BALETTSZÍNPAD ÉS BALETTISKOLA

L. Merényi Zsuzsa

Elöljáróban szeretném leszögezni, hogy cikkem nem tudományos igényű munka. Nem is lehet az, mert olyan kérdéseket vet fel, amelyekkel tudományosan még eddig nem foglalkoztak sem a tánctörténészek, de az erre talán leghivatottabbak: a balettmesterek sem. A balettpedagógia hiteles története mindmáig megíratlan maradt.

Óráimra készülve, hányszor ábrándoztam el azon, hogy vajon Taglioni mester feljegyzései megtalálhatók-e valahol, és hogy mi lett a sorsa annak a szekrénynyi füzetnek, amely Vaganova mesternő óraterveit tartalmazta? Hányszor fordul elő, hogy a gyakorlati tapasztalat alapján egy-egy újítást kísérelünk meg, és ha a kísérlet bevált 3—4 év leforgása alatt módszertani hagyománnyá válik, de az utókor éppen úgy nem fogja tudni, hogy az adott lépés vagy forma mikor, milyen indokkal, milyen igény hatására vált tananyaggá mint ahogyan nem tudjuk, hogy mióta tananyag a failli, vagy mióta battírozzuk a sissonne ouverte-et. Azt tudjuk, hogy XIV. Lajos a „napkirály" royal-t ugrott — így tanultuk meg mindannyian a tánctörténetben, — és ehhez hasonlóan hol itt, hol ott bukkan fel egy-egy adalék tánctörténeti művekben, de a balett iskolájára vonatkozóan ezeknek hitelessége és értéke többnyire kétségbe vonható.

De éppen ma, napjainkban, amikor a balettművészet forrong, amikor a balettiskolától is fejlődést sürget a színpad, lényeges lenne kimutatni, hogy a balettiskola az elmúlt korokban hogyan követte a színpad igényeit, mikor követte helyesen, és mikor nem, melyik iskola mikor fejlődött módszerében és milyen befolyások hatására. Ilyen történelmi tapasztalatok tudatában talán nem lennénk olyan türelmetlenek a balettiskolával szemben.

A színpad újító törekvései nem hagyják érintetlenül az iskolát sem. Mit kívánhatunk és mit helyes kívánnunk a balettiskolától? Ez az a kérdés melyre cikkemben nem az esztéta szemével, de nem is a koreográfuséval, hanem a pedagógus beállítottságából és tapasztalatából kiindulva kísérlem meg a válaszadást.

A felvetett problémával kapcsolatosan három kérdéssel kívánok foglalkozni:

1. Mit nevezzünk balettiskolának, ezen belül mit értünk a klasszikus balett-tánc tantárgy alatt?
2. Mi jellemzi a balettiskola fejlődését?
3. Mit kíván a korszerű balettszínpad az iskolától?

*

A balettiskola kifejezést kétféle értelemben használjuk: Tágabb értelemben akkor, amikor bizonyos rendszerű iskolát kívánunk megjelölni; ilyenkor a francia, az olasz, vagy az orosz iskoláról beszélünk. Szűkebb értelemben balettiskolának hívjuk azt a tanintézményt, ahol táncművészeket képeznek. Én ebben az utóbbi értelemben vett balettiskolára gondolok a továbbiakban.

Még a XIX. század elején, sőt sokhelyütt még közepén is, a balettiskolában a növendékek kizárólagosan klasszikus balettet tanultak. (Ez alól kivételt képzett a Szt. Pétervári iskola, ahol a színész, zenész, operaénekes és táncos képzés egyazon intézményen belül folyt és így az orosz táncosok már a XIX. század közepétől tágabbértelmű művészeti képzésben részesültek.)

A XIX. század nemzeti-tánc kultusza a balettiskolát sem hagyta érintetlenül, ami például egy évszázadon keresztül abban a szokásban mutatkozott meg, hogy a balettgyakorlataik végeztével a táncosnövendékek „keleti port de bras"-kat, „spanyol" lépéseket „magyar" és „mazurka" lépéseket végeztek.

A korszerű balettiskolák szerte a világon ma már szélesebb körű művészi képzést nyújtanak növendékeiknek, különösen a szovjet „koreográfiai intézetek" szervezeti formája szerint működő iskolák, így a Magyar Állami Balettintézet is, amely a sokoldalú szakmai és az általános műveltség megszerzését is biztosítja. Ezért az az álláspont, mely szerint a balettiskola „elavult" és megrekedt a romantikus balett koránál, mutatja azt, hogy a balettiskola fejlődését nem értékelik helyesen, vagy nem érzékelik megfelelően sokszor még a szakemberek sem.

A fejlődés kérdésének szakszerűtlen felvetése azonban régi keletű. Ilyen bírálat érte az orosz balettiskolát is közvetlenül az Októberi Forradalom után. Az akkori pétervári balettiskola pedagógusai élükön A. Ja. Vaganovával a pedagógus szemével ítélték meg a balettiskola feladatait és vívták meg harcukat a hagyományokat gondolkozás nélkül elvetni szándékozókkal szemben. A támadásra nem egy új mozgásrendszerrel vagy teljesen újonnan életre hívott balett-táncos képzési móddal válaszoltak, hanem megalkották a balett-táncos képzés didaktikáját, a szovjet balettmódszertant, amely magában foglalta az orosz, a francia és az olasz iskolák eredményeit. Ezenfelül olyan új tárgyakkal bővítették az iskola tananyagát, amelyek a kor követelményeinek megfeleltek, majd a már régebben rendszerezett tárgyak tananyagát is korszerűsítették és tudományosabb alapokra helyezték.

A modern balettiskola tananyagában ma már a karakter és népi tánc, a társastánc, a színpadi játék, az emeléstan stb. külön tárgyként szerepelnek, míg a klasszikus balett-tánc változatlanul a legfontosabb tantárgy maradt.

A „modern mozgásstílus" meghonosításának kérdése azonban sem 1917-ben, sem ma nem a balettiskola egészével kapcsolatban merül fel, hanem helytelenül kiragadva az iskola egészéből, csupán a klasszikus balett táncra vonatkoztatva.

Ezért célszerűnek tartom, ha magam is egyelőre nem a táncművészképzés módszerének fejlődéséről, beszélek, hanem megmaradok a klasszikus balett-tánc tantárgynál, és megkísérlem kimutatni, hogy stílusa, technikája milyen törvény szerint fejlődött és fejlődik. A későbbiekben azonban vázolni szeretném, magának az iskolának, a tananyag egészének fejlődési folyamatát is.

Miért nevezzük hát a balett tárgyat klasszikus balett-táncnak?

A klasszikus meghatározást a balett művészetben többféle vonatkozásban használjuk:

1. Klasszikus baletteknek nevezzük azokat a balettalkotásokat, amelyek a romantikus stílusú balettek megszületéséig (kb. az 1830-as évekig) jöttek létre. Ebben az értelmezésben a balett-történet klasszikus korára és műfajára utalunk.

2. Alkalmazzuk a klasszikus megjelölést mint minden más művészetnél minőségi jelzőként, amikor egy klasszikus szépségű balettműről beszélünk. Gondolunk ilyenkor csiszolt mozdulatnyelvére, a tartalom és forma, a zene és tánc tökéletes egységére.

3. Használjuk ezeken kívül a klasszikus jelzőt mozdulatstílusra vonatkoztatva, megjelölve a klasszikus balett technikával élő színpadi balett mozgásstílusát, mely balett műfaji szempontból akár romantikus is lehet (mint pl. a *Giselle*) és amely eltér a népi-nemzeti táncokon vagy az ún. modern táncon alapuló balettek stílusától.

A balettiskola klasszikus balett-tánc tananyaga az utóbbi értelemben vett klasszikus balettek technikájából szűrődött le és alakult a táncművészképzés eddigi legalkalmasabb eszközévé. Mint ilyen ez a technika magában foglalja a legcsiszoltabb mozdulatelemeket a balett klasszikus korától napjainkig. Ezért nevezzük ma is változatlanul klasszikus balett-táncnak.

Ez a megnevezés tehát nem jelenti azt, hogy a megnevezett tantárgy anyagát kizárólagosan a balett klasszikus korából merítette.

Alaposan szemügyre véve a klasszikus balettanyag fejlődését (amennyire ez ma módunkban áll) meggyőződhetünk arról, hogy a klasszikus balett-tánc szótára és stílusa állandóan, fokozatosan fejlődik és változik. Sokszor esett szó az elmúlt 50 évben arról, hogy a klasszikus balett-tánc megcsontosodott, hogy megváltoztathatatlan törvényszerűségei miatt elavult és ritkábban azokról a megújhodási folyamatokról, melyek mindenkor végbementek a klasszikus balett-táncon belül.

A klasszikus balett-táncban végbemenő fejlődési folyamatot kimutathatóan mindig az adott kor színpadi művei indították meg. A stílus és technika megújhodása a színpad új áramlatai nyomán, sokszor ismétlődött meg a balett történetében, és ez a folyamat napjainkban is végbemegy.

A jó balettiskola mindenkor figyelemmel kísérte a színpad változó fejlődő igényeit. Azonban az új mozdulatstílusra vagy akár új technikai problémára az iskola nem reagálhat azonnal. A tananyaggá változtatás munkája huzamosabb

időt igénylő folyamat. Felismerni az újat, megfigyelni hogy a táncosok számára mennyiben jelent nehézséget az új megoldása és ebből kiindulva felmérni a technikai alapproblémát, majd előkészítési módozatokat találni, végül beépíteni az újat a meglevő tananyagba, hogy annak szerves részévé váljon — mindez egy-egy állomása ennek a folyamatnak.

Azt mondhatná erre valaki, hogy hiszen éppen ez a baj, hogy a balettiskola ilyen nehézkesen reagál az új jelenségekre, szemben a „modern iskolák" vagy ahogyan nálunk neveztük mozgásművészeti iskolákkal, amelyek mozgékonyabbak és korszerűbbek voltak. Valóban így igaz . . . de a mozgásművészeti iskolák más úton haladtak, és más volt a céljuk. Ott az egyes iskolákon belül született meg egy sajátos mozdulatnyelv, egy egyéni stílus ; ez a nyelv és stílus pedig iskolánként más és más volt.

A mozgásművészeti iskolák inkább alkotó műhelyeknek voltak nevezhetők, mint iskoláknak, ahol az iskola vezetőjének színpadi elképzeléseinek és egyéniségének vetették alá az oktatás egész módszerét és a növendékek munkáját. Ezeknek az iskoláknak a munkája is kihatott később a klasszikus balettiskolára, de a balettszínpad útján és nem közvetlenül. A balettiskola célja nem egyetlen alkotó számára, hanem *általában* a táncszínpad számára képezni a táncművészeket — így a módszer kialakításánál mindenkor lényeges az, hogy az iskola meg tudja ítélni, mi az ami valóban korszerű és általánossá váló új a balettszínpadon és mi az egyszeri, egyéni, a nem általános, ötletszerű abból amit egy-egy alkotásban láthatunk. Előfordul, hogy egy új mozdulat a színpadon egy ugyanazon formában jelenik meg több műben is és amikor a balettmesterek a balettoktatásban érvényes didaktikai szempontok szerint foglalkoznak az adott új lépéssel, olyan variációs és kombinációs lehetőségeket fedeznek fel, amelyek azután az iskolából kiindulva a táncosok közvetítésével meghonosodnak a színpadon. De ebben az esetben is a színpad volt az új mozgásforma forrása.

Talán a legmeggyőzőbben szól a mondottak mellett a klasszikus pózok fejlődése:

A balett elődje, az udvari társastánc pózai még par terre pózok voltak, vagyis a szabad láb lábujjheggyel, féltalpon, vagy félsúllyal talpon érintette a földet. A pózoknak megkülönböztető elnevezésük még nem volt. A pózok formáját a táncoknál előírt illemszabályok alakították ki. Ha pl. a táncos jobbján vezette hölgyét egy keveset felé fordult, ha bókolt előtte, és a bók egy bizonyos pózban fejeződött be, szintén nyolcad vagy negyed fordulatot végzett aszerint, hogy kinek szólt a köszöntés.

A balettszínpadon már nem az etikett szabályai szerint alakulnak ki a klasszikus táncpózok, hanem a nézőtér és színpad kapcsolatának szabályai az iránytadóak. Az epaulement, az effacée, croisé, az arabesque-ek és attitűde-ök a színpadon alakultak ki. A balettszínpadon az a szép, az a plasztikus póz, amely

a közönség szemszögéből nézve a legszebben mutatja meg az emberi test vonalait. A táncosnak kerülnie kell a túlzott elfordulásokat, ügyelnie kell arra, hogy végtagjait a közönség ne torzító rövidülésben lássa. A klasszikus pózok már felfokozottak, a szabad lábat 45 vagy 90 fok magasságban tartja meg a táncos. Ezért a klasszikus pózok formai alakulására az egyensúlyi törvények is döntő hatással vannak.

A balettszínpadon fokozatosan fejlődik ki a speciális balettkosztüm. Amíg az udvari viseletben járták el a balett divertissement-okat, addig minden valószínűség szerint a pózok csak igen kis mértékben tértek el a társastáncok pózaitól. A romantikus balettekben hagyományossá vált „romantikus tütü" a tündérek és villik ruhája, megkívánta a 45 fokos magasságra emelt lebegő pózokat. Majd a női tánc technikai fejlődése a lábak szabad érvényesülését kívánta meg. A hagyományos balettöltözék a tütü lett, melyben a táncosnők 90 fokos magasságig tágították a klasszikus pózok formáit. A XX. század elejétől napjainkig a pózok elérték a fizikailag elérhető legmagasabb lábemelések mértékét. Napjainkban a klasszikus pózok újabb változásokon mennek keresztül. A modern balett azon törekvése, hogy a tánc maximálisan kifejező legyen, hogy a mondanivalót díszlet és naturalisztikus kosztümök nélkül, testhez álló trikóban, maga a táncos fejezze ki, megbontja a klasszikus pózok hagyományos plasztikai elrendeződését is. Az iskolák pedig előbb vagy utóbb felhasználták az anyagukban a színpadon uralkodó pózokat.

Vagy vizsgáljuk meg a spicctánc kérdését:

A balerinát a XIX. század első negyedében a romantikus balett tündérvilága emelte spiccre és csak jóval később tanították a spicctáncot az iskolákban. A spicctánc minden valószínűség szerint spiccre lépésből, majd relevékből állt. A spiccen való ugrás és forgás már a XIX. század végének technikai vívmánya, amit az olasz balerinák indítottak el. A XX. században a balerina már nemcsak egy külön e célra beállított variációban spiccel, hanem a spicctánc egybeolvad a kompozíció egészével. Napjainkban új jelenséget észlelünk: A modern balettekben feltűnően gyakori a demi plié-ben való spiccen állás és forgás. Ezzel az újabb technikai feladattal az iskolák még nem foglalkoznak, mert még nem eléggé világos, hogy általános lesz e a színpadon ez a mozgásforma vagy sem.

A színpadi feladatok alakítják ki az iskola kombinációinak (etűdjeinek) megformálási módszerét is. Míg a XIX. század végén a balettórán szigorúan különválik az adagio, az allegro és a tourok tanítása, addig a korszerű balettiskolában a felsőbb évfolyamokban olyan kombinációkon fejlődnek a növendékek, melyekben ezek az elemek vegyülnek, kapcsolódnak egymáshoz, ugyanúgy mint a színpadi feladatokban. A forgás valamikor a balettművekben a cselekménytől független helyt kapott. Ilyenkor módot adtak a balerinának és a táncosnak arra, hogy meggyőzhesse a publikumot virtuozitásáról. Ezt a hagyo-

mányt őrzik mindmáig a *Hattyúk tava*, a *Raymonda*, a *Don Quijote* stb. pas de deux-inek koreográfiái. Ezekben a balettekben nem igen volt szükség a balettkar forgótechnikájára. Ma azonban a forgás is mint kifejező eszköz szerepel a modern koreográfiában.

Éppen ezért az iskolában, miután elsajátították a növendékek a tourok különböző formáit, kombinációkban, adagióban éppen úgy mint allegróban meg kell tudniuk oldani ezeket. A tourok tökéletes elsajátítása ma már a kartáncos számára is kötelező.

Tehát mint e példákból is látjuk a klasszikus balett tananyaga fejlődött, fejlődőképes, és mindenkor követi a színpad igényeit.

*

Amit kifejtettem a klasszikus balett tantárgyra vonatkozóan még inkább fennáll az egész táncművészképzésre. A XX. század balettiskoláiban fontos szerephez jut a néptánc oktatása, ide értve a még nem általánossá vált jazz tánc tanítását is. Külön tantárgyként foglalkoznak az iskolákban a színpadi játékkal a pas de deux technikájával, sok helyütt az akrobatikával is. Fokozottan helyez súlyt a korszerű balettiskola a táncművész növendékek zenei képzésére és művészettörténeti tanulmányaira. Hihetetlenül megnőttek a táncosokkal szemben támasztott művészi és technikai igények, és az iskolák iparkodnak lehetőségeikhez mérten ezt az igényt kielégíteni. Természetesen a legsikeresebben a szocializmus útján haladó országok balettiskolái tudnak megfelelni a megnövekedett feladatoknak, és melléjük sorakozik fel néhány szubvencionált nyugati balettiskola is. A magánvállalkozás jellegű oktatás nem tud lépést tartani a fejlődéssel, mert a sokirányú képzés a növendékek naponkénti sőt egész napos foglalkoztatásával és megfelelő létszámú jóképességű tanerővel oldható csak meg. Ugyancsak korszerűtlenné vált az oktatásnak az az eléggé elterjedt rendszere, amelyben a táncos növendékek 14 éves korukban kezdik meg a hivatásszerű tánctanulmányokat.

Ma még nem mérhető fel teljességgel, hogy milyen új szempontokat kell figyelembe venniük a ma balettmestereinek, és hogy milyen mértékben és irányban fejlődjék tovább a táncművészképzés az elkövetkező években.

Bizonyos követelmények azonban, amiket a modern balettszínpad az iskola elé állít már körvonalakban kibontakoznak és didaktikai megközelítésük foglalkoztatja a balettmestereket. Véleményem szerint a megoldásra váró feladatok csak részben érintik a klasszikus balett-tánc tanításának módszerét, és nagyobb részben lesznek kihatással az egyéb szaktárgyakra.

Melyek hát azok a követelmények amelyeket a színpad napjainkban a táncművészképzéssel szemben támaszt:

1. A modern balettalkotások zömét modern szerzők muzsikájára koreografálják. A modern zene olyan nehézségek elé állítja a táncost melyeket csak

megfelelő zenei képzettséggel oldhat meg eredményesen. A modern zene ritmusképletei bonyolultak, viszont a táncos legnagyobb támasza, a melódia háttérbe szorul. A hirtelen változások a tempóban, metrumban és ritmusképletben nem csak a zene felfogását nehezítik meg, de érintik a tánc technikai megoldhatóságát is. A ritmikai változékonyság dinamikai és szokatlan plasztikai változatokat eredményez, melyekre a táncost megfelelően kell előképezni. Egyrészt a megfelelő zenei képzés másrészt a legkülönbözőbb ritmikájú és dinamikájú néptáncok tanulmányozása ezen a téren jó eredményre vezet. Ezzel a problémával kapcsolatosan több ízben felvetették már (nemrégiben pl. a berlini balettiskola egyik korrepetitora), hogy a klasszikus balettórák zenekíséretét modern muzsikával kellene megoldani. Ez az elgondolás azonban szakszerűtlen és tévútra vezet, mert ellentmond a klasszikus balett tanítási módszerének. A klasszikus balett tanításánál ugyanis alapvető szempont, hogy minden mozdulatot és annak elemeit előbb legató jellegűen és lassú egyenletes beosztásban tanulja meg a növendék. A mozdulat valódi jellegét, dinamikáját és ritmikáját csak ezután, fokozatosan sajátítja el a táncos. Ennek a folyamatnak a végigvezetésében a modern muzsika nem lehet segítségünkre. És továbbmenve, a testképzésnek egyik alaptörvénye, hogy az adott mozdulatot, lépést minden irányban ugyanabban a beosztásban ugyanazon az erőfokon el kell végeztetni jobb és bal lábbal is. Ez a törvényszerűség a szimmetrikus építkezésű zenekíséretet kívánja meg. Pl. a battement tendu, amely az egész lábizomzat kimunkálására szolgáló alapvető balettgyakorlat, csak akkor célszerű, ha minden irányban elvégezzük, mégpedig hozzávetőlegesen egyenlő mennyiségben. A modern muzsikát egyenetlen ritmikája és dinamikája éppen ezért nem teszi alkalmassá arra, hogy kíséretül szolgáljon. A modern zene alkalmazása a balettoktatásban ellenkező eredményre vezetne, mint amire a javaslattevők számítanak. Ugyanis a modern zene megközelítése helyett amuzikális értelmezéséhez jutnánk el, vagy pedig olyan gyenge technikai alapokon álló táncosok kerülnének ki az iskolából, akik nem képesek megfelelni a követelményeknek még akkor sem, ha a modern muzsika minden csínját-bínját értik is.

A klasszikus balett-tanítás módszertanának példaként említett szabályai nem a balett stílusából fakadnak és éppen ezért nem változnak meg a balett műfaj stílusváltozásaival. Ezek a szabályok az emberi test konstrukciójából, izomműködéséből erednek. A balett stílusa változó, de az emberi test, a balettművészet hangszere, alig változott a balettműfaj keletkezésétől napjainkig.

2. A korszerű balettalkotások, amelyek a felfokozott kifejező erőre törekednek, céljuk érdekében megbontják a klasszikus pózok plasztikai törvényeit. Ez a formabontás a táncos számára komoly egyensúlyi problémákkal jár. Az ejtett térddel végzett attitűde-ök, a demi plié-ben spiccre emelt pózok és lépések mellett a karmozgás is fokozottabban áll a kifejezés szolgálatában és nehezíti az egyensúlyozást. A biztos technikának a jó egyensúlyérzék, a hátizomzat és has-

izomzat kellő megmunkálása az alapja. Bármennyire is ellentmondónak érezzük a modern balett és a klasszikus balett-tánc plasztikai és dinamikai törvényeit, a modern balett igénye csak akkor elégíthető ki, ha a táncos előbb az általános egyensúlyi szabályokat uralja, amiket a klasszikus tánc tanulásánál sajátíthat csak el. Emelni kell tehát az egyensúlyi követelményeket a klasszikus balett-táncon belül. A szovjet balettpedagógia sokat foglalkozott ezzel a kérdéssel és ezen a téren nagyon komoly eredményeket ért el. Ilyen eredmények a karmozgás összhangja és függetlenítése a lábmozgástól, valamint a féltalpon és lábujjhegyen végzett adagio gyakorlatok különböző variánsai. Vaganova mesternő egész koncepciójának lényege az volt, mint ahogyan ezt nem is győzte eleget hangsúlyozni, hogy olyan testképzést, olyan modorosságtól mentes általános technikai tudást kell tudni átadni a növendékeknek, mellyel képesek megoldani minden olyan feladatot, is amely nem a „tiszta klasszikus" mozgáskinccsel él.

3. A modern balett nagyobbfokú fürgeséget kíván meg táncosaitól. Nem mintha a francia iskola nem adott volna mindig igen fürgelábú táncosokat. Korunkban azonban a lábfürgeség önmagában kevés. Mozgékonyabb fürgébb és kifejezőbb törzs- és karmozdulatokra van szükség. A *Giselle* II. felvonásában a címszereplő variációjában a lábmozgás maximálisan gyors, de a törzs mindvégig tartott, a karok mozgása folyamatos és viszonylagosan lassú. A folyamatosan mozgó, szinte lebegő karmozdulatok a romantikus balett egyik ismérve, míg a modern koreográfiában, ha jól figyeltem meg, a staccato karmozdulatok az uralkodóak. Ennek ellenére meggyőződésem, hogy a legátó karmozdulatok iskoláján keresztül vezet az út a kulturált kifejező kartechnika felé. A jó balettiskola megtanítja növendékeit arra, hogy a karok kifejezésteliek legyenek, miközben szinte észrevétlenül lendületet is adnak és az egyensúlyozást is elősegítik; tehát a balettmester bekapcsolja a kart az egész mozgás funkciójába és küzd az öncélú és kifejezéstelen modorosság ellen.

4. A balettszínpadon a kezdet kezdetén csak férfiak táncoltak, majd később hosszú időn keresztül a női táncosé a vezető szerep, s vele szemben nagyobbak voltak a technikai követelmények is. Korunkban egyre inkább azonos feladatok hárulnak a nőkre és férfiakra. A nőknek is kell tudni ugrani, a férfi is meg kell oldja a legcizeláltabb plasztikájú és a legfürgébb mozgással élő táncfeladatokat. (Hűen tükrözi a fokozódó igényeket pl. Magyar Állami Balett Intézet klasszikus balett programjának 1950. majd 1962. évi kiadásai közötti eltérés.)

5. Bizonyos akrobatikus készséget is kíván korunk balettszínpada a táncosoktól. A balett még nem olyan régen (így a Szovjetunióban is) határozottan elkülönítette magát minden néven nevezhető akrobatikus jellegű mozgástól, ma azonban ez a pas de deux-kben és egyebütt is táncelemmé vált. Keveset tudok arról, hogy ebben a vonatkozásban hol tartanak a különböző iskolák. Nálunk néhány év óta folyik egy speciális akrobatikának tantervi kidolgozása.

6. Felvetődik az a probléma is, hogy a társastáncok oktatását ki kellene terjeszteni a XX. század társastáncaira is. Ez a kérdés sok helyütt, így nálunk is, megoldásra vár.

7. A korszerű balett szuggesztív kifejező erőt kíván meg a táncostól, de nemcsak a szólótáncostól, hanem az együttesek egészétől is. Az iskola azonban nem képes a színészi képzést teljesen a mai igények mértékében ellátni, tekintettel arra, hogy legidősebb növendéke sem több 18 évesnél. Hiszen a táncos akkor fejezi be tanulmányait amikor a színész növendék megkezdi azokat. Itt a nevelés oroszlánrészét a koreográfusoknak kell vállalniuk, az ő szuggesztivitásukra van szükség, és ezen a téren nem lehetnek csak koreográfusok, hanem pedagógiai feladat is hárul rájuk. Az iskola legfeljebb annyit érhet el, hogy a serdült kort alig túlhaladt növendék le tudja küzdeni gátlásait és képes legyen arra, hogy valamilyen szerepbe beleélje magát. Érett alakítást 18 éves művésztől hiába is várnánk.

8. Utoljára, de nem utolsósorban a ma balett-táncosának sokkal kifinomultabb stílusérzékkel kell rendelkeznie elődeinél. Ezért különleges jelentőségű minden olyan tanulmány amelyik akár közvetve, akár közvetlenül elősegíti a stílusérzék fejlődését. Így a társastánc, néptánc, színpadi művek részleteinek megtanulása, zenei tanulmányok és nem kevésbé az elmélyült széles körű műveltség a leendő táncművésznek fontos támaszai.

*

A felsorolt problémák megoldása terén már sok eredmény mutatkozik a balett-táncos képzésben. Ezeknek az eredményeknek a részletezése azonban meghaladná e szűkre szabott kis tanulmány kereteit. Egy azonban bizonyos: valóban eredménynek csak azt könyvelhetjük el, amely kezdeményezés alapos és hosszabb módszertani munka eredményeképpen jött létre és melynek eredményességét a gyakorlat bizonyítani tudja. Az iskola koncepciójából valamilyen hirtelenül támadt és a módszertanilag át nem gondolt ötlet alapján kitörni károsabb, mint megmaradni a táncpedagógia kitaposott ösvényein. A koreográfus kiképzett táncosokkal valósítja meg elképzeléseit — előtte nyitva áll minden kapu az újszerű felé. A pedagógust köti a felelősség növendékei fejlődéséért, köti a fokozatosságot és rendszerességet igénylő iskolai munka.

Mind az amit itt röviden igyekeztem felvázolni, csupán összefoglalása azoknak a feladatoknak, melyek a balettmestereket általában foglalkoztatják. A felsorolt problémák mindegyikéről külön cikket is lehetne írni szakszerűbben és adatokkal alátámasztva. Ez a kis cikk talán elindíthatja egy balettpedagógiával foglalkozó rovat cikksorozatát.

Budapest, 1963 nyarán.

BALLET SUR SCÈNE ET EN CLASSE

par Zsuzsa L. Merényi

Cette étude est consacrée aux régularités de l'évolution dans la formation des artistes de la danse. A l'aide d'exemples puisés à trois cents années d'histoire du ballet classique, l'auteur démontre que la méthode et les matières de la formation des danseurs ont toujours été en fonction du style implanté sur la scène et des exigences techniques. Les changements de style qui ont lieu sur la scène, ainsi que les nouvelles acquisitions de la technique ne s'imposent nécessairement que plus tard dans dans la méthode et le programme de l'école de ballet.

L'école de danse classique ne forme pas des danseurs pour un seul chorégraphe, mais en général pour le théâtre de ballet. Ainsi, dans la création et le développement de sa méthode, elle ne peut partir des expériences individuelles, de l'oeuvre de tel ou tel chorégraphe, mais doit rechercher ce qui devient vraiment universel, ce qui est vraiment moderne dans le ballet. Conformément aux nouvelles exigences de la scène, tout nouvel élément cinétique, toute nouvelle marque du style doit s'intégrer dans l'ensemble de la méthode d'enseignement classique du ballet. L'auteur énumère toutes les exigences auxquelles l'école de ballet moderne doit répondre et fait valoir surtout les problèmes, dont la solution dans le programme scolaire est attendue de l'institution hongroise.