

PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM BÖLCSÉSZET- ÉS
TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KAR IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

H. MAJOR RITA
A SZAVAK TÁNCA
*AZ IRODALOM MEGJELENÉSE ÉS HATÁSA MAURICE BÉJART KOREOGRÁFUSI
MUNKÁSSÁGÁBAN*

DOKTORI (PhD) ÉRTEKEZÉS

A DOKTORI ISKOLA VEZETŐJE: DR. Dobos István DSC
EGYETEMI TANÁR

FRANCIA KAPCSOLAT – KOMPARATISZTIKAI ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI
KUTATÁSI MŰHELY

TÉMAVEZETŐ: DR. HABIL. ÁDÁM ANIKÓ EGYETEMI DOCENS

2025

Munkámat elhunyt Édesapámnak ajánlom...



„A tánc mindenekelőtt a kommunikációról, az egyesülésről, a csatlakozásról szól, arról, hogy hogyan lehet a másikat lényé legmélyén megszólítani. A tánc egyesülés, az ember egyesülése a kozmoszal, az ember egyesülése Istennel...”¹ (Maurice Béjart)

¹„Danser, c’est avant tout communiquer, s’unir, rejoindre, parler à l’autre dans les profondeurs de son être. La danse est union, union de l’homme avec le cosmos, de l’homme avec Dieu.” Michel Robert – Maurice Béjart, *Ainsi danse Zarathoustra. Entretiens*, Actes Sud, Arles, 2006, p. 73. Az idézetek magyar fordításait a disszertáció írója készítette. Minden más esetben külön jelölöm a fordítót.

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés.....	5
1.2. A téma feldolgozásának módja, lehetőségei, hipotézisek	7
2. A tánc és az irodalom kapcsolatának lehetőségei.....	12
2.1. Az irodalom mint a táncművek ihletője	13
2.2. A tánc megjelenése az irodalomban	19
3. Maurice Béjart (1927–2007) munkássága.....	22
3.1. Életrajz, pályakép	23
3.1.1. Gyermekkor, hatások.....	23
3.1.2. A „kísérleti balettek” (ballet laboratoire) korszaka	26
3.1.3. Brüsszel: A XX. Század Balettje.....	41
3.1.4. Iskolák, útkeresések, konfliktusok.....	59
3.1.5. Lausanne: Béjart Ballet Lausanne	61
3.2. Béjart helye a 20. század tánc történetében. Kísérlet egy totális táncszínház megteremtésére: test, nyelv, rítus, színpad	69
3.2.1. Vallások, kultúrák, utazások.....	80
3.2.2. A táncszínház, totális táncszínház fogalma	86
4. Béjart és az irodalom.....	91
4.1. Béjart irodalmi ihletésű műveiről általában.....	93
4.2. Maurice Béjart kedvelt francia íróinak műveihez kapcsolódó alkotásai	100
4.2.1. Béjart és Balzac	101
4.2.2. Béjart és Flaubert.....	105
4.2.3. Béjart és Molière	115
4.2.4. Béjart és Baudelaire.....	128
4.2.5. Béjart és Ionesco.....	133
4.3. Béjart mint szerző: írott műveinek vizsgálata, irodalmi szövegek, önreflexív szövegek.....	139
4.3.1. Regény: <i>Mathilde, vagy az elveszett idő (Mathilde, ou le temps perdu)</i>	140
4.3.2. Színmű: <i>A-6-ROC</i>	146
4.3.3. Egyéb írások.....	154
4.3.4. Életrajzok: Én-arc a tükörben: szövegkonstruálás és autofikció a koreográfus önéletrajzaiban.....	164
5. Önletrajz táncban: Béjart önletrajzi táncdarabjai és <i>A diótörő</i>	191
6. Összegzés	202
7. Felhasznált irodalom	208
8. Műjegyzék.....	218

Köszönetnyilvánítás

Dolgozatom lassan, sokáig készült. Kerestem a módszert, kerestem az írás nyelvét, a színpadi táncművészetről való tudományos gondolkodás módozatait. Az interdiszciplináris, sőt transzdiszciplináris szemlélet lehetőségét, amely továbblépést ígért, de így is sokféle problémába ütköztem, sokszor torpantam meg. Hogyan lehet a tünékeny táncműveket bármilyen vizsgálattal is megközelíteni. A munka elején nagyon elszánt voltam, de támogatás nélkül írásom biztosan nem született volna meg.

Így dolgozatom elkészüléséért köszönetet mondok:

mindenekelőtt Ádám Anikónak, aki elfogadta szokatlan témám irányítását, figyelemmel, hatalmas tudással, bölcsességgel és szeretettel támogatott, ötleteket adott, vezette csapongó gondolataimat, ha szükség volt rá, kijózanított és a munkához inspiráló légkört teremtett;

a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának azért, hogy befogadta a témát és így újra tanulhattam, bővíthettem megfakult irodalomelméleti tudásomat, új ismereteket szerezhettem, új látásmódokra tehettem szert;

Lengyel György tanár úrnak, akivel először kezdtük tervezni Béjart munkásságának feldolgozását;

a párizsi Centre National de la Danse adminisztratív munkatársainak, Médiatárunk és Filmarchívumuk szakembereinek, akik olykor még feldolgozatlan források rendelkezésemre bocsátásával is, sok segítséget nyújtottak a kutatáshoz;

az Atelier des doctorants en danse kedves fiatal csapatának, akik még korábban szívesen láttak konferenciáikon és sok módszertani ötlettel segítettek, egyáltalán megmutatták azt, hogy táncos témával is érdemes doktori kutatás lehetőségét keresni;

a párizsi Nemzeti Könyvtár munkatársainak, akik a téma hallatán („Ó! A nagy Maurice!”) nem „külföldiként” bántak velem és mindenre találtak megoldást;

és végül, de nem utolsósorban a családomnak, amiért türelemmel álltak mellettem a hosszúra sikerült munkafolyamat közben, elviselték azt, hogy olykor rájuk zúdítottam a kétkedéseimet, csüggedéseimet.

1. Bevezetés

Találkozásom a francia kultúrával még a tánccal való mélyebb megismerkedésem előtt történt és azóta is halás vagyok a sorsnak, hogy szellemisége megérintett és elvarázsolt. Kezdetben nem hittem, hogy lehet közös pontokat találni a *Roland ének*, *Tristan és Izolda* története, vagy a 20. századi színháztörténet egyik különleges alakja, Antonin Artaud írásai és a táncművészet között. De amikor 1985-ben a kezembe került Maurice BÉJART: *Életem: a tánc²* című magyarra is lefordított könyve, amelynek mottója egy Montaigne-idézet volt, az első oldalon pedig Balzac és Proust nevével találkoztam, mindjárt tudtam, hogy ebben a szellemi találkozásban ott rejlik a közös nevező az életben annyira fontos dolgok, a francia kultúra és a táncművészet között. Ugyancsak régóta foglalkoztat Maurice BÉJART-nak, a 20. század egyik leghíresebb, ellentmondásokkal teli életművet létrehozó táncalkotójának munkássága. Már fiatal tánckritikusként megérintett mindaz, amit élőben láthattam munkáiból és hallottam a róla alkotott vélemények, értékelések ütközéseiről. Foglalkoztatott az a sokirányú érdeklődés, amely körülvette alakját, művészetét. Táncalkotásai, színpadi rendezései, írásai világszerte ismertté tették, de vajon csupán ezeken keresztül igazán mélyen meg lehet-e ismerni őt?

Az 1970-es évektől kezdve Magyarországra is eljutott BÉJART híre és az Operaházba részben művészete is, de alkotásainak inkább csak a hatása alá kerültünk, semmint valóban és mélyebben megismerhettük volna. 1979-ben Markó Iván, BÉJART egykori táncosa vezetésével megalakult a Győri Balett, amelynek első időszaka BÉJART „spiritus rectora” jegyében zajlott. Alkotói szelleme, műveinek sajátosságai, a táncnak új közönséget teremtő újításai megjelentek a fiatal társulat repertoárjában és itthon is sikeresnek bizonyultak.

Az 1985-ben magyarul is megjelent első önéletrajzi kötet, amelynek olvasása olyan különleges élményt nyújtott, széleskörű műveltségről és gazdag szellemi háttéréről tudósított, így még inkább megerősödtem abban, hogy a művek mögött olyan alkotó áll, akit érdemes alaposabban megismerni. Különösen úgy, hogy a magyar szakirodalomban – a néhány művéről szóló elemzéseken túl – szinte nem található hiteles információ, még pontos adatok sem. Amikor pedig BÉJART híres tanítványainak, követőinek (Maguy Marin, Dominique Bagouet, Anne Teresa de Keersmaecker, Michele Anne de Mey, Nacho Duato) munkáival találkozhattam, újabb kérdésként merült fel bennem, hogy az a pályafutás, amely a hagyomány és az újítás határán és egységében teremt olykor vitatott, de gyakran korszakos alkotásokat,

² BÉJART első életrajzi kötete (1979), magyarul megjelent 1985-ben a Gondolat Kiadónál, Hegedűs Éva fordításában.

milyen kiindulópontot adhatott egy-egy újabb, akár teljesen más utakon járó kortárs koreográfus nemzedék munkájához.

Az amerikai szabad tánc, és a modern, illetve posztmodern táncművészeti törekvések hatását már sokan kutatták és dolgozták fel Magyarországon, az egyébként magyar vonatkozásban talán legjelentősebb német expresszionista tánc is számos ismert kutatási eredménnyel büszkélkedhet. Valahogyan azonban a magyar táncművészeti köztudatból hiányzik ez a francia-európai irányvonal, amelyben Maurice Béjart munkássága megkerülhetetlen jelenségnek bizonyult. A 20. századi európai táncművészetben mindenütt hivatkoznak rá, a legfrissebb francia tánc történeti kutatások pedig éppen azt elemzik, hogy milyen szerepet töltött be Béjart a francia kortárs tánc (*la nouvelle danse française*) kialakulásában.

Tapasztalatom szerint tehát, itthon kevesen foglalkoztak eddig mélyebben a béjart-i életművel, annak intermediális vagy interkulturális vonatkozásaival pedig még kevesebben. Pedig az alkotó munkássága egyszerre kötődik a színházhoz, az irodalomhoz, filozófiához és zenéhez, így nyílik bőven lehetőség a többirányú vizsgálatra. Tánc történeti szempontból pedig fontos kérdés az is, hogy mit jelent valójában a Maurice Béjart-ral kapcsolatban használt „totális táncszínház” fogalma, amelyet – bélyegként ragasztottak rá művészetére – és egyébként olyan sokféleképpen értelmeztek a 20. században. Milyen szerepe van ebben az alkotói formában például a verbalitásnak?

Számomra azért is kínálta magát a téma, mert francia szakos bölcsészként, a nyelv birtokában lehetőségem volt az idegen nyelvű szakirodalom feldolgozására, illetve Maurice Béjart saját írásainak, munkáinak vizsgálatára is. A megismert szövegek segítségével kíséreltem meg Béjart életművének megismerését. Az írott forrásokból indulok ki, amelyekhez a megismert vagy megismerhető darabjainak (filmfelvételek) vizsgálatát kapcsolom. Célom csak az lehet, hogy megkísérleljem felvázolni az alkotó pályájának fontosabb állomásait (mivel a róla szóló, elérhető magyar nyelvű szakirodalom hiányos és téves adatokkal teli), tánc történeti vonatkozásait, illetve azt vizsgáljam, hogy az irodalomnak milyen szerepe volt az életmű alakulásában. Az irodalmi hatások és inspirációk elemzése gondolatokat ébreszthet, szempontokat nyújthat Maurice Béjart alaposabb megismeréséhez. Saját írásaiból pedig érdemes kibontani, hogy a színházi gondolkodás hogyan bújik elő a szövegekből. Erős irodalmi kötődése felveti a tánc és az irodalom egymásra hatásának kutatási lehetőségeit is, amelyek átvezethetnek a meglehetősen hiányos táncesztétikai vizsgálatok területére.

Témám kifejtésében a vizsgálatot nehezíti, hogy a táncművek elemzéséhez nincs kidolgozott módszertan. Mászt ért műelemzés alatt a tánc történetész, aki filológiai gondolkodással közelít egy-

egy műhöz és így próbálja meg feltárni annak tartalmi és formai törvényszerűségeit, interdiszciplináris vonatkozásait. Megint mást jelent egy mű analizáló leírása annak a táncosnak vagy koreográfusnak, aki a mozdulatok egymáshoz rendelését, a táncnak térben való elrendezését, a zenéhez kapcsolódását írja le. Bármelyik irányt nézzük, egyikhez sincs vonatkozási pontnak tekinthető módszer. A táncágazatok közül talán a néptánc van a legjobb helyzetben, ahol a koreográfiák elemzéséhez használható a magyar származású koreográfus, táncpedagógus és teoretikus Lábán Rudolf (1879-1958) által megteremtett kinetográfia,³ amely egzaktnak tekinthető módszer. Ez azonban a balett vagy a modern tánc esetében nem, illetve kevésbé jól használható. A Nyugaton elfogadott és használt, az angol Rudolf Benesh-féle tánclejegyzés pedig nálunk szinte teljesen ismeretlen. Persze a kinetográfia, amely a zenei lejegyzéshez hasonlóan jelekkel írja le a mozgást, nem adja vissza egy táncmű mélyebb összefüggéseit, amelyhez még kapcsolódik az adott előadásban – talán egyszeri és megismételhetetlen – előadói teljesítmény. Vagyis a táncművészet esetében nincs partitúra, sem szöveggönyv, de legtöbb esetben még a koreográfia sincs lejegyezve, tehát a művet elemző valóban nehéz helyzetben van.

Tánc történésként és francia-magyar szakos bölcsészként úgy éreztem, az elmúlt évtizedekben szerzett tudás és tapasztalatok birtokában, talán rám vár az a feladat, hogy mélyebbre ássak egy sokféle megítélésű, de mindenképpen jelentős európai koreográfus életművében. Erre indított tisztelem a francia kultúra és szeretetem a saját szakmám iránt.

1.2. A téma feldolgozásának módja, lehetőségei, hipotézisek

Maurice Béjart életművének tanulmányozása során, az életút mellett, elsősorban a korszak francia táncos és színházi jelenségeit kell megvizsgálnom. A koreográfus élete és munkássága erősen gyökerezett kora művészeti életében. Eleinte logikusnak tűnt, hogy csupán a színházi környezetet vizsgáljam, de hamar kiderült, hogy mindazok a területek (filozófia, irodalom, zene, film, vallás, utazások), amelyekre Béjart érdeklődése kiterjedt, nélkülözhetetlenek pályájának alaposabb megismeréséhez. Ugyanakkor talán a legfontosabb források az alkotó önéletrajzi írásai voltak (nem csupán a magyarul elérhető első kötet, hanem a még kiadatlan második is, amelyet a munka során lefordítottam), mert ezek nélkül nem érhető meg az életmű. Béjart szinte minden táncműve valamilyen módon önreflexív, koreográfiái csak akkor bontakoznak ki teljességükben, ha ismerjük alkotójuk életét, gondolatait, olvasmányait,

³ Táncjelírási rendszer.

élményeit. Emellett foglalkoznom kell a koreográfus egyéb írásaival, amelyek ugyancsak szerves részévé váltak alkotói munkásságának. A vonatkozó szakirodalom legnagyobb része ezekhez a területekhez francia vagy részben angol nyelven áll rendelkezésre. Ezért a munka során jelentős mennyiségű szakirodalmi anyagot fordítottam le. Az idézetek magyar fordításainak többsége saját munkám. Minden más esetben külön jelölöm a fordítót.

Munkámhoz segítséget nyújtottak a párizsi Centre National de la Danse és a Nemzeti Könyvtár (Bibliothèque Nationale de France) gyűjteményeiben történt korábbi kutatásaim, illetve azok a konferencia részvételek és beszélgetések, amelyek során francia tánc-történész kollégák fontos információkkal gazdagították az ismereteimet.

A legnagyobb problémát egyes Magyarországon nem játszott, esetleg egyáltalán nem rögzített táncművek megismerése jelentette. A teljes művekről készült hozzáférhető felvételek száma meglehetősen kevés, a dokumentumfilmekben található töredékek nem mindig elegendők a mélyebb elemzéshez. Párizsban a Cinémathèque de la Danse őriz olyan felvételeket, amelyek nem kerültek még a közönség elé, ezek közül azonban csak kevés a nyilvánosan hozzáférhető, főleg kevés a digitalizált anyag. Ezért olyan darabokat, amelyeket nem láthattam, csak a róluk szóló szakirodalom (kritikák, elemzések) alapján tudtam vizsgálni. Ez a tény meghatározta a részletesebben vizsgált művek kiválasztását. Ugyanakkor hasznos ismeretekhez jutottam az Institut National de l'Audiovisuel (INA) gyűjteményéből, illetve ugyancsak informatív anyagnak bizonyult a 2001-ben CD formájában kiadott, szintén az INA hangarchívumából származó BÉJART-interjú gyűjtemény is.

Mindezen nehézségek közepette a válogatott művek elemzéséből igyekeztem egy bár töredékes, mégis tendenciákat felmutató alkotói folyamatot rekonstruálni, a korai alkotásoktól elindulva – valamelyest kronológiai folyamatot felállítva – az utolsó évtizedek alkotásaihoz eljutva. Csak így lehet ugyanis megfigyelni a táncnyelv és a színpadi látásmód formálódását és hozzáadni valamit ahhoz a képhez, amely az elsősorban táncszínházi művek hazai ismerete nyomán a köztudatban él.

Az összegyűjtött anyag ismeretében, munkámat az írott forrásokra is alapozva, az életmű és összefüggéseinek bemutatása mellett, a BÉJART-koreográfiákban a szöveg és a tánc, az irodalom, mint inspirációs forrás kapcsolatára szeretnék nagyobb fényt deríteni. Felkutatni azokat az egyéni, egyedi megközelítésmódokat, amelyek Maurice BÉJART-t ezen az úton vezették és alakították alkotói arculatát. Fontos megvizsgálni a koreográfiákhoz felhasznált szövegek, irodalmi és filozófiai művek megjelenítésének kérdéseit, de legalább olyan izgalmas kutatási feladatot kínál a BÉJART által írt könyvek – önéletrajz, regény, esszé – szövegeinek vizsgálata,

amelyből a jelenség „inverzét”, azaz „a szövegből előbukkanó koreográfus” ritka jelenségét próbálom leírni. A koreográfus írásai között egyetlen regényére és színműveire is kitérek.

Vizsgálom Maurice Béjart munkamódszerét, a balettek megalkotásának előzményeit és körülményeit. Ehhez kapcsolódik néhány alapműnek számító alkotás részletesebb analízise, összevetve az önéletrajzi szövegekkel, visszaemlékezésekkel. Az elemzésekben nem csupán a látottak leírására törekszem, hanem a művek keletkezésének körülményei tükrében (*approche génétique*) a koreográfia mélyebb rétegeit szeretném felfejteni: milyen logika szerint kapcsolódnak egymáshoz egy mű részei. Ez Béjart esetében különösen fontos, a műveit szervező elv gyakran éppen az életrajzi események, az olvasmányok, a kulturális élmények, a találkozások ismeretében fejthetők meg.

A táncmű elemzések tekintetében módszertanilag az előadáselemzés tűnik leginkább használható eljárásnak a Patrice Pavis (1947–)⁴ által használt terminológia értelmében. A kortárs színházelmélet meghatározó alakja az előadáselemzés terminusához két megközelítést kapcsol a tudósító-elemzést és a rekonstruáló elemzést, amelyeket a béjart-i életmű összegzésével kapcsolatban együttesen érdemes alkalmazni. A megtekinthető művek esetében – bár nem a színpadi reprezentáció pillanatában találkozunk az egyes koreográfiákkal – mégis lehetséges megragadni a táncalkotás dinamikáját és azokat az érzéseket és jelentéseket, amelyeket a látottak kiváltak. A nem rögzített, így nem látható darabok esetében pedig a rekonstruáló-elemzést választottam módszerül, amely „... mindig *post festum* működve gyűjti össze a reprezentáció jeleit, relikviáit és dokumentumait csakúgy, mint a művészek azon szándéknyilatkozatait, melyeket az előadás készültekor írtak, ...”⁵ Ez utóbbi Béjart esetében különösen nagy jelentőségű, hiszen nem csak az önéletrajzokban beszélt részletesen alkotói szándékairól, hanem számos interjúban, mélyinterjúban és dokumentumfilmben elemezte saját műveihez kapcsolódó gondolatait.

Ha színházzemiotikai szempontból kapcsolódunk az előadáselemzés kérdéséhez, akkor esetünkben nem használhatjuk a szöveggéközpontú színházra kialakított rendszereket. A táncművet „nem verbalizált játéknak” kell tekintenünk,⁶ elemzéséhez leginkább a máig alapvetőnek számító Tadeusz Kozwan (1920–2010)⁷ „13-as” jeltipológiája alkalmazható, de csakis úgy, hogy ezt adaptáljuk a nem verbális előadásra.

⁴ Patrice Pavis, „A kutatás mérlege (Bevezetés a *L'Analyse des spectacles*-hoz)”, in, *Előadáselemzés*, Balassi Kiadó, Budapest, 2003.

⁵ Patrice Pavis, „A kutatás mérlege (Bevezetés a *L'Analyse des spectacles*-hoz)”, I. m., p. 87.
<https://theatron.hu/wp-content/uploads/2021/02/12PatricePavis.pdf>

⁶ Balázs Géza, *Színházzemiotikai korszakok és törekvések*,

<http://www.magyar-muveszet.hu/upload/userfiles/2/publications/202307/pdf/3-Bal%C3%A1z.pdf>

⁷ Tadeusz Kozwan, *The Sign In The Theater, An Introduction to the Semiology of The Art of the Spectacle*,

Kowzan: „1. szó; 2. hangmoduláció; 3. mimika, 4. gesztus, 5. testmozgás; 6. smink; 7. frizura; 8. kosztüm, 9. színpadterv; 10. kellék; 11. világítás, 12. zene, 13. zaj”. Táncműre vonatkoztatva így alakítanám át: 1. mozgásnyelv (benne a mimika és a gesztus); 2. zene (a zene a táncműben nem aláfestő szerepet kap, hanem szorosan összefügg a mozgással ezért kerül előtérbe); 3. kosztüm (benne smink, frizura); 4. színpadterv; 5. kellék; 6. világítás (ennek dramaturgiai szerepe is lehet).

„A színház-szemiotika fontos alapállása, hogy tárgya nem a szöveg (dráma, színjáték), hanem az előadás. A színház magában foglal minden emberi tapasztalatot és minden művészeti ágat (irodalom, zene, festészet, építészet). Ezért különféle konvenciókat, tárgykoröket, „nyelveket” kell komplex módon elemezni, amire éppen a szemiotika a legalkalmasabb.”⁸ – jelenti ki összefoglaló tanulmányában Balázs Géza és ezen a gondolaton lehet közelíteni a táncművekhez is, de fontosnak tartanám, hogy a táncművészet saját esztétikai rendszer mentén határozza meg saját magát, mert a színházművészetből átvett módszerek és terminológia – még ha sok is a kapcsolódási pont – nem minden esetben tudja kifejezni a táncművek specifikumait.

Céлом, hogy a dolgozatomban a totális táncszínház Bójart-ra „ragasztott” fogalmát az általánosságokon túllépve, és legfőképpen a korszak francia színháztörténetében elhelyezve értelmezzem, kapcsolódva például Jean-Louis Barrault, Pierre Boulez, illetve Jean Vilar meghatározó francia színháztörténeti munkásságához. Mindez persze a dolgozat terjedelmi megkötése miatt korántsem lehet teljes.

Munkámban végül is nem térek ki Maurice Bójart magyarországi megjelenésére és recepciójára, mivel ennek vizsgálata is egy külön dolgozat témája lehetne, amely befogadáselméleti, valamint alaposabb és módszertanilag a jelenlegieknél korszerűbb magyar tánc- és repertoár-történeti vizsgálatok tükrében lenne értelmes és érdemes. Mindez pedig csak egy a korábbiaknál árnyaltabb Bójart-kép ismeretében lehetséges. Ráadásul a tanítványok, követők, epigonok bonyolult problematikáját is felvetné, amely már messze túlmutatott volna a dolgozat eredeti célján.

Dolgozatomhoz – bár ez talán nem szokásos egy elméleti tartalmú disszertáció esetében – képeket is csatolok. Ennek oka az, hogy a táncművészet és különösen egy víziókban gondolkodó alkotó életműve esetében szükségesnek látszik szemléltetni, megjeleníteni azt a látvány és mozdulati világot, amely a leírtakhoz kapcsolódva teljesebbé teheti, olykor talán igazolhatja a koreográfusi életmű szóban leírt, bemutatott jellemzőit.

<https://www.mantleoftheexpert.com/wp-content/uploads/2019/07/TADEUZ-KOWKANS-OPUS.pdf>.

⁸ Balázs Géza, *Színházszemiotikai korszakok és törekvések*,

<http://www.magyar-muveszet.hu/upload/userfiles/2/publications/202307/pdf/3-Bal%C3%A1zs.pdf>

Mindezek tükrében, a következő kérdésekre kerestem válaszokat, illetve a következő hipotézisekkel indultam neki dolgozatom megírásának:

Illeszkedik-e a Bójart alkotói világa az európai kultúr- és tánc történet irányzataihoz? Milyen táncnyelv jelenik meg a Bójart balettekben? Hogyan fejlődik, változik ez a nyelv a kísérleti művektől a táncszínházi formáig? Nevezhető-e egyéninek testhasználat és az alkalmazott tánc technika/tánc technikák? Hogyan használja a vizuális és a mozdulati metafora eszközét műveiben? Van-e ebben szerepe az irodalmi kötődésének?

Mi a bójart-i totális táncszínház fogalmának lényege a kor francia színház történetének viszonylatában (pl. Barrault vagy Jean Vilar színháza)? Mit jelentett ez a megjelölés a test, a rítus, a színpad viszonylatában? Igaz-e, hogy a bójart-i totális táncszínházban a filozofikus és a populáris jellemzők ellentmondást alkotnak, vagy a balett szűkebb rétegű közönségének kiterjesztése éppen a „sajátos filozofikus felfogás” velejárója-e?

Az irodalom táncra gyakorolt hatása Bójart életművében kivételes jelentőségű és hatású. Hogyan tükröződik mindez a művekben? Az adott művek esetében az irodalmi alap valódi, a mű keletkezését alapvetően meghatározó hatást jelent-e? Milyen szerepet töltek be alkotásaiban a gyermekkor élményei és traumái, az apai szellemi örökség, az olvasmányok és maga az olvasás tevékenysége, a későbbi tapasztalások, a különböző vallásokhoz való kapcsolódás?

Milyen helyet foglalnak el Bójart írásai, szövegei az európai táncművészeti szakirodalomban? Irodalmi értékűek-e ezek az írások, regénye és színműve? Az általa írott szerkesztett szövegek hordozzák-e és ha igen, hogyan a táncot, a koreográfiai látásmódot? Hogyan jelenik meg önéletrajzi írásaiban a megkettőzött/többszörözött én? Hogyan viszonyul a koreográfus ezekben a szövegekben alkotói önmagához, az alkotáshoz, az emlékezethez? Hogyan jelenik meg önéletrajzi szövegében az autófikció? Hogyan függ össze az önéletrajzi szövegekkel *A diótörő* című balettje? Tekinthejtük-e a művet táncos autófikciónak?

Disszertációm megközelítésmódja részben művelődéstörténeti és monografikus jellegű, hiszen egy olyan alkotó pályafutását mutatom be, akinek több műve ismert Magyarországon, munkássága azonban tudományosan feldolgozatlan. Másrészt a dolgozatban igyekszem a tánc és az irodalom viszonylatában elemző, módszertani megállapításokat is tenni, a hazai híján, külföldi szakirodalom felhasználásával.

2. A tánc és az irodalom kapcsolatának lehetőségei

A tánc és az irodalom, mint két nagyon különböző közlésmód között első látásra nem könnyű bármiféle ekvivalenciát felfedezni. Az egyik tollal és papírral (billentyűzettel és képernyőre) születik, míg a másik a testtel „írja” mondanivalóját a térbe. Az irodalmi szöveg rögzített (akár többször is újra olvasható) míg a táncprodukció egyszeri, tűnékeny (még akkor is, ha esetleg filmre veszik, két előadás soha nem lesz teljesen ugyanaz). Arról nem is szólva, hogy az irodalmi szövegek többsége egyéni alkotói teljesítmény, míg a táncos produkciók szinte mindig kollektív produktumok. Ugyanakkor célszerű megjegyezni azt is, hogy mi tekinthető közös nevezőnek a táncban és az írásban, és ez pedig a ritmus (a mondaté, a szövegé és a mozgásoké), amely elválaszthatatlan minden irodalmi vagy táncos jelenségtől.

A szembetűnő különbségek ellenére a tánc és az irodalom kapcsolatát vizsgáló kutatások, elsősorban Franciaországban, régóta jelentik a táncelmélet egyik fontos területét. Újabban az intertextualitás, vagy a transztextualitás fogalmainak megjelenésével pedig új lehetőségek nyíltak például arra, hogy bármely szöveg (legyen az irodalmi, vagy tánc- illetve akár zenei) kapcsolódása más szövegek sokaságához új szemléletet teremtsen a tánc és az irodalom vizsgálatában. Az utóbbi évtizedekben pedig ezek a vizsgálódások további dimenziókra is kiterjedve (szociopoétika, emlékezetkutatás) számos szakirodalmi forrásmunkát, publikációt eredményeztek: Michèle Feuvre, *Danse contemporaine et théâtralité* (1995),⁹ Guy Ducrey, *Corps et graphies* (1996),¹⁰ Alain Montandon, *Sociopoétique de la danse* (1998)¹¹ et *Écrire la danse* (1999),¹² Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse* (2001),¹³ Bettina L. Knapp, *L'écrivain et la danse, modèles d'un archétype* (2002),¹⁴ Laura Colombo és Stefano Genetti szerkesztésében, *Pas de mots* (2010),¹⁵ Alice Godfroy, *Danse et poésie: le pli du mouvement dans l'écriture* (2015),¹⁶ Magali Nachtergaele és Lucille Toth, *Danse contemporaine et littérature* (2015)¹⁷.

⁹ Michèle Feuvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, Éditeur Chiron, Paris, 1995.

¹⁰ Guy Ducrey, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*. Honoré Champion, Paris, 1996.

¹¹ Alain Montandon, *Sociopoétique de la danse*, Éditions Antropos, Paris, 1998.

¹² Alain Montandon, *Écrire la danse*, FeniXX réédition numérique (Presses universitaires Blaise Pascal), 1998.

¹³ Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse, Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Honoré Champion, Paris, 2001.

¹⁴ Bettina L. Knapp, *L'écrivain et la danse, modèles d'un archétype*, L'Harmattan, Paris, 2002.

¹⁵ Laura Colombo, Stefano Genetti, *Pas de mots, De la littérature à la danse*, Hermann Éditeurs, Paris, 2010.

¹⁶ Alice Godfroy, *Danse et poésie: le pli du mouvement dans l'écriture*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2015.

¹⁷ Magali Nachtergaele, Lucille Toth, *Danse contemporaine et littérature: Entre fictions et performances écrites*, Centre National de la Danse, Paris, 2017.

2017-ben Párizsban a Sorbonne Egyetemen (Littérature Comparée, Paris IV-Sorbonne) rendeztek nagyszabású konferenciát *Écrits pour le mouvement, écrits en mouvement. Formes, emplois et évolutions du livret de ballet de la Renaissance à nos jours*, 2021-ben pedig a Centre National de la Danse-ban *Danse et textualité* címmel. Az angolszász szakirodalomból érdemes megemlíteni Susan Leigh Foster, *Choreography & Narrative* (1996)¹⁸ című könyvét és az olasz tánckutatás (AIRDANZA) is szentelt egy alapvető összefoglaló munkát a témának, *Il libretto di ballo* (2017)¹⁹ címmel (Patrizia Veroli szerkesztésében). A magyar táncelméleti kutatásokban sajnos egyelőre még nagyon szűkkörűen, leginkább a színpadi néptáncművészet területén jelentkezik a téma iránti érdeklődés, holott a színpadi táncművészet egyéb ágazataiban (balett, modern tánc, kortárs tánc) is érdekes kutatásokra lenne lehetőség. Ehhez azonban legelőször is a fogalmak tisztázására és kidolgozott módszertanra volna szükség.

2.1. Az irodalom mint a táncművek ihletője

A tánc és az irodalom szélesebb értelemben vett kapcsolódásainak története az antikvitásig nyúlik vissza. Mi is lehetne szorosabb kapcsolat annál, mint amikor a görög drámákban az antik verselés ritmusára mozgott a kórus? A *choreia* (görögül χορεία) az énekkel kísért körtánc a dráma szövegébe illeszkedett, de Homérosz eposzaiban, tehát az epikai műfajban is olvashatunk bőven táncritmusú táncleírásokat.

Másfelől az antik mitológia bőségesen adott és ad narratíván kifejthető témát, történetet egészen napjainkig a színpadi táncműveknek. Egyes mitológiai alakok (többek között Orfeusz, Apolló, Dionüszosz, Médea) évszázadokon át voltak gyakori „vendégei” a táncszínpadoknak és ma is megmozgatják a táncalkotók fantáziáját. A mitológián túl is se szeri, se száma, azoknak az irodalmi műveknek, amelyek a táncdarabok ihletői lettek, legyenek azok Shakespeare drámái, Mallarmé költeménye, az *Egy faun délutánja*, színművek, elbeszélések, regények, mesék. A történeteket úgynevezett librettókban dolgozták fel, amelyek akkor jelentek meg, amikor a táncnak már nem csupán szórakoztató, a szemet gyönyörködtető funkciója volt, hanem valamilyen kifejezendő téma, tartalom szolgálatába kellett állnia.

¹⁸ Susan Leigh Foster, *Choreography & Narrative, Ballet's Staging of Story and Desire*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1998.

¹⁹ *Il libretto di ballo, Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, (A cura di Patrizia Veroli), Piretti Editore, Bologna, 2017.

A librettó²⁰ (olaszul „könyvecske”), a zenés színpadi művekhez, így a balettekhez is írt szöveggönyv, amelynek irodalmi alkotásként értékeléséről vitatkoznak a szakértők. A terminus eleinte a 17. századbeli velencei operák kisformátumú, zsebkiadású szövegleírásaira vonatkozott. Értették alatta azt a tárgyat, amelyre a szöveget írják, vagy magát az írott szöveget.

Az 1581. október 15-én Párizsban bemutatott első udvari balett, a *Királyné víg balettje* (*Ballet comique de la Reine*) szöveggönyve a következő évben nyomtatásban is megjelent.²¹ Ez volt az első ilyen jellegű kiadvány, amelyben a verses szövegeket a király udvari költője, Nicolas Filleul de La Chesnaye²² szerezte.

