatal és nehéz körülmények között dolgozik, egyre nőnek a vele szemben támasztott igények. Az 1953/54-es tanévben elfogadott klasszikus balettprogramunkat már három ízben vizsgáltuk felül, módosítottuk és a tananyagot bővítettük. Tőlünk függetlenül változott a szovjet program is. Ott a tourok tanítási menetét gyorsították és az anyagba besorolták azokat a virtuóz férfiugrásokat, amelyeknek egy része a szovjet karaktertáncokból származik. Ezenkívül a battement-ok és tourok néhány variánssal gazdagodtak. Mi elsősorban az ún. „aprótechnika" terén hajtottunk végre bővítést.

Nem véletlen, hogy a programreformok nálunk is és a Szovjetunióban is egymást követik. Okát abban látom, hogy az 50-es évek végétől fokozódott az egyes iskolák nemzetközi érintkezési lehetősége. London és Moszkva, Leningrád és New York versenyre keltek egymással, és tanulnak egymás eredményeiből. Nem marad hatás nélkül

a szovjet táncosok dallamos, emocionált tánca, a széles nagy orosz ugrás és a hajlékony spiccelési mód. És viszont: a szovjet iskolára hat a francia fürgeség, az angolok biztos egyensúlya, a Balanchine vezette együttes egyöntetű fegyelmezett táncstílusa stb.

A kölcsönhatások nagyon termékenyítően hatnak a különböző nemzeti iskolákra, de egyben veszélyt is rejtenek magukban, különösen a viszonylag kevesebb pedagógiai tradícióval rendelkező iskolák számára. Szerényen ezekhez sorolom a mi iskolánkat is, holott ambícióink egyáltalán nem szerények: középeurópai helyzetünknél fogva ugyanis nemcsak az orosz balett, de a nyugati baletteredmények is fokozottan hatnak ránk, és ennek következtében azt szeretnénk elérni, hogy táncosaink egy személyben rendelkezzenek az orosz, a francia, az angol és az amerikai táncosok minden erényével. Ez a vágy fejeződik ki a megnövekedett klasszikus balettprogramunkban is.

Úgy tetszik jelen pillanatban, hogy céljaink elérését néhány egymásnak ellentmondó metodikai szempont nehezíti meg. A 30-as évek kikristályosodott és többszörösen kipróbált Vaganova rendszerét a mai követelmények (valószínűleg csak átmenetileg) kissé fellazítják. Vagy másképpen fogalmazva: nem minden új vonást, amit az új programok magukra öltenek, gondolnak át korunk pedagógusai az oktatás szempontjából szükséges ökonómikus elvek alapján. A fejlődés új problémákat is felvet. (Így például az angolok megcsodált balance-a spiccen csak 90°-ban tartott pózokban lehetséges, tökéletesen merevített háttartással. Ezzel szemben mi az ívelt felsőtesttel tartott, 90°-nál magasabb pózokat is ambicionáljuk. A kettő összeegyeztetése, illetve párhuzamos tanítása megnehezíti dolgunkat nemcsak technikai, de stiláris szempontból is.)

Az iskola mindenkor a színpad függvénye volt; nem tudja és nem szabad elkülönítenie magát a színpadi fejlődéstől. A színpadokon azonban ma, a XX. század második felében a táncművészeket a legváltozatosabb feladatok elé állítják. A Giselletől a jazzballettig mindent meg kell tudni oldani a jól képzett táncosnak. A stílusgazdagság nagyon örvendetes jelenség művészetünkben. Éppen ezért a mai balettiskolában úgy kell tanítani a táncművészeket, hogy fogékony stílusérzékkel rendelkezzenek, de nem szabad egy meghatározott stílust mindezekből kiragadni és az iskolát erre alapozni.

Ha a Vaganova által lefektetett program napjainkig sokat módosult is, metodikai alapelvei ma is érvényesek; ha valaha, akkor napjainkban van igazán szükség a tudatosságra, a fokozatosság elvére, a koordinációs készség maximális kimunkálására, a modorosságok elkerülésére, vagyis a *célszerű* oktatásra. Mindezek nélkül a nagy technikai versengés hevében elharapódzhat a dilettáns felületesség, a látszateredmények utáni hajsza. Az egymást kizáró metodikai szempontok pedig célttévesztő erőfeszítésekhez vezethetnek.

Éppen a mai bonyolult helyzetben, de a jövőben sem lesz közömbös számunkra, hogy a legtöretlenebb és legrégibb balett-tradíciókkal rendelkező szovjet iskola hogyan oldja meg az új feladatokat.

A továbbiakban is elsősorban Moszkva és Leningrád iskoláira kell figyelnünk ahhoz, hogy klasszikus balettképzési módszereink a színpadi igényeknek megfelelően fejlődjenek.

Budapest, 1967 szeptember

SUMMARY

THE IMPACT OF THE SOVIET SCHOOL ON THE TRAINING OF HUNGARIAN DANCERS

by Zs. L. Merényi

The training of ballet dancers in the Soviet Union can look back upon a past of some 230 years. In tsarist Russia dancers were trained both in St. Petersburg and in Moscow. The French school exerted the strongest impact on Russian ballet which, however, also profited from Italian influences (Cecchetti). Beside the foreign masters, outstanding Russian teachers started to work in the early nineteenth century creating a specific Russian school. The purest Russian dance style evolved under Petipa and assumed a classical shape in his ballets. A. Ya. Vaganova and her colleagues subjected this rich classical heritage to a scientific analysis and created the Soviet methodology of ballet teaching in keeping with the scenic development of this art.

The present Hungarian school was established on the basis of Soviet experience. The scarcity of traditions in Hungary had to be compensated by studying Soviet methods. The nine-year curriculum of Soviet Training was successfully adapted to the specific conditions of the Hungarian school which had been started by F. Nádasi in the late thirties.

Contemporary art constantly raises new requirements, and it is the task of the school to meet them. The methods of ballet teaching are in permanent development also under the effect of the competition between the national schools. The Hungarian school follows and will always follow with keen interest the development of the ways and means by which the Soviet school, boasting of the oldest and firmest ballet traditions, solves the new tasks.