A 17. századi akadémikusnak nevezett balett újításai leginkább egy tánctechnika kidolgozásra szorítkoztak, a kifejező lehetőség többnyire a szóbeliség segítségével és látványhoz használt szimbólumok és a jelmezek használatával történt. Önmagukban a táncmozdulatok nem voltak képesek önálló kifejezésre, ezért az elbeszélést az énekekre vagy valamilyen dialógusra bízta és a látvány expresszivitása (jelmezek, díszletek, kellékek, világítás és a színpadtechnikai megoldások) segítette a nézőket a megértésben. A balettekben elhangzó szövegeket költők, írók írták (pl. Benserade, vagy Molière), így minden kétséget kizáróan irodalmi alkotásoknak számítottak, a táncsal pedig illusztrálták ezeket a szövegeket. Molière volt az első, aki komédia-balettjeiben keverte a táncot és a színjátszást, amely az első lépést jelentette a cselekményes balett és a valódi balett-librettó felé.²³

A balett tehát a 17. század végéig hibrid forma volt, absztrakt és allegorikus, énekelt, táncolt és szöveges részekből állt, majd csak az „udvari balett” (ballet de cour) eltűnésével, a nyilvános színházba kerülve vált tisztán koreografikus műfajjává. A baletlibrettót pedig ennek megfelelően módosították. Míg korábban a színpadon deklarálni kívánt versekből, recitált szövegekből állt, ezután egyfajta forgatókönyv lett belőle, amely arra szolgált, hogy leírja a táncosok színpadi mozgásainak irányait.

²⁰ Robert Freeman, Apostolo Zeno's Reform of the Libretto, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 21, No. 3 (Autumn, 1968), pp. 321-341; Beatrice Corrigan, The Libretti of Reform and Innovation: Apostolo Zeno, *Italica*, Vol. 54, No. 1 (Spring, 1977), pp. 3-11; Ulrich Weisstein, The Libretto as Literature, *Books Abroad*, Vol. 35, No. 1 (Winter, 1961), pp. 16-22; Hugh MacDonald, The Prose Libretto, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 1, No. 2 (Jul., 1989), pp. 155-166; Harold Child, Some Thoughts on Opera Libretto, *Music & Letters*, Vol. 2, No. 3 (Jul., 1921), pp. 244-253.

²¹ *Balet comique de la Roynne, faict aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse & madamoyselle de Vaudemont sa sœur. Par Baltasar de Beaujoyeux, valet de chambre du Roy, & de la Roynne sa mere.* Ballard, Paris, 1582.

²² Nicolas Filleul de La Chesnaye (1530-1575), francia költő.

²³ Marine Rousillon, *Molière in context* (Chapter 22, *The Livrets de Molière's plays*), University of Durham, 2022.

A táncsal való elbeszélés igénye a 18. században jelent meg és Jean-Georges Noverre²⁴ volt az a koreográfus, aki először szorgalmazta, hogy a táncot összefüggő cselekmény ábrázolására használják. Ezt nevezzük *ballet d'action*nak (cselekményes balettnek), amely az első olyan táncműfaj, amely dramaturgiailag felépített, „kifejtett” történetmesélést szeretett volna megvalósítani a pusztá szórakoztatással (*divertissement*) szemben. A *ballet d'action* megjelenése három tényezőn alapult: először is, a felvilágosodás eszméi elterjedtek a táncművészetben is. Így vált lehetővé, hogy a tánc önálló művészeti ág legyen. Másodszor, a tizennyolcadik századi akadémikus balett olyan technikai finomítás felé törekedett, amelyet az arisztokrata amatőr táncosok már nem tudtak megvalósítani. Harmadszor, a színház kulturális intézményként a hivatásosság irányába vitte a táncművészetet is, amelyben az előadó és a néző elkülönült egymástól.

Noverre azt akarta, hogy az irodalom (főleg az antik mitológia) tánccá legyen, de ekkor még a librettistáknak (akik lehettek maguk a koreográfusok is) nem kellett új témát keresniük, az irodalmi műveket „recept” szerint alakították át koreográfiai művekké. Ezekhez néhány oldalas füzetként adták ki a „programot” amely tartalmazta a koreográfus nevét, a szereplők és az előadók névsorát, a balett részekre, felvonásokra, jelenetekre, képekre stb. való felosztását, a díszlet-látvány változásokat (*changements de décorations*), valamint a cselekmények leírását. A nézők számára útmutatónak szánt „műsorfüzet” összeállítását maga a balettmester-koreográfus végezte.

Noverre szerint: „A balettmesternek, miután elmélyítette tudását a tánc működéséről, minden szabadidejét a történelem és mitológia tanulmányozására kell áldoznia, magába szívva a költészet minden szépségét; olvassa el Homéroszt, Vergiliust, Ariostót és Tassót, ismerje meg végre azokat a szabályokat, amelyeket a poétika felállított.”²⁵

Ehhez tette hozzá megerősítő gondolatait Denis Diderot: „A tánc egy költemény, amelynek ezért saját külön ábrázolása, megjelenítési módja kell legyen. A mozdulatokkal kell utánózni, amely feltételezi a költő, a festő, a zenész és pantomim együttműködését”.²⁶ Vagyis még itt sem maga a korszakra jellemző tánctechnika, hanem az utánczóművészet, a pantomim segítségével tette lehetővé az elbeszélést. A pantomim kezdetben nem szervesült a táncnyelvhez, de azután

²⁴Jean-Georges Noverre (1727–1810) francia táncos, koreográfus és balettmester. A cselekményes balett megteremtésére irányuló reformjai meghatározó jelentőségűek a színpadi táncművészet fejlődésében.

²⁵„Le maître de ballets après avoir approfondi les connaissances du mécanisme de la danse, doit sacrifier, tous ses loisirs à l'étude de l'histoire et de la mythologie, se pénétrer de toutes les beautés de la poésie; lire Homère, Virgile, l'Arioste et le Tasse, connaître enfin les règles que la poétique a établie.” Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets, dans Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Paris, Librairie théâtrale, 1977, p. 49.

²⁶„Une danse est un poème. Ce poème devrait donc avoir sa représentation séparée. C'est une imitation par les mouvements, qui suppose le concours du poète, du peintre, du musicien et du pantomime.” Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel in Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968, p. 162.

egyre jobban igyekezett integrálódni abba, és majd csak a 19. század végén szorult háttérbe, hogy átadja a helyet a valódi mozdulatokkal való kifejezésnek. A cselekményes balett születése azonban új jelentőséget adott a librettónak.

A valódi balett-librettó a 19. században, a romantikus balett virágzásával jelent meg, amikor a balett rendkívüli népszerűsége következtében Európa nagy színpadait elárasztották a romantikus stílusjegyeket tökéletesen megvalósító táncművek. Ezek már nem a művelt közönség által ismert és „előre gyártott” mitológiai történeteket jelenítették meg, hanem vadregényes szerelmi bonyodalmakat vittek a színpadra, a különféle tündérregék, legendák felhasználásával. A romantikus írók közül néhányan lehetőséget láttak, közvetítőre találtak a táncművészetben, így megszületett az új típusú balett-librettó, amelynek legjelentősebb megvalósítója Théophile Gautier (1811–1872), francia költő, író, művészetkritikus²⁷ volt. A szövegek könyvek ekkor már írói szempontból is speciális technikát igényeltek, megkívánták, hogy a szerző rendelkezzen olyan ismeretekkel, amelyek a táncművek színpadi igényeit ki tudják szolgálni. A szövegnek előre kellett vinnie a cselekményt, miközben helyet kellett hagynia a koreografálható részeknek.

A balett librettó tehát olyan verbális kifejező eszköz, amelynek üzenetét nonverbális közvetítővé kell átalakítani. Összetett irodalmi gyakorlatról van szó, úgy kell szavakkal leírni valamit, hogy az majd csupán gesztusokkal, mozdulatokkal is elmondható, kifejezhető legyen. Théophile Gautier így jellemezte ezt a problémát: „A balettet nehezebb megcsinálni, mint gondolnád. Nem könnyű a lábak számára írni. Ott aztán nincsenek sem büszkén bombasztikus tirádák, sem gyönyörű versek, sem költői közhelyek, sem hatásos fordulatok.”²⁸

Professzionális librettistákat képeztek ki erre a gyakorlatra. Ilyen volt például Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799–1875), tapasztalt librettóíró, aki bevezette Gautier-t ebbe a munkába. A koreográfiát a történet egy-egy jelenetéhez igazították, Gautier-nek pedig lépésről lépésre kell bemutatnia a cselekményt. A szövegek olvasása során jól látható, hogy Gautier nem ismeri a tánclépések szakszerű megnevezését, és néhány rajz kivételével ezekben nem jelenik meg a koreográfia leírása. Vagyis nincs szó arról, hogy a mozdulatok megfeleltek volna a librettóban soronként leírt mondatoknak. Mégis meglepő látni, milyen mértékben veszi komolyan Gautier ezeknek a néhány oldalas szövegeknek a megírását, amelyeknek irodalmi minősége lehetővé teszi számára, hogy kitűnjön a többi librettista közül. A szövegek könyvek

²⁷ Leghíresebb balettlibrettója a *Giselle*, amelyet 1841. június 28-án mutattak be a párizsi Operában. Később még több sikeres szöveggel alkott.

²⁸ „Un ballet est quelque chose de plus difficile à faire qu'on ne le pense. Il n'est pas aisé d'écrire pour les jambes. Vous n'avez là ni tirades orgueilleusement ampoulées, ni beaux vers, ni lieux communs poétiques, ni mots à effet [...]” *La Presse*, 4 février 1839.

(Gautier hat darabot készített, amelyek színpadra is kerültek) akár írói munkássága bevezetőjeként is tekinthetők, de akár önálló szövegeknek is, amelyek egy jelentős költő és műkritikus jellemzőit hordozzák. Gautier szeretett librettókat írni, amelyekben szabadon próbálhatta ki szárnyaló fantáziáját, és szerette a balettet és a színházat. A francia romantikus balettnak pedig nagy szüksége volt egy olyan irodalmi szellemre, mint ő.

A 19. századi balettművészet különleges lehetőséget nyújtott ahhoz, hogy a meséket, legendákat, fantasztikus történeteket vizuálisan lehessen megjeleníteni. A képzelet, az álmok tündérvilága valóságos „testet ölthetett” a színpadon. A történetek látványvilágát nem csupán maga a tánc segítette, bár például a spicctechnika is éppen azért jött létre, hogy valóságosan lehessen ábrázolni egy „irreális”, természetfeletti figurát, vagyis maga a táncnyelvi újítás most először állt ténylegesen a kifejezendő tartalom szolgálatában. A táncos kifejező eszközök mellett a látvány egésze (jelmez, díszlet, világítás, a színpadi gépezetek) tudott tökéletes stílusegységet teremteni.

„A balett mindenekelőtt költői esszencia, és inkább az álmok világából, semmint a valóságból származik. [...] A balettek a költő komolyan vett álmait jelentik.”²⁹ – fogalmazott Gautier, akinek a balett világához fűződő álmai irodalmi munkásságára is rányomták bélyegüket, még kései fantasztikus novellájában, a *Spirite*-ben (1866) is érvényesülnek ezek a hatások. A tündér, a „Szellemlény” megtestesülése a balerinákban, az imádott táncosnő Carlotta Grisi (1819–1899)³⁰ iránti örök szerelme haláláig elkísérte.

Gautier mellett a 19. század első felének híres librettistájaként tartjuk számon a francia író, Eugène Scribe³¹-et (1791–1861), aki operák és vaudeville-ek mellett, balettekhez és pantomimekhez is készített librettókat. Gautier „mindenféle drámai javak szabadalmaztatott szállítójának”³² nevezte Scribe-et, utalva kortársának már-már „iparszerű” színpadi szerzőségére és kettejük különböző felfogására a témát illetően.

A 20. században a koreográfusokat már nem a lineáris történetvezetés, sőt nem is a narráció érdekelte, alkalmasnak találták a rendelkezésre álló technikai, azaz táncnyelvi eszközöket arra, hogy a mozdulat „ékezzólásával” ábrázolják a szereplőket, vagy akár elvont gondolatokat is. Dramaturgokkal dolgoznak együtt, akik elkészítik a balettek végső színpadi változatának kialakítását, vagyis azt a szövegkönyvet, amely ekkor már sokkal jobban hasonlít a

²⁹ „Le ballet est avant tout d'une essence poétique, et procède de la rêverie plutôt que de la réalité. [...] Les ballets sont des rêves de poète pris au sérieux.” *La Presse*, 23 février 1846.

³⁰ Számára készült a *Giselle* című balett 1841-ben.

³¹ Több, mint 400 színpadi műve között 8 balett és 2 pantomim is szerepel.

³² „Le fournisseur breveté de toute espèce de denrée dramatique.” Théophile Gautier, *Feuilleton de La Presse* [12 mars 1838] / Opéra. Guido et Ginevra ou la Peste de Florence, *Œuvres complètes*, section VI: Critique théâtrale, Patrick Berthier et François Brunet (éd.), Honoré Champion, Paris, 2007, vol. 1. 1835–1838, p. 409.

filmművészetben használt forgatókönyvre. A dramaturg „egy adott színházi kultúrában, egy bizonyos színháztörténeti pillanatban a színház szöveghez való viszonyát testesíti meg [...]” – írja egyik könyvében Visky András,³³ és ebben a meghatározásban a színház szó a táncsal helyettesíthető. A szöveg pedig maga az irodalmi mű, amelyből a táncmű születik, és itt visszaérkeztünk az eredeti problémához: hogyan lesz a verbális szövegből nonverbális nyelvezetű tánc.

Michel Bernard (1927–2015), francia filozófus, a párizsi Sorbonne filozófia, illetve tánc- és színházesztétika professzora „*A koreográfiai alkotásról*” (2001)³⁴ című könyvében a táncművek alkotásához felhasznált irodalmi szövegekkel kapcsolatosan – részben merítve a modern és a posztmodern irodalomtudomány elméleteiből – a következő három megközelítési lehetőségről beszél:

szemantikai

esztétikai

poétikai (költői), képzeletből fakadó, a képzelettől indukált (*pouvoir d'induction imaginaire*)

Az első esetben az adott szöveg jelentése, tartalma, értelme a kiindulópont. Ez a legelterjedtebb koreográfusi gyakorlat, amely többnyire narratív feldolgozást indukál. A színpadi látványban mozdulatokból „épített” képekkel jelenik meg a szöveg tartalma, látható és azonosítható formák és figurák rendszere szolgálja a mű érthetőségét, értelmezhetőségét.

Az esztétikai megközelítésben a szöveg irodalmi értéke hat az alkotóra, a Roland Barthes-féle³⁵ „*plaisir du texte*” (a szöveg öröme, élvezete) kell, hogy megjelenjen a koreográfiai alkotásban, látható, hallható, „érzékelhető” és élvezhető megvalósításban. A mozdulatokban, a szcenikai megoldásokban, a zenében egyaránt érvényesülnie kell a szövegből fakadó esztétikai minőségnek.

A harmadik megközelítés talán a legritkábban megvalósuló koreográfusi megközelítési mód. Ezúttal az alkotó nem a szöveg jelentésére, nem is formai értékeire koncentrál, hanem a szöveg hatására, a belőle kiváltott képzetekből, képekből alkotja meg saját művét, saját értelmezési univerzumát. A szöveg tehát nem valamilyen monolitikus valóság, hanem inkább komplex szerkezet, amely „lemezes”, „rétegelt”, mint a kőzetek, így rétegeit többféle módon lehet felfejteni. A legfontosabb azonban, hogy a művész személyesen „éli meg” a felhasznált szöveget, amely saját szubjektív olvasatában „generál” új művészi alkotást.

³³ Visky András, *Írni és (nem) rendezni*, Koinónia, Kolozsvár, 2002. p. 7.

³⁴ Bernard Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001.

³⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1982.

A hazai táncesztétikai irodalomban Bernard gondolkodásmódja, felállított kategóriái, mint ahogy könyve is, ismeretlen. Pedig bőven találunk és elemzünk olyan táncdarabokat, amelyek irodalmi művekből merítettek ihletet, a tánctörténet során bizonyos szerzők (pl. Shakespeare) valósággal „versengtek”, hogy hozzájáruljanak a balettrepertoár gazdagításához. Irodalmi művekből születtek olyan fontos balettek, táncjátékok, mint a *Don Quijote* (Cervantes), *A bahcsiszeráji szökőkút* (Puskin), *A diótörő* (Hoffmann), az *Egy faun délutánja* (Mallarmé), *A kaméliás hölgy* (ifj. Dumas), *Carmen* (Mérimee), *A kalóz* (Byron), *A párizsi Notre Dame* (Hugo), *Zárt tárgyalás* (Sartre), *A székek* (Inesco), *A kötél táncos* (Genet) és a sort még hosszan lehetne folytatni.

Daniel Dobbels (1947–) francia koreográfus,³⁶ aki irodalmi tanulmányok után választotta a táncalkotói hivatást, a tánc oldaláról „dobott fel” izgalmas „labdát” a kutatók számára a táncszöveg és az irodalmi szövegek viszonylatában: „A tánc egy olyan szöveg, amely egy másik szövegre vár – egyiket sem kell megfejteni vagy kibetűzni, csupán behelyezni őket egymással szemben, a titokzatos megismerés mozgásába.”³⁷

A dolgozatom főszereplője, másképpen viszonyult a libretto-kérdéséhez. Maurice Béjart – erős irodalmi kötődése ellenére – sosem készített vagy készíttetett szövegekönyvet műveihez és sosem dolgozott dramaturggal sem. Úgy mondhatjuk, egy személyben töltötte be ezeket a szerepeket. A fejében ott volt a darab terve, és csak később, a művek színpadra kerülése után írta le gondolatait a cselekményéről, az alkotás folyamatáról. „Nem ragad magával a szövegekönyvírás. Nem erős oldalam, általában elhanyagolom. Mindig gyorsan akarok lépni, hogy minél előbb színpadra állítsam saját univerzumomat.”³⁸

2.2. A tánc megjelenése az irodalomban

Maga az irodalom is gyakran foglalkozik témaként a tánccal. Számos irodalmi alkotásból ismerünk táncleírásokat, vagy a tánccal foglalkozó elméleti szövegeket és az is előfordulhat, hogy egy-egy író vagy költő kifejezetten „megkoreografálandó” szöveget ír a táncszínpad

³⁶ Az *Empreintes, écrits sur la danse* (1977) című folyóirat megalapítása után a *Libération* művészeti kritikusaként (1982–1992), majd a *Panorama on France Culture* rovatvezetőjeként (1987–1997) dolgozott, és számos művészeti és táncművészeti művet publikált.

³⁷ „La danse est un texte en attente d'un autre texte — qui ne demanderaient ni l'un ni l'autre à être déchiffrés ou lettrés, mais juste posés en regard l'un de l'autre, dans un mouvement de secrète reconnaissance.” Daniel Dobbels, *L'écart*, publ. du Centre d'art de la Ferme du Buisson, coll. de l'Ange, 1996, p. 38.

³⁸ „L'écriture chorégraphique ne me passionne pas. Ce n'est pas mon fort, je la néglige généralement. Je veux toujours aller vite pour mettre en scène mon univers.”

https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/11/22/bejart-sur-la-religion-l-ecriture-la-liberte-et-l-amour_981511_3382.html

számára (amely nem keverendő össze az autonóm irodalmi szövegből készült librettóval). Az első lehetőség szemléltetésére talán a legjobb példa a bálók, a báli jelenetek toposza, ilyet bőségesen lehet találni a legkülönfélébb irodalmi műfajokban a *Clèves hercegnőtől* (1678), Flaubert *Madame Bovary*-ján (1862) és Honoré de Balzac, *Kerti mulatság (Le Bal de Sceaux)* (1830) című művén keresztül például Marguerite Duras *Lol V. Stein elragadtatásáig* (1964). Gautiernek a már említett szövegekön kívül, a táncról írt kritikák és esztétikai értekezések mellett prózájában is megjelent a tánc, például a *La Cafetière* című novella (1831) báli jelenetében, amelyben konkrét tánclépéseket is megnevez: „Szánalmas volt látni a táncosokat, amint minden erőfeszítésükkel azon voltak, hogy utolérjék a ritmust. Ugráltak, cabriole-okat, ronds de jambe-okat, jeté battu-akat és magasra ugorva, entrechat trois-akat csináltak, [...]”³⁹

Híres táncról szóló leírásokat találunk Émile Zolánál (*Nana*) és sorolhatunk ide költőket is Clément Marot-tól, Ronsard-tól Verlaine-ig. Baudelaire egy novellát szentelt a táncnak *La Fanfarlo* (1847) címmel. De hogy ne csak francia példákat említsünk, Tosztoj *Anna Kareninája* (1873) vagy Lampedusa *Párduca* (1958) is híressé vált a báli leírásokról. A német irodalomból pedig mások mellett Goethe *Az ifjú Werther keservei* (1774) című regénye lehet jó példa ilyen táncos alkalom érzékletes bemutatására. Ha pedig ki akarunk tekinteni az európai irodalomból, táncos szertartások, szakrális táncesemények bemutatásával is találkozhatunk, akár a 13. századi perzsa misztikus költőnél, Ruminál is. Visszaemlékezések, memoárok szintén fontos forrásai lehetnek a tánc irodalmi megjelenésének, akár a külföldi, akár a hazai szerzők munkái között, a reneszánsztól napjainkig.

A magyar irodalomban is találunk bőven olyan alkotásokat, amelyekben megjelenik a tánc. Csupán említésképpen, Balassi Bálinttól, Arany Jánoson át a „Nyugatos” költőig, vagy éppen Nagy Lászlóig, de a próza és a drámairodalom is szolgál példákkal. Hubay Miklós *Hová tűnt a rózsá lelke?* című drámája az Orosz Balett társulatának híres táncosa, Vaclav Nizsinszkij életén keresztül fogalmaz meg a 20. század eleji művészeti és társadalmi kérdéseket.

Előfordul az irodalomban a tánc szimbólumként, lehet esetleg valamilyen archetipikus jelenség kifejezője is, mint például Miltonnál az élet ünneplésének jelképe (*Allegro*, 1632), vagy William Butler Yeatsnél – különböző szimbolikus jelentésekkel – számos versében és színművében (például *Nineteen Hundred and Nineteen*, 1921, *Full Moon in March*, 1935). T.S. Elliot a rituális művészet megtestesítőjeként tekintett a táncra (*Négy Quartett*, 1944).

³⁹„Aussi, c'était pitié de voir tous les efforts de ces danseurs pour rattraper la cadence. Ils sautaient, cabriolaient, faisaient des ronds de jambe, des jetés battus, et des entrechats de trois pieds de haut, [...]” Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles I*, Paris, Gallimard, 2002, p. 6.

A másodikként említett lehetőség, vagyis a tánccal foglalkozó elméleti szövegek előfordulása is bőséges, írói közt találjuk Lukianos-t (*Beszélgetés a táncról*), Diderot-t, (*Fils naturel*) (1757), Mallarmé (*Crayonné au théâtre*) (1897), Paul Valéry (*La Philosophie de la danse*) (1936) és persze még számos más, a tánctól megérintett, a tánc iránt érdeklődő szerzőt. Stéphane Mallarmé például az említett *Színházi vázlatok*⁴⁰ egyik híres szövegében, amely Loïe Fuller táncosnőre utal, a táncos alakját idézi meg azzal, hogy kifejezetten hangsúlyozza a tánc kapcsolatát a verssel. Párhuzamot állít fel tánc és költészet között, amelyben a tánc a test által képes megszabadulni olyan kötöttségektől, mint a nyelv.

Végül a harmadik – nem különben izgalmas variáció a tánc megjelenésére az irodalomban – amikor írók írnak kifejezetten táncműnek szánt szöveget, amelyekből azután koreográfia születik. Olyan szerzők próbálkoztak ilyen, a francia terminológiában „*avant-texte*-nek”⁴¹ is nevezett alkotással, mint Jean Cocteau (*A két isten*, 1912, a *Parádé*, 1917, és *A fiatalember és a halál*, 1946), Colette (*Ballet pour ma fille, L'Enfant et les Sortilèges*), Paul Claudel (*L'Homme et son désir*, 1921), Jacques Prévert (*Le rendez-vous*, 1945), Jean Anouilh (*Les demoiselles de la nuit*, 1948) vagy Françoise Sagan (*Le rendez-vous manqué*, 1958).

Cocteau-nak *A fiatalember és a halál*⁴² című baletthez készült szövegét az új típusú librettó példájaként tartja számon a tánc történet, holott a szöveg csupán a történet lényegét foglalja össze. A premier nézői az alábbi néhány sort kapták a kezükbe a programfüzetben:

„Egy fiatal férfi egy fiatal lányra vár, aki nem szereti őt. A lány jön. A fiú könyörög neki. A lány megsérti és elszalad. A férfi felakasztja magát. A szoba elrepül. A halál jön. Leveszi halotti maszkját és a fiú arcára tapasztja. A fiatal lány az. Magával viszi a fiút a háztetőkön át.”⁴³

Aligha lehetne „gazdaságosabban” megírni ezt a történetet. Szinopszisként rendkívüli sűrűségű vázlatról van szó, amely a lehető legközelebb áll a cselekmény esszenciájához, mert beszédesebb, erősebb, mint a később megjelenő teljes, de inkább atipikus librettó. A szöveg további története is érdekes. Úgy tűnik, hogy Cocteau nem írt előzetesen hosszabb szöveget, olyan forgatókönyvet, amely képes lett volna irányítani az színpadi alkotómunkát. Van azonban egy körülbelül hét oldalnyi írás, amely *A fiatalember* első előadása után íródott; pontosabban

⁴⁰ Stéphane Mallarmé, *Ballets*, in *Crayonné au théâtre, Divagations, Œuvres complètes*, II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 2003, p. 171.

⁴¹ Avant-texte: irodalmi kifejezés, amely egy művet előkészítő szöveget jelöl.

⁴² *Le Jeune Homme et la Mort*, koreográfus: Roland Petit, zene: J.S. Bach, Bemutató: Théâtre des Champs-Élysées, Párizs, 1946. június 25. Táncolták: Jean Babilée és Nathalie Philippart.

⁴³ „Un jeune homme attend une jeune fille qui ne l'aime pas. Elle vient. Il la supplie. Elle l'insulte et se sauve. Il se pend. La chambre s'envole. La mort arrive. Elle ôte son masque de mort et le lui colle au visage. C'est la jeune fille. Elle l'emmène par les toitures.” A balett partitúráját Heugel adta ki Párizsban 1924-ben.

A szöveget idézi: Hélène Laplace-Claverie, „Donner à lire des ballets: l'exemple des arguments chorégraphiques de Cocteau”, *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2010, Le texte de théâtre et ses publics, 245, pp.184-190. hal-02171763

az előadás másnapján, 1946. június 26-án. Ez a szöveg inkább utólagos kommentárnak tűnik, semmint librettónak a szó hétköznapi értelmében. Ugyanakkor 1947-ben, néhány hónappal a balett megalkotása után, nem önálló írásként, hanem *A lét nehézsége*⁴⁴ című önéletrajzi mű egyik fejezeteként (*D'un mimodrame*) adták ki. Ebben Cocteau fontos, táncesztétikai elveket fogalmaz meg a mű kifejezőeszközeivel kapcsolatban. Ez a szöveg azért is atipikus, mivel úgy tűnik, hogy lemond librettó vagy szinopszis természetéről és inkább irodalmi dimenzióba kerül át. „Ez egy mimodráma, ahol a pantomim stílusa előtérbe kerül a tánchoz képest. [...] Egy néma játék, ahol gesztusokkal, könnyített szavakkal és kiáltásokkal próbálok kommunikálni. Egy testnyelvre lefordított beszéd. Szóval itt vagyunk a mím birodalmában!”⁴⁵

Az már inkább csak egy magyar tánc történelemnek lehet érdekes, hogy a „tánc vagy mím” műfaji kérdésben, hasonló esztétikai viták kísérték a Lengyel Menyhért szövegyűjtőjét, Bartók Béla zenéjével sok viszontagság után színpadra került táncművet, *A csodálatos mandarint*. Van tehát bőven izgalmas kutatási feladat a tánchoz kapcsolódó irodalmi szövegek bármely típusának területén.

3. Maurice Béjart (1927–2007) munkássága

Béjart pályafutása igen szerteágazó színpadi és alkotó, illetve a 20. századi táncművelés tekintetében művészeti-közéleti tevékenységre épül. Szinte végigélte a 20. századot, amelynek művészeti irányzatai, művészetpolitikai, művészetfilozófiai áramlatai és eseményei hatással voltak munkásságára és életére is. Korának jelentős művészeivel állt kapcsolatban és működött együtt. Részt vett olyan fontos kulturális és kulturpolitikai történetekben, amelyek meghatározták a korszak művészetének történetét. Bemutatásából nem hiányozhat ezeknek a jelenségeknek részletesebb ismertetése, illetve azoknak, az életműben meghatározó jelentőségű műveinek rövid elemzése, amelyek ugyan nem mindig irodalmi alkotások ihletéséből indultak el a színpadi megvalósítás útján, mégis az alkotó életműve, stílárja és táncos újításainak megértéséhez nélkülözhetetlenek. Ezek a táncdarabok gyakran tartalmazznak olyan elemeket, amelyek Béjart önéletrajzi emlékezéseivel is szoros kapcsolatot mutatnak. Ebből a célból a pályakép megrajzolásának fejezetében kitérek ezekre a művekre és témakörökre.

⁴⁴ Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, Paris, 1947.

⁴⁵ „C'est un mimodrame où la pantomime exagère son style jusqu'à celui de la danse.” [...] „C'est une pièce muette où je m'efforce de communiquer aux gestes, le relief des mots et des cris. C'est la parole traduite dans le langage corporel. Nous sommes donc là dans le domaine du mime!”
<http://www.atelierforian.com/images/pdf/mime-n3-4.pdf>

3.1. Életrajz, pályakép

3.1.1. Gyermekkor, hatások

Maurice Bédjart 1927. január 1-én született Marseille-ben, Maurice-Jean Berger néven. Édesapja, az afrikai gyökerekkel is rendelkező (Szenegálban született) Gaston Berger (1896-1960) filozófus⁴⁶ volt, aki nagy hatást gyakorolt fia szellemi formálódására. Elsősorban Edmund Husserl fenomenológiáját vizsgálta és elemezte, valamint a prospektivitás (*prospectif*), a „nyitott jövő” irányzatát képviselte. Személyesen is látogatta Husserl kurzusait Freiburgban, ahová olykor magánrepülőgéppel utazott sógorával, aki a marseille-i Aero-Club tagja volt. Berger egyike lett azoknak a filozófusoknak, akik Husserl-t bevezették a francia gondolkodásba. Aix-en-Povence-i Egyetemen Maurice Blondel (1861-1949) tanítványa volt, majd 1926-ban néhány barátjával Marseille-ben megalapította a Société des études philosophiques du Sud-Est elnevezésű társaságot és a *Les Études philosophiques* című folyóiratot. 1931-ben személyesen is találkozott Henri Bergsonnal, aki szintén hatott gondolkodására. 1938-ban Berger szervezte meg a Francia Nyelvű Filozófiai Társaságok első kongresszusát. 1941-ben két doktori disszertációt nyújtott be, az egyiket *A 'Cogito' Husserl filozófiájában* címmel. Részt vett az ellenállási mozgalomban, majd 1944-ben professzorrá nevezték ki az Aix-en-Provence-i Egyetemen. 1953-tól 1960-ig a Nemzeti Oktatási Minisztérium felsőoktatásért felelős főigazgatójaként tevékenykedett, a francia egyetemi oktatás korszerűsítésén dolgozott. 1960-ban Párizstól húsz kilométerre autóbalesetben vesztette életét. Szenegálban, Saint-Louis-ban Léopold Senghor javaslatára egyetemet neveztek el róla.

Bédjart tehát apja révén olyan szellemi környezetben nevelkedett, amely nagyon erősen foglalta magába és közvetítette az európai kulturális tradíciót. Ugyanakkor a nyitottságot is más kultúrák, vallások, gondolkodások felé, amelyben nagy szerepet játszott a metafizikus, szúfi misztikus író és gondolkodó René Guénon ((1886–1951), akinek édesapja után, később maga is követője lett. Gaston Berger filozófiai horizontja egyformán nyitott volt a Kelet és a Nyugat felé és a két irányt egymás kiegészítéseként értelmezte. Maurice pedig követte apja érdeklődését a misztikus gondolkodás iránt, de nem kutatta, inkább inspirációs forrásként tekintett arra. Később különös vonzalmat mutatott a szufizmus iránt, nagyon érdekelték Perzsia és Közép-Ázsia művészeti és vallási hagyományai.

⁴⁶ Gaston Berger fontosabb munkái: *Recherches sur les conditions de la connaissance*, Paris, PUF, 1941; *Le Cogito dans la philosophie de Husserl*, Paris, Aubier, 1941; *Traité pratique d'analyse du caractère*, Paris, PUF, 1950; *Questionnaire caractérologique*, PUF, Paris, 1950; *Caractère et personnalité*, Paris, PUF, 1954. Róla szóló: Nicolas Monseu, Gaston Berger, lecteur de Husserl, L'élégance française. *Les Études philosophiques*, Juillet Septembre 2002, No. 3, *Recherches phénoménologiques*, Juillet Septembre 2002), pp. 293-315.

Gyermekként építőkockák helyett könyvekből épített várat, Pascal gipszből készült halotti maszkjával játszott színházat és a kor legnagyobb alakjai, orvosok, tudós professzorok lovagoltatták a térdükön. Apja igazi példakép lett számára... Gaston Berger hat nyelven beszélt (még kínaiul is megtanult valamennyire), hawai gitáron, mandolinon és hegedűn játszott, de nem tartózkodott a kétkezi munkától sem. Motorokat szerelt, játékokat fabrikált, földet művelt, olykor szanszkrit szövegeket idézve palántázott. Pihenésképpen lovagolt vagy a kínai kalligráfia művelésével múlatta az időt. A családjával közös autózások közben a német költészet remekeiből idézett. Gyakran előfordult, hogy fiát a hátán lovagoltatva Goethe *Erlkönig* című versét skandálta, természetesen eredetiben. Sokat énekelt, marseille-i népdalokat vagy Bach-kantátákat, sőt olykor Mozart műveiből is. Fia későbbi zenei érdeklődését minden bizonnyal befolyásolta apjának a muzsikához fűződő viszonya. Emlékezéseiben a háború komor éveire visszatekintve különös meglátással ír apja énekéről:

„Egyszer-egyszer énekelni hallottam apámat azon a reggeli órán, mikor a napfény első őrszemei benéznek a zsalugáterek résein. Apám énekének semmi köze sem volt holmi bután jókedvű reggeli dudorászáshoz. Apám komolyan, súlyos áhitattal énekelt. Fegyver lett a hangjából és reggel azt tisztogatta: a háborút vette célba vele. Ilyen reggeleken Mozart házában éltem.”⁴⁷

Béjart hétéves korában veszítette el az édesanyját és ennek a veszteségnek a súlyát egész életében hordozta. Germaine Capeillère huszonhat évesen szülte meg fiát és már akkor leukémiában szenvedett. A betegség gyorsan burjánzott benne, gyenge volt és gyakran ágyba kényszerült. 1934 márciusában még nem töltötte be harmincnegyedik életévét, amikor meghalt. Béjart a trauma hatására egész életében krónikus álmatlanságban (inszomnia) szenvedett. A gyermekkorban átélt veszteség következménye, hogy anyja alakja gyakran vissza-visszatért későbbi műveiben. Mitikus és idealizált nőalakjai, akik mind „szépek és elegánsak” és táncolnak..., még a halálos betegen is. Anyja utolsó szavai is egész életében visszacsengtek fülében: „Maurice, most egy nagyon hosszú utazásra megyek. Okos fiúnak kell lenned.”⁴⁸

Talán öntudatlan terápiként már ekkoriban elkezdett „színházat játszani” hűgával és unokatestvéreivel. Házuk hatalmas udvarán rendeztek színházi előadásokat. Édesapja pedig – saját kezűleg – még egy bábszínházat is csinált számára.

Katolikus egyházi iskolában kezdte meg tanulmányait, amelynek szigorú nevelési elvei mellé az édesapa színes, kalandos élményekben gazdag ifjúkort teremtett számára. A táncsal egészségügyi okokból ismerkedett meg. Korához képest túl magasra nőtt és túl sovány volt,

⁴⁷ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, 1985, p. 32. (ford. Hegedűs Éva).

⁴⁸ „Maurice, je vais partir pour un très long voyage. Tu vas être très sage...” Ariane Dollfus, *Maurice Béjart le démiurge*, 2017, p. 16.

testalkatának gyengesége miatt javasolták neki a balettet. Első táncóráit 1941-ben szülővárosában vette egy olasz balettmesternőtől, Mme Giannaccitól (másutt – valószínűleg a férje neve után – Mme Justin), akit Madame-ként szintén gyakran felidéz későbbi műveiben, írásaiban.

1945-ben jelentkezett a Marseille-i Opera balettkarába. Az operaház az 1940-es fegyverszünet óta működött, repertoárja is elég gazdag volt, Massenet-től Gounod-n keresztül még Muszorgszkij *Borisz Godunovját* is láthatta a közönség. 1941-ben Berlioz *Faust elkárhozása* című műve is színpadra került, amelyet Bėjart valószínűleg láthatott és az előadás hozzájárulhatott későbbi Faust-élményeihez. Az Opera balettegyüttesében 1943-ban nagy sikerrel alakította a *Giselle* címszerepét a híres balerina, Ludmilla Tchérina (1924-2004). Vagyis megjegyezhető, hogy Marseille ezekben az években a szabad zóna igazi zenei fővárosa volt és ez minden bizonnyal szintén hatott Bėjart intellektuális fejlődésére. Az Operába kerülésekor változtatta meg vezetéknevét és vette fel a Bėjart nevet, Molière imádatának következményeképpen.

A háborús idők megviselték a családot, Bėjart édesapja részt vett az ellenállásban is, így a fiatal Maurice folyton attól rettegett, hogy őt is elveszítheti. 1946 nyarán csatlakozott a Ballet Vichy-hez és végre eljutott Párizsba. Bėjart sokszor elmondta, hogy – bár nagyon sokat jelentett neki a „tenger mellékiség”, a mediterrán világ – ugyanakkor szenvedett is attól, hogy csupán 19 évesen nyílt ki számára a világ. Valójában ekkor született az első koreográfiai próbálkozása is, egy saját magának alkotott szóló, *Petit Page* címmel. 1948-ban Párizsban Roland Petit (1924–2011) társulatához a *Ballets de Paris*-hoz szerződött. Az együttesel egyéves londoni turnéra indultak, amely igazi tanulmányútnak számított Bėjart számára. Ott látta például az új modern táncnyelvet és technikát teremtő, amerikai koreográfus Martha Graham (1894–1991) társulatát, amely óriási hatást tett rá: „A klasszikus balett hagyományain nevelkedtem és Martha Graham technikáját alkalmaztam.”⁴⁹

1950-ben Svédországba utazott, ahol a 20. századi modern táncművészet másik nagy alakjával, a 20- századi svéd balettművészet megteremtőjével Birgit Cullberggel (1908–1999) táncolt együtt és újabb koreográfiát készített. Az immár nagyobb formátumú alkotása filmre készült *A tűzmadár* címmel. A tánc történet ezt a művet jegyzi első alkotásaként. A Bėjart-oeuvre-ben a téma későbbi, 1970-es változata vált híressé. 1953-ban Párizsban Jean Laurent kritikus támogatásával megalapította első társulatát, a *Ballets romantiques*-ot, amelyet a következő évben *Ballet de l'Étoile* névre keresztelt.

⁴⁹ „J'ai été élevé dans la tradition du ballet classique, j'ai travaillé sur la technique de Martha Graham.” René Zahnd, *Maurice Bėjart, L'esprit danse*, La Bibliothèque des art, Lausanne, 2001.p. 138.

3.1.2. A „kísérleti balettek” (ballet laboratoire) korszaka

1955. július 26-án itt alkotta meg azt a koreográfiát, amely ismertté tette a nevét, bár egyelőre még csak Franciaországban. A *Magányos férfi szimfóniájával*⁵⁰ (*Symphonie pour un homme seul*), Pierre Henry és Pierre Schaeffer zenéjére született meg Béjart kísérletező koreográfusi stílusa.

Maurice Béjart a *Szimfóniát* tartotta első igazi balettjének, bár már korábban is jó néhány koreográfiát készített (*Petit Page*, 1946, *Chopin-est*, 1947, *Megváltás*, 1948, *Az ismeretlen, Korcsolyázók*, 1950, *Az idegen*, 1953, *Az ördög hét kísértése*, 1953, *Batterie fugace* szintén Pierre Henry zenéjére, 1954, *A levél*, Schubert *Befejezetlen szimfónia*, *A makrancos hölgy*, 1954).

Pierre Henry (1927–2017) kortárs zeneszerzői munkásságának megismerése alapvető fordulatot hozott számára. A korábban főként szinte csak klasszikus zenéket (Rahmanyinov, Chopin, Liszt, Schubert, Berlioz, Rossini, Csajkovszkij) használó alkotó számára új lehetőségek tárultak fel, amelyek meghatározták későbbi alkotói munkásságát. Mindez nem következett volna be, ha nem találkozik Pierre Henry és Pierre Schaeffer zenei világával, amelyet akkoriban *musique concrète*-nek⁵¹ nevezték. A „konkrét” jelzővel az „absztrakt zenével” való szembenállást akarták hangsúlyozni, hiszen a zeneszerzők konkrét rögzített hangokból, zajokból dolgoztak. David Ernst muzikológus 1973-ban találóan és lakonikusan határozta meg az eljárás lényegét: „Azt a zenét, amely a természetes hangokat a felvétel manipulálásával alakítja át, konkrét zenének nevezik.”⁵²

Az új zenei hangzásvilág teljesen lenyűgözte BÉJART-t. Szinte sokkolta az az érzés, hogy ezt a zenét – ahogyan mondta – nem füllel, hanem az egész testtel kell hallgatni. A kísérletezések ekkor már körülbelül két éve folytak a Francia Rádió Kutatási Szolgálatának támogatásával, a „Szimfónia” „alapanyaga” is készen volt már. BÉJART a kompozíció megismerését követően először önmaga számára alkotott egy szólót a műre. „Roppant erejű zene a Szimfóniáé. Felkavar. Erőszakos. [...] Olyan kíméletlenül leteperi az embert, mint ahogyan hatalmas kutyák ugranak ránk, és végignyálják az arcunkat!”⁵³ A mű hangzásvilágának

⁵⁰ *A magányos férfi szimfóniája* Zene: Pierre Henry, Pierre Schaeffer Bemutató: Párizs, 1955. július 26. Théâtre de l'Étoile. A főszerepeket Maurice Béjart és Michele Seigneuret táncolták. Az elemzés a Célia Film által 1965-ben forgatott változat alapján készült (rendező: Louis Cuny). <https://www.youtube.com/watch?v=V8dCdQ3iTrc>.

⁵¹ Elektroakusztikus berendezéssel feldolgozott, hangszalagra vett zene, amelynek alapanyagai konkrét hangok, hangzások és zörejek.

⁵² David Ernst, „So Youcan't Afford an Electronic Studio?” in: *Music Educators Journal*, Vol. 59, No. 6. (Febr., 1973), pp. 45-47.

⁵³ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, 1985, 56. (ford. Hegedűs Éva).

újszerűsége magától értetődően sugallta számára, hogy koreográfiájának a kortárs világ érzéseit kell kifejeznie. Mivel a zenei anyag nem szimfónia formában íródott, BÉJART ráérezett és meg is jegyezte azt a paradoxont, amely a *szimfónia* kifejezés értelmezése (együtthangzás, hangok együttese) és a választott téma (magány, egyedüllét) között érzékelhető. Az eredetileg *Öt zörejtanulmány* címet viselő huszonkét tételből, amelyek zenei anyaga egy és ugyanazon ember lépéseinek, hangjának, kiáltásainak, zörejeinek hangzásaiból állt, a koreográfus tizenegyet választott ki balettjéhez. A zenei részek a következő címeket viselték: *Prosopopée I., Partita, Valse, Erotica, Scherzo, Prosopopée II., Eroica, Apostrophe, Intermezzo, Cadence, Strette.*

BÉJART a nagyvárosi ember magányosságát, az arctalan tömegben vergődő egyéniséget, Férfi és Nő kapcsolódásának kudarcát, a lelkek egymásra találásának lehetetlenségét akarta megfogalmazni. Azt szerette volna, hogy a közönség azonosulni tudjon a szereplőkkel és a mondanivalóval. „[...] akkoriban ez volt a fontos: közelíteni kellett a közönséget és a táncosokat. Elég volt abból, hogy a táncosok olyan mágikus lények legyenek, akik a nehézkedési erőnek fittyet hányva mozognak.”⁵⁴ BÉJART elsősorban életérzéseket akart ábrázolni, konkrét történet nélkül. Azt, hogy mindez mennyire az „övé” volt, hogy milyen magas hőfokon találkozott benne a zene által kiváltott ösztönzés és az alkotói szándék, arról saját maga vallott: „Ez a Szimfónia gyorsan készült. Olyan balett ez, amely saját magát adta nekem, szinte nem is tudatosan csináltam, amit csináltam, nem keresgéltem, nem erőszakoltam rá semmilyen stílust.”⁵⁵

A mindennapok gépiességének szorongatásában, nyugtalanságában, a zajoktól üldözött ember a világba kiáltja magányát és félelmét. Így kezdődik a balett. A csupasz színpadon csak kötelek lógnak lefelé, a fekete nadrágos, meztelen felsőtestű férfi háttal áll a közönségnek. Az első zenei hangok (koppanások) után egy kiáltást hallani: a Férfi megfordul és összegörnyed, egyik kezét a szájához emeli, hogy a kiáltás még intenzívebb legyen, még messzebb jusson. Olyan ez a kiáltás, mintha a nagyváros dzsungeléből segélyüzenetet küldő ember hangja lenne. A Férfi szólójában – amelyet a zenében férfihangok, lépések zaja és más zörejek festenek alá – erőteljes mozdulatokkal jelzi egyéniségét, látjuk az arcát, erős testét, plasztikus és dinamikus ugrásai és forgásai megkülönböztetik a köré formálódó, mechanikus és egyforma mozdulataikat, gyakorló ruhában gépiesen végző nők és férfiak amorf csoportjától.

⁵⁴ Maurice BÉJART, Uo. 1985, 57.

⁵⁵ „Cette symphonie s’est faite rapidement. C’est un ballet qui m’a été donné parce que je n’ai aucune conscience de ce que je faisais, il n’y a eu aucune recherche, aucune volonté de style. Marie-Françoise Christout, *BÉJART*, I. m., p. 28.

Megjelenik a Nő. Fekete garbó nyakú dresszében, rövid hajával, hangsúlyosan festett szemével egyszerre izgalmas és mégis taszító, mert hidegnek és önzőnek tűnik. Spicc-cipőben táncol, amely megnyújtja testének vonalát. Gesztusai azonban szokatlanok, újszerűek. Ő a modern asszony, aki csábító és vonzó, de – Béjart szerint – szeretni nem, csak uralni tudja a férfit. Agresszív erotikusságát a zenében női hangok festik alá, hisztérikus kiáltások, nevetések, sikolyok hangsúlyozzák, amelyeket a tánc és a zene szimbiózisában a Nő hangjainak vélhetünk. Amikor a Férfiban vágy ébred, kézen fogná, ujjai egymás felé közelítenek (utalva Michelangelo ábrázolására a Sixtus kápolnában), összeérnek, de az érzéki „szikra” nem lobban fel, inkább kisül, a semmibe vész. A Nő a Férfi fölé kerekedik és keresztüllép rajta.

A csoport egyre fenyegetőbbben veszi körül a Férfit (a zenében a tömeg morajlásának hangjai és beszédfoszlányok hallatszanak), a kezekből korlátok alakulnak ki. Ebből a szorításból, a teljes megsemmisülés elől csupán a lelógó kötél kínál menekülési utat – felfelé –, de hová? Merre? A kötél motívuma, amely többféle szimbolikus értelmet hordoz (a halál és az élet két pólusa, a köldökszinórtól az élet elfojtására szolgáló kötél), de valódi emlékképként is került a műbe. Az alkotó világháború alatti emlékei között írt erről: „A konyhában volt egy kötél is. Arra való, hogy ha forró lenne a helyzet, elmenekülhessünk. A kötél jó erősen oda van kötve az ablakkilincshez és egy nagy füles csavarhoz, másik vége a kiöntő mellett a kövön hever: könnyű felkapni. A konyha egy nagy udvarra néz, s mivel a lakás első emeleti, nem lenne bonyolult dolog a menekülés. Kipróbáltam.”⁵⁶

Béjart-nak ebben a balettjében az egzisztencializmus életérzése fogalmazódott meg, amely akkoriban az egész francia értelmiséget foglalkoztatta.



A kép forrása: https://www.franceinfo.fr/culture/spectacles/danse/un-week-end-avec-bejart-a-la-cinematheque-de-paris_3326271.html

⁵⁶ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 33. (ford. Hegedűs Éva)

A koreográfia értékét nem csökkenti, hogy egy-egy motívumában felismerhető olyan alkotók műveinek hatása, akikkel BÉJART-nak az előző években alkalma volt megismerkedni. A balett gondolatvilágában érezhető Roland Petit *A fiatal ember és a halál* (1946) című korszakos alkotásának atmoszférája, de a külföldi turnékon megismert amerikai koreográfus, Jerome Robbins (1918–1998) korai művei (*A szorongás kora*, 1950, *A ketrec*, 1951) is felidéződhetnek a nézőben a koreográfia láttán. Egészen biztosan nem maradtak nyomtalanok a stockholmi „tanulóidők”, sőt Martha Graham 1954-es párizsi vendégjátéka sem, hiszen BÉJART jelen volt a Champs-Élysées Színházban a turné szinte valamennyi estjén.

BÉJART ezzel a balettel mégis valami alapvetően újat teremtett a francia táncművészetben, amely különbözött nemcsak az említett jelentős hatásoktól, de saját korábbi műveitől is. A megérlelődött élmények és tapasztalatok ekkor összegződtek és a zenei élménnyel együtt, „varázsütésére” új alkotói irányt jelöltek ki számára. Új témát vitt a színpadra, amelyet újszerű, eredeti mozdulatokkal fejezett ki. Ekkor fedezi fel igazán a modern táncban alapvetően fontos „solar plexus”⁵⁷ jelentőségét.

„A tánc az emberi test egyik kifejezési formája: ennek a testnek a maga teljességében kell táncolnia. [...] ...a tánc esztétikájának, sőt tisztaságának forrása az a viszony, amelyben az öt testvégződés és a test középpontja, a plexus kapcsolódik össze egymással. [...] ...az emberi test egység, amelynek egyensúlyi központja a köldök felett levő vitális jelentőségű rész, a plexus, a kisugárzási centrum, és az egyformán táplálja a test mind az öt végpontját.”⁵⁸

Mozdulat-szótárának elemei között már ekkor megtaláljuk a széles, akár spiccen végrehajtott, második pozíciós plié⁵⁹-ket és a „testhullámokat”. Ugyancsak nagyon fontos szerepet kapnak a kezek, amelyek később alapvető kifejező elemeivé váltak BÉJART mozdulatnyelvének. A kézfejek jelzésként való használata, a szétterpesztett ujjak, a tenyér kifelé fordítása, a „rámutató” mozdulat mindig tökéletesen illeszkedtek a visszaverődő zajokhoz, a csusszanásokhoz, koppanásokhoz. A *Szimfóniában* BÉJART elsősorban a szólistákra épített, a tánckar – bár dramaturgiaiailag fontos – de a tánctechnika szempontjából inkább „háttérszerepet” kapott.

Az újfajta mondanivaló és atmoszféra tánccá fogalmazását elismerően fogadta a korabeli kritika. Ez a tény azért is fontos, mert ekkoriban még nagyon eltérően vélekedtek a kritikusok Maurice BÉJART működéséről. Amennyire egyesek kifogásolták korábbi útkereső

⁵⁷ A solar plexus (napfonat) érzelmeink központja, amely a szív alatt, a gyomor felső része mögött helyezkedik el. A modern tánc képviselői a napfonatban találták meg a kifejező mozgás belső motorját.

⁵⁸ Maurice BÉJART, Uo., p. 77. (ford. Hegedűs Éva)

⁵⁹ Plié: a balett technika egyik alapvető mozdulata, a térdek hajlításával történő leereszkedés.

próbálkozásait, témaválasztásait, ezúttal olyan egyértelmű dicsérettel nyilatkozott munkájáról a sajtó és a szakmai közvélemény egyaránt. Antoine Goléa (1906–1980) muzikológus, a kortárs zene egyik legnagyobb tekintélyű ítésze bírálatában kiemelte a zene és a tánc innovatív összekapcsolódását a koreográfiában. A legnagyobb jelentősége azonban Serge Lifar (1904–1986) véleményének volt, aki nemcsak a párizsi Opera balettmestere és koreográfusa volt, de ekkor már – elismert táncelméleti szakemberként – katedrát is kapott a Sorbonne-on. Lifar így írt a bemutató után: „Korunk dinamizmusának minden leleményét mozgósították, hogy felvillanyozzák a közönséget és a maximumig fokozzák figyelmét... [...] Hatásos, magával ragadó alkotás, amely egyszerre erotikus és drámai. Figyelemre méltó mű, amely helyet követel magának a táncszínpadi alkotások területén.”⁶⁰

Lifar a zenének is kiemelt figyelmet szentelt, ami különösen azért érdekes, mert éppen ő volt az a koreográfus Párizsban, aki 1936-ban *Ikarosz* című balettjéhez először használt ritmuskíséretet, megváltoztatva ezzel a hagyományos balettzenéről alkotott korábbi felfogást: „A **konkrétnak** nevezett zene lényegét abban látom, hogy bizonyos színházi értelmezéseknek megfelelő hangzó matériát használnak fel. Ez a zene a maga brutalitásával, hangzásbeli kontrasztjaival képes hangsúlyt adni egy szövegnek, átjárhatóvá tudja tenni a költészet bizonyos formáit, és ezzel hiteles eszközt teremt. Azt hiszem, hogy a modern színház ennek az eszköznek a felhasználásával, értékesebbé, tekintélyesebbé válhat, új lehetőséggel gazdagodhat. [...] *A magányos férfi szimfóniájának* megalkotása mesterien megmutatta ezt. Egy **hangzó** technika sokirányú felhasználásának lehetőségével találkozhatunk benne.”⁶¹

A kedvező párizsi kritikái fogadtatás⁶² ellenére azonban a közönség pozitív fogadtatása elmaradt. Szerepet játszott ebben az is, hogy a nyári hónapban Párizsban tartott bemutatóra csak kevés, igazi „táncrajongó” volt kíváncsi.

⁶⁰ „... toutes les ressources du dynamisme de notre époque ont été mises en oeuvre pour galvaniser le spectateur et utiliser au maximum ses facultés d'attention ... [...] C'est une oeuvre puissante, prenante, à la fois érotique et dramatique qui reste digne de notre attention et garde une place dans l'expression théâtrale.” Antoine Livio, *Béjart*, I. m., p. 47.

⁶¹ „La musique dite **concrète** demeure pour moi l'utilisation d'un matériau sonore à certaines définitons théâtrales. Elle peut, par sa brutalité, ses contrastes sonores, souligner un texte, rendre plus perméables certaines formes de la poésie, à ce titre, elle peut constituer un moyen valable dont l'utilisation dans certaines conceptions théâtrales modernes peut ajouter à leur relief, à leur mise en valeur, à leur enrichissement.”

„La réalisation de la” *Symphonie pour un Homme seul*” en reste la magistrale démonstration. Nous sommes en présence d'une technique **sonore** aux multiples utilisations.” Antoine Livio, Uo. pp. 47–48. Kiemelés az eredeti idézetben.

⁶² Kritikák magyarul: Tugal, Pierre (Párizs), Táncírányzatok Párizsban, *Táncudományi Tanulmányok* 2. (1959–1960), 49., Körtvélyes Géza, Párizsi balett (Maurice Béjart–Louis Cuny balettfilmje), *Muzsika*, 1960. 11., Tacjana Wysocka, a *Kultúra Warszawa* 1966. február 27-i számában. *Külföldi Szemle*, 1966. 3. szám, Maurice Béjart – önmagáról, *Külföldi Szemle*, 1965. 2. sz. 62. old. Jean Clay, a *Réalités* 1963 évi I. szám., *Táncművészei Értesítő*, 1973/1. szám, pp. 52–53., Christine de Rivoire, Miért kell Maurice Béjart-t kölesönt kérnünk a belgáktól?, *Külföldi Szemle*, 1961. 8. sz.

Miért tekintjük ma is *A magányos férfi szimfóniáját* meghatározó alkotásnak? Ebben a balettben még nem mutatkoztak meg a későbbi igazán jellegzetes táncszínház jellegű bėjart-i alkotói vonások: a csírát sem fedezhetjük fel még benne a hatalmas tömegeket mágikusan mozgató, nagy „barokk” hatású produkcióknak, a többszörös gondolati áttételekkel, szellemi és látványbeli „rétegekből” komponált alkotásoknak. Maurice Bėjart ezzel a művével mégis új korszakot nyitott meg saját maga számára, ennek a táncdarabnak megalkotásával lépett rá arra az útra, amelyen később is haladni akart: filozofikus gondolatokat ábrázolni kortárs zenére. Ekkor döntötte el, hogy a kortárs zene megtermékenyítő erejére támaszkodik, amelynek ihletése újfajta kifejező mozdulatokkal gyarapította mozgásnyelvét. Későbbi munkáiban, szinte mindig a táncossal, táncosokkal együtt alakította ki a koreográfiát, most azonban egyedüli „munkatársa” maga a zene volt. Ekkor még csak kísérletezett, és érthető módon, a saját testén próbálta ki újításait. De a zenéből nemcsak újfajta mozdulat, de újfajta mondanivaló is született. Olyan gondolatok, amelyeket meg kellett értetni és el kellett fogadtatni a közönséggel. Ez a szándék lett a következő évtizedek programja.

Bėjart kapcsolata Pierre Schaefferrel (1910–1995), a modern kísérleti zene francia zeneszerzőjével, azért is meghatározó jelentőségű, mert Schaeffer az görög-örmény misztikus, okkultista filozófus, író és spirituális tanító Georges Ivanovits Gurdjieff (1877–1949)⁶³ követője volt, Pierre Henry pedig szintén érdeklődött a tibeti buddhizmus iránt, tehát ebben a környezetben Bėjart érdeklődése ismét Ázsia és a buddhizmus felé fordulhatott és ebben szellemi szövetségesekre talált munkatársaiban.

A következő években, 1956-tól 1959-ig több művet (többek között *Haut Voltage*, *Le Teck*, *Orfeusz*) is készített társulatának. Kevés táncosra alkotott kamara jellegű darabokat, amelyekben a főszerepeket is maga táncolta. Kiemelkedik közülük a *Le Teck (A Tikfa)*⁶⁴ című műve, amelyet 1956-ban Marseille-ben a Le Corbusier által tervezett Cité Radieuse tetején mutattak be egy avantgarde fesztivál keretében. A modern hangvétellű duett egy különleges tikfából készült szobor körül zajlott, amely azután bele is épült a koreográfiába. A szobor a magyar származású, Franciaországban nagy hírnevet szerzett képzőművész, Martha Pan (1923–2008)⁶⁵ alkotása.

⁶³Tanaihoz szorosan kapcsolódtak a szakrális táncok. 1919-ben Tbilisziiben Harmonikus Emberi Fejlődés Intézete néven alapított iskolát. Az enneagram kutatója.

⁶⁴*Le Teck*. Bemutató: Festival d'avant-garde, Marseille 9 août 1956. Zene: Jerry Mulligan, Tito Puente. A díszletelmként használt szobor Martha Pan alkotása. Előadók: Michèle Seigneuret, *Maurice Bėjart*. <https://www.youtube.com/watch?v=POwUIOLM0ZI>

⁶⁵Többek mellett Le Corbusier-vel is dolgozott együtt. Az 1950-es évek közepétől kezdve alkotásaiban fontos szerepet tulajdonított az egyensúly és a természetes mozgás kapcsolatának.

Az együttes ezekben az években, bár aratott sikereket, nehéz anyagi körülmények között dolgozott. Bėjart az ekkor készült balettjeit „laboratóriumi baletteknek” nevezte, találóan, hiszen számára a legfontosabb ekkoriban a kísérletezés volt. Formákkal, terekkel, testekkel, zenékkal.

1959-ben egy különleges lehetőség kínálkozott számára. A híres Orosz Balett (Ballets Russes) megalakulásának 50. évfordulóját ünnepelte a táncvilág. A társulat egyik utolsó táncosa Serge Lifar kapott felkérést, hogy a brüsszeli Théâtre de la Monnaie számára készítse el *A tavaszi áldozat* (*Le Sacre du Printemps*)⁶⁶ új változatát. Lifar egyéb feladatai miatt nem tudott eleget tenni a felkérésnek, és – talán éppen a *Magányos férfi* ismeretében – Bėjart-t ajánlotta a feladatra.⁶⁷ A december 8-án Brüsszelben lezajlott bemutató óriási sikert aratott és nemzetközi hírnevet hozott Bėjart-nak. A koreográfia mind a mai napig talán az egyik leghíresebb alkotásaként maradt meg a tánc történetben.

A Tavaszi áldozat emblematikus mű úgy a tánc, mint a zene történetében. Megalkotása Maurice Bėjart pályafutásában is mérföldkövet jelentett. Míg *A magányos férfi szimfóniája* újszerűségével, kísérletező jellegével csak szűkebb és hazai körben aratott sikert és szerzett elismerést alkotójának, addig a *Sacre*-ral Maurice Bėjart jövődő nemzetközi világhírét alapozta meg.

Már az 1913-ban bemutatott, eredetileg Vaclav Nizsinszkij (1889–1950) által koreografált ősváltozat is botránykőnek számított, hiszen nagyon sok olyan tabut lerombolt, amelyek a 19. századi baletthez kapcsolódtak. „*Le (Mas)Sacre de Printemps*” (massacre = gyilkosság) – írták a szójátékot felhasználva a bemutató idején a felháborodott bírálók. Attól kezdve *Igor Sztravinszkij* korszakos muzsikájának táncos megfogalmazása a 20. század számos koreográfusának jelentett kihívást, és mind a mai napig az újabb generációk alkotói közül is többen hozzányúltak a témához. A bemutatásakor zenei „bombaként” ható mű újra és újra vonzza az alkotókat, amely egyben a mű örökérvényűségét, mindenkori frissességét is bizonyítja. A *Sacre*-nak a legutóbbi időkig több mint száz táncváltozata született, közülük nem egy alkotójának koreográfusi manifesztuma lett.

Bėjart 1959-ben, számos sorsszerű véletlennek köszönhetően találkozott Sztravinszkij zenéjével és a *Sacre* megkoreografálásának lehetőségével. Fontos megjegyezni, hogy az addigi pályafutása során – a konkrét zenével való megismerkedés előtt – felhasznált zenék sorában,

⁶⁶ *A Tavaszi áldozat*. Zene: Igor Sztravinszkij. Bemutató: 1959. december 8. Brüsszel, Théâtre Royal de la Monnaie. A főszerepeket: Germinal Casado és Tania Bari táncolták.

⁶⁷ Az információt először Florence Poudru francia tánc-történésztől hallottam.

egyedül Sztravinszkij *Tűzmadara* képviselte a modernebb irányt, amelyre még 1950-ben Stockholmban készített egy korai, kísérleti változatot.

1959-ben azonban továbbra is a kortárs zenei kísérletek érdekelték inkább, miközben anyagi és szervezési gondok, adósságok szorongatásában próbálta fenntartani kis párizsi társulatát, a *Ballet de l'Étoile*-t. Ennek az együttesnek a nevét 1957-ben – bizonyára nem véletlenül – *Párizsi Balettszínházra* változtatta. A társulat kilenc hónapot turnézott, hogy a maradék háromban, Párizsban új bemutatót tarthasson. Bójart mindent elvállalt, hogy valahogy egzisztenciát biztosíthasson magának és az együttesének. Így – bár először nem nagy lelkesedéssel – végül is elfogadta *Maurice Huisman*, (1912-1993)⁶⁸ a brüsszeli Théâtre de la Monnaie⁶⁹ frissen kinevezett igazgatójának felkérését a mű színpadravitelére. Akkor még természetesen nem tudta, hogy a darab mindörökké emblémája marad koreográfusi munkásságának.

Florence Poudru francia tánc-történész újabb kutatásai szerint tehát eredetileg Serge Lifart kérték volna a feladatra, aki már régóta szerette volna megkoreografálni a darabot. Előkerült az az október 16-i keltezésű szerződés, amelyet Lifar ügynöke készített elő a brüsszeli színházzal.⁷⁰ Lifar azonban egyszerre több felé is elkötelezte magát, hiszen 1959-ben a Gyagilev-féle Orosz Balett születésének ötvenedik évfordulóját ünnepelték Franciaország szerte. Annak a társulatnak az évfordulóját, amelynek utolsó éveiben Lifar maga is tagja volt. Az tehát, hogy Serge Lifar számára esetleg fontosabb volt választott hazájában eleget tenni a fontos megemlékezéseknek, nem tűnik érthetetlennek. Decemberben éppen Monte-Carlóban zajlottak a Gyagilev-megemlékezések. Poudru szerint az is lehetséges, hogy a brüsszeli tervben részt vevő felek valamiben nem tudtak megegyezni. Nem tudni pontosan az okát, hogy miért hiúsult meg a Lifarral tervezett vállalkozás, de a brüsszeli megbízatás végül is Maurice Bójart-é lett.

Más források szerint Bójart egy korábbi turnéja alkalmával ismerkedett meg Huismannal, aki valamilyen nagyszabású produkció tervéről tárgyalt vele az 1959-es brüsszeli nyári fesztiválra. Bójart – nem szívesen – de táncosai unszolására és édesapja biztatására, azon a nyáron mégis elkezdett foglalkozni a partitúrával, amelyet többször, több változatban meghallgatott. Amikor Lifar visszalépett a decemberre tervezett bemutató munkálataitól, a „szálak összeértek”. Ahogy minden igazán jelentős produkció születésekor, ezúttal is a nagy

⁶⁸1945-től a Théâtre National de Belgique, 1959-től 1981-ig a Théâtre Royal de la Monnaie igazgatója.

⁶⁹ Le théâtre royal de la Monnaie, Brüsszel operaháza, nevét a térről kapta, ahol elhelyezkedik.

⁷⁰ Florence Poudru, *Serge Lifar, la danse pour la patrie*, Hermann Éditeurs, Paris, 2007, p. 202.

szellemek találkozása segítette a sikeres megvalósulást. Az Huismannal való találkozás véletlennek, de sorsszerűnek bizonyult Bėjart életében.

Maurice Huisman – bár vegyésznek készült – valódi színházi ember, színész és színigazgató volt, aki a különböző összetevők egységének tartotta a színházi produkciót. Elsősorban a színházművészet társadalmi aspektusa érdekelte. Közönségét sohasem kereste a kiváltságos elitben. Pályája kezdetén, testvérével gyermekszínházat csinált, majd Afrikába ment, az akkor belga fennhatóság alatt álló Kongóban rendezett színdarabokat a fekete közönség művelésének céljával. Ezekben a darabokban igazi „népszínházat” igyekezett csinálni a shakespeare-i dráma és a cirkuszi látványosság keverékéből. Brüsszelbe visszatérve a Nemzetközi Kulturális Kapcsolatok Belga Központjának igazgatójaként is számos különleges előadást szervezett és jelentős kapcsolatokra tett szert.

Huismant ilyen előzmények után nevezték ki 1959-ben a Théâtre de la Monnaie igazgatójának, amelyet működésének közel tíz éve alatt nemzeti Operává változtatott a szó legjobb európai értelmében. A balett is érdekelte, de ezen a területen kevesebb tapasztalattal rendelkezett és mivel a belga balettművészet ekkor nem volt igazán magas színvonalon, ezért munkatársakat is nehezebben talált hozzá, mint a többi művészeti ág területére.

A Maurice Bėjart-ral megteremtett korszakos jelentőségű együttműködésének a *Sacre* rendkívüli sikere csak a kezdetét jelentette, amelyet a később világhírűvé vált együttes, a *XX. Század Balettje*⁷¹ létrehozása, majd a *MUDRA*⁷² táncművészeti iskola⁷³ megalapítása követték. Mindez alapvető fordulatot jelentett Belgium táncéletében. Kettejük érdeklődésének sok közös vonása – a szélesebb közönséget megszólító színház, a nagyszabású és látványos előadások, az Afrikához fűződő vonzalom – egyre meghatározóbban érvényesültek Bėjart művészetében és tevékenységében.

Huisman ötlete volt, hogy egy híres zenemű Brüsszelben még színpadra nem került változatával nyújtsanak újdonságot a közönségnek. Bėjart-nak a munkára – éppen a Lifarral történt egyezkedés miatt is – végül alig több mint három hete maradt.

Munkamódszere a zene újra és újra meghallgatásával kezdődött, úgy bolyongott a *Sacre* zenei világában, mint egy labirintusban. „Kibelezte” a partitúrát, kereste a balett vezérlő

⁷¹ Bėjart első világhírű társulata, amely 1960-tól 1987-ig működött, brüsszeli székhellyel.

⁷² A mudra szanszkrit eredetű szó, amelynek jelentése: gesztus. A hinduizmusban, buddhizmusban és jógában használatos kéz- vagy testtartások, amelyeknek spirituális jelentőségük van. Pl. Tudás mudra: A hüvelykujj és a mutatóujj hegye összeér, a többi ujj kinyújtva. Nyugalmat és koncentrációt áraszt.

⁷³ MUDRA (Centre de Perfectionnement et de Recherche des Interprètes du Spectacle): 1970-ben Bėjart által Brüsszelben alapított táncművészeti iskola, amely új táncpedagógiai irányelveket követett azzal, hogy a klasszikus balett mellett kortárs tánctechnikákat, ritmustanulmányokat, éneklést, színpadi ismereteket és keleti szemlélettel jógát is tanítottak a növendékeknek. 1977-ben Léopold Senghor támogatásával Dakarbán megnyitották a MUDRA-Afrique elnevezésű intézményt.

gondolatát. A feladat kihívást jelentett abból a szempontból is, hogy a koreográfia elkészítéséhez három különböző társulathoz tartozó táncosokat alkalmazhatott. A brüsszeli színház néhány táncosa várt feladatra, akik mellé Huisman szerződtette egy londoni, éppen Brüsszelben turnézó fiatal balettegyüttes tagjait. Hozzájuk kapcsolta Bėjart saját társulatának táncosait, akik között ekkor már ott volt az előző években szerződtetett, marokkói származású Germinal Casado (1934–2016)⁷⁴ illetve a korai Bėjart-alkotások egyik első számú táncosnője, a holland Tania Bari (1936–)⁷⁵ is.

A próbák Casado visszaemlékezései⁷⁶ szerint nehezen, de olykor szinte vallásos ihletettségben zajlottak. Bėjart már nem saját magát, saját testét helyezte a középpontba, először nyílt lehetősége arra, hogy nagyobb létszámú együttesnek alkosson. Figyelembe vette táncosai javaslatait, akik így „baletettek” valamennyit saját egyéniségükből is a műbe. Egyes lépéseket ők maguk találtak ki. Így például az első rész záró képében a furcsa, „békamozgást” utánzó férfiugrás-sorozat Casado egyik váratlan ötletéből született. Mivel a társulat tagjainak technikai tudása igen különbözött egymástól, Bėjart alig alkalmazott klasszikus balett elemeket, ehelyett azzal próbálkozott, hogy a zene által sugallt programhoz kapcsolódjon. Az eredeti szövegekönvben egy pogány orosz rítus fogalmazódott meg, Bėjart ehhez igazodva ősi, természetes mozdulatokban gondolkodott. Ugrások, szökkenések, nyújtózások, rángások, remegések, apró lépések, összekuporodások, állatutánzó mozgások, gesztusok. Mindezek egyszerre illettek a partitúra üzenetéhez és a vegyes tánctudású társulat tagjai is jól tudták tolmácsolni azokat.

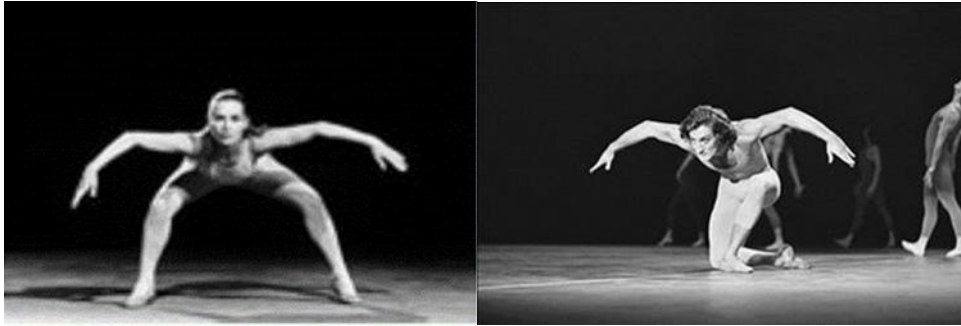
Bėjart – mint, ahogyan mindig tette – respektálta Sztravinszkij partitúráját és valamelyest az eredeti 1913-as szövegekönvvet is. Megtartotta a rítus gondolatát, de saját ideáját társította hozzá. Nem vonzotta a pogány, szláv kolorit és legfőképpen nem tetszett neki, hogy a történet halállal, valakinek a feláldozásával végződik. Egyetemes, általános érvényű mondanivalót képzelt a nagy horderejű zenéhez, kozmikus dimenziókba helyezte a természet és az ember megújulásának misztériumát. A „mozgó emberi test evangéliumát (örömhírét)” alkotta meg, ahogyan azt a svájci szakíró Antoine Livio (1937–2001)⁷⁷ írta könyvében.

⁷⁴1957-től 1967-ig volt Bėjart együttesének tagja és a koreográfus munkatársa. Több Bėjart-baletthez tervezett díszleteket is.

⁷⁵1955-től 1973-ig dolgozott Bėjart-ral.

⁷⁶ Germinal Casado, *Germinal ou Le Sacre du Printemps*, France Europe Éditions, 2007.

⁷⁷ Antoine Livio, *Bėjart, L'Age d'Homme*, Paris, 2004. p. 76.



A képek forrása: 1. <https://www.dancereflections-vancleefarpels.com/fr/movie/programme-de-films-en-ligne-1>

2. Cyril Atanassoff dans *Le Sacre du Printemps* de Maurice Béjart en 1969. Photo: Colette Masson
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=677614901038698&set=a.489354749864715&id=100063705815979>



A kép forrása:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=677614901038698&set=a.489354749864715&id=100063705815979>

„Szünet nélkül azt ismételtetem magamnak: Egyszerűnek kell lennie és erősnek. Fogtam egy darab életet és odahajítottam a színpadra. [...] Csak sok-sok képeplémem öntudatlan felidéződésére támaszkodtam: a Guimet Múzeumban látott hindu Kígyó királynéra, a majja istenek terrakotta heréire, azokra a szerelemben vergődő testekre, amelyeket elképzeltem, amikor én magam szerelmeskedtem.”⁷⁸

A darab szerkezete logikus, világos: az első részben a férfiak „hordáját” ébreszti fel a tavasz ereje, a második részben a nők eszmélnék érzékiségük tudatára, míg a záró részben az egymásra találás aktusa válik elsöprő erejű termékenység ünneppé. A koreográfus először elválasztja a nemeket, külön-külön ábrázolja a férfiak és a nők közösségét, hogy azután majd

⁷⁸ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, I. m., pp. 128–129.(ford. Hegedűs Éva).

egyesítse őket. Fontos ez a szerkezeti elkülönítés, hiszen Bėjart éppen arról „beszél” koreográfiájában, hogy a teljesség (unité) a kettősség (dualité) ellentétes és egymást kiegészítő jellegének egyesítéséből születik meg. Ez a gondolat később gyakran visszatér műveiben.

A tizennyolc barna, zöld, vöröses trikós férfiből álló csoport tagjai lassan ébrednek, mozdulnak, egyenesednek fel a téli álomból, mintha éreznék a fényt, a nap első melengető sugarait. Mozdulataik egyszerűek, test- és földszagúak, ősi hím erőt sugároznak. „Nem fiúk kellettek nekem, hanem csipők, öklök, hirtelen felvetett fejek.”⁷⁹ Csapatukat a horda törvényeinek ereje szabályozza, a Bėjart által használt látványos térformák, sorok, diagonálok, „fél karéjba” rendeződések éppen ezért nem hatnak mesterkéltnek, a mozdulatok belső ereje és a zenéhez való igazodása hitelesíti a formai kompozíciót.

A férfiak vetélkedéssel, erőpróbával, állatutánzó mozdulatokkal (egyszer a fejükkel feszülnek egymásnak, máskor mellkasukkal ugranak össze) bizonyítják vagy fitogtatják férfi erejüket. Kivetik maguk közül a Kiválasztottat, azt a fiút, aki majd a szerelmi áldozatban részt vesz. A Kiválasztottnak – egyben megbélyegzett, kítaszított is – szenvednie kell, megpróbáltatásokon kell átmennie, ahogyan a beavatási szertartásokban is. Szemét bal kezével eltakaró gesztusával a kiválasztás utáni pillanatban megjelöltetik. Ugyanez a kézmozdulat jelenik meg később a Kiválasztott lány táncában is. A lány azonban a jobb kezével takarja el a szemét. Ugyanez a gesztus „fűzi össze” tehát a két Kiválasztottat, az „egész két felét”. Bėjart szerint ez a balett egyik kulcsmozdulata. Az ősi áhítat gesztusa, amikor a halandó eltakarja a szemét, hogy ne vakuljon meg a fenséges látványától. Azzal tehát, hogy Bėjart fontosságot tulajdonított ennek a mozdulatnak, megerősítette műve szakrális oldalát.

A második részben holdfényes, álomszerű éjszakai hangulatban finom rezdülésekkel, lassú hullámmal, hajladozásokkal fejezi ki várakozását, a meztelenséget imitáló, testszínű trikós női csoport. A medencéjüket hívogatóan emelgető lányokat a maguk Kiválasztottja vezeti, aki szólójában nemcsak azzal fejezi ki érzéki nőiességét, hogy egész testében lüktet a vágy (karjai, törzse átveszi a lüktető féltalpra emelkedések ritmusát), hanem azzal is, hogy megismétli a Kiválasztott „Hím” pózát, karjait madárszárnyként mozgatva hívogattja párját.

Bėjart egyébként – a hogyan elődei közül többen is – ennek a részletnek megalkotásával kezdte az alkotást. Először a Kiválasztott lány szólóját koreografálta, majd megteremtette mellé a férfi Kiválasztottat. Éva mellé Ádámot is alkotott, hogy kettejükkel létre jöhessen a teljesség. Ezt ábrázolja az azonos kézmozdulat, utalva a jin és a jang, a nappal és az éjszaka, az élet és a halál kettősségére.

⁷⁹ Maurice Bėjart, Uo., p. 127. (ford. Hegedűs Éva).



A kép forrása:

http://atelierletempsdepose.free.fr/PDFs/11_MAUJICE_BEJART_PARCOURS%20MAQUETTE%20ET%20CONCEPTION%20GRAPHIQUES%20

A harmadik részben a lányokat viharzó hevességgel veszik körül a színpadra beözönlő férfiak. Mintha a zene „forgószele” repítené be őket a színpadra. Összefogózáva, egymást keresztező félkörökben, makacs ismétlődéssel közelítik meg a lányokat, majd távolodnak el ismét tőlük. Ezt a formát nevezte Bėjart „farandolának”, amellyel egy gyors tempójú, híres, régi provanszi néptáncra utalt. Ezt a formát egyébként később is gyakran használta fel sokszereplős balettjeiben. A folklórból ihletett, ősi mozdulatok lüktető erejű, sűrítő hatású plasztikai hatást okoznak. A körformák archaizmusa is fokozta, koncentrált a műben megjelenő erőt. Majd a félkörök „kiegyenesednek” és kezdetét veszi a rítus végső felvonása.

A kiválasztottak először bizonytalanul kerülgetik egymást, majd a közösség követelő ereje, a természet törvénye löki egymáshoz őket. Szinte érezhető a vonzás és a taszítás magnetikus ereje. A várakoztatás felerősíti az egymásra találás aktusának félreérthetetlen mozdulatát, amelyet azután a szólisták hosszan „kitartanak”, míg a többiek is bekapcsolódnak az egymásra találás rítusába. A mozdulatlanságban összeforrt pár ellenpontozza a közösség orgiasztikus pillanatait.

A legvégső, záró póz nemcsak látványosságával kelt hatást, hanem igazi összefoglalását is adja a műnek. A vad szépségű kavargásból, mint valamilyen különleges virág közepéből bukkan fel, „pattan ki” az egymást átölelő emberpár, mint egy hímnős virág kétnemű bibéje. A kettősségből megszületik az egység ...” Mi más lenne a Tavasz, mint az az óriási, elemi erő, ami a tél köpenye alatt szunnyad sokáig, s ami hirtelen fellobban és lánggra gyújtja a világot – a növény, az állat és az ember világát?⁸⁰

⁸⁰ Dr. Körtvélyes Géza, Bėjart baletttest, in: *A Magyar Állami Operaházban 1973-ban bemutatott Bėjart-est műsorfüzete*, Magyar Állami Operaház, 21.

Béjart művében több hangsúlyt fektetett „Eros-ra”, az Élet hatalmára, mint „Thanatos-ra”, a Halál erejére. A téli halálból feltámadt élet eszmél rá saját, mindent elsöprő erejére: „Legyen hát ez a balett, a festőiség minden mesterkéeltsége nélkül, a Férfi és a Nő egyesülésének himnusza, testük legbensőbb valójáig - az ég és a föld egyesülése, az élet és a halál tánca, amely örökké való, mint a Tavasz!”⁸¹

Antoine Livio szerint Maurice Béjart-t a *Sacre* tette igazán felnőtt alkotóvá, olyan koreográfussá, aki már nem csupán önmagáért és a társulataért, hanem a közönségért is felelős. *A Magányos férfi* és jó néhány korábbi balett egy szűk, belterjes közönséghez szólt, olyanokhoz, akiktől Béjart támogatást remélt. A brüsszeli vállalkozás azonban megnyitotta előtte a szélesebb, heterogénebb, sokszínűbb – és ami különösen fontos – fiatalabb közönséggel való ismerkedés lehetőségeit. Ugyancsak jelentős momentum Béjart pályáján az is, hogy az addigi kamara jellegű alkotások helyett, ezúttal nagyobb együttessel és zenekarral is dolgozhatott. Mindez természetesen hatott mozdulat-szótárának alakulására is. Koreografikus architektúrájában a térhasználat a korábbiaknál fontosabb szerepet kapott, és ezzel ismét újabb dimenziók nyíltak az alkotói út következő állomásai felé.

A színpadon használt mozdulatok jellegét meghatározták az adott körülmények: a vegyes tánctudású, közös tapasztalatok nélküli együttes és egy olyan zenemű, amely vad erejével, szokatlan hangzás- és ritmusvilágával szinte úzi, hajtja az alkotó fantáziáját. A dobok makacsul ismétlődő ritmusai az ősidők rítusait idézik. Egyes motívumok konok ismétlése energiákat koncentrált, az egyes dallamok fejlődésének nagyszámú, váratlan megszakítása, a megszakított részek lezáratlansága feszültséget keltett. A szinkópák fokozott használata, a hangszerelés virtuozitása, a fúvósok és az ütősök szokatlan dominanciája, mind folyamatos ösztönzést adott az alkotónak. Magából a zenéből következik az az energia, amely túlrad az emberen, mint egyéneken és valami sokkal hatalmasabbat képvisel, a természet törvényét a maga kozmikus teljességében. Az erő és az ösztönösség olvad benne egygyé.

A tavaszi áldozatról szóló korabeli kritikák és későbbi elemzések többségének is egyik legfontosabb kérdése a mű szexualitása. Természetesen a mozdulatok egyértelműségéből, a testek ábrázolási módjából és a mű „üzenetéből” is következett – különösen a 20. század derekán és a balettszínpadon –, hogy a szerelmi rítus szokatlanul őszinte ábrázolása a szexualitásra bemutatására szűkítette le a béjart-i mondanivaló lényegét. Néhány kritikus

⁸¹ „Que ce ballet soit donc, dépouillé de tous les artifices du pittoresque, l’Hymne à cette union del’Homme et de la Femme au plus profond de leur chair, union de ciel et la terre, danse de vie et de mort, éternelle comme le Printemps!” Maurice Béjart, *Le ballet des mots*, Les Belles Lettres/Archimbaud, Paris, 1994, p. 401.

fanyalgott, a közönség azonban lelkesedett a darabért és az előadás különösen a fiatalok körében aratott sikert.

Sokáig maga Sztravinszkij is kifogásolta, hogy „mindenki szerelmeskedik a színpadon” – hiszen mindenhol ezt hallotta – és azt nyilatkozta: „Az én zenémben nincs szex!” Béjart félt is attól, hogy a zeneszerző letiltja a darabot. Amikor azonban 1968-ban az idős Sztravinszkij egyszer – inkognitóban – elment és megnézte a balettet, áldását adta a koreográfiára. Mivel aznap este a mester jelenlétéről tudomást szerzett és megszeppent zenekar nem játszott igazán jól, Sztravinszkij állítólag egyetlen megjegyzést fűzött a látottakhoz: „Végül is ebben a balettben egyetlen zavaró dolog volt, és az a zene!”⁸²

Pedig a rituális szerelmi „áldozat” Béjart-nál nem maradt meg az öncélú szexualitás bemutatásánál. Az erotikusnak ható mozdulatok, a medence emelgetése, a felkínálkozás pozitívrajaként, a rángások, sőt a „ceremonikus koitus” póza is, csupán a testre alkalmazott algebra volt, csupán grafikai jellemzők, míg a mozdulatokból „rajzolt” üzenet a kozmikus végletekig emelte férfi és nő, hím és nőstény egymásra találását.

„A balett a szexualitásból kiindulva, egyfajta misztikus energiához vezet, amely a testből szabadul fel. Maurice Béjart-t koreográfusként kétségtelenül foglalkoztatja a szexualitás, de a szexualitást kozmikus célokra irányítja, amely a röntgensugárnál is élesebben mutatja a tantrizmust, leginkább annak agyi leképeződését.” – jegyzi meg találóan Philippe Verrièle kritikus, a tánc és az erotika kapcsolatával foglalkozó könyvében⁸³ A szexből misztikus elragadtatás lesz, a testek „fizikai” kapcsolata, metafizikai dimenzióba emelkedik. „Az emberi szerelem fizikai mivoltában ugyanazt az aktust jelképezi, amivel az Istenség létre hozta a Mindenséget, és azt a boldog kielégülést mutatja, amely ezután érzett.”⁸⁴

Később, az 1968-ban bemutatott *La Nuit obscure (A sötét éj)* című balettjéhez írt szövegében Béjart egyértelműen kimondja: „A testi szerelem, az isteni egyesülés tökéletes szimbóluma.”⁸⁵ Ezt a gondolatot fogalmazta meg az 1968-ban az Avignon-i Fesztiválra készített *Bhakti*⁸⁶ című balettjében is, amely szintén egyik nagyon népszerű alkotásává vált. A tradicionális hindu zenére készült darabban a vallásos odaadás, az istennel való egyesülés jelent

⁸² Mario Bois, „Près de Stravinsky”, in: *Hommage à Maurice Béjart*, Műsorfüzet, Párizsi Opera, 2008.

⁸³ „Le ballet partant du sexe conduit à une sorte d’énergie mystique dégagée de la chair. Maurice Béjart est certes un chorégraphe sexuel mais dans une sorte d’instrumentalisation du sexe à des fins cosmiques, qui évoque plus le tantrisme dans sa version la plus cérébrale que le rayon X.” Philippe Verrièle, *La muse de mauvaise réputation. Danse et érotisme*, La Musardine, Paris, 2006. p.108.

⁸⁴ „L’amour humain, dans son aspect phisique, symbolise l’acte même par lequel la divinité créé le Cosmos, et la joie qu’elle en retire.” Maurice Béjart, *Le ballet des mots*. Les Belles Lettres/Archimbaud, Paris, 1994, p. 401.

⁸⁵ „L’amour charnel, symbole parfait de l’union divine.” Maurice Béjart, Uo., p. 423.

⁸⁶ A szó jelentése is: odaadás. Bhakti, tradicionális indiai zenére. Bemutató, 1968. Avignon. Szólisták: Hitomi Asakawa, Paolo Bortoluzzi, Jorge Donn, Maïna Gielgud, Tania Bari, Daniel Lommel.

meg a balettszínpadon a Bhagavad-gítára alapozva, amelyet Bėjart az egyik legfontosabb könyvnek tartott.

3.1.3. Brüsszel: A XX. Század Balettje

1961. január 10-én egy újabb, Bėjart oeuvre-jét tekintve máig ikonikus, siker-darab született, a *Bolero*,⁸⁷ amely egyben ismét egy új korszak kezdetét jelentette. Maurice Huisman, a Monnaie igazgatója szerződést ajánlott Bėjartnak, aki tehát Brüsszelben hozta létre első társulatát, a *XX. Század Balettjét (Le Ballet du XX^e siècle)*. A névválasztás tükrözi Bėjart művészi programját. Balettet alkotni 20. századi szellemben, a 20. század közönségének. A korábbiaknál jóval nagyobb társulata, amelyben a negyven táncos tizennyolc különböző országból érkezett, a nemzetköziség szimbóluma lett az európai táncpalettán. Ugyanekkor személyes családi tragédia is sújtotta, apja váratlanul meghalt egy autóbalesetben. *La mort subite (Hirtelen halál)* – később ezt a címet adta egyik írásának és egy balettjének is. Kegyetlen fintora a sorsnak, hogy más, számára kedves munkatársai között is volt olyan, akinek hirtelen halálát autóbaleset okozta, így az autózás, a sebesség fogalmai is visszatérően beleépültek motívum-szótárába.

Maurice Ravel *Bolero*-ja az újonnan alakult *XX. Század Balettjének* egyik első bemutatója volt a Théâtre de la Monnaie-ban és Maurice Huisman ennek a balettnak a születésében is fontos szerepet játszott. Feltételezhetően a táncot népszerűsítő szándék vezette, amikor Ravel zenéje mellett döntött.

„Maurice Huisman egyik nagyszerű képessége, hogy azt teszi munka közben, amit Montesquieu tanácsolt az írás közben: átugorja a közbülső gondolatokat. Nem vár arra, hogy igent mondjanak neki. Mint egy lóversenyen, úgy „fogad” a partnerére. Azt hiszem, hogy még meg sem tartottuk azt a megbeszélést, ahol elhatároztuk a XX. Század Balettje létrehozását, ő már beírta a következő évad programjába Ravel *Bolero*-jának színrevitelét [...]”⁸⁸

Bėjart számára ezúttal leginkább az jelentett kihívást, hogyan tudja saját megoldásokkal gazdagítani a jól ismert, népszerű muzsikát, a „világ lehiresebb crescendo-ját”. Egyáltalán nem biztos, hogy magától éppen ezt a zeneművet választotta volna, hiszen még mindig jobban

⁸⁷ *Boléro* Zene: Maurice Ravel. Dízlet, jelmez: Maurice Bėjart. Bemutató: 1961. január 10. Brüsszel, Théâtre Royal de la Monnaie.

1. Verzió: női szólista, férfi tánckarral. Főszereplő: Duska Sifnios.

2. Verzió: férfi szólista, női tánckarral. Bemutató: 1979. január 16. Párizs, Palais des Sports. Főszereplő: Jorge Donn.

3. Verzió: férfi szólista, férfi tánckarral. Bemutató: 1979. június 9. Párizsi Opera. Főszereplő: Jorge Donn.

⁸⁸ Maurice Bėjart, *Életem: a Tánc*, I. m., (ford. Hegedűs Éva).

érdekelték a kortárs zenékkal való kísérletezések. Érdekes megfigyelni azt is, hogy az idők során az erre a műre készült koreográfiák nagyobb része milyen könnyen „csúszott bele” a közhelyes megvalósítás csapdájába. Bójart is tartott ettől, tehát valami újat keresett. Albert Brunet, a *Le Soir* című lap tánckritikusa így foglalta össze Bójart koncepcióját: „[...] pontosabban a forrásokhoz történő egyfajta visszatérésről van szó, hogy a modern inspiráció irányvonalait merítsük ebből. Mert ez Bójart munkájának alapeleme, egy szabály, amely nála gyakorlatilag megváltoztathatatlan, vagyis a téma egyetemes dimenziókba való tágítása.”⁸⁹

Maurice Ravel 1928-ban, nevezetes amerikai turnéja előtt, kapott felkérést Ida Rubinsteintől (1885–1960), a Gyagilev-féle Ballets Russes⁹⁰ (Orosz Balett) egykori híres táncosnőjétől, hogy készítsen spanyolos hangulatú balettet. Először Isaac Albeniz (1860–1909) spanyol zeneszerző és zongoraművész *Ibéria* című művéből szeretett volna hangszerelni néhány részt, de ennek a zeneműnek a jogát – mire Ravel visszatért Amerikából – már másvalaki, az ugyancsak spanyol hegedűművész-zeneszerző Enrique Arbós (1863–1939), szerezte meg. Ravel tehát kénytelen volt új ötlet után nézni. Egy spanyolos hangzású témát fejlesztett nagyjából tizenöt perces zenedarabbá, amelynek érdekességét „kitartóan ismétlődő” jellege adta. Az 1928 novemberében színpadra állított balettben, Bronislava Nijinska (1891–1972) koreográfiája – mint oly sok későbbi verzió – a címben jelzett spanyolos hangulatot hangsúlyozta. Egy flamenco táncosnő (maga Rubinstein) gyakorolja tánclépéseit egy tavernában, az asztalon. Férfiak állják körül, akiknek csodálata és vágya egyre fokozódik a táncoló nő iránt. Végül, amikor a zene a csúcspontra ér, a felfokozott vágyú férfiak rávetik magukat a táncosnőre. A 20-as évek végén mindenesetre ez az erotikus feszültség igencsak újszerűnek számított.

Bójart-ban a zene kezdetben inkább valamilyen keleties, illetve balkáni érzetet, hangulatot hívott elő. Balettje vezérlő gondolatának – a partitúrához ragaszkodva – a *dallam* és a *ritmus* párhuzamosságait és rejtett ellentéteit választotta.

„Arra törekedtem, hogy kiemeljem a dallamot, amely az egész darabon át bujkál és fáradhatatlanul tekereg önmaga körül. A ritmus, amelynek a dallam csalétkül szolgál, eleinte túri, hogy kacéran ingereljék, aztán előretör, egyre erősebb és intenzívebb lesz. Mikor végül a ritmus szinte felfalja a dallamot, minden beteljesül.”⁹¹

⁸⁹ „[...] il s’agit plus exactement d’une sorte de retour aux sources pour y puiser les lignes directrices d’une inspiration moderne, la part fondamentale de Bójart étant, c’est une règle pratiquement immuable chez lui, l’élargissement du thème à des dimensions universelles.” Brunet Albert, „Le ballet du XX^e siècle fêtera le X^e anniversaire du Boléro”, *Le Soir*, 6 novembre 1970, p. 9.

⁹⁰ A 20. század első évtizedeinek (1909-1929) legendás hírű, a balettművészetben újításokat bevezető társulat.

⁹¹ Maurice Bójart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 142. (ford. Hegedűs Éva.)

Ennek a gondolatnak a közvetítésében különösen nagy szerepet kapott a táncos karjainak mozgása, amely a mű tizenhatperces időtartama alatt egyetlen percre sem áll meg, a karok mozdulatai folyamatosan „éneklük” a dallamot.

Béjart elképzelése mögött szintén ott rejtőzött a vágy, az érzékiség, de ahogyan más műveiben is, a rituális megközelítés ezúttal is fontosabbnak bizonyult. „Miközben átvettem a sztriptíz néhány lelki alkotóelemét (a test úgy tesz, mintha felkínálkozna), újra megtaláltam egy rituálét [...]”⁹²

„Megelégedtem azzal, hogy nagy vonalakban meghatároztam a koreográfiát, hogy helyükre tettem a meztelen lábakat, a csípőt, a törzset. Mindegyik előadó hozzáadta a koreográfiához saját pszichéjét, egyéni világát. Mindegyik önmagát mondta el és különbözőképpen tette magáévá a szerepet. Hozzájárult még a hajuk is – erre nem volt semmilyen elképzelés –, hogy sajátos értelmet adjon a dolognak. [...] A Boleró olyan lett, mint egy „Rorschach-teszt.” Ennek a tesztnek számomra a legkedvesebb változata [...] talán Suzanne Farrelltól ⁹³ való. [...] Sikerült neki egy személybe olvasztani a híres ellentétpárokat: az absztrakciót és az érzékiséget, az angyalt és az állatot, a szüzet és a szajhát.”⁹⁴

Ez a gondolat tette lehetővé, hogy Béjart a *Bolerót* végül több változatban is megkoreografálja. Az egyes újabb változatok tehát, nem a kisebb-nagyobb, de a lényegét kevésé érintő színpadi, színpadképi átalakítások (jelmez, térforma) miatt változtak, hanem mindig az újabb előadók személyisége miatt, legyen a főszereplő nő vagy férfi.

Már ebben, a pályafutásában viszonylag korai alkotásban is egyfajta belső, a darab és a zene saját törvényszerűségéből fakadó, elemi erejű elevenség született, amely lehetetlenné tette, hogy a bemutatóval lezáruljon a mű „élete”. Béjart – ahogyan később is gyakran megtette – elkészült művét még többször elővette, újra formálta, átalakította.

„Balettjaimat úgy tekintem, mint töredékeket, mint pontokat, amelyeket össze kell kapcsolni egymással; összekapcsolom őket az utazásaimmal, találkozásaimmal, érzelmeimmel – vagy egyszerűen más balettokkal. Vannak balettjaim, amelyeket négyszer-ötször is megcsinálok, amelyek különféle címeket viselnek, de ugyanarról a dologról szólnak: az első igen naiv, a második kidolgozott, viszont merev, a harmadik megrendítő, de technikailag pongyola. Együtt adják meg a dolog arculatát [...]”⁹⁵

⁹² Maurice Béjart, Uo., p. 142.

⁹³ Az amerikai balerina 1969-ben csatlakozott Béjart társulatához.

⁹⁴ Maurice Béjart, Uo., p. 143.

⁹⁵ Maurice Béjart, Uo., p., 204.

A *Boleró* szinte „lélegző” ritmusa újabb és újabb „életeket” lehel a balettbe, amely – noha alkotója az évek során (1961-től 1979-ig) magukon a lépéseken, mozdulatokon szinte alig változtatott – mégis többféle értelmezést kapott. És mivel a „Dallamot” megtestesítő előadók, mind különböző egyéniségek voltak, a darab a legkülönbözőbb árnyalatokkal gazdagodhatott. A *Boleró* így egészen sajátos alkotássá nemesedett Béjart alkotói palettáján.

Az első verzióban a Dallamot egy táncosnőre bízta, aki (a Nijinska-féle első verzióhoz hasonlóan) hatalmas kerek, vörös asztalon táncolt. „Ez a balett egészen a darabot előadó táncosnőé. Kezdetben az alakítás az erotikára épült. Duska Sifnios a vörös asztalon legalább olyan hatásos volt, mint Rita Hayworth a Gildában.”⁹⁶ Az asztal ötlete egyébként még magától Ravel-tól származott és más változatokban is szerepelt. Béjart felnagyította az asztalt (színpadot állított a színpadra), amelyre kiselejtezett díszletelemként bukkant rá a Monnaie raktárában. Körülötte, három oldalról, negyven férfi ült székeken, akik a balett végén felugrottak az asztalra és kinyújtott karjaik gyűrűjébe fogták a nőt. A táncosok először még jelmezt viseltek, a férfiak úgy voltak öltözve, mint a matrózok, de hamar áttértek a testszínű felsőrészre (később már meztelen felsőtesttel táncolták) és fekete nadrágra. Mindenki mezítláb táncolt. Különös, hogy ez a tény még 1961-ben is az újszerűséget jelképezte a balett világában, noha Isadora Duncan (1877-1927) már a századfordulón a mezítláb-táncolással jelezte a modern tánc születésének korszakát.

Mivel Béjart semmiképpen sem szerette volna, hogy a spanyol kolorit befolyásolja a mű kialakulását és legfőképpen a táncosok gondolkodását, ezért a próbák során nem is használta Ravel zenéjét. Ki akarta szabadítani a művet a „spanyolosságból”. Kísérletező kedvét nem meghazudtolva, ugyanolyan ritmusú görög zenére dolgozta ki a balettet, mint amilyen ritmusban a *Boleró* íródott. Manos Hadzidakis (1925–1994) görög zeneszerző szirtakira emlékeztető muzsikáját választotta, amelyet egy 1960-ban készült filmből ismert meg. A „*Jamais le Dimanche*” (*Vasárnap soha!*) című, Jules Dassin rendezte filmben elhangzott „*Pireus gyermekei*”⁹⁷ című dal (a híres görög színésznő, Melina Mercuri énekelte) hangulatilag is inkább a balkáni világ felé terelte a táncosokat. (A férfitáncosok kezdeti matrózszerű megjelenése is összefügghetett ezzel a gondolatvilággal.) Béjart egyébként több művében komponálta a csoportmozgásokat a folklórból vett elemekből – görög, illetve balkáni lánctáncokból merítve: összefogózás, keresztlépések, dobantások stb. Természetesen külön is használta, például a görög néptáncokat (*Sept danses grecques*, 1983, *Dionysos*, 1984).

⁹⁶ Maurice Béjart, Uo., p., 142.

⁹⁷ Mercouri Mélina, *Les Enfants du Pirée*, <https://www.youtube.com/watch?v=DrkILMCVAno>

Ebben az első verzióban a táncosnő, nem csupán erotikus vágyat keltő nőként, hanem valamiféle ősnyaként is értelmezhető. Mozgásában a hullámzó test, ringatózó csípőmozgás dominált. A színpadi világításban először a keze, majd a karja jelenik meg, az arcára csak később vetült fény.



A kép forrása: <https://www.friedemannvogel.com/news/tag/maurice+b%C3%A9jart>

Az egyes ismétlődő dallamrészek feltűnése előtti, kéttaktusnyi ritmikai átmenet alatt visszavisszatért a hajlított térdrel (*pliében*) történő rugalmas, pulzáló mozgás, amely szinte leképezte a zene ritmusát. Ez a mozdulat is visszatérő elem Béjart lépés-szótárában. Ezúttal az élő, lélegző zene testi megjelenítése történt meg a színpadon. A gyötrő és lankadatlan ismétlődésben hajladozó, hullámzó táncosnő karjai hol „összebogozódtak”, hol kibontakoztak, olykor kendőre, vagy sálra emlékeztetnek, amely eltakarja, vagy felfedi őt. A körülötte táncoló férfiak lassanként emelkednek fel a székeikről, egyre újabb és újabb emberek csatlakoznak a már táncolókhöz. Időnként ismétlik a szólista mozdulatait, majd összefogózza, a balkáni táncok motívumkincsét idézve, köröket, félköröket alkotnak, nagy letérdelésekkel, lábkeresztezésekkel merészkednek egyre közelebb és közelebb az asztalhoz. A női szimbólumként megjelent hajlékony és meleg Dallam magányosan és fáradhatatlanul tekergőzik, míg a „férfias jellegű” Ritmus, amely mindig ugyanaz maradt, de mégis egyre intenzívebb és terjedelmesebb, lassan megközelíti majd egyszer csak körülfonja és „bekebelezi”.



A kép forrása: http://www.dph2.fr/wp-content/uploads/2014/03/DPH2_2461.jpg

Felbukkan tehát ezúttal is az erotika, a vágy – ahogy a korszak darabjaiban gyakran érezhető – a koreográfia szándéka mégis eltávolodik a szexualitástól. Az érzékiség gondolata ott lappang a mű háttérében, de a mozdulatok érzékisége feloldódik a zenei szerkezetben. Újra Philippe Verrièle-t⁹⁸ kell idéznünk, aki ezt a jelenséget az erotikától való megfosztásnak (*désérotisation*) nevezi és Bernini *Boldog Ludovica Albertini* című szobrához kapcsolódva, úgy írja le, hogy míg a szobrász a vallásos szobor alakjában a misztikus gondolkodástól a testi ábrázolás felé halad, az elragadtatottságot a test mozdulatában ábrázolva, addig Béjart esetében ez fordítva működik. A test érzékiségéből indul ki, de attól eltávolodik és valamilyen misztikus gondolat felé mutat, az egzaltációnak egyfajta „hangszerelt”, a kozmikus végletekig transzponált formáját ábrázolja. Ezt támasztják alá a balettben a táncosnő utolsó mozdulatai: az egyre fokozódó, egyre emelkedő, egyre extatikusabb pillanatokban az ég felé emelt karjaival szinte „lehúzza”, magába vonzza az isteni erőt, amellyel ugyanúgy eggyé válik, ahogyan a *Sacre* emberpárja egyesült a balett a végén. A Dallam és a Ritmus, Nő és Férfi dualitása, egymást kiegészítő mivolta újra felbukkan ezúttal is.

A zenemű igazi bravúrja valójában a szerkezetében rejlik. Ravel *Boleró*-ja 18 részből áll, mindössze két téma (spanyol-arab eredetű) ismétlődik, mindegyik kilencszer, ugyanabban a hangnemben. Az AA BB témák négyszer ismétlődnek, azután pedig egyszer tér vissza a modulációhoz vezető AB képlet, amely a mű katartikus befejezéséhez vezet. A lépcsőzetesen

⁹⁸ Philippe Verrièle, *La muse de mauvaise réputation: Danse et érotisme*, La Musardine, Paris, 2006, pp. 106–112.

épülő zenekari crescendo-ban, minden újabb visszatéréskor egy új és élénkebb „szín” jelenik meg az újabb hangszerek mellérendelésével. Újabb és újabb hangszerek játsszák a dallamot, az egyre gazdagodó hangszerelés azt aknázza ki, miként lehet egy dob-kíséretes néhány ütemes, makacsul ismétlődő, statikus dallamot csupán a zenekari színek kombinációjával, gazdagításával dinamizálni. A bravúr az egyszerűség látszata és a mögötte húzódó formai gazdagság ellentétéből fakad.

Béjart is megérezte és kiaknázza a zenei szerkezet adta lehetőségeket: a szimmetria és aszimmetria egyidejű jelenlétét a kar és a felsőtest mozdulatainak és gesztusainak variálásával és a lábak, valamint a csípő szinte „állandó” mozdulatainak szabályos ritmusával fejezi ki. Ugyanakkor a koreográfia szerkezeti mintázata, a táncosok térbeli elrendezése alkotói módszerének is egyfajta próbaköve lett. A béjart-i térhasználatnak kísérleti alkotása, egyfajta mátrixa, amelyet azután gyakran alkalmazott és folyamatosan fejlesztett. „Színpadra tette például a tánckar geometrikus formákban történő térelrendezését, a Ritmust megjelenítő táncosok három sorba rendezett együttese koncentrikus körökké alakul a kerek asztal körül.”⁹⁹ Hasonló koncepciójú, látványos térelrendezést használt például a *Kilencedik szimfóniában* is.

A táncosoknak is komoly feladatot adott a zene és a mozdulatok összeillesztése, mivel a zenei téma többször is ismétlődött, nagy koncentrációt igényelt a mozdulatok sorrendjének memorizálása. Claude Bessy (1932–) francia balerina,¹⁰⁰ aki 1970-ben táncolta a balett szóló szerepét, így vallott erről: „Egy hetet töltöttünk az első négy mozdulat kidolgozásával, mindent boncolgattunk: a szemet, a tekintetet, a mozgást. Ez a hosszú szóló egyetlen feszültséget bont ki és erősít fel. A zenei téma ismétlődik, amely komoly követelményeket támaszt a memória számára. [...] Fáradtság, felfokozottság, élvezet lelki felfokozódásig, már-már önkívületig vezet, zenei és fizikai, tánctechnikai és előadói transzhoz vezet.”¹⁰¹

Maja Pliszeckaja (1925–2015) szovjet-orosz táncosnő, aki 1975-ben debütált a *Boleróban*, szintén részletesen ír a szerepről önéletrajzi könyvében. „A Bolerót nagyon nehéz volt megtanulni. [...] Az aszimmetria. A négyszögletűség hiánya. A poliritmia. Ami Ravelnál három, az Béjart-nál négy.”¹⁰²

⁹⁹„Par exemple, il met en scène les formes géométriques des ensembles: trois lignes des danseurs du Rythme qui se transforment en cercles concentriques autour de la table ronde.” Stéphanie Gonçalves, „Le Boléro comme lieu de mémoire”, *Recherches en danse*, <https://journals.openedition.org/danse/2432>

¹⁰⁰Később a párizsi Opera társulatának balettmestereként (1970–1971), majd a párizsi Opera balettiskolájának igazgatójaként (1972–2004) is többször is dolgozott együtt Béjart-ral.

¹⁰¹„Nous sommes restées une semaine sur les quatre premiers mouvements, disséquant tout: l’œil, le regard, le mouvement. Ce long solo déroule et amplifie une seule tension. Musicalement, le thème est répété, ce qui sollicite grandement la mémoire. [...] La fatigue, l’exaltation, la jouissance mènent au paroxysme, à la transe musicale et physique, technique et expressive.” Claude Bessy, *La danse pour passion*, Lattès, Paris, 2004, pp. 138–139.

¹⁰² Maja Pliszeckaja, *Én, Maja Pliszeckaja*, Planétás Kiadó, Budapest, 2009, p. 321. (ford. Pólya Katalin)

Persze a később „betanulók” számára, akikkel szinte mindig maga BÉJART dolgozott, egészen mást jelenthetett a darab, mint azoknak a táncosoknak, akik a premieren, illetve az újabb verziók premierjein, „alkotótársként”, ihletőként szerepeltek benne. BÉJART-nak igazi kihívást jelentett ugyanazt a mozgásképletet, újabb és újabb étellel megtölteni, újabb és újabb „testeket” helyezni a koreográfiába.

A balett női változatát Duska Sifnios után, Pliszeckaja mellett, számos híres táncosnő alakította. Többek között Tania Bari, Suzanne Farrell, Shonach Mirk, Gracia Galante, Claude Bessy, Marcia Haydée, Marie-Claude Pietragalla, Sylvie Guillem, Elisabeth Ros, Catherine Zuasnar... és mindegyikük sajátos képet adott – önmagából – a balettnak. BÉJART mégis tovább alakította művét és megcserélte a fiúk és a lány szerepét. 1979-ben Jorge Donn vette át a DALLAM szerepét. És – noha a koreográfiában alig változott egy-két lépés – a balett más értelmet kapott.

A „szakralizáltak tűnő térben” a negyven fiú helyett ezúttal negyven lány jelent meg, akik úgy néztek ki, mintha Dionüszosz isten papnői lettek volna (bő fekete szoknyát viseltek) és szertartást mutatnának be. Donn pedig egyszerre tűnt a mítoszok hajdan volt istenének, a magára maradt, kígyózó dallam érzéki megtestesülésének, különleges szublimált, megfeythetetlen jelenségnek, aki a mindenséggel való egyesülésre készül. Alakítása világhírűvé vált, különösen attól kezdve, hogy 1981-ben elkészült Claude Lelouch filmje, a *Les Uns et les Autres (Egyesek és Mások)*, amelynek utolsó jelenetében Donn az Eiffel torony előtti téren táncolja BÉJART *Boleróját*.¹⁰³

A harmadik változatban, a férfi főszereplőt férfiak, férfikar veszi körül, megint új értelmezési lehetőséget adva a balettnak, amely így is megőrizte mitikus vonatkozásait és igazi kultuszdarabja lett az életműnek. A férfi-változathoz kapcsolható homoerotikus vonás felbukkan ugyan, de ezúttal is erősebb az az elvonatkoztatás, amelyről Philippe Verrière beszélt. Egyes források tanúsága szerint egyébként ezt a változtatást Rolf Liebermann, a párizsi Opera akkori igazgatója javasolta BÉJART-nak. „Olyan korban, amikor a férfiak és a nők közti különbségek – legfőként a társadalmi életben és bizonyos hétköznapi vonatkozásokban is – csökkennek [...]”¹⁰⁴ Erdekes lehetett ennek megmutatása a táncszínpadon is. Alkotói szempontból BÉJART számára éppen az volt fontos, hogy a koreográfia, a lépések, a mozdulatok megváltoztatása nélkül „működött” és az alapjelentésnek különböző vetületeit tudta megmutatni aszerint, ahogy az előadók neme változott.

„Ezután megcseréltük az egész szereplőgárda nemét. Úgy gondolom, ez egyedülálló példa arra, hogy nincs még egy olyan balett vagy színházi darab, amelyet ilyen módon átfordítanak,

¹⁰³ <https://www.dailymotion.com/video/xgoe7r>.

¹⁰⁴ Maurice BÉJART, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 144. (ford. Hegedűs Éva).

miközben megmarad ugyanaz a koreográfia és ugyanaz az erő. [...] A Boléro esetében nem az előadók neme tűnt a legfontosabbnak, hanem az, hogy emberi lényekkel állunk szemben.”¹⁰⁵

Gianfranco Vinay (1945–) muzikológus, a Sorbonne 8 professzora 2006-ban a párizsi Opera *Béjart-estjének* műsorfüzetében megemlíti, hogy 1971-ben – tizenegy évvel a *Boléro* legelső színpadra kerülése után – jelent meg Claude Lévi-Strauss (1908-2009) kultúrantropológusnak, a strukturalista mítoszelmélet képviselőjének négy részes, *Mitológiák* című munkája. Ennek utolsó, *L’Homme nu (A meztelen ember)*¹⁰⁶ címet viselő kötetében Lévi-Strauss újszerű módon közelítette meg a mítoszok és a zene kapcsolatát. A mítoszokat a zenei partitúrával hasonlította össze, transzformációs rendszernek tekintette őket, ahol a motívumok átrendeződnek, hasonlóan Ravel témáinak hangszereléséhez. Híres *Boléro* elemzésében¹⁰⁷ analógiát fedezett fel a mű szerkezeti mélysége és a mitikus gondolkodás között. Boléro szünni nem akaró pergő ritmusát a változatlan alapnak (ezt a természettel azonosítja) tekintette, amelyre a dallamvariációk (kultúra/mítosz) kibontakoznak, feszültséget és csúcspontot keltve, a hangszerelésen és megfogalmazáson keresztül, tükrözve, hogy a mítoszok hogyan alakítják át az alapvető gondolatokat a különböző kultúrákban. Másrészt megállapította, hogy a mítoszokat, különféle kódjaik ismeretében, ugyanúgy lehet olvasni, mint a zenei partitúrát, máshol pedig arról beszél, hogy: „A fuga és azután más kompozíciós formák feltalálásával, a zene átvállalja, átveszi a mitikus gondolkodás struktúráit akkor, amikor az irodalmi narratíva, a mitikusból romantikussá válik, kiüresíti azokat. Úgy kellett hát, hogy a mítosz meghaljon, formája – mint a lélek a testből – kiszabaduljon, és a zenétől kapja meg az újjászületés lehetőségét. Szükséges volt tehát, hogy a mítosz mint olyan meghaljon, hogy formája kiszabaduljon, ahogy a lélek hagyja el a testet, és hogy a zenét válassza az újjászületés eszközként.”¹⁰⁸

Lévi-Strauss Ravel *Boléro*ját is egyfajta sajátos fúgának tartotta. „Vasalt fúgáról”¹⁰⁹ beszélt, abban az értelemben, hogy Ravel nem bontja ki, nem ad kiterjedést a dallamnak, illetve a részek – Lévi-Strauss szerint „lineárisan elhelyezve következnek egymásból”, ahelyett, hogy valódi fuga módra „kergetőznének”. Nincsenek valódi augmentációk és diminúciók és ezzel a

¹⁰⁵ „Nous avons alors inversé les sexes de l’ensemble de la distribution. Je crois que c’est un exemple unique, qu’il n’existe pas d’autre ballet ou pièces de théâtre retournés de cette façon, tout en gardant la même chorégraphie et la même puissance. [...] Das le cas du Boléro, ce qui paraissait le plus important n’était pas le sexe des interprètes, mais le fait de se trouver face à des êtres humains.” René Zahnd, *Esprit danse*, 2001. p. 109.

¹⁰⁶ Claude Lévi-Strauss, *L’homme nu, Mytologiques IV.*, Plon, Paris, 1971.

¹⁰⁷ Claude Lévi-Strauss, Uo., pp. 570–589.

¹⁰⁸ „Avec l’invention de la fugue et d’autres formes de composition à la suite, la musique assume les structures de la pensée mythique au moment où le récit littéraire, de mythique devenu romanesque, les évacue. Il fallait donc que le mythe mourût en tant que tel pour que sa forme s’en échappât comme l’âme quittant le corps, et allât demander à la musique le moyen d’une réincarnation.” Claude Lévi-Strauss, Uo., p. 583.

¹⁰⁹ Kovács Sándor zenetörténész a” vasalt fuga” elnevezést ajánlotta.

kiterjedés nélküli felépítéssel egészen a végső modulációig feszültséget tud koncentrálni, amely azután kirobbanó erővel szakad fel a zene utolsó pillanataiban.

Lévi-Strauss gondolatai – ahogy Vinay is utal rá – nagyon közel álltak Bójart értelmezéséhez. Végül is a strukturalista nyelvész-antropológus elméletéből kiindulva válik érthetővé Bójart értelmezése, mert a zenei szerkezet és a gesztusok, a mozdulatok, a képek, a szimbólumok intenzív egymásra hatásában az örök vágy (Nő és Férfi, Halandó és Halhatatlan) és a kozmikus dualizmus, az egymáshoz tartozó princípiumok mitikus megfogalmazása született meg a színpadon.

A *Boléro* bemutatója egyben XX. Század Balettje elnevezésű társulat megszületését is jelentette és hogy milyen helyet foglalt el ez a balett Bójart életművében, azt legjobban talán az bizonyítja, amit az utolsó interjúkötetben Michel Robert (1965 -) belga újságírónak¹¹⁰ mondott: „Ha kritikákat írtam volna a balettjeimről, senki nem lett volna nálam keményebb! A premier után látom igazi valójában a balettet! Akkor látom, hogy ilyen, nem pedig olyan, amilyennek álmodtam. Ez az oka annak, hogy egyes baletteket letiltottam, nem akarom, hogy menjenek többé. [...] Ritkán vagyok elégedett azzal, amit csináltam. Nem elégedetlenség ez, inkább tisztánlátás. Tisztán látom például a *Boléro*t negyven év távlatából, és nem vagyok elégedetlen.”¹¹¹

1961 és 62 pályája termékeny időszakának bizonyult, Bójart tizenkét produkciót hozott létre, köztük a *Don Juan nyomában (À la recherche de Don Juan)* című művét, amelyben először dolgozott együtt Maria Casarès (1922–1996) spanyol származású, híres francia színésznővel, illetve színre vitt két operát is. Velencében, márciusban a La Fenice Operában a *La dama espagnolát (La dame espagnole le cavalier romain)* Alessandro Scarlatti zenéjére és Germinal Casado jelmezeivel. A darab látványterveit Salvador Dalí (1904–1989) az excentrikus spanyol-katalán festő tervezte. Az est a *Soirée Dalí-Scarlatti-Gala* címet viselte és később Párizsban és Brüsszelben is színpadra került nagy sikerrel.

Bójart 1963 októberében készítette el Párizsban, a Théâtre Hébertot-ban egyik különleges színházi alkotását (amelynek szöveggönyvét is maga írta), *A zöld királynőt*.¹¹²

¹¹⁰A brüsszeli Maison Maurice Bójart elnöke. Négy interjúkötetet készített Bójart-ral: *Conversations avec Maurice Bójart*, La Renaissance du Livre, 2000, *Ainsi danse Zarathoustra*, Actes Sud, 2006, *Maurice Bójart, une vie*, Luc Pire, 2008, *Bójart si Dieu le veut*, Racine, 2011.

¹¹¹„Si j'écrivais des critiques sur mes ballets, personne ne serait aussi dur que moi! Passé la première, je vois vraiment le ballet! Je le vois tel qu'il est, pas tel que je l'ai rêvé. C'est pour cela qu'il y a des ballets que j'arrête, que je ne veux plus que l'on donne. [...] Je suis rarement content de ce que j'ai fait. Non pas insatisfait, lucide! Je vois le *Boléro* quarante ans après et je ne suis pas insatisfait!” Michel Robert, *Maurice Bójart, une vie*, Luc Pire, Brüsszel, 2008, pp. 293–294.

¹¹²*La Reine Verte*, Rendezés és koreográfia és szöveggönyv: Maurice Bójart, zene: Pierre Henry, Lehár Ferenc, Camille Saint-Saëns, Bemutató: Théâtre Hébertot, Párizs, 1963. Előadók: Maria Casarès, Jean Babilée, Ursula Kubler, Laura Proença, Mathé Souverbie.

Ebben a produkcióban ismét színészekkel dolgozott együtt, többek között Maria Casarès-szel. Bėjart neve szövegíró-rendező-koreográfusként szerepelt *A zöld királynő* színlapján. A zenét ismét Pierre Henry szerezte. A mű heves kritikai visszhangot váltott ki és erősen megosztotta a művészvilágot, különleges rituális légkörével, a színházi előadáson túlmutató nyelvezetével.

Az 1963-as év egy élete szóló barátság kezdetét is magával hozta Bėjart számára. François Weyergans (1941–2019)¹¹³ belga író és filmrendező 1961-ben rövidfilmet¹¹⁴ forgatott róla és táncosairól, majd együtt dolgoztak azon, hogy hogyan lehet egy múltbeli élmény költői érzetét tánccá átalakítani. Bėjart René Char *Lettera amorosa*¹¹⁵ (1953) című költeményét választotta ahhoz, hogy egy duettet és egy szóló variációt készítsen, amelyben a szöveg prozódíája által ihletett mozdulatokat ellentételezve veszik körül a vers jelentéséből fakadó érzelmek, gondolatok. Bėjart maga szavalta a szöveget a kamerába, miközben a táncosok mozogtak. Sajnos magának az izgalmas kísérletnek nem maradt sem látható, sem írásos nyoma, ha azonban megvizsgáljuk azt, amit Gökçe Ergenekon egyik René Charról szóló tanulmányában¹¹⁶ az idő használatban kapcsolatban kimutatott, akkor talán megsejthetjük, hogyan kapcsolódhatott a vers és a mozgás ebben a kísérletben: „Az emlékezet anyaga és mozgása tehát az írás ritmikus szökkenéseibe van beleírva, mint olyan idő, amely nem megmerevedett és lineáris, hanem mozgó és dinamikus.”¹¹⁷ Ráadásul a *Lettera* szövege éppen azokat a szavakat, fogalmakat tartalmazza, amelyek vissza-visszatérnek Bėjart fogalomszótárában: a tenger, az álom, a hullám, a szél, a Nap, az erdő, a felhő, az éjszaka, a hold, az álmatlanság.

Char és Weyergans személyes barátsága is hozzájárult ahhoz, hogy a műveivel való munka még elmélyültebb lehessen. A költő a rendező által szervezett zártkörű vetítésen nézte meg a kisfilmet, és Bėjartnak azzal mondott köszönetet verse felhasználásáért, hogy dedikálta számára néhány hónappal korábban megjelent antológiáját. Weyergans pedig több nyilatkozatában célzott arra, mennyire fontos számára, hogy René Char hogyan vélekedik a munkájáról: „Emlékszem, évekkkel ezelőtt mennyit gyötrődtem, mielőtt megtudtam René Char véleményét az egyik könyvemről.”¹¹⁸

¹¹³ 2005-ben *Trois jours chez ma mère* című novelláját Goncourt-díjjal jutalmazták.

¹¹⁴ *Bėjart*, François Weyergans Belgique (1961) 18 min. <https://www.cinematheque.fr/film/58580.html>

¹¹⁵ Gallimard, 2007.

¹¹⁶ Gökçe Ergenekon, *La chimère d'un âge perdu. Présence du passé dans la poésie de René Char*, <https://ejournals.eu/en/journal/cahiers-erta/article/la-chimere-dun-age-perdu-presence-du-passe-dans-la-poesie-de-rene-char>.

¹¹⁷ „La matière et le mouvement du souvenir s'inscrivent par conséquent dans les sursauts rythmiques de l'écriture, à l'image d'un temps non pas figé et linéaire mais mouvant et dynamique.” Uo.

¹¹⁸ „Je me souviens, il y a des années, de mon angoisse avant de connaître l'opinion de René Char sur un de mes livres.” Franck Nouchi, „L'énigme Weyergans”, *Le Monde*, le 29 septembre 2005. https://www.lemonde.fr/livres/article/2005/09/29/l-enigme-weyergans_693974_3260.html.

Weyergans gyakran működött közre Bėjart irodalomhoz fűződő tevékenységében. A koreográfus két önéletrajzi kötetének megírásához is hozzájárult, ösztönözte Bėjart az írásra és lektorálta a kéziratot. Emellett szövegeire balett is készült, például 1987-ben a *Leningrádi emlék (Souvenir de Léningrade)*.¹¹⁹ Filmrendezői tevékenysége pedig Bėjart *Mathilde* című regényéhez nyújtott inspirációt.

1964-ben került sor Bėjart első balettbemutatójára a táncművészet nyugati „fellegvárában”, a párizsi Operában. Berlioz zenéjére a *Faust elkárhozását (Damnation de Faust)* mutatta be, Georges Auric (1899–1983) zeneszerző, az Opera akkori igazgatója meghívására. A produkció nagyszabású, a goethe-i mítoszt időtlenségbe emelő, újszerű mozgásokat alkalmazó táncmű lett, amelynek megvalósítása szinte előkészítette az ugyanennek az évnek októberében, Brüsszelben bemutatott másik híres Bėjart-művet, a *Kilencedik szimfóniát*.¹²⁰ Bár ez a mű nem tekinthető egyértelműen irodalmi ihletésűnek, sokkal inkább Beethoven zenéje és az ahhoz kapcsolódó asszociációk és gondolatok alakították a koreográfiát, mégis a balett egyes részletei erősen kapcsolódnak Friedrich Nietzsche szövegeihez. „Csak egy táncoló Istenben tudnék hinni.” Bėjart gyakran idézte ezt mondatot, amelyet egyfajta Ariadne fonalának tekintett pályáján. Több balettjében (*Orfeusz*, 1958, *Mise a máért*, 1968, *A varázsfuvola*, 1981, *Dionüszosz*, 1984) egyértelműen Nietzsche hatására hivatkozott, akinek összes művét elolvasta. Leginkább azonban a *Kilencedik szimfóniában* „öltött testet” a nagy német gondolkodó ihletése.

Bár nem tekinthető irodalmi alapú táncműnek, mégis különleges a szöveg, a zene és a tánc viszonya a *Kilencedik Szimfóniában*,¹²¹ ahol minden kétséget kizáróan maga a zenemű a koreográfia kiindulópontja. Mégis a Bėjart életművében olyannyira meghatározó jelentőségű Friedrich Nietzsche-szövegek, illetve Schiller *Örömdája* legalább olyan fontos hatást gyakoroltak a balett születésére. Nem véletlenül tekintették ezt a művet a korabeli kritikusok is Bėjart újabb emblemikus alkotásának, hiszen a brüsszeli Királyi Cirkuszban megvalósult előadás a monumentális *táncszínházi alkotások* egyik első darabja lett. Szimfonikus balettnek¹²² is tekinthetnénk, hiszen a zene ihletésében született, de valójában nagyon is „gondolati”

¹¹⁹ *Souvenir de Léningrade*, Szöveg: François Weyergans, Zene: P.I. Csajkovszkij, The Residents, Jelmezek: Gianni Versace, Díszlet: Giorgio Cristin, Bemutató: Théâtre de Beaulieu, Lausanne, décembre 1987. Bėjart Ballet Lausanne.

¹²⁰ *Neuvième Symphonie*, Zene: Ludwig van Beethoven. Szöveg: Friedrich Nietzsche, Friedrich von Schiller. Bemutató: Cirque Royal, Brüsszel, 1964. október 27. A TRM zenekara és kórusa, kiegészülve az A Capella de Hasselt és a Ste Cecilia de Heusden kórusokkal. Előadja a XX. Század Balettje.

¹²¹ Kritikák: Robert Goffau, a *La Tribune de Genève* 1964 december 25-i számában, A testvériség balettje. Maurice Bėjart tánckompozíciója Beethoven IX. szimfóniájára, *Esti Hírlap*, 1964-11-23 / 275. szám, *Külföldi Szemle*, 1965-02-01 / 2. szám

¹²² A szimfonikus balett a színpadi táncművészetnek azt a műfaját jelöli, amely nem cselekményt mond el, hanem a zenét, vagy a zene által keltett érzelmeket, érzeteket jeleníti meg.

táncműről van szó, amelyben morál, hit, egyetemesség, a világ születése és az emberiség felelőssége a világ iránt, mind megjelenik. Béjart szerint: „A *Kilencedik* eltáncolt koncert, félig ártatlan, félig őszinte, félig populista befejezéssel.”¹²³ A zenekarral és kórossal szcenírozott tánckölteményben Nietzsche *A tragédia születése* című művének sorai váltak grandiózus, hatásos erejű képekké. A szöveg szinte teljesen táncra lényegült át, a közel harminc nemzetből származó 300, sokféle bőrszínű fiatal táncos produkciójában:



A kép forrása: <https://dancetabs.com/2015/07/bejart-ballet-lausanne-the-tokyo-ballet-the-ninth-symphony-monte-carlo/>

„A dionüszoszi bűvöletben nem csupán az embernek emberhez fűződő köteléke újul meg ismét: az elidegenült, ellenséges vagy leigázott természet is engesztelő ünnepét üli tékozló fiával, az emberrel. [...] Változtassuk eleven festménnyé a beethoveni Örömodát és ne röstelljük elképzelni, hogy milliók roskadnak borzongó érzéssel a porba... [...] Énekszóval, tánccal nyilvánítja magát magasabb közösség tagjának az ember: feledte a járást és a beszédet, s táncos léptekkel már-már a levegőbe emelkedni készül. Mozdulataiból az elvarázsoltság szól. [...] Az ember nem művész többé – műalkotássá lett [...].”¹²⁴

¹²³ „*La Neuvième* est un concert dansé, avec un final mi-puéril, mi sincère, mi-populiste.” Maurice Béjart, *La vie de qui? Mémoires 2.*, Flammarion, Paris, 1996, p. 252.

¹²⁴ Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986, pp. 29–30. (ford. Kertész Imre)



A kép forrása: <https://dancetabs.com/2015/07/bejart-ballet-lausanne-the-tokyo-ballet-the-ninth-symphony-monte-carlo/>

Az „embernek emberhez fűződő köteléke” a harminc különböző országból származó, több száz táncos összefogódzott körtáncában öltött testet, akik koncentrikus körökben, kozmikus irányokban keringtek. „Énekszóval, tánccal nyilvánítja magát magasabb közösség tagjának az ember”, hiszen a brüsszeli Királyi Cirkusz porond-színpadán egyszerre volt jelen kórus, zenekar és tánckar. Az egységes hangzás és látvány grandiózus és valóban dionüszikus bűvöletet teremtett. A körtánc folyamatos kavargása pedig szinte „megemelte és kiszakította” a táncosokat a föld vonzásából és így szinte „már-már a levegőbe emelkedni készültek”. Az eleváció fogalma minden konnotációjában jelen volt ezekben a táncképekben. A felemelkedés a 19. századi romantikus táncművészet legfontosabb eleme, a testetlen könnyűség, a táncos/táncosnő isteni- túlvilági, szürreális volta, amely megkülönbözteti őt a földi lényektől. Később ez a megkülönböztetés már leginkább a szakmai, technikai virtuóztatás jellemzője. A táncos olyan ember, aki a művészetével az átlag fölé emelkedhet, aki fizikai mivoltát, testét képes a hétköznapi ember számára elképzelhetetlen módon használni. Ugyanakkor az eleváció mint a csillagászati értelemben vett magasság, a maga kozmikus értelmében már átvezet az isteni emelkedettséghez.

Béjart ugyan úgy nyilatkozott, hogy nem vezette semmilyen koncepció, cél vagy tematika, csupán azok a „programok”, amelyek a zenében megvannak, a *raison d'être* maga a kompozíció, a táncosok a zene hullámzását követik, a „félelemtől az öröm felé kanyarogva”. „Nem szó szerint értelmezett balettről van szó, hanem mély és elkötelezett emberi részvételtől egy olyan mesterműben, amely az emberi kultúra része és amely attól teljes, hogy nem csak

játszanak és énekelnek benne, hanem táncolnak is úgy, ahogyan azt a görög tragédiákban és az ősi szertartásokban és rítusokban tették.”¹²⁵

A koreográfus a nietzschei szöveget beleolvasztotta a zenei partitúrába, a látványban a szavak táncszínháza valósult meg. Az 1964-es premieren a szövegek eredeti német nyelven hangzottak el, párhuzamosan a tánccal és a látvánnyal. Később Párizsban a szöveget a híres színész, Jean-Louis Barrault interpretálta.

Amikor a kritikusok Bėjart-t a *Kilencedik szimfónia* újszerűségéről kérdezték, elmondta, hogy létezik a beethoveni zeneműnek olyan 19. századi német partitúrája, amelyen szerepel a „*Symphonie mit Chor und Tanz*” megjegyzés és bizonyítható, hogy az utolsó tételt maga Beethoven is egyfajta táncos ünnepélyként képzelte el.

Később Bėjart ismét Nietzsche-hez¹²⁶ „fordult” és elkészítette *Zarathustra, a tánc éneke* (2005) című balettjét¹²⁷. Művének mottójául a következő, ars poeticának is beillő sorokat adta:

„Táncolni annyit jelent, mint transzcendenssé tenni szegényes emberi létünket, hogy szerves részeivé válhassunk az Univerzumnak. Táncolni annyit jelent, hogy szólhatunk az állatok nyelvén, társalognunk a kövekkel, megérthetjük a tenger énekét, a szél fuvallatát, és a csillagok felfedezésével közelebb kerülhetünk a Lét trónusához.”¹²⁸

1965-ben Bėjart saját együttese számára készítette (ismét Pierre Henry zenei közreműködésével) a *Variációk egy ajtóra és egy sóhajra* (*Variations pour une porte et un soupir*) című balettjét, amelyben a véletlenszerűség lehetőségeivel kísérletezett. A „by chance” szerkesztési elv a tánc történetben az amerikai poszmodern koreográfus Merce Cunningham és a zeneszerző John Cage nevéhez fűződött, akik az 1950-es években a „véletlenszerűség elve” szerint alkották meg „eventnek” (eseménynek) nevezett táncdarabjaikat. Bėjart hatásukra, Pierre Henry zenei közreműködésével, elsősorban a táncosok estéről estére történő véletlenszerű cseréjével építette fel tizenhat tételű balettjét.

¹²⁵ „Ce ballet est une participation humaine profonde à une oeuvre qui appartient à l’humanité entière et qui est ici non seulement jouée et chantée, mais dansée comme l’étaient la tragédie grecque ou toutes les manifestations religieuses ou collectives.” Michel Robert, *Ainsi danse Zarathustra*, 2006, p. 33.

¹²⁶ Monique Lyle, The Sober Bacchae: Dance as phenomenal limitation, in: *Nietzsche Dance Research*, 2019. summer, pp. 59–78., „A tánc 1880-as években Nietzsche egyik fontos témájává válik, főként a *Zarathustra* időszakában és az után kerül fontos helyre a művészetek között.” John E. Atwell, The Significance of Dance in Nietzsche’s Thought, in: Maxine Sheets-Johnstone: *Illuminating dance: Philosophical Explorations*, Wiley-Blackwell, 1984, pp. 19–34, Monique Lyle, The Sober Bacchae, *The Journal of the Society for Dance Research*, Summer 2019, Vol. 37, No. 1.

¹²⁷ Zarathoustra, le chant de la danse. Koreográfia: Maurice Bėjart, zene: R. Wagner, L. van Beethoven, M. Hadziakis, J. Offenbach, J.-S. Bach, A. Vivaldi és mások. Bemutató: Lausanne, Théâtre Beaulieu, 2005.

¹²⁸ „Danser, c’est parler le langage des animaux, communiquer avec les pierres, comprendre le chant de la mer, le souffle du vent, découvrir avec les étoiles, s’approcher du trône même de l’existence.” Michel Robert, Maurice, Bėjart, *Ainsi danse Zarathustra*, Actes Sud, 2006, p. 135.

1966-ban Berlioz zenéjére koreografálta meg a *Rómeó és Júliát*, amelyben az argentin származású, zseniális táncos, Jorge Donn (1947–1992), az együttes később híressé vált szólistája és Béjart élettársa kapta meg első főszerepét. Ebben az évben történt meg az a színháztörténeti jelentőségű esemény is, hogy Jean Vilar (1912–1971) rendező, színházigazgató, a TNP (Théâtre National Populaire) és a híres Avignoni Színházi Fesztivál alapítója meghívta Béjart együttesét az Avignoni Fesztiválra, amelyen így először szerepelt táncmű és balettegyüttes. Ezzel a tánc beléphetett a Pápák palotájába – a Cour d’Honneur-be. A műsor vegyes összeállítású volt az alkotó korábbi műveiből (*L’Art de la barre, Sonate à trois, Variations pour une porte et un soupir, Pas de deux – Opus 5.*). Ugyanebben az évben jelent meg Avignonban a filmművészet is, amelyet Jean-Luc Godardnak (1930-2022) az új hullám mozgalma legjelentősebb képviselőjének *A kínai lány* című alkotása képviselt. Béjart, akit mindig is szenvedélyesen érdekelt a filmművészet ekkor kötött barátságot Godard-ral.

Béjart kapcsolata Jean Vilarral különleges művészi találkozás volt, amely a korszak eseményeinek viharában ellentmondásosan alakult. Kezdetben teljes mértékben egyetértettek a népszínház (théâtre national populaire) elvében, hiszen mindketten azon dolgoztak, hogy a színház ne csupán kiváltságos társadalmi rétegek számára nyújtson kulturális élményt, hanem jusson el minél szélesebb közönséghez. 1953-ból származott Vilar híres mondata, amellyel a Théâtre National Populaire-ről kijelentette: „A TNP elsősorban közszolgáltatás, akárcsak a gáz, a víz és az elektromosság.”¹²⁹ Béjart szívesen követte ebben a gondolatban Vilart, amikor mind a fiatalságot, mind a munkásokat igyekezett a balettművészettel megismertetni.

Vilar *A zöld királynőt* látta először Béjart művei közül, 1963-ban és írt is neki egy levelet, amelyben részletesen elmondta véleményét a darabról.¹³⁰ Közös elképzeléseikről és barátságukról Béjart így emlékezett meg: „Az 1950-es 60-as években öntudatlanul is arra törekedtem, hogy úgy nyúljak a baletthez, ahogy Jean Vilar teszi azt a színházzal, Gérard Philipe, Jeanna Moreau, Maria Casarès közreműködésével, nyitott, következetes, sőt szigorú művészetet csinálni, amely egy szélesebb közönséget szólít meg. [...] Azt akartam, hogy sokan csatlakozzanak a tánchoz. Ami nem volt nyilvánvaló [...]”¹³¹ „Vilarral úgy kezdődött, hogy nagy cinkosságban, családiasságban, barátságban voltunk. 1967-ben megbízott egy darab

¹²⁹ „Le TNP est au premier chef un service public, tout comme le gaz, l’eau et l’électricité.” Jean Vilar, *Le TNP service public*, 1953, *Le théâtre service public et autres textes*. présentation et notes d’Armand Delcampe, Paris, Gallimard, 1986, p. 173.

¹³⁰ Jean Vilar, *Cher Béjart*, 1963. október 26. közölve: Jean Vilar, *L’intuition du temps*, Centenaire Vilar 2012, Théâtre National de Chaillot, p. 5.

¹³¹ „Dans les années 1950 et 1960, j’ai cherché inconsciemment à faire pour le ballet ce que Jean Vilar avait fait pour le théâtre avec Gérard Philipe, Jeanne Moreau, Maria Casarès: un art ouvert, rigoureux, voire difficile, qui s’adresse à un large public. [...] Je voulais que beaucoup de gens puissent entrer eux aussi dans la danse. Ce qui n’était pas évident...” Jean Vilar, *L’intuition du temps*, Centenaire Vilar 2012, Théâtre National de Chaillot, p.5.

elkészítésével. Ez volt *A mise a jelen időért*, egy látomásos előadás, amely előrevetítette azt, ami a következő évben Párizs utcáin elszabadult.”¹³²

1967-ben került színpadra a *Szent Antal megkísértése (La Tentation de Saint Antoine)*. Gustave Flaubert művének színpadi adaptációjában Béjart Jean-Louis Barrault-val és Madelaine Renaud-val, illetve társulatukkal működött együtt. Emellett a szezon kiemelkedő bemutatójára ismét az Avignoni Fesztiválon került sor. A *Mise a jelen időért (Messe pour le temps présent)*¹³³ óriási sikert aratott elsősorban a fiatal közönség körében. A mezítláb és farmer nadrágban táncoló fiatal balettművészek pontosan azt az életérzést és szellemi atmoszférát teremtették meg a színpadon, amely a 68-as fiatal értelmiség körében idealizált módon megjelent. Ebben az évben utazott a társulat először Japánba és Indiába és ezek a turnék nem csak a társulat számára, hanem Béjart személyes fejlődésében is fontos állomást jelentettek.

1968 több szempontból is különleges évnek számított Maurice Béjart pályafutásában. Februárban Grenoble-ban bemutatták *Baudelaire* című balettjét, majd az Avignoni Fesztiválon az indiai ihletésű *Bhakti* és a *A sötét éjszaka (La nuit obscure)* kerültek színpadra. A 68-as eseményekkel összefüggő felfokozott hangulatban a fesztiválon botrány tört ki, amely Béjart és Vilar között is konfliktust okozott. A jelentős színházi eseményt sem kímélték meg az 1968. májusi diáktüntetések hatásai, sokan vitatni kezdték, megkérdőjelezték Vilar, az alapító szerepét. Az uralkodó zűrzavar nagyon megviselte Vilar-t, aki mindig is annyira nyitott volt a fiatalokkal való kommunikációra, most mégsem úrrá lenni a helyzeten. Közölte az akkor kulturális miniszterként működő André Malraux-val (1901–1976), hogy a továbbiakban semmilyen hivatalos felkérést sem fogad el. Májushoz képest júliusra kissé már csitultak a kedélyek, mégis a fesztivál botrányok közepette zajlott, többen visszaléptek a részvételtől, mindössze két társulat fellépései szerepeltek a programban: Maurice Béjart brüsszeli együttese és az avantgard Living Theatre¹³⁴ amerikai társulata. Minden francia színházi csoport lemondta részvételét, a sztrájkok és a színházak májusi elfoglalása miatt nem tudtak próbálni. Vilar úgy

¹³²„Avec Vilar, nous avons commencé par avoir une grande complicité, familiarité, amitié. Pour 1967, il m’a commandé une création. Ce fut” *La messe pour le temps présent*”, un spectacle tout de même assez prémonitoire, qui laissait augurer ce qui allait se déclencher dans les rues de Paris, l’année prochaine.” Maurice Béjart, *L’esprit danse, Entretiens avec René Zahnd*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2001, p. 98.

¹³³ *Messe pour le temps présent*, Szertartás kilenc epizódban, Patrick Belda emlékére. Szövegek: Bouddha, Énekek Éneke, gyermekmondókák, Friedrich Nietzsche, (*Le chant de la nuit extrait d’Ainsi parlait Zarathoustra*). Zene: Pierre Henry, népzene, dobok és vina (Nageswara Rao élőben). Ösbemutató: Cour d’honneur du Palais des Papes, Avignon, 1967. augusztus 3. Előadók: a XX. Század Balettje társulata és szólistái: Laura Proença, Jorge Donn, Paolo Bortoluzzi, Maurice Béjart, Yan Brian, Michel Bringuier, Micha Van Hoecke, Woytek Lowski, Daniel Lommel, Victor Ulate, Robert Denvers, Marie-Claire Carrié, Maïna Gia Long, Hitomi Asakawa, Louba Dobrievich, Jörg Lanner, Eisaku Udagawa.

¹³⁴ The Living Theatre: 1947-ben New Yorkban, Julian Beck és Judith Malina által alapított, kísérletező színházi társulat. Munkájukra kezdetben elsősorban Berthold Brecht és Antonin Artaud hatott.

döntött, hogy teret enged a vitáknak. A közönség odaözönlött, akárcsak a tüntetők (akik korábban elfoglalták a párizsi színházakat). Naponta szerveztek demonstrációkat, spontán fórumokat. Vilar azzal támadta meg, hogy egyfajta „kulturális szupermarketet” csinált a fesztiválból. A Living Theatre vezetősége – miután kiélvezték a botrányt – úgy döntött, hogy a fesztivál vége előtt távoznak és a tüntetők sem tartottak ki sokáig. Az 1968-as fesztivál augusztus közepén gyorsan ért véget és csak Bėjart maradt ott az esemény végéig.

A tüntetők a „Vilar, Bėjart, Salazar”¹³⁵ jelmondatot skandálták, amivel komoly sebet ütöttek Vilar lelkén. Az embert, aki a párbeszédet akarta előnyben részesíteni, együtt említeni egy diktátorral! Vilar soha nem tudta túltenni magát ezeken a történéseken. 1971-ben egy szívvroham után elhunyt. A teljhatalmú portugál miniszterelnökkel való példálózás Bėjart-t is megviselte. Érdekes, hogy életrajzában nem tér ki részletesen az eseményekre és más forrásokban is szűkszavúan nyilatkozott a botrányos időszakról.

„Mikor 1968-ban Avignonban voltam, eléggé elveszítettem a bátorságomat. [...] A városban, az utcákon nem a képzelet, hanem a közepszerűség és a keserűség uralkodott. Rá akartak bírni, hogy ne folytassuk előadásorozatunkat. Ennek fejében szívesen adtak volna egy diplomát, egy 68-as diplomát – de köszönöm, nem kérek belőle. (Nem tagadom sok fiatal maximális őszinteségét, sem nagylelkűségét 1968 zűrzavarában, csak azt mondom, hogy a francia színjátszás ezeknek az eseményeknek a kapcsán levetette álarcát ... és láthatóvá lett, mennyire szétzilálódott.) 68-ban Avignonban táncolni kellett – erről meg voltam győződve. De ugyanakkor személyes okokból feltettem magamnak a kérdést, mi keresnivalóm van ezen a pályán [...].”¹³⁶ A leírás jól tükrözi, hogy Bėjart számára a munka, a tánc, a színpad mindennél fontosabbnak bizonyult, még abban a helyzetben is, amikor barátait az elveik, reakcióik másféle döntések meghozatalára készítették.

Bėjart levelei között található egy gépirat André Malraux aláírásával,¹³⁷ 1969-ből, amely arról szól, hogy a miniszter őt akarta kinevezni a párizsi Operaház balettegyüttesének élére. Malraux úgy tervezte, hogy a zeneszerző, karmester Pierre Boulez (1925–2016) és Jean Vilar szakértelmét felhasználva, megreformálja a francia zenei és színházi életet. Ehhez a tervhez tartozott, és Vilarnak a párizsi opera reformjáról szóló beszámolója nyomán döntött úgy, hogy visszahívja Bėjart-t Franciaországba: „Szeretném, ha találkozhatnánk, hogy

¹³⁵ Antoniό de Oliveira Salazar (1889–1970) Portugália diktatórikus hatalmú miniszterelnöke 1968-ig.

¹³⁶ Maurice Bėjart, *Életem: a Tánc*, I. m., pp. 204–205. (ford. Hegedűs Éva)

¹³⁷ *André Malraux à Maurice Bėjart*. Lettre dactylographiée et signée, 29 janvier 1969, Une feuille à en-tête du Ministre d'état chargé des Affaires Culturelles.

beszélhessünk egy olyan tervről, amelyet már ismer, és amelyben nagy jelentőséget tulajdonítok a tánc irányításának az Operában.”¹³⁸

Béjart akkoriban már nagyon otthonosan érezte magát Brüsszelben, társulata körében, barátja, Maurice Huisman támogatását élvezve. Így a koreográfus visszautasította az ajánlatot, és Belgiumban folytatta munkáját. Továbbra is tisztelte Malraux-t, akinek tizenöt évvel később egy balettet szentelt Beethoven zenéjére, *Malraux avagy az istenek metamorfózisa* címmel. A 68-as események miatt Vilar is visszavonta Malraux tervében való részvételének ígéretét, ezért az elképzelés csak jóval később valósult meg. Végül erre a tervre épülve született meg a Bastille Opera ötlete.¹³⁹

3.1.4. Iskolák, útkeresések, konfliktusok

1970-ben a párizsi Opera közönsége láthatta először a *Tűzmadarat (L'Oiseau de feu)*, illetve Béjart Brüsszelben bemutatta az *Ez lenne a halál? (Serait-ce la Mort?)* című koreográfiáját. Nagy jelentőségű eseménynek számított Béjart első táncosképző intézményének, a MUDRA¹⁴⁰ iskolának megnyitása. „Egy iskolának, hogy eleven maradjon, négyévente újjá kell alakulnia; csináljunk újra kulturális forradalmat és kezdjük újra, ha nem tesszük, akkor a történések megmerevednek és nem fejlődnek tovább.”¹⁴¹ Ezzel az állandó megújulásra törekvő hitvallással indult neki Béjart a pedagógiai munkájának, amelyet végül egészen haláláig folytatott, különböző helyszíneken.

Még ebben az esztendőben újabb fontos darabok születtek: az *Egy vándorlegény dalai (Le chant du compagnon errant)* (zene: Gustav Mahler), amelyben Béjart először dolgozott együtt a korabeli táncvilág „fenegyerekével”, a disszidens szovjet táncossal Rudolf Nurejevvel (1938–1993), valamint a *Nizsinszkij, az Isten bohóca (Nijinsky, clown de Dieu)* (zene: P. I.

¹³⁸ „J'aimerais que nous puissions nous rencontrer pour parler d'un projet que vous connaissez déjà et auquel j'attache une grande importance: la Direction de la Danse à l'Opéra.”

<https://www.edition-originale.com/fr/beaux-arts/envois-d-auteurs-manuscrits/malraux-lettre-dactylographiee-et-signee-a-1969-65352>

¹³⁹ Catherine Steinegger, „Un triumvirat interdisciplinaire pour un opéra populaire. Le projet de réforme de Jean Vilar, Maurice Béjart et Pierre Boulez en 1967–1968”, *European Drama and Performance Studies*, n° 15, 2020/2, *Théâtre et musique, transferts culturels et identités nationales*, p. 197–216.

¹⁴⁰ MUDRA, Centre de Perfectionnement et de Recherche des Interprètes du Spectacle: tánciskola, amelyet 1970 és 1988 között Maurice Béjart irányított Brüsszelben, hogy megvalósítsa személyes, modern balettoktatási filozófiáját. A klasszikus és kortárs táncon kívül tanítottak még éneklést, ritmusgyakorlatot, zeneelmélet, scenográfiát.

¹⁴¹ „Une école, pour qu'elle soit vivante, il faut la recréer tous les quatre ans; faire à nouveau une révolution culturelle et recommencer, sinon les événements se sclérosent, n'évoluent pas.” Dominique Genevois, *Mudra, 103 rue Bara*, Brüsszel, Contredanse, 2016.

Csajkovszkij és Pierre Henry), amely Jorge Donn számára nyújtott óriási lehetőséget a megmutatkozásra.

1973-ban Béjart Pierre Boulezzel dolgozott együtt a milánói Scalában, majd színpadra állította a *Traviátát* Brüsszelben. 1975 júniusában a velencei táncfesztiválra készült *Aqua Alta* című táncdarabja, amelyben a MUDRA iskola növendékei is részt vettek, nem csupán táncosként, hanem alkotótársként is Béjart mellett. 1977-ben Dakarban megnyílt a MUDRA afrikai iskolája.¹⁴² Fontos szerepet játszott ebben az a tény, amely Béjart Afrika iránti vonzalmát megalapozta, vagyis, hogy apai nagyanyja szenegáli származású volt. A szenegáli költő és politikus Léopold Sédar Senghor (1906–2001),¹⁴³ Maurice Béjart és az UNESCO szervezetének együttműködése a multikulturalizmuson és egy olyan pánafrikai filozófián alapult, amely célul tűzte ki, hogy az afrikai fiatalok számára a kontinens és a világ különböző művészeti önkifejezési módjait nyújtva, egyetemes művészeti kultúrát teremtsen. Az iskolából számos táncos növendék került később európai társulatokba.

Az 1980-as évek elején Jack Lang (1939–) kulturális miniszter is felvetette, hogy Béjart Párizsban, a Théâtre de Chaillot-ban hozzon létre egy iskolát, de a tervből nem lett semmi. Az 1981-es év újabb fordulópontra jelent Béjart pályafutásában. Maurice Huisman, akivel hosszú évek igen termékeny együttműködése kötötte össze, elhagyta a Monnaie-t. A helyére érkező új operaigazgatónak, Gérard Mortier-nak (1943–2014) másfajta elképzelései voltak a színházról, így Béjart-ral feszült viszonyban kezdték tervezni a jövőt. Ekkor készült az Antonio Vivaldi zenéjére (mellette Tuxedemoon és a The Residents) készült *Light (Fény)* című Béjart-darab, amely szeptember 22-én a brüsszeli Királyi Cirkuszban került színre. 1985-től Béjart már nem szívesen dolgozott Brüsszelben, visszatért Párizsba, de ott Rudolf Nurejevvel került konfliktusba. 1986-ban az *Arepo* című Béjart-balet bemutatóján nyílt színi botrány tört ki néhány táncos kinevezésével kapcsolatban.¹⁴⁴

¹⁴² Centre Africain de Perfectionnement et de Recherche des Interprètes du Spectacle Mudra Afrique. Az iskola 1983-ig működött.

¹⁴³ Senghor a költő és államférfi (1960-tól 1980-ig Szenegál első elnöke volt) ugyanakkor társadalomtudós is volt. Tanulmányait öt kötetben adták ki. Külön figyelmet érdemlő és a kontinens emancipációjában is szerepet játszó műve az, amely az afrikai kultúra egyediségét, önállóságát és jelentős forrásait igyekszik feltárni. Magyarul is megjelent (*Amiben hiszek. Négritűde, francitű és a világegyetemesség civilizációja*, Ford. Kun Tibor, elő és utószó Kun Tibor és Biernaczky Szilárd, 2015, Érd, Mundus Novus Könyvek. Eredetileg: *Ce que crois*, Grasset, Paris, 1988.

¹⁴⁴ Barbara Bright, *Bejart, Nureyev Are Co-Billed In Angry Pas De Deux In Paris* March 27, 1986 12 AM PT <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-03-27-ca-1108-story.html>

3.1.5. Lausanne: Béjart Ballet Lausanne

1987-ben Brüsszelben a társulat valódi krízis helyzetbe került, a rossz kapcsolat az új igazgatóval pénzügyi problémákat is okozott. Béjart eldöntötte, hogy változtatnia kell. 1986 novemberében a *Malraux vagy az istenek metamorfózisa (Malraux ou la métamorphose des dieux)*, az utolsó brüsszeli előadás, egyben a történeti jelentőségű társulat, a *XX. Század Balettje* végét is jelentette. És bár az újságok bőven és egymásnak ellentmondva cikkeztek a kialakult helyzetről, Béjart a *Le Monde* június 16-i számában tisztázta: „Nem én hagyom el Belgiumot, Belgium hagy el engem.”¹⁴⁵

Béjart elhagyta Brüsszelt és Lausanne-ba költözött. Ott alapított társulatot, a Béjart Ballet Lausanne-t és 1992-ben új iskolát hozott létre, amelynek a Rudra nevet adta.¹⁴⁶ A koreográfusnak hatvanévesen újra kellett építenie egy társulatot, új helyszínen, új körülmények között. Ebben a munkában segítette őt Philippe Braunschweig svájci mecénás, üzletember – a Prix de Lausanne alapítója – és a svájci Philipp Morris alapítvány egyik tagja. Miután a lapok már korábban elkezdtek találgatni, hogy hogyan alakul majd Béjart és társulatának sorsa, először Svájc nyújtott segítő kezet azzal, hogy felajánlotta költözzenek Lausanne-ba, a Genfi tó partjára. Közben más városok is jelentkeztek, Párizs, Bari, Monte-Carlo, de Béjart a lausanne-i feltételeket találta a legmegfelelőbbnek. Az sem volt számára közömbös, hogy az ország többnyelvű és a különböző nemzetiségek békésen élnek együtt. Végül nagyjából egy hónap alatt a társulat várost, országot és nevet változtatott, megszületett a *Béjart Ballet Lausanne*. Az együttes, amely kisebb létszámúra csökkent, augusztusban még csak egy tornateremben gyakorolt, de december 21-én már a Théâtre Beaulieu-ben megtartotta az első bemutatóját, amely egy táncos útinapló volt, *Souvenir de Léningrade* címmel, François Weyergans szövegére.

Béjart a megváltozott körülmények közepette 1988-ban hét táncdarabot készített, Lausanne pedig betartotta az ígéretét, új helyszíneket biztosított az együttesnek irodákkal, próbatermekkel, műhelyekkel. A székhely címe, amely hamar legendássá vált, a rue de Presbytère lett.

¹⁴⁵ „Ce n'est pas moi qui lâche la Belgique, c'est la Belgique qui me lâche.” Idézi: Ariane Dolfuss, *Béjart le démiurge*, Arthaud, 2017. p. 82.

¹⁴⁶ Rudra, a védák mitológiájában a pusztító vihar istene neve. Rudrára valóban jellemző a hevesség, a pusztítás, tehát egyfajta viharisten, koponyákból álló nyakéket visel, vad istenség, a járványokért is felelős, a szó jelentése=ordító, bömbölő. Ugyanakkor az idők előrehaladtával a karakterét tekintve egyre szelídebb istenséggé vált, legkegyesebb aspektusában a Siva a gyógyítók gyógyítója. Később beolvad Siva alakjába, és az ő másik neve lesz. (vö. Wojtilla Gyula, *A mesés India. A legrégebbi magaskultúrától a 18. századig*, 1998; Puskás Ildikó, *Istenek tánca*, 1984.) Béjart azért adta ezt a nevet az iskolának, mert az oktatásban a harcművészetek is megjelentek. A RUDRA iskola Lausanne-ban 2020-ig működött.

Az 1989-es év egy igazán nagy vállalkozás lehetőségét kínálta a társulatnak és vezetőjének. A francia forradalom kétszázadik évfordulójára készített darab, az *1789... és Mi*,¹⁴⁷ amelyet Párizsban a Grand Palais-ban mutattak be, nagyszerű bemutatkozást jelentett az új lausanne-i társulatnak. Ezúttal egy igazi „nagy” produkcióról volt szó, egy minden szempontból sajátos koreográfiai vállalkozásról, amely számos, a béjart-i táncszínházra jellemző vonást mutatott. A felkérés a Francia Kulturális Minisztériumtól és Párizs városától érkezett. A koreográfus, aki törekedett arra, hogy műveit új és újabb helyszíneken mutassa be, ezúttal a Grand Palais hatalmas üvegcsarnokában kapott lehetőséget a darab színrevitelére, amelybe így három hónapra beköltözött a tánc. Ideális körülmények között dolgozhatott a több, mint négyezer fő befogadására alkalmassá tett 360 négyzetméternyi helyszínen, ahol 400 lámpa is segítette a látvány kiemelését.

A tágas és több szintjén is használható, „barokk” térben Béjart történelmi panorámát készített a rá jellemző sajátos asszociációkkal. Nem a forradalom történetét akarta elmesélni – ez Béjart ismeretében meg sem fordulhat a fejünkben – hanem inkább az emberiség és a szabadság „kapcsolatát” aktualizálta, a forradalom természetét, az emberi jogok történeti fejlődését ábrázolta nagyszabású képekben.

Béjart szerint a történelem csak akkor érdekes, ha hatása van a mára. Erre utalt a címadásban is: *1789... és Mi*. A „Mi” ezúttal korunk emberét éppúgy jelentette, mint magát a koreográfust, aki egyik szereplőjének a Bim nevet adta. Így nevezték őt gyerekkorában. „Mikor kicsi voltam, úgy hívtak, hogy Bim. És ma, ha a zsúfolt teremnyi nép tapsol, dobog a lábával és látni kíván, „Béjart! Béjart!”-t kiált, kijövök, üdvözlöm őket és magamban azt szegezem szembe a kiáltozásukkal, hogy „Bim! Bim!”. Béjart-t akarnak, én meg Bimet adom nekik.”¹⁴⁸

Béjart műve tehát nem valamiféle meglevenedett történelemlétkönyv, sokkal inkább nagyszabású, látványos, sok képből álló „udvari balett”,¹⁴⁹ amelyben epikus részek váltakoztak tisztán táncos képekkel. A balett meglehetősen furcsa képsorral kezdődik, gázmaszkos szürke emberek népesítik be a színpadot, akik a kukákból gyerekeket húznak elő. Mozgásuk szakadozott, „robotszerű”, lassított, az elektronikus jellegű zenéből (Hugues Le Bars) gyereksírás és más emberi hangokat hallatszanak. Megérkezik Bim, aki egy hatalmas partvissal (később a partvis nyeléből balettrúd lesz) eltakarítja a szemetet a beözönlő, forradalom korabeli

¹⁴⁷ *1789... et Nous*, Zene: Ludwig van Beethoven, Hugues Le Bars, indiai és japán zenék, Bemutató: Grand Palais des Champs-Élysées, Paris, 1989. május 2. Előadta: a Béjart Ballet Lausanne, szólisták: Loipa Araujo, Bertrand d'At, Rouben Bach, Patrick De Bana, Jorge Donn, Michel Dusat, Florence Faure, Xavier Ferla, Martyn Fleming, Ramon Flowers, Grazia Galante, Michel Gascard, Katarzyna Gdaniec, Marc Hwang, Eiji Mihara, Gil Roman, Göran Svalberg.

¹⁴⁸ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 10. (ford. Hegedüs Éva)

¹⁴⁹ 16-17. századi színpadi táncműfaj, amely a barokk stílus jellemző vonásait viselte magán.

ruhás, valódi gyerekek elől. Ezek a gyerekek jelenítik meg a balettben a népet, akiknek a forradalmat úgy mesélik el, mintha az egy rajzfilmben jelenne meg. „Olyan vagyok, akár a gyermek, csak játékosan értem meg a dolgokat, és a játékot, a szórakozást csak a munka jelenti számomra. Ötéves koromban csak a cirkuszról álmodoztam, és az én saját forradalmam az volt, amikor jóval később a cirkuszban táncolhattam. A közönségem a népből való, de a nép valójában gyermek és én a nép gyermeke vagyok.”¹⁵⁰

A következő képben valahonnan felülről, kötélen leereszkedve, megjelenik Volange¹⁵¹ (Michel Dussarat alakította), aki egyfajta porondmesterként kommentálja a színpadon történeteket, illetve vesz részt a történetekben. A névválasztás persze korántsem véletlen, a francia forradalom korának egyik leghíresebb vásári komédiását hívták így Párizsban. Bójart nagy hangsúlyt fektetett mindig a gondosan kitalált összefüggésekre, analógiákra. Volange a tánc mellett beszél és énekel is, ahogyan egy igazi vásári komédiáshoz illik és azért is, mert a táncszínházi forma teljességet kíván a táncosoktól, a verbalitás részévé válik a művészi eszköztárnak. *Messziről jöttem!* – Volange első mondata a vásári komédiák korát idézi, a nép közönséggé alakulva hallgatja, figyeli a történeteket. Előkerül a forradalom újságja, „amelyből” megtudjuk, hogy: „a forradalom az, amikor a Föld forog a Nap körül, a francia forradalom az, amikor Franciaország forog a Föld körül.” Irónia (önirónia?) érezhető ezekből a szavakból, és a dicsőségbe vetett kétely visszatér majd a záróképben is, ahol a forradalmi apotheózis helyett, a kérdőjelek és legfeljebb csak fakó fényű „gloire” fogalmazódik meg.

A forradalom említésére, frígiai sapkával a fején, bohóc orral lép a színpadra Calicot. Neve, amely azt a vászon anyagot is jelenti, amelyen hirdetni, feliratozni szoktak, jelzi, hogy – bár keveset beszél – ő lesz az, akin keresztül az alkotó fontos gondolatokat közöl művében. Megérkezik a korszak három fontos társadalmi osztályának képviselője is: a forradalom előtti polgárság (Tiers-État), a papság és az arisztokrácia. Bójart ruhájukkal is jellemzi őket, pas de trois-juk valójában karakterisztikus táncban fogalmazza meg a forradalom előtti társadalmi helyzetet.

Volange bejelenti a király és a királyné érkezését. Ugyanakkor az alsó színpadi térben megjelenik egy modern öltözékű pár, akik jellegzetes szép vonalú pózokkal tarkított duettet táncolnak. Bójart kedvelt megoldása, hogy megkettőzi a szereplőket. Gyakran használja ezt, amikor ki akarja ragadni mondanivalóját az adott korból, amikor általánosít. A részlet rokkó

¹⁵⁰ „Je suis comme un enfant, je ne comprends qu'en m'amusant et je m'amuse en travaillant. À cinq ans je rêvais que du cirque et ma révolution à moi, bien plus tard ce fut de danser dans un cirque. Mon public est populaire, mais le peuple est un enfant et je suis un enfant du peuple.” Maurice Bójart gondolatai a balett műsorfüzetében, www.bejart.ch. (online, oldalszám nélkül).

¹⁵¹ Volange (eredeti neve Maurice-François Rochet) (1756–1808) híres francia vásári komédiás.

idillbe illő, romantikus hangulatú pásztorjátékot idéző pillanatokkal zárul. Volange édeskés dalocskát ad elő a királynőnek, amelyben fehér juhocskákról, pásztorlánykáról, esőről énekel. A királyné még egyszer átéli a háborítatlan béke pillanatait. De a zene eltorzul, mintha egy lejárt lemez hangjait hallanánk. A hirtelen beállt csendben, egy kínai biciklista jelenik meg a színpadon, lassú köröket ró, majd megáll éppen a király előtt. Volange folytatja énekét, már zene nélkül, a boldogságról és arról, hogy minden rendben lesz. „*Toutirabien, Toutirabien*” – ismételtetik a többiek is.

De vajon ki lehet a kínai biciklista? Talán az éppen a bemutató idején aktuális kínai jogtiprások elleni tüntetéseket villantotta fel az alkotó. Mindenesetre korabeli nyilatkozataiból kiderül, milyen élénk figyelemmel kísérte az eseményeket. Ugyanakkor a kínai történelem, művészet, mentalitás (részben ugyancsak apai örökségként) gyakran bukkan fel valamilyen formában műveiben.

A következő jelenet a forradalom asszonyainak állít emléket. Ekkor jelenik meg a színen Robespierre is, aki prózai szereplője a balettnek és hosszan idézi a forradalom legendás alakjának gondolatait. A színpadi tér legmagasabb pontjáról intéz szózatot a hallgatósághoz. Az Emberi és Polgári Jogok nyilatkozatát citálja, szavaihoz Bėjart általánosító képeket fűz. A továbbiakban a kultúrák sokszínűségében kapcsolja össze az elfogadás, a tolerancia, a bölcsesség fogalmait. Gondolatait magával a tánccal illusztrálja, egy indiai bharata natyam¹⁵² táncosnőt látunk, akit előben felhangzó tradicionális zene kísér, míg a színpad előterében a balettrúdnál egy balerina gyakorol. Bėjart számtalanszor jeleníti meg műveiben a szinte fétisként tisztelt balettrudat, amely ebben a világban a hagyományt jelképezi. A mezítláb táncoló indiai táncosnő mellett a balerina is megszabadul spicc-cipőjétől.

Európa és India mellé visszatér Kína is, a jellegzetes maoista egyenruhás biciklisták egyre nagyobb csapata népesíti be a színpadot. Bėjart a '68-as forradalmi események és az idealizált kínai kommunizmus kapcsolatára is utalhat. Végül a forradalmat szimbolizáló vörös ruhás nő rituális kézfogással egyesíti a kultúrákat. Ezen a ponton jól megfigyelhető Bėjart alkotói asszociációs módszere, messzire képes távolodni műve eredeti szándékától, a néző először talán nem is tudja követni, de egyszer csak kap valamilyen fogódzót, amely visszamenőleg is magyarázatot adhat a látottakra. A színpad nagy körhintává alakul, forogva jön a képváltozás, miközben az ide-oda kanyargó biciklisták csengői szólnak. Kerékpáron érkezik Volange is, a Bastille bevételét jelenti. A hír hallatára az összes szereplő táncolni kezd, élükön terepszínű ruhás katonanő, aki a felvonulások „mazzorett szerű” mozdulataival

¹⁵² Az egyik legrégebbi Dél-Indiából származó klasszikus női templomi tánc.

masírozik a dobpergésre épülő zenére. Míg a gyerekek vidáman hordják szét a Bastille köveit, a táncosok klasszikus mozdulatokkal táncolják körbe a teret.

Volange a fején egyensúlyozva hozza be a színpadra a Bastille, „a despotizmus szimbólumának” makettjét és fenn hangon árulni kezdi: „*Eladó a Bastille! Hazafias emléktárgyat tessék!*” Ezzel a megoldással Béjart megint visszahozza a nézőket a jelenbe. Bim már Beethoven muzsikájára tér vissza a színpadra, miközben a többiek facsemetéket helyeznek el körben. Bim táncában Béjart híres forradalmi üzenetű *Tűzmadár* (1970) című balettjének mozdulatai térnek vissza. A Főnix jellegzetes mozdulatainak felidézése a forradalom eszméjét idézi és erősíti meg.

A Beethoven-zene kiválasztásában Maurice Béjart rá jellemző leleményességgel a forradalom dátumának számaival megegyező szimfóniákból válogatott. Az 1-, 7-, 8-, és 9-es szimfóniák részletei mindig az ún. „tisztá táncos” részeket kísérik, mint például a 7. szimfónia második tétele, amely felhívja a figyelmet az erdők, a természet pusztulására. Egyébként a hetedik és a nyolcadik szimfóniák „táncos jellegükkel” különösen alkalmasak a koreográfiai megvalósításra.

Volange érkezik ismét a színpadra, kezében kiszáradt fával: „*Nincs több víz!*” – vetíti elénk egyetlen tömondattal az emberiség talán legnagyobb ökológiai problémáját. Gondolatát Robespierre folytatja, aki monológjában hazája dicső és gazdag földjéről szónokol. Az íróasztalán zöldellő fa áll. Történelmi tény, hogy Robespierre gondolatai közé tartozott például a „Szabadság fáinak” elültetése, de előre látta a kapitalizmus fenyegető problémáit is. A fa szimbólum tehát egyszerre konkrét és átvitt értelmű, éppen úgy, ahogyan Béjart használni szokta a szimbólumokat. „Gyermekek halnak éhen vagy fagynak meg, népeket irtanak ki, erdőket pusztítanak el, óceánokat szennyeznek... századunk borzalmas és nagyszerű. 1789-ben az emberi jogokról, 1989-ben az emberiség mai feladatairól kell beszélni [...]”¹⁵³ – ezek a műsorfüzetben is hangsúlyozott gondolatok kavarognak a színpadi képekben.

Egy felcsattanó ostorcsapásra Volange Calicot-val leckeszerűen olvastatni kezdi az Emberi Jogok Nyilatkozatát. Béjart maró gúnnal ábrázolja, ahogy minden ostorcsapás egyre inkább térdre kényszeríti Calicot-t, a szabadsághoz való jogra vonatkozó passzust már négykézláb, a földön csúszva ismételve: „[...] a szabadság azt jelenti, hogy az ember mindent megtehet, amivel nem árt másoknak.” Így érzékelteti az alkotó a kinyilatkoztatások, a tételek és a valóság ellentmondásait.

¹⁵³ „Les enfants meurent de faim ou de froid, des peuples sont détruits, des forêts ravagées, des océans pollués..., notre époque est terrible et magnifique. En 1789 il fallait parler des droits de l’homme, en 1989 de devoirs actuels de l’humanité.” Michel Robert, *Maurice Béjart, une vie*, I. m., p. 261.

Eközben a háttérben a három rend képviselői leveszik társadalmi rangjukat jelképező ruháikat. Az új világban „testet öltött emberiség” áll előttünk, Volange németül énekelt himnikus dalára. Ebbe kapcsolódik a zenekar és a három férfi letisztult mozdulatokból tánccá fűződő plasztikus triója. De az idilli kép rövid, Calicot bohóc-tánca visszaidézi a bevezető képeket, gyerekhangok, sírás, nevetés, cirkuszi forogtag vezet át egy újabb korszakhoz.

„*Vive la République! Éljen a Köztársaság!*” – hangzik és az egész tánckar, élükön egy vörös nadrágos férfivel gyönyörű dinamikus táncot mutat be Beethoven 8. szimfóniájának második tételére. A szólista muzikális, pompásan szárnyaló mozdulatokból, lendületes ugrásokból és forgásokból álló tánca után Chaplin jellegzetes lépéseivel távozik a színpadról. Ismét egy ellenpont, amely mozdulati metaforában fogalmazódik meg.

A következő kép ismét a jól ismert béjart-i szépségeszményt valósítja meg. Hófehér trikós pár gyengéd szépségű duettjébe kapcsolódnak bele e többiek. A 9. szimfónia magasztos hangjaira a tiszta tánc méltóságteljes, klasszikus mozdulatai univerzális értelmet adnak az előtte elhangzott szavaknak: szabadság, boldogság, dicsőség... Eközben a színpad előterében Chaplin ül, kezében fehér maszkot tartva elmélkedik, mint Shakespeare Hamletje a koponyával. Calicot leszedve sminkjét és ruháit a táncolók közé vegyül, de az ő mozdulatai nyugtalanok, szakadozottak.

Feszültséggel teli kavargás kovácsolja össze rövid pillanatokra a társulatot. Kézen fogva lépnek a közönség elé, de a Béjartnál mindig fontos, pontosan megkomponált tapsrend nem lehet zavartalan: a színpad háttéréből Théodore Géricault híres festménye, *A Medúza tutajja* (1819) megelevenedett képe jelenik meg és „úszik be” a színpadra.

A kritikusok sokat vitatkoztak a hatásos jelenet tartalmán, bár maga az alkotó egyértelművé tette, hogy azonosult Géricault képének eredeti üzenetével. A festmény drámai erővel mutatta a hajótöröttek tragédiáját, a szerencsétlen magukra hagyottak vergődését és reménytelen kiszolgáltatottságát. A megtörtént eseményen alapuló történet, azt is „modellezi”, hogy a tutajon túlélő hajótöröttek számára csupán korlátozott élelem és vízkészlet állt rendelkezésre, amely hasonlít az 20. századi emberiség sorsához. A Medúza tutajja a bolygónkat is szimbolizálja, amely nem lesz képes örökké eltartani az emberiséget. A kép tehát nem a reményről és a dicsőségről szól, ahogyan néhány kritikus félreértelmezte. Ahhoz inkább Delacroix valamelyik festményét kellett volna a koreográfusnak választania. Béjart – éppen ellenkezőleg – arra hívta fel a figyelmet, hogy a francia forradalom nem adott megoldást Európa népeinek sorsára, sem a jogegyenlőség, sem a szabadság eszménye nem valósult meg maradéktalanul és bizony a testvériség sem jellemezte igazán az elkövetkező századokat. Béjart gyakran bírálta a francia történelem hegemónisztikus törekvéseit, nem értett egyet a hivatalos

történeti értelmezésekkel és ennek a szemléletének ebben a balettben is hangot adott. A balettben végig érvényesülő ellenpontosítás (mozgással, zenével, a szereplők megjelenítésével) a végső képben összegződik. A *Meduza tutaja* vizuális szimbólumként való megjelenítéséhez ugyanakkor hozzájárulhatott barátjának, François Weyergansnak 1983-ban megjelent azonos című regénye¹⁵⁴ is.



A kép forrása: www.gettyimages.com/detail/news-photo/et-nous-show-from-maurice-bejart-by-the-bejart-ballet-news-photo/517291751?adppopup=true

Béjart a forradalom kétszázadik évfordulójára tehát korántsem ünnepi, vagy dokumentarista, mint inkább elgondolkodtató, filozofáló, kortárs problémákat felvető művet készített. Balettjét, amely rá jellemzően, a forradalom eseményeinek és még inkább eszméjének személyes látomása, a totális táncszínházra jellemző módon zenei, képzőművészeti, történelmi és önéletrajzi asszociációkból építette fel. Látványos, nagy hatású képeket alkotott, amelyek azonban az ő alkotói eszköztárában sohasem pusztán a szemnek szólnak.¹⁵⁵

„Ez a balett tisztán látott abban a kérdésben, hogy milyen feladatai vannak a mi generációnknak, de ugyanakkor optimistán tekintett az ember erejére, amelynek forrása a tisztaság, az öröm és a lendület. [...] A Medúza tutaja befejezéssel, voltaképpen fittyet hánytam annak a legendának, hogy 1789 a francia társadalom életében pozitív változásokat indított el. Inkább mély politikai bizonytalanságot eredményezett, amelyet jól mutat a Terror időszaka és a többi forradalmak,

¹⁵⁴ François Weyergans, *Le Radeau de Méduse*, Gallimard, Paris, 1983.

¹⁵⁵ Kritikák: *Táncművészet*, 1990-04-01 / 4. szám, 38., *Külföldi Szemle*, 1989-07-01 / 2. szám, 14-15. Hartmut Regitz - *Ballet Journal/Das Tanzarchiv*, 1989. No.3.; Horst Koegler - *Ballett International*, 1989/július-augusztus 15-16. Horst Koegler - *Ballett International*, 1989/július-augusztus.

az államcsínyek a 19. században, nem is beszélve azokról a véres forradalmakról és háborúkról, amelyek a 20. századot jellemezték.”¹⁵⁶

1990-től kezdve Berlinton Kairón át Lausanne-ig változott a bemutatók helyszíne. Ebben a periodusban, a kilencvenes évektől a 2000-es évek elejéig a koreográfus alkotói életművében olyan nagy hatású művek születtek, mint Berlinben a *Ring um den Ring* (Wagner, 1990), Bécsben a *Halál Velencében*, Mozart halálának kétszázadik évfordulójára (1991), Lausanneban *A csodálatos mandarin* (Bartók Béla, 1992), Londonban a *Sissi az anarchista császárné* (J. Strauss, Wagner és modern zeneszerzők művei, 1993), a *King Lear-Prospero* (Purcell és Erzsébet-kori zenék, Montpellier, 1994), Párizsban a *Ballet for Life* (eredeti címén: *Le Presbytère n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son éclat*) (Queen együttes és Mozart, 1997). Utóbbi művét Bėjart az AIDS-ben elhunyt művészeknek és nagyszerű táncosának, élettársának, Jorge Donn-nak ajánlotta. A táncdarab színpadi és filmváltozata is óriási népszerűséget szerzett a balettművészetnek világszerte a fiatalság körében. Eközben 1992-ben előadták saját közreműködésével az *A-6-Roc* című színművét. 1995-ben a Francia Szépművészeti Akadémia tagjai közé választották. 1996-ban megjelent második életrajzi könyve. 1998-ban Torinóban került színpadra az életrajzi ihletésű *A diótörő* (Csajkovszkij), 2001-ben a *Fény* (J.S. Bach, Jacques Brel és Barbara), 2003-ban a Fellinire emlékező *Ciao Federico* (Nino Rota, Gounod, Riccardo Drigo).

2006-ban, amikor már alig tudott mozogni a csípője és a combcsontja fájdalmaitól és a szíve is gyengélkedett, elkészítette *A táncos élete Zig és Puce*¹⁵⁷ által elmesélve (*La Vie du danseur raconté par Zig et Puce*)¹⁵⁸ című koreográfiáját, amely tele volt élettel, vidámsággal, nosztalgiával és humorral. Mindezzel a rá váró kétségbeesést próbálta elűzni. Az egész társulat részt vett a vállalkozásban. Mert náluk volt Bėjart életének a kulcsa, amellyel benyithatott a próbaterembe és táncolni láthatta a táncosait. Fogyó erejével is szinte az utolsó napokig dolgozott, olykor kerekesszékekben jelent meg a próbákon.

¹⁵⁶ „C’était un ballet lucide sur les devoirs de notre génération mais optimiste sur la force de l’être humain source de claté, de joie et de dynamisme. [...] Terminer par Le Radeau de la Méduse comme je l’ai fait était unfameux pied de nez à cette légende que 1789 fut l’année de tous les changements positifs de la société française. Elle a débouché sur une profonde instabilité politique illustrée par la Terreur et d’autres révolutions et coups d’État en France au XIX^{ème} siècle, sans parler de l’ensemble des révolutions sanglants et des guerres qui ont caractérisé le vingtième.” Michel Robert, *Maurice Bėjart, une vie*, I. m., p. 261.

¹⁵⁷ *Zig és Puce* egy népszerű francia-belga képregény, kalandos utazásairól híres figurái, akiket a 1920-as évek végén Alain Saint-Ogain talált ki. Az 1960-as évek elején Michel Régnier belga rajzfilm rendező újra felfedezte őket és egy második sikerszériát is készített ezekkel a figurákkal.

¹⁵⁸ *La Vie du danseur Racontée par Zig et Puce*, Zene: Pierre Henry, Pierre Schaeffer, Jacques Offenbach, Maurice Ravel, Léo Delibes, Rolling Stones, Igor Stravinsky, Piotr I. Csajkovszkij. Ősbemutató: Théâtre de Beaulieu, 2006. október. Táncolta: a Bėjart Ballet Lausanne.

2007 őszén sorra felhívta legkedvesebb barátait és elbúcsúzott tőlük, november elején megkérte barátját Weyerganst, hogy utazzon hozzá Lausanne-ba. Az utolsó napokban ő virrasztott a koreográfus mellett. Béjart meglepetten vette tudomásul és tréfálkozva szóvá is tette, hogy művelt barátja nem tudja fejből idézni Baudelaire sorait,¹⁵⁹ amelyek ezekben az utolsó időkben a gondolataiban felidéződtek: „Halál! vén kapitány! horgonyt fel! itt az óra, Ó, untat ez a táj! Halál! Fel! Útra már!” (Baudelaire: *Az utazás*, Tóth Árpád ford.)¹⁶⁰

Maurice Béjart 2007. november 22-én halt meg Lausanne-ban. Utolsó balettjének bemutatóját, *80 perc alatt a Föld körül*¹⁶¹ címmel 2007. december 20-án már nélküle tartották meg. Ezzel az utolsó alkotással kedves színhelyeinek kaleidoszkópját nyújtotta át a közönségnek. Utazást kínált zenében, táncban látványban, belső zarándoklatot, amellyel meg akart szabadulni a démonaitól. Ezzel a balettel ért véget földi utazása. Hamvait – kérésének megfelelően – Ostendénél, barátja Weyergans szórta a tengerbe. Marseille-től Ostendéig, a tenger, a *Mare Nostrum* (ezzel a címmel készített korábban balettet)¹⁶² ölelte körül életét.

Halála azonban nem jelentette a Béjart Ballet Lausanne végét és így művei sem tűntek el. Gil Romannak (1960-), hűséges „inasának”, táncosának adta örökségként, hogy vigye tovább a munkáját. „A költő, akárcsak a forradalmár egy tűzmadár, hamvaiból újjászületett Főnix.” – írta *A tűzmadár* (1970) című balettjének programfüzetében.¹⁶³ Ebben sem tévedett.

3.2. Béjart helye a 20. század tánc történetében. Kísérlet egy totális táncszínház megteremtésére: test, nyelv, rítus, színpad

Maurice Béjart koreográfusi pályafutása „átölelte” a 20. század második felét. Ebben a korszakban is elemi erejű változások következtek be a táncművészetben, amelyek meghaladták a század elejének újtó törekvéseit. Ekkor zajlottak a posztmodern irányzatok útkeresései, Amerikában már a modern tánc hagyományai is megkérdőjeleződtek, az alkotók végképp szakítottak a hagyományos narrációval, decentralizálták a színpadot. Gyakran a

¹⁵⁹ Ariane Dollfus, *Béjart le démiurge*, I. m., p. 401.

¹⁶⁰ „Ó Mort, vieux capitain, il est le temps! Levons l’ancre! / Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!” Baudelaire, *Le voyage*. <https://www.poetica.fr/poeme-448/charles-baudelaire-le-voyage/>

¹⁶¹ *Le Tour du monde en 80 minutes*. Zene: Ösbemutató: Théâtre de Beaulieu, Lausanne, 2007. december 20. Előadta: a Béjart Ballet Lausanne társulata. Béjart utolsó balettje, amelynek csak az első 8 képét koreografálta meg, de befejezni már nem tudta.

¹⁶² *Thalassa Mare Nostrum*, Zene: Mikis Theodorakis és népzene. Ösbemutató: Arènes d'Arles, 1982. június 14. Előadta: a XX. Század Balettje társulata, szölisták: Yann Le Gac, Rita Poelvoorde, Michel Gascard, Martine Detournay, Yvan Michaud, Maurice Béjart.

¹⁶³ „Le poète, comme le révolutionnaire, est un oiseau de feu, phénix qui renaît de ses cendres.” Maurice Béjart, *Le ballet des mots*, I. m., p. 430.

véletlenszerűség szervezte az előadásokat, megszületett a több művészeti ágat összekapcsoló performansz művészet.

Béjart első jelentős művei az 1950-es évek elején készültek, a közel kétszáz balettből álló oeuvre utolsó darabjai pedig már a 2000. év elején születtek. Ezen hosszú időszak alatt a klasszikus balett képzettséggel induló fiatal művész szellemi fejlődésére és koreográfiáira nagy hatást gyakoroltak a különböző új és hagyományos zenei irányzatok, valamint a klasszikus és kortárs irodalom és filozófia alkotásai. Az első évek kísérletező műveiben, majd az egyre inkább egyéni és összetett alkotásaiban sajátos mozgásnyelvet alakított ki, amelyhez mindenkor megkereste a megfelelő színpadi ábrázolási formát. Akár zenemű, akár irodalmi alkotás vagy valamilyen más gondolat inspirálta az alkotásban, az ihletet a táncosai testén szűrte át. Béjart koreográfiáiban a táncos lett a testet öltött gondolat, amely a színpadi tér kínálta eszközökkel és lehetőségekkel „szentelődött meg”. „A koreográfiát ketten csinálják, mint a szerelmet.”¹⁶⁴ -mondogatta gyakran a koreográfus és ennek a szerelemnek a jegyében fogantak meg a művei.

A kritikusok többnyire balettnak nevezték alkotásait, pedig Béjart „meg akart halni a balett számára, hogy a táncban szülessen újjá...,” amelyet megfosztott a „virágoktól és a koronáktól”¹⁶⁵. El akart szakadni tehát azoktól a balett-hagyományoktól, amelyek az egyre inkább kiüresedő külsőségeket jelentették. A színpadon azt a pillanatot akarta megteremteni, amelyet ő maga élt át az alkotás során, akár saját szobájában hallgatta ezredszer is újra a kiválasztandó zenét, akár a próbateremben formálta táncosaiból műalkotásait.

Közönségét a teremtés szertartásában akarta részesíteni, bevonni a nézőket a közös rítusba, spirituális élményben részesíteni őket. Ehhez olyan atmoszférát kellett teremtenie, amelyben a néző az élmény hatására megfeledkezhetett arról, hogy színházban van, annyira az előadás hatása alá került. A hatásteremtéshez minden eszközt megragadott. Kísérletező előadásaiban olyan megoldásokat is kipróbált, amelyek nem mindig nyerték el kritikusai tetszését. Olykor úgy dolgozott, mint az őskor sámánja, füsttel, tűzzel (szcenikai effektusok), varázsigékkal (szövegek), zenei ritmusokkal – populárisokkal és elvontabbakkal, – ősi mágikus mozdulatokkal (körformák, forgások, kézjelek), jelzésekkel (jelmezek, arcfestés) bűvölte „transzba” a közönségét. Konokul hitt abban, hogy másképp nem lehet és nem érdemes dolgozni, mert ez az alkotás lényege. „A színház nem más, mint kapcsolat. [...] Azért dolgozom, hogy szétesett ember meglelje az egységet, mert lelkének, testének, szellemének sosincs ideje arra, hogy egymásra találjanak. A művészetnek alkalmat kell adnia erre az egyesülésre,

¹⁶⁴ Marie-Françoise Christout, *Béjart*, Éditions Seghers, Paris, 1972. p. 97.

¹⁶⁵ *Ni fleurs, Ni Couronnes (Sem virágok, sem Koronák)* címmel Béjart balettet is készített 1968-ban. A kifejezéssel a klasszikus balett díszítő kellékeire utalt.

összekapcsolódásra, szemben azzal a széthullással, amely a mindennapokban leleselkedik az emberre.”¹⁶⁶

Akadnak olyan elemzők, akik Bėjart több évtizedes, különböző műfajú, felfogású, sok-sok alkotásból álló, teljes életművére sommázva a „totális táncszínház” megnevezést használják. Természetesen a táncszínház stílusként használt fogalmának sokfélesége lehetővé teszi a jellemző jegyek (például színházi effektusok, rendezői koncepció, mozgókép használata, verbalitás) szerinti általánosítást, Bėjart életművének elmélyültebb ismerői azonban sokkal árnyaltabb véleményt fogalmazhatnak meg művészetéről. Különösen akkor, ha azt a folyamatot sikerül megvizsgálniuk, amely a korai kísérletező művektől vezetett a nagyobb együttesek számára készített, kiteljesedett táncszínházi alkotásokig. Hosszabb ez az út, mint amilyennek első látásra tűnik, vannak állomásai, amelyeket a körülmények, a koreográfust ért hatások (személyek, események, utazások, olvasmányok, találkozások) alakítottak. Ugyanakkor a folyamat, amelyből Maurice Bėjart életműve kibontakozik, a következetesen építkező, műveit újra és újra átgondoló, talán át és át is értelmező alkotó alakját állítja elénk, aki az alkotómunka során önmagához is közelebb jutott.

A színház teljessége iránti vonzódása már ifjúkorától jellemezte gondolkodását, a kiindulópontot számára a színdarabok, az opera, az irodalom, sőt a cirkusz és a bábjáték jelentették. Az első hatások ezekből a művészeti „irányokból” érték. Sok más koreográfussal ellentétben, számára nem a tánc adta a primér élményt, amelyből kiindulva elkezdett magáról a táncról gondolkodni és ez a tény – úgy gondolom – befolyásolta alkotói munkásságának alakulását. Amikor „egészségügyi okokból”¹⁶⁷ megismerkedett a klasszikus balettel, akkor tapasztalta meg saját testének a mozgáshoz való viszonyát, nem annyira az esztétikum, mint amennyire a praktikum, a gyakorlat szempontjából. „Nem a gondolataim, a testem miatt lettem táncos.”¹⁶⁸ Ezzel a testtel, a saját maga testével azonban meg is kellett küzdenie, sokszor azt is elviselve, hogy rajta illusztrálták, hogyan nem szabad végrehajtani egy-egy mozdulatot. Ezt azonban nem traumatizáló élményként élte meg, saját teste így önmaga megformálásának „kísérleti terepe” lett és korai alkotói munkájának alanya is egyben. Később ezek a „kísérletek” már „kívülről”, az alkotó szemszögéből folytatódtak.

¹⁶⁶ „Le théâtre n’est rien d’autre que le contact. [...] Je travaille pour l’unité de cet être humain écartelé parce que son âme, son corps et son esprit n’ont jamais le temps de se rejoindre. L’art doit lui offrir l’occasion de cette jonction, face à la désintégration qui le guette au quotidien.” Maurice Bėjart, *Un voyage initiatique*, in: *Le Courrier de l’Unesco*, 1996. január, p. 7.

¹⁶⁷ Gyenge fizikumának fejlesztésére javasolták neki a tánc tanulást.

¹⁶⁸ Maurice Bėjart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 26. (ford. Hegedűs Éva).

Béjart számára tehát a test kezdettől fogva kiinduló- és végpontot jelentett, s e két pont közé építette fel saját alkotói világát. Nyelvi eszközként akarta használni testet, de nem úgy, ahogyan a 19. századi klasszikus balett használta, sokkal inkább a 20. századi gondolkodás kifejezőjévé próbálta formálni azt. „Ha egyre inkább a test vált figyelmem központjává, ha ki akartam szabadítani a testet a történetmesélés öltözetéből, ez száz meg száz dolognak köszönhető, [...] s ez talán összefügg a szülői házban hallott beszélgetésekkel is, amelyeket apám folytatott filozófus barátaival [...]. És aztán mivelhogy hús-vér lények vagyunk, megvan az élete saját testünknek, annak a testnek, amelyet elhanyagol a civilizáció [...]”¹⁶⁹

Béjart testről alkotott képének alakulásához sokban hozzájárultak a keleti vallások és filozófiák tanulságai. Kutatta a jóga, a no-színház, a zen, a kabuki és a különböző harcművészetek (főleg a kendo) testképét és az ezekhez kapcsolódó filozófiát. Gyerekkorától kezdve sokat olvasott ebben a témakörben. Az első keleti színházi élményei már az 1950-es évektől hatottak rá. Párizsban a Nemzetek Színházában pekingi operatársulatot, az Hébertot Színházban kabuki előadást látott. Afrikai gyökerei és kötődései külön elméletek nélkül is elvezették a test izolációjához vagy a plexus fontosságának megértéséhez, mindazokhoz a lényegi vonásokhoz, amelyek a modern tánctechnikák alapját adták. Tapasztalatait támogatták a külföldi koreográfus példaképek is, mint például Martha Graham vagy Birgit Cullberg.

Megérintették a folklór hagyományai, a társastáncok színei és ízei, a jóga és a harcművészetek testtudatot formáló ereje. Ha valaki a 20. századi európai alkotók sorából, akkor ő igazán a kultúrák sokaságának hatására és a kultúrák sokszínűségével fogalmazott. A ma használatos *interkulturalitás* helyett, a *mariage des cultures* (a kultúrák házassága), vagy a *métissage des cultures* (a kultúrák kereszteződése) fogalmakat használta, amely pontosan és precízen fejezi ki azt, amit Béjart gondolt a különböző kultúrák viszonyáról, és amely a kifejezések etimológiai különbségéből is adódik. A kultúrák házassága vagy keveredése Béjartnál szorosabb kapcsolódásként merült fel, akár vallásos és filozófiai megerősítéssel is.

De minden kísérlet és tapasztalás sem tántorította el a klasszikus balettől, soha nem szakított ezzel az európai színpadi táncagyománnyal. Bármerre indult, mindig visszatért a klasszikus balett fegyelméhez, biztonságos alapokat nyújtó rendszeréhez, amelyet olyan magabiztosan tudott összeszőni az egyéb mozgásokkal, technikákkal, hogy az így készült művek szövetében észre sem lehetett venni a „varrásokat”.

Vajon mi okozta, hogy nem tagadta meg a balettet még a kétezres évek fordulóján készült, kései műveiben sem? Vajon a klasszikus „nyelvhez” való ragaszkodás megmerevítette-

¹⁶⁹ Maurice Béjart, Uo. pp. 40-41.

e BÉJART alkotásainak koreográfiai megfogalmazását? Elavultnak tűnhetett-e koreográfiai stílusa a klasszikus technika alkalmazása miatt, vagy éppen az összeöltött koreográfiai elemek sokszínűségéből következett, hogy korszerű gondolatokat is tudott közvetíteni a 20. század második fele közönségének? Sajátos táncnyelvként értékelhetjük-e művei megfogalmazást? Ezeknek a kérdéseknek a megválaszolása a BÉJART-i életmű vizsgálatának egyik fontos feladata.

Az első kérdésre BÉJART életműve, leírt, megfogalmazott alkotói elvei alapján talán könnyebben válaszolhatunk. Számára a balett eszköz volt, nem pedig cél. Eszköz ahhoz, hogy „újrastrukturálja” a táncosok testét és az így megteremtett, minden alkalommal újra és újrateremtett táncosát újabb és újabb színpadi helyzetbe helyezve, gondolatainak eleven eszközévé formálja. Úgy tartotta, hogy a klasszikusan iskolázott táncos mindenre képes. És ha a képességeit nem az üres virtuozitás megmutatására használja, hanem a mondanivaló kifejezésére, akkor ez az újszerűen használt klasszikus nyelv, képes korszerűvé válni.

A klasszikus „táncszótárból” vett lépéseket – forgásokat, *arabesque*-eket, a széles második pozícióban végrehajtott *plié*-ket, a *dégagé*-kat, és *développé*-kat, ugrásokat, *battue*-ket, *port de bras*-kat – tehát úgy hajlította, formálta, ahogyan azt a darab gondolatisága, a zene és a színpadi tér inspirálta. Néha csak megmozdított egy csípőt, „kivette” a táncost a tengelyéből és a klasszikus mozdulat máris megújult. Az emelések – a partnerek együttműködése – olykor merész akrobatikával párosultak, a korábbi tagolt, preparációkkal lassított mozgások nála mind „folyékonyakká”, kifejezővé váltak. A legfontosabb azonban, hogy a mozdulatok – legyenek bármilyen klasszikusak is – balettjeiben mindig különlegesen intenzívek és dinamikusak, vagyis elevenek és „aktuálisak” voltak. Ezáltal a szigorú, „formalista iskola” megtelt élettel, lüktető dinamizmussal és alkalmasnak bizonyult akár kortárs téma kifejezésére is. „A klasszika ahhoz kell, hogy kifejezzük a létezésünket, ahogyan tollra van szükségünk ahhoz, hogy kifejezzük a gondolatainkat. Ugyanazzal a tollal tudunk Joyce és tudunk Ronsard stílusában is írni. A klasszikus technika olykor tökéletlen eszköz, de alapot ad, amelyhez mindenki visszatér, és amit a ránk jellemző vonásokkal fejleszthetünk.”¹⁷⁰

BÉJART szerint a korszerű tánc lényege a mondanivaló és az energia. Ehhez ki kell szabadítani a testet a korábbi évszázadok konvencióiból, amely azonban nem jelenti azt, hogy el kell vennünk tőle a „nyelvet”, amit addig használt. Műveiben a színpadon megjelenített testek lendülettel teltek meg, „feltárult” a táncos „fizikai-materiális” mivolta, megmutathatta lüktető

¹⁷⁰ „Le classique est une manière d’exprimer son être, comme écrire avec un stylo. Avec le même stylo vous pouvez aussi bien écrire du Joyce que du Ronsard. La technique classique est un moyen parfois incomplet, mais elle donne une base à laquelle tout le monde revient et que nous pouvons développer avec ce qui nous est propre.” Maurice BÉJART, Colette Masson, Sylvie Jacq-Mioche, *La Danse vue par Maurice BÉJART et Colette Masson*, Éditions Hugo and Cie, Paris, 2007. p. 62.

elevenségét. A hetvenes-nyolcvanas évekre Béjart már túljutott a kísérletező korszakán és kialakította a saját mozdulatnyelvét. A különböző forgások (*tour*-ok), plasztikusan formált *attitude*-ök, szép tág *jeté*-k, *entrechat*-k tökéletesen „összesimultak” a testhullámokkal, a széles második pozíciós *pliék*-kel, a madárszerű karmozdulatokkal. A táncos kezének, kézfejének megújult szerepe is elsősorban a kifejezést szolgálta. A klasszikus balettben a kéztartás a mozdulatok esztétikus kiegészítőjeként jelent meg, míg Béjart-nál a kifejező gesztus eszköze lett. Nyilvánvalóan a távol-keleti táncok tanulmányozása is nagy mértékben hozzájárult ahhoz, hogy a koreográfus műveiben a jellegzetes kézmozdulatok alkotói jellemzőkké váltak.

„A távol-keleti táncokban a számos és aprólékos szabály inkább metafizikai, mint koreográfiai jellegű. Minden testtartásnak megvan a maga misztikus jelentése, és ha a karok és kezek helyzete különösen fontos, az azért van, mert az ujjak mozgékonyága lehetővé teszi egy összetett és árnyalt nyelv többszörös kombinációit.”¹⁷¹

Jellegzetesen visszatérő kézmozdulatai (széttárt ujjakkal felmutatott tenyér, az ökölbe szorított kéz, a különböző mudrák, stb) szinte védjegyévé váltak alkotói szótárának. Eredetük ugyancsak mélyen megalapozott, ezért is adta első brüsszeli tánciskolájának éppen a MUDRA nevet. Ugyanakkor maga a gesztus, a kéz mozdulatainak tanulmányozása abban az értelemben is érdekelte, ahogyan a mozdulatokat kézművesek használták. Precíz, valamit megteremtő, kimunkáló mozdulatokat figyelt meg és használt fel műveiben, olyanokat például, mint a fazekaséi.



A kép forrása: <https://www.dansesaveclaplume.com/685704/hors-scene/685704-programme-tv-bejart-lame-de-la-danse-arte-le-dimanche-8-avril/>

¹⁷¹ "Dans les danses d'Extrême-Orient, les règles, nombreuses et minutieuses, sont plus métaphysiques que chorégraphiques. Chaque attitude à sa signification mystique et si les positions des bras et de la main ont une importance particulière, c'est parce que la mobilité des doigts permet les multiples combinaisons d'un langage complexe et nuancé." Béjart, Maurice, *La danse et sa technique, Les Études philosophiques, Nouvelle Série*, 1 ère Année, No.3/4 (Juillet/Décembre 1946) pp. 205–210. Presses Universitaires de France. <http://www.jstor.org/stable/20840993>



A kép forrása: <https://dossiers.lalibre.be/bejart/>

Béjart táncosa ekkorra már egyfajta „újrastrukturált” klasszikus táncos lett, akinek testében ott az „iskola”, de képes ettől egy új, lendületesebb és főleg kifejezőbb mozgás felé elmozdulni. Tanulságos az, amit például az „arabesque-ről”¹⁷² – erről a 19. században született és éppen a romantika esztétikáját közvetítő mozdulatról – mondott: „Valódi kézjegye ez a táncosnak, azt mutatja, ami különleges benne. Az arabesque beleírja a táncos sajátos arányait az eszményi egyensúlyi helyzetbe.”¹⁷³ Vagyis: egy szimbolikus balett mozdulatnak a materiális, fizikai „értékével” kell megjelennie meg a színpadon. A nézőnek pedig mindezt nem kívülről és távolról kell csodálnia, mint korábban, hanem a közönség is résztvevőjévé válhat a színpadon bemutatott rítusnak. Béjart szerint Vaclav Nizsinszkij volt az első olyan táncos, aki a 20. század elején megosztotta a közönséggel az eksztázis élményét és ő is ezt az utat akarta folytatni munkáiban. Filozofikus megközelítésére jellemző, hogy többször is használja a *maieutique* (gör.: *maieutiké tekhné*)¹⁷⁴ (bábáskodás) kifejezést, amely az ő gondolkodásában arra utal, hogy a közönségnek aktívan kell részt vennie a koreográfus gondolatainak színpadi megszületésében.

A Maurice Béjart által alkalmazott tánctechnika tehát nem attól lett modern, hogy megváltoztatta a technikai alapokat, vagy éppen megtagadott minden hagyományt, hanem attól, hogy a mesterkéltséget, a kívülről „vakolatként” a balettre rárakott esztétikai jegyek helyett, belülről fakadóan természetessé, élővé tette ugyanazokat a mozdulatokat, pózokat és tartalommal

¹⁷² balett-póz, amely a romantikus balett-technika egyik elemeként született a test vonalainak megnyújtására. Mintája Giovanni da Bologna (1524-1608) reneszánsz szobrászművész „Repülő Mercurius” szobra volt.

¹⁷³ „Véritable signature d’un danseur, tant elle lui est particulière, elle inscrit ses proportions dans un équilibre idéal.” Maurice Béjart, Colette Masson, Sylvie Jacq-Mioche, I. m., p.16.

¹⁷⁴ Szókratész módszere volt, amellyel hozzá segítette a másik embert, hogy maga jusson el a felismerésig, hogy részt vegyen a gondolkodásban.

töltötte meg őket. Nem a tagadásra „pazarolta” az energiáit, hanem mint a „céhlegény” a mesterség megtanult hagyományával vándorolva, gyarapította tudását, ismereteit akár más táncrétegek, más mozgástechnikák és kultúrák értékeivel.

Koreográfiáiban arra törekedett, hogy minden mozdulat úgy hasson, mintha ott a színpadon, abban a pillanatban született volna meg. Így a táncos saját dinamikájával „elevenítette” meg a koreográfia eltervezett struktúráját, illetve akár hozzá is adhatta saját mozdulatait is. A közös alkotás kulcsa: alkotó és előadó együttműködése, amelybe az előadás során a közönséget is bevonják. Az ihlet vallásos természetébe, a teremtés szertartásába akarta részesíteni a közönséget, hogy a közös rítusban valami nem hétköznapi, valami spirituális élményt adjon nekik.

Ezért is volt olyan lényeges Béjart számára, hogy milyen táncosokkal (fontos szempontnak bizonyult, hogy a táncosok szinte mindig többféle országból jöjjenek, saját identitásukat hordozva) dolgozott együtt, hogy milyen egyéniségek, milyen művészi erővel és sugárzással megáldott munkatársak közössége hozta létre az egyes műveket. Ebbe a nagyon fontos munkatársi kollektívába ugyanúgy beletartoztak a zeneszerzők, a díszlet- és jelmeztervezők, a színpadi látvány minden részletének megalkotói is. Talán éppen ebből következett, hogy olyan művészekkel működött együtt művészi egyetértésben, mint Pierre Henry, Salvador Dalí, Jean-Louis Barrault, Eugène Ionesco, Nino Rota, Manos Hadjiakis, Germinal Casado, Jean Vilar, Gianni Versace, Thierry Bosquet, Pierre Boulez, Karl Heinz Stockhausen vagy akár a magyar Gombár Judit¹⁷⁵.

„A modern tánc egy mesterkélt esztétika végét jelenti, ... a technikai igények megtartása mellett egyre kifejezőbb, egyre energikusabb lesz. A törzs csupasz, mintha egy lepelből lenne kihajtogatva; a tekintet intenzitást nyer; a szintén csupasz karok jobban sugallják a test repülését. A klasszikus tánc a tüllök és hímzések alá rejtette a testet. Ma a hús felfedi magát; azokat az impulzusokat, szenvedélyeket dicsőíti, amelyek korábban botrányt okoztak volna.”¹⁷⁶

A saját olvasatában alkalmazott klasszikus nyelv megtartása mellett Béjart-nak meg kellett változtatnia a színpadi környezetet is. Ki kellett hámozni a testeket a tüllökből és fodrokból, le kellett venni a diadémokat és a koronákat. A meztelen felsőtest, a karok és kezek beszédességének, a szemek kifestésének hangsúlyozása hatására való rácsodálkozás szinte

¹⁷⁵ Gombár Judit (1937–2016), magyar díszlet- és jelmeztervező, 1979-ben a Győri Balett egyik alapítója. 1972-től 1979-ig dolgozott Béjart társulatánál.

¹⁷⁶ „La danse moderne, c'est la fin d'un esthétisme artificiel, ... Tout en maintenant l'exigence technique, elle se veut de plus en plus expressionniste, énergétique. Le torse est nu comme une voile déployée; le regard gagne en intensité; les bras, nus également, suggèrent mieux l'envolée du corps. La danse classique cachait le corps sous des tulles et des broderies. Aujourd'hui, la chair se révèle; elle glorifie les pulsions, les passions, qui naguère auraient fait scandale.” Maurice Béjart, *Un voyage initiatique*, in: *Le Courrier de l'Unesco*, 1996. január, p. 7.

tapintható a korai alkotásokban. Emblematikus jegyei lettek ezek a béjart-i táncszínpadnak. Innen már csak egy lépést kellett megtennie az egész testet borító fehér, esetleg fekete, vagy piros trikóig (maillot), amellyel sokszor dramaturgiailag is meg tudta jelölni a szereplőit. Az szimbolikus figurák egy-egy műben gyakran ebben a jelmezben jelentek meg, mint például a partizán ruhából kibontakozó *Tűzmadár*, a *Dionüszosz*-szvit „isten-páros”, vagy az *Ez lenne a Halál?* emlékkép-alakjai.

Később át kellett alakítani a színpadi tér használatához fűződő konvenciókat is. Decentralizálni kellett azt, megszüntetni a táncos és a közönség közötti elválasztottságot, vagy éppen kiemelni a baletet a szokott körülmények közül, cirkuszban, sportcsarnokban, gyárban táncolni..., még ha klasszikus „nyelven” is. Fontos volt ez a megoldás a rítus megteremtése céljából, de a kísérletezésben is. Szóra is kellett bírnia a táncost, verbális és nonverbális nyelvi síkokat helyezni egymás mellé, élő táncot társítani filmről vetített részletekkel. Így jutott el Béjart azokhoz a nagyformátumú, sokszereplős és színházi hatáselemekkel operáló produciókhoz, amelyeket a „táncszínházi” jelzővel illettek a kritikusok. Meg kell jegyezni, hogy mindezeket az eljárásokat megtaláljuk a modern és később a kortárs tánc eszköztárában is, alkotónként más-más kontextusban és más-más szándék szolgálatában.

Azt is bizonyossággal ki lehet jelteni: Béjart sohasem „beszért” (alkotott), ha nem volt mondanivalója. Nem kedvelte az önmagáért vagy a formák szépségéért való ún. „tisza táncot”. Gondolatait, érzékeny világra nyitottságát próbálta minden körülmények között megjeleníteni a tánc színpadán, ezért műveiben gyakran fogalmazott meg aktuális társadalmi gondolatokat.

A legkülönbözőbb táncnyelvek és kifejezési stílusok párbeszéde adott alapot annak az újításnak, amely persze ezúttal is a tradíción nyugodott, és amelyet Béjart maga *totális táncszínháznak* nevezett el. Nem véletlen és nem öncélúan divatos ez a megjelölés. Béjart mindig is vonzódott a színházhoz, annak ősi rituális gyökereihez, illetve antik hagyományaihoz. Számára az olasz vásári komédia és Molière színháza mindig eleven valóság maradt, és össze tudott olvadni Wagner operáival, Fellini filmjeinek világával, vagy éppen Nino Rota muzsikájával. Az ő víziójában tánc és színház külön-külön és együtt is teljességben, sokszínű kifejező erejű gazdagságában hat a közönségre, ahogyan egykor a rítusokban is hatott.

Ma már vitathatatlan tény, hogy Maurice Béjart új irányt adott az európai balettművészetnek. Akárhonnan közelítünk is életművéhez, szinte minden vonatkozásában ott találjuk a tradíció tiszteletét és a belőle kiinduló újítás szándékát. Akár a feldolgozott témákat és a művek gondolatiságát, üzenetét, akár a koreográfiák és a hozzájuk felhasznált zeneművek viszonyát, akár a táncnyelvi megvalósítást, vagy a színpadi eszközök használatát tekintjük,

mindenütt a hagyomány és az újítás kettősségébe ütközünk. A tradíció tiszteletét és a vele az újért vívott küzdelmet tapasztaljuk minden színpadi alkotásában.

„A tradíció nem más, mint kutatás, és persze más korok ismeretének és magatartásformáinak átadása. [...] A múlt idők alkotóinak üzenetét áttenni a jelenbe annyi, mint azt cselekedni, amit ők. És mit is tettek? Kutattak, kockáztattak, lázadtak, sokszor ellenkezést váltottak ki. De sohasem másoltak. A művészet hagyománya egyszerűen a kísérletezés igénye. Egész munkám a hagyományon alapul. [...] Nem vagyok az a forradalmár, akinek hisznek – csak megtisztítottam, ami poros volt. Manapság a hagyományra, amely valaha egyének vakmerőségének szeszélyes színtere volt, bizottságok tették rá a kezüket, meg olyan emberek, akik szívesebben nyitják ki az ernyőjüket, mint a szemüket.”¹⁷⁷ „Újra fel kellett fedezni a legegységesebb táncot, azt a táncot, amely nem szakadt el a vallásos eredettől, [...] A tánc megújulása ezek után már nem esztétikai probléma. Sokkal mélyebb szükséglettel állunk szemben. Amiről itt szó van, társadalmi kérdés, spirituális magatartás.”¹⁷⁸

Béjart tudatosan törekedett a művészi formák közötti falak lebontására. Ami az alkotónak a zenéhez fűződő viszonyát illeti, ebben a kérdésben is érvényesült felfedező hajlama, a zene és tánc szoros szövetségének képviselése és az olykor szokatlannak tűnő határátlépések. A klasszikus, a kortárs, vagy a pop stílusú muzsika semmilyen kategorizálást nem jelentett számára és nem képviselt külön világokat, sőt akár össze is egyeztette azokat. Ahogyan az első irodalmi találkozás Goethével meghatározó erejű élményt jelentett az ifjú Maurice számára, ugyanúgy hatott rá a zenében a Wagnerrel való megismerkedés. A *Tannhauser* nyitányának zongora átíratát egy régi fonográf hengerről, nyolcéves korában hallotta először és Wagner azután szinte haláláig szellemi útítársa maradt.

„Wagner muzsikája a tiszta zene, érzelmekben bővelkedő, drámai nyelvezet. Számomra olyan sok mindent fejez ki, hogy képtelen vagyok mindazt pontos szavakkal megfogalmazni Ez a zene felkavar engem, hiszen egész létekről beszél úgy, ahogyan én azt képtelen vagyok megragadni.”¹⁷⁹ Többször is visszatér műveiben a nagy német szerzőhöz, 1965-ben például teljes művet szentel neki *Wagner, avagy az örült szerelem*¹⁸⁰ címmel. A kortárs zenével való meghatározó találkozása pedig Pierre Henry *A magányos férfi szimfóniája* című

¹⁷⁷ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, I. m., pp. 137–139. (ford. Hegedűs Éva)

¹⁷⁸ Maurice Béjart, Uo., p. 114.

¹⁷⁹ „C'est de la musique pure, au langage toujours émotif, dramatique. Wagner représente tant de choses pour moi que je me sens incapable de vous en parler en termes précis. C'est une musique qui me bouleverse comme si elle exprimait tout mon être sans que je puisse moi-même la cerner.” Michel Robert, *Ainsi danse Zarathoustra. Entretien avec Maurice Béjart*. Actes Sud, Arles, 2006. p. 53.

¹⁸⁰ *Wagner ou l'amour fou*, Zene: Richard Wagner, Díszlet és jeleméz: Joëlle Roustan, Roger Bernard. Bemutató: Théâtre Royal de la Monnaie, Brüsszel, 1965. január 14. Előadta: Ballet du XX^e Siècle,

kompozíciójához kötődött: „Addig csak kellemes flörtjeim voltak a zenével, itt a dolog kezdett komolyra fordulni. Igazi szerelem lesz, mert csatázni fogunk. Ez a *Szimfónia* megértette velem, hogy úgy kell játszani a zenével, mint torreador a bikával, vagy bika a torreadorral! A bikaviadal veszélyes, de szigorúan szabályozott játék. A zenét magunkévá kell tenni és ugyanakkor ellentmondani neki. Magunkévá tenni, hogy ellentmondhassunk, vagy ellentmondani neki, hogy a végén magunkévá tegyük”.¹⁸¹

A fenti idézet éppen úgy igaz volt Sztravinszkij, Ravel, Webern vagy Beethoven zenéjére is. Amikor pedig az alkotó egy zeneszerzővel együtt alakította ki balettje zenéjét, mint például Rota, Hadjidakis, vagy Boulez esetében, akkor a közös munka igazi párbeszéddé, alkotói „együttéléssé” változott.

„Amikor, a nagy időszakban, az ötvenes évek végén, a görög szigetekre mentem, ott találkoztam Manos Hadjidakis-szal, aki zenéket javasolt nekem egy következő előadáshoz... [...] Később több egymást követő nyáron át volt szerencsém bérelni egy csodálatos villát Capriban, a sziget egy félreeső részében, tengeri panorámával és jó sok szobával. Meghívtam oda a barátaimat, de mindenki dolgozni jött. Nino Rota is eljött néhány napra, hozattunk neki egy zongorát Nápolyból, és ő megírta a *Molière imaginaire* című balett zenéjét, amelyet a következő télen készítettem. Ugyancsak Capriban találkoztam Karlheinz Stockhausennel és ebből a találkozásból született a *Stimmung*, egy balett, amelyet szinte az ő zenéje diktált nekem.”¹⁸²

Béjart egész pályafutása során megőrizte sokirányú, zene iránti érdeklődését és újító, kísérletező kedvét. Olykor meglepően, de mindig nagy műgonddal társított különböző szerzőket, stílusokat, világokat, Bach-ot Pierre Henry zörejeivel, vagy Jacques Brel sanzonjaival, Wagnert tibeti muzsikával, Mozart-ot Freddy Mercury-val és a Queen-nel, vagy éppen Schumann-t Nino Rotával. Hogyan merészeli? – kérdezhették volna a konzervatív szemléletű hagyomány-féltők..., de mielőtt skandalumot kiáltottak volna, elnémította őket az eredmény. Mert ízléssel, a zene iránti alázattal és persze némi hozzáértéssel, Béjart szinte sohasem fogott mellé.

¹⁸¹ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 80.

¹⁸² „Quand j’allais dans les îles gracques à la grande époque, à la fin des années cinquante, j’y retrouvais Manos Hadjidakis qui me proposait des musiques pour un spectacle futur... [...] Pendant plusieurs étés de suite, j’ai eu la chance de pouvoir louer à Capri une merveilleuse villa dans un coin isolé de l’île, surplombant la mer, et avec beaucoup de chambres. J’y ai invité des amis, mais tout le monde travaillait! Nino Rota est venu passer quelques jours, nous fîmes venir un piano de Naples et il composa la musique du *Molière imaginaire* que je créai l’hiver suivant. C’est à Capri aussi que j’ai rencontré Karlheinz Stockhausen, et de cette rencontre devait naître *Stimmung*, un ballet qui me fut quasiment dicté par sa musique.” Maurice Béjart, *La vie de qui? Mémoires 2.*, pp. 22-23.

A szerzők között különösen nagy tiszteletben részesítette a 20. századi modern zeneirodalom egyik kiemelkedő alakját, Anton Webernt (1883–1945). A róla írt mondatok jól tükrözik mindazt a szellemiséget, amely Maurice Béjart egész gondolkodásmódját, a művészetéhez, a társadalomhoz és a világhoz való viszonyát jellemezte: csodálat és tisztelet minden szépség iránt, legyen az a múltból fakadó tradíció vagy az emberi szellem újító szándéka, teremtő invenciója. „Webern szent. Egyike a nagyon kevés szenteknek. Zenéje csillámlás. Ezt nem hasonlatképpen mondom: a csillámlás valóságos, olyan csillagok fénye, melyeknek mozgása teljességgel független a mienktől. [...] Összegyűjtött minden olyan hangot, amellyel senki sem foglalkozott, például a tóra hulló hó hangját. Még senki sem határozta meg, tőlünk hány fényévre található a Webern-galaxis.”¹⁸³

3.2.1. Vallások, kultúrák, utazások

Béjart gyermekként szigorú katolikus nevelésben részesült Marseille-ben, majd keleti élményei hatására a buddhizmus felé fordult. Ennek hatására a gyakorlatban és főleg a személyes táncos gyakorlatában a jóga mentális és spirituális módszerként fontos szerepet kapott, hiszen a balett éppúgy önuralmat, önfegyelmet, önátadást igényel, mint a jóga-gyakorlatok. A két mozgásformát összekapcsolta és pedagógiai elvvé fejlesztette, amely a brüsszeli MUDRA iskolában teljeseedett ki.

1971-ben kezdődött Béjart perzsiai élményeinek sorozata. Az iráni sah hívta meg, hogy alkosson táncokat Persepolis ünnepe alkalmából. Ekkor fordult érdeklődése a szúfi gondolkodás felé. 1973-ban áttért a sííta iszlám hitre, amelyet nem áttérésnek, inkább „spirituális utazásnak” (*cheminement spirituel*) nevezett.

„A »áttér« olyan ige, amely nem illik hozzám. Az iszlámmal való találkozás egy pillanatra sem térített el katolikus gyermekkortomtól, nem akadályozott meg abban, hogy a buddhizmus buzgó követője legyek, és nem vett el semmit a más szellemi értékek iránti szeretettől sem, spirituális utazásomat nagy folytonosságnak tekintem.”¹⁸⁴ A sííta iszlám sokkal misztikusabbnak tűnt számára, mint a szunnita iszlám. A „szektás” jellemzőket a koreográfus elítélte, a muszlim fundamentalizmust és annak „elhajlásait”, a többi szélsőségek mellé

¹⁸³ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 144.

¹⁸⁴ „Se convertir' est un verbe qui ne me convient pas. Rencontrer l'islam ne m'a pas une seconde détourné de mon enfance catholique, ne m'a pas empêché d'être un fervent adepte du bouddhisme et ne m'a pas fait perdre l'amour d'autres merveilles de l'esprit. Je vois mon cheminement spirituel comme une grande continuité.” Michel Robert, *Ainsi danse Zarathoustra*, I.m., p. 82.

helyezte: „Tegnap spanyol inkvizíció, ma muszlim fundamentalizmus, a történelem gyakran ismétli önmagát.”¹⁸⁵

Ennek a vallásnak a hatása sokkal inkább érintette művészetét, mint életének más területeit. Különösen az irodalom és a zene területén merített az iszlám művészetből. 1990-ben Kairóban megalkotta a *Pyramide-El Nour*¹⁸⁶ című balettet hagyományos iszlám zenére, míg 1995-ben az *A propos de Sheherazade*¹⁸⁷ című táncművet, amelyben Ravel és Rimszkij-Korszakov muzsikáját a tradicionális zenével keverte. A sors iróniája, hogy az egyik balettjét, amelyet Umm Kulthum (Oum Kalthoum) (1904–1975) híres egyiptomi arab énekesnőnek szentelt, 1999 novemberében Libanonban cenzúrázták az „iszlám megtámadása” miatt. Az inkriminált részben férfiak imádkoztak, míg a nők Veszta szűzekre emlékeztető ruhákban táncoltak körülöttük.

1973-ban a társulat részt vett a rangos iráni Persepolis Fesztiválon. A bemutatott művet, a *Golestan vagy a Rózsák kertje* című balettet Saadi (Mocharrafoddin) (1210-1292) perzsa költő egyik költeménye ihlette¹⁸⁸. A mű zenéje iráni és más népek muzsikájából állt össze. "A tánc az én kozmoszom; magában foglalja minden ország irodalmát, filozófiáját, művészetét, politikáját, vallását, tudományát..."¹⁸⁹

Vonzalma a Kelet világa iránt nem volt újkeletű, kapott hozzá inspirációt apjától már gyermekkorában. A tánc világában pedig minduntalan belebotlott a spiritualitásba, amely kitágította gondolkodását a művészet értelmezéséről. Indiában saját testében tapasztalta meg a jóga hatását, a buddhista aszkézis és a klasszikus balett tréning párhuzamait fedezte fel. Spirituális útkeresése intellektuális és filozofikus természete mellett alapvetően testi és zenei megtapasztalásokból állt. Szellemi ihletői mindenekelőtt Henri Corbin (1903–1978) és René Guénon (1886–1951) filozófusok, valamint a japán szerzetes Taisen Deshimaru (1914–1982) voltak, de a különböző tanok és vallási irányzatok megismerésében fontos szerepet kapott az irodalom és a zene is. Rúmí (1207–1273) perzsa, szúfi misztikus költő, a *Bhagavad-gíta*, az ugyancsak perzsa-iráni költő Saadi művei szellemi formálódásának alapjai és persze táncalkotások generálói voltak. A zene és a különböző vallások kapcsolatáról azt vallotta: „Úgy

¹⁸⁵ Michel Robert, I. m., p. 82.

¹⁸⁶ *Pyramide – EL nour*, Tradicionális iszlám zene, Jelmezek: Gianni Versace. Ösbemutató: Opéra du Caire, 1990. május 17. Előadta: a XX. Század Balettje.

¹⁸⁷ *A propos de Scheherazade*, Zene: Maurice Ravel, N. Rimszkij-Korszakov és hagyományos iráni zene. Bemutató: Théâtre du Métropole, Lausanne, 1995. június 1. Előadta: Béjart Ballet Lausanne et l'Ecole-Atelier Rudra, a berlini Staatsoper-rel együttműködve.

¹⁸⁸ „Emporte une rose du jardin, Elle durera quelques jours, Emporte un pétal de mon Jardin de Roses, Il durera l'Éternité.” Saadi, *Le Gulistan, ou Jardin des roses*, Albin Michel, Paris 2008. Idézi: Maurice Béjart, *Le ballet des mots*, I. m., p. 442.

¹⁸⁹ Sylvie Nussac, *Béjart au travail*, I. m., p. 11.

kezdtém megérteni a vallásokat, hogy azoknak az országoknak a zenéjét hallgattam, ahol születtek, és egész testemben éreztem ezeket a muzsikákat.”¹⁹⁰

Béjart a nyolcvanas évek közepén Japánba utazott és igyekezett szorosabb kapcsolatot kialakítani a Tokyo Balett¹⁹¹ társulatával. Nekik készült *Kabuki*¹⁹² című balett, amelyről maga az alkotó is úgy vélekedett, hogy talán leginkább ebben tudta kifejezni a Felkelő Nap országának lelkületét. A műben a 17. századi japán mitológia egyik leghíresebb történetét alakította át modern táncszínházi alkotássá, amelyben a negyvenhét ronin¹⁹³ legendája, a *Csúsingura* elevenedett meg. Béjart a japán esztétika lényegét ragadta meg, és ügyesen kapcsolta össze az örök visszatérés és az „amor fati” témáit¹⁹⁴ egy jól ismert japán buddhista költemény, az *Iroha uta*¹⁹⁵ ábrázolásával, háttérként a színpadon. A késő Heian-korból származó költemény tökéletes pangramma, a japán nyelv minden egyes karakterét pontosan egyszer tartalmazza: tehát negyvenhét szótagot, éppen annyit, ahányan a roninok voltak. Itt is szöveget használt tehát, amely vizuális metaforaként kapcsolódik a mondanivalóhoz.

Balettjében kilenc táncos képben fogalmazta meg a modern korba vetítve a szamuráj erkölcs tanulságait. Béjart számára a kabuki művészeti formája azt az időkaput jelentette, amely áthidalja az ötszáz év kulturális megosztottságát. Szándékosan keverte ennek a hagyományos művészeti formának az elemeit a balettel, amely pedig számára az európai színpadi tánc tradícióját jelenti. „Japán hagyományaiban teljes az esztétikai érzék, ez egy olyan kifinomultság, amelyet sehol máshol nem láttam.”¹⁹⁶

¹⁹⁰ „J’ai commencé à comprendre les religions en écoutant la musique des pays où elles sont nées, et en les ressentant dans tout mon corps.” idézi: Ariane Dollfus, *Béjart le Démiurge*, Flammarion, Paris, 2017, p. 215.

¹⁹¹ 1964-ben alapított japán klasszikus balett társulat.

¹⁹² *Kabuki Zene*: Mayuzumi Toshiro, Ösbemutató: Théâtre Bunkan Kaikan, Tokyo, 6 avril 1986, Előadta a Tokyo Ballet társulata, Szólista: Eric Vu-An.

A balett filmváltozata: <https://www.youtube.com/watch?v=k1GHM13yQ2A>

¹⁹³ A ronin (helyesen: rónin) szó magyarázata: tanító vagy úr nélküli szamuráj harcosok megnevezése a feudális Japánban. A 47 rónin legendájának cselekménye: Aszano Naganorit megbízzák, hogy ünnepélyes keretek között fogadja a sóguni palotában a kiotói császári udvar küldöttségét. Kira Josinaka ceremóniamester kapta a feladatot, hogy erre felkészítse Aszanót. A felkészülés közben összekülönböztek, Kira becsmérő szókkal illette Aszanót, mire Aszanó kardot rántott a sógun kastélyában (ahol kardot használni tilos volt). E tettéért Aszanót halálra ítélték, birtokát elkobozták, szamurájai pedig róninokká váltak. A róninok bosszút esküdtek uruk haláláért. Két évnyi türelmes várakozás és tervezés után a 47 rónin végül megtorolta Aszanó halálát: meggyilkolták Kirát. Ezután önként megadták magukat, és seppukura (rituális öngyilkosságra) ítélték őket.

¹⁹⁴ Az amor fati fogalma Nietzsche műveivel köthető (*A vidám tudomány*, 276. aforizma, *Zarathustra*, *A nehéz súly* c. részben, *Ecce homo*). A buddhizmusban nem szerepel az amor fati gondolata, de vannak hasonló gondolatok pl. Négy Erény, (upekšā = egyhegyűség: minden érző lényvel szemben egyforma érzéssel fordulni, nem tenni különbséget jó és rossz, kellemes és kellemetlen között.) vö. Hetényi Ernő, *Buddhista lexikon*, Porosz Tibor, *A buddhizmus lexikona*.

¹⁹⁵ *Iroha uta*: japán költemény, a 794-1179 közötti időszakban született. A szöveg: „A színek virítanak, majd elenyésznek. Öröklétű nincs e földi világon. Ma illúziók hegyén haladsz át, s többé sekély álmokat nem látsz bódultan immár.” *Világirodalmi lexikon*, V. kötet, Akadémiai Kiadó, p. 371.

¹⁹⁶ „Dans le Japon traditionnel, il y a un sens esthétique total, un raffinement que je n’ai jamais vu autre part.” Michel Robert, *Ainsi danse Zarathustra*, I. m., p. 163.

A koreográfusra mindig is nagy hatással voltak az utazásai, amelyek a tapasztalatszerzésen, az ismeretek bővítésén, kultúrákkal való találkozásokon túl, önmaga megismeréséhez és a szakmai tökéletesedéshez járultak hozzá. Gondolkodásában a „helyváltoztatás”, a „távoli és egzotikus”, az újdonság élményét, vagy éppen a nemzeti identitás és a világpolgárság térben és időben, vagy téren és időn túli megélésének szerepét töltötte be. A tenger, a sivatag, néhány ikonikus hely és város később kulturális referenciákat jelentett műveiben. Koreográfusi életművében kifejezetten domináns azoknak a műveknek az aránya, amelyeket az utazásai ihlettek.¹⁹⁷ Országokon és kultúrákon keresztül utazott, amelyekből bőven merített ihletet sokdimenziójú alkotásaihoz. Azt is mondhatnánk, hogy egyfajta eltáncolt útinaplókat készített, amelyből atmoszférákat, érzelmeket, de még a koreográfiai elemek változásait is nyomon követhetjük.

„Utazásokkal táplálkozom. Mint a finom lakomák fogásait az ínycsevek, úgy sorolhatnám fel őket, de ezzel a lényegét hamisítanám meg: utazásaimban nem az a fontos, hogy időlegesen jóllakattak, hanem az, hogy felfedeztem általuk önmagamat.”¹⁹⁸ A különféle helyszínek, a sivatag, a városok (közülük néhány visszatérő elemként, mint például Velence), a tenger mind hatással voltak Béjart alkotói munkájára, hiszen minden befogadott élmény tánccá változott benne: „Lassan mentem a Nap piramis és kisebb Hold piramis között... Megpróbáltam feléleszteni magamban valamit ebből az ismeretlen kultuszból, kiüríteni magamból minden aktuális gondolatot, hogy befogadjam az azték papok szellemét. Táncolni szerettem volna...” „Táncolni akartam délben a nagy egyiptomi Szfinx előtt. Ezekon a helyeken az intelligencia, a műveltség mit sem ér. A test akar megnyilvánulni, a test, amely nem könnyen fogadja el a civilizációk pusztulását.”¹⁹⁹ „Minden utazás intenzív spirituális élmény. Elmélyülés és mindenekelőtt csere. [...] Miközben külföldön „adtam” előadásokat, mindig új dolgokat kaptam. Szükségem van erre a globális csereberére.”²⁰⁰

Bhakti című balettje indiai élményeiből származott, ahová először 1967-ben, negyven éves korában jutott el. Az eleven tapasztalatot azonban fontos olvasmányélmények előzték meg, olyanok, mint például a Bhagavad-Gítá. „Kétszer jártam Indiában. Ezek az utazások

¹⁹⁷ Művei, amelyeket utazások ihlettek: *Capriccio Italien*, 1955; *Voyage Au Cœur D'un Enfant*, 1955; *La Mer*, 1959; *Suite Viennoise*, 1962; *Le Voyage I*, 1962; *Le Voyage II*, 1968; *Bhakti*, 1968; *Hi Kyo*, 1969; *Le Chant Du Compagnon Errant*, 1971; *Golestan*, 1973; *Farah*, 1973; *Je Suis Né à Venise*, 1976; *Héliogabale*, 1976; *Raga*, 1977; *Wien, Wien, Nur Du Allein*, 1982; *Thalassa Mare Nostrum*, 1982; *Sept Danses Grecques*, 1983; *Dionysos*, 1984; *Souvenir de Leningrad*, 1987; *Pyramide – El Nour*, 1990; *Le Voyage Nocturne*, 1997; *La Route de la Soie*, 1999; *Tokyo Gesture*, 2002; *Soiree Venise*, 2004; *Tokyo*, 2002, 2004; *Le Tour Du Monde En 80 Minutes*, 2007.

¹⁹⁸ Béjart, *Éléments: a Tánc*, I. m., p. 249. (ford. Hegedűs Éva)

¹⁹⁹ Uo., p. 183.

²⁰⁰ „Chaque voyage est une expérience spirituelle intense. Un approfondissement et surtout un échange. [...] En »donnant« les spectacles à l'étranger, j'ai toujours reçu des choses nouvelles. Cet échange mondial, j'en ai besoin.” Michel Robert, *Ainsi danse Zarathustra*, I. m., p.163.

megváltoztatták az elgondolásaim egyik felét és megerősítették a másikat. A Bhakti a konkrét bizonyítéka ezeknek az utazásoknak. Hindu muzsika, hindu istenek, nyugati klasszikus koreográfiai nyelv, amely nyitott a hindu táncok gesztusaira [...].”²⁰¹

Afrikát sem lehet kihagyni a fontos utazások helyszínei közül, hiszen BÉJART-t a kontinenshez és különösen Szenegálhoz családi gyökerei is kötötték. Apai nagyanyja szenegáli származású volt és a koreográfus büszkén vallotta ezt a köteléket. Konkrét önálló művet ugyan nem szentelt Afrikának, de az afrikai kultúra gyakran felbukkant műveinek rétegeiben. Elsősorban a tánc és költészet közös nevezőjeként a ritmus, a törzsi szertartások és a modern költészet kapcsolata nyújtott számára szellemi és testi tapasztalatokat. Gyakran kísérletezett a szöveg – és kifejezetten a szöveg minősége, ritmusa – és annak táncbeli kifejezésével, „leképezésével” Ehhez leginkább a költészetből merített példát. Az afrikai költészetből például, amelyben a vers rituálé, a láthatatlannal való kapcsolatfelvétel, amely a látható megteremtésére szolgál. Mert az afrikai gondolkodás szerint a „lét” egy erő, a táncosnak és a költőnek pedig az a hivatása, hogy megerősítse Isten erejét, a mögötte meghúzódó mindenség erőit aktiválva.

„Senghor [Léopold Sédar Senghor]²⁰² költészetében olyan ritmusokat találok, amelyek nem a francia irodalom sajátjai, és amelyekhez ő mintegy hozzáhajlítja a mondattanunkat. Mindenekfelett szeretem képhalmozásait, úgy bukkannak fel minden sorában, mint a francia nyelv zöld egyenruhájába bújt csúfolódó rigók. Azt a mesterségbeli tökélyt, humort és érzelmi gazdagságot, amellyel Senghor színezi nyelvünket, megpróbáltuk a Mudra növendékeivel átültetni az izmok nyelvezetére.”²⁰³

Senghor pedig arra világított rá, hogy BÉJART valóban mennyire a zsigereiben hordozta afrikai örökségét:

„Megragadott Maurice BÉJART mondata, aki egyik levelében kijelentette, hogy nem szándékosan kölcsönöz a fekete táncból, hanem a fekete művészet alkotásai mindig egyfajta *déjà vu* benyomást keltenek benne. Röviden, hogy ezek az ősi emlékezet archetipikus képei.”²⁰⁴

Az európai városok közül leginkább Velence hatott rá, ahol szintén többször megfordult. Magával ragadta a város hangulata és kultúrája, rejtelmessége. Első alkalommal eltévedt Velencében és későbbi látogatásai során is ezt a különleges élményt kereste. „Szándékosan,

²⁰¹ BÉJART, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 219. (ford. Hegedűs Éva)

²⁰² BÉJART személyes barátságot ápolt Senghorral, közösen alapították a Mudra-Dakar tánciskolát. Korábban Sengor Gaston Berger-rel is együttműködött.

²⁰³ Maurice BÉJART, *Életem: a Tánc*, I. m. (ford. Hegedűs Éva)

²⁰⁴ „J'ai été frappé par une phrase de Maurice BÉJART qui dans une de ses lettres me précisait qu'il n'empruntait pas délibérément à la danse noire mais que les oeuvres de l'art negro lui donnaient toujours une impression de *déjà vu*. En somme les images archétype de la mémoire ancestrale.” Idézi: Michel Robert, Maurice BÉJART, *une vie* (2008), p. 245.

eltökélten tévesztettem el az utat, ahogy csak Velencében lehet: [...] Velence nem egyszerűen labirintus, sokkal több annál. A labirintus tökéletesen primitív, rögeszme, amelynek a végén a halál vár ránk. Velence százezerszer kifinomultabb: macska-egér játékot űz látogatóival.”²⁰⁵

Ugyanakkor Velence a születés és a halál kettősségét is sugallta számára: „[...] Velence a világ legpszichoanalitikusabb városa, [...] A gondola bölcső, amellyel visszaköltözünk az anyaméhbe. A Canal Grandét végigszelő gondola olyan, mint a költészet révén újra fellelt gyermekkor - álom, amelyet megerősít az ébredés.”²⁰⁶

1981-ben egy nagyszabású velencei fesztiválon Béjart társulata részleteket adott elő többek között az *Eros-Thanatos* című táncművéből úgy, hogy táncosok a koreográfiát egy kivilágított ponton hajón adták elő, amely lassan siklott lefelé a Canal Grandén. A Szent Mák térre érkezve, Jorge Donn előadta a *Boleró*-t az ominózus vörös aztalon, amely Béjart szerint Velence szívét jelképezte.²⁰⁷

Velence kedvenc zeneszerzőjével Wagnerrel is összekapcsolta, hiszen a német komponista ebben a városban fogott hozzá a *Trisztán és Izolda* megalkotásához (többek között ez a zenemű inspirálta Béjart *Mathilde* című regényét) és végül a vízre épült városban fejezte be földi pályafutását.

Velence ihlette 1981-ben Béjart *Light* című balettjét,²⁰⁸ amelyben a koreográfus a lagúnák városa és az amerikai San Francisco között épít szellemi hidat, sajátos asszociációi alapján.

A belső önismereti utazás, a keresés, amelyet önmaga megtalálásáért folytat az ember, a művész számára különösen inspiráló lehet. Erről szól Béjart *Le Chant d'un compagnon errant* (*Egy vándorlegény dalai*) című koreográfiája²⁰⁹ (1971), amely dialógus az ember és az árnyéka, az ember és saját mása/önmaga között. A vándorlegény, mint a középkori inasok, céhlegények, akik városról-városra járnak, hogy megtalálják önmagukat, mesterségüket és mesterüket.

²⁰⁵ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, I. m. (ford. Hegedűs Éva) p.88.

²⁰⁶ Uo., p.89.

²⁰⁷ Michel Robert, Maurice Béjart, *une vie*, (2008), p. 218.

²⁰⁸ *Light*, Zene: Antonio Vivaldi, Tuxedemoon, The Residents, Bemutató: Brüsszel, 1981. Szólisták: Yoko Morishita, Shonach Mirk, Kyra Kharkevitch, Jorge Donn, Yann Le Gac, Patrice Touron, Katalin Csarnóy, Martine Detournay, Christian Poggioli, Michel Gascard, Andrej Ziemski, Gil Roman, Philippe Lizon, Rouben Bach, Marin Boiru, Serge Campardon. A teljes mű látható: <https://www.youtube.com/watch?v=PwOTzUt9Dq0>
Vonatköző kritikák: Külföldi Szemle 1982. 2. sz. pp. 30-32., Norma McLain Stoop, *Dance Magazine* 1982. február, Külföldi Szemle 1982. 2. sz. pp. 26-27. André Philippe Hersin *Les Saisons de la Danse* 1981. november, Sigrun Kirstein, *Béjart-a tánc mágusa*. Táncművészet, 1987.12. sz. pp. 38-40.

²⁰⁹ *Le Chant d'un compagnon errant* Zene: G. Mahler. Bemutató: Brüsszel, Forest National, 1971. Előadók: Rudolf Nurejev, Paolo Bortoluzzi.

Teljes mű: https://www.youtube.com/watch?v=tcioUITJzFo&list=RDtcioUITJzFo&start_radio=1

3.2.2. A táncszínház, totális táncszínház fogalma

Claudie Servian tánc-történész szerint BÉJART alkotásai esetében új formáról lehet beszélni, *koreo-dramaturgiáról* (*choréo-dramaturgie*), amely neologizmus a tánc és a színházi gyakorlatok dekonstrukcióját, a határok feloldásának gondolatát jelenti és egy összetett-vegyes műfaj rekonstrukciójának tágabb perspektívái felé mutat.²¹⁰ Ez a „koreo-dramaturgia” lehetővé teszi a táncosok számára, hogy színészekként is működjenek és a balettnek, hogy drámát tudjon ábrázolni. Ahhoz, hogy megértsük ezt az újnak minősített eljárást, ismét vissza kell térni a táncszínház fogalmához. BÉJART saját alkotói identitásával kapcsolatban reflektált a felmerülő kérdésekre: „Rendeztem színdarabokat, operákat, balettet és vegyes műveket ének és táncsal. Nyilván az embereket zavarja, hogy nem igazán tudják, minek is tartsanak engem. Rendező vagyok-e, aki táncol is, vagy táncos, aki rendez, ez valóban nem igazán világos. De nem is fontos az osztályozás! Úgy gondolom, hogy a színház eredetileg minden kultúrában mindegyik művészetet magába foglalta.”²¹¹

A „táncszínház” fogalma a 20. században született és olyan táncműfajt jelöl, amely együttműködve a színházzal, többféle „nyelvi kifejezőeszközt” egyesít magában. A tánc csupán egy a kifejezőeszközök között, mellette a verbalitás, a vizuális effektek (például filmvetítés), vagy a zene, mind egyenértékű összetevőként jelenik meg a táncszínházi művekben.

A fogalmat a színház oldaláról is vizsgálták, például Patrice Pavis (1947-) színháztudós, aki leginkább a mozgásszínház és a fizikai színház felől vizsgálta az olyan önálló műfajjá vált előadásokat, amelyek főleg a színész testén, nem pedig a szövegen vagy annak értelmezésén alapulnak.²¹² Szótárában a „táncszínház/mozgásszínház: A táncszínházi előadásban a cselekményt a színészek/táncosok koreografált vagy improvizált mozdulatsorral mondják el, az ilyen jellegű előadásban gyakran nincs beszédcselekmény.”²¹³ definíció nem felel meg a táncművészetben használt fogalomnak. A *théâtre du geste*, a *théâtre du corps* elnevezések ugyan kapcsolódnak a táncszínház fogalmához, mégis - úgy gondolom - a táncművészet saját fejlődése felől érdemes megközelíteni a jelenséget.

²¹⁰ Claudie Servian, *Mise en danse de King Lear-Proserpio par Maurice Béjart, la théâtralité au service du sens*, online megjelenés: 2023. december 18. <https://publicationsprairial.fr/representations/index.php?id=196>.

²¹¹ „J’ai mis en scène des pièces de théâtre, des opéras, j’ai réglé des ballets et j’ai fait des spectacles mixtes employant le chant, la danse. Évidemment, les gens en sont perturbés parce qu’ils ne savent pas très bien comment me classer. Si je suis un metteur en scène qui danse aussi, un danseur qui fait de la mise en scène, on ne sait pas très bien. Mais il n’est pas important de classer. Je pense que le théâtre, à l’origine, dans toutes les cultures, englobait tous les arts.” Jean-Yves Pidoux, *La Danse, art du XX siècle?* Éditions Payot Lausanne, 1990, p. 88.

²¹² Patrice Pavis, *A fizikai színház*, <https://szinhaz.net/2008/11/29/patrice-pavis-a-fizikai-szinhaz/>

²¹³ Patrice Pavis, *Színházi szótár*, Fogalomtár, L’Harmattan, Budapest, 2006.

A tánc történetben a fogalmat (németül: tanztheater) először Kurt Jooss (1901–1979) német koreográfus használta, bár maga nem definiálta, inkább csak elkülöníteni akarta ezzel a névvel a korai műveit a balettől és az expresszionista tánc nem dramatikus darabjaitól.

„Célunk mindig a táncszínház, mint a drámai koreográfia formája és technikája, szorosan kapcsolódva a librettóhoz és a zenéhez, és mindenekelőtt az interpretáló művészekhez. Az iskolában és a stúdióban az új tánctechnikát a drámai tánc személytelen, objektív eszközévé kell fejleszteni, fokozatosan beleintegrálva a hagyományos klasszikus balett technikáját.”²¹⁴

A konkrét fogalom nem, de annak alapja az egész expresszionista táncmozgalom atyjának tekintett Lábán Rudolf öröksége, aki a *Tanz-Ton-Wort* (Tánc-Hang-Szó) megjegyzést használta a mozgáshoz való interdiszciplináris megközelítés leírására, amely tanítását is jellemezte.²¹⁵ Már az 1927-es első magdeburgi tánckongresszuson²¹⁶ felmerült a táncszínház kérdése, majd a következő évben Essenben valódi vitákat indukált. A kongresszuson részt vevő magyar koreográfus Milloss Aurél így emlékezett erre: „A Tanztheater (olyan színház, ahol a tánc alkalmas volt a széleskörű poétika hordozójává válni) és a Theatertanz (vagy Podiumtanz) közötti szembenállás ott húzódott a klasszikus balett és a szabad tánc közötti szintézisen munkálkodni akarók, és azok között, akik ezzel szemben az utóbbi kizárólagosságát védelmezték.”²¹⁷

A táncszínház terminológiájával kapcsolatban Isabelle Ginot, a Sorbonne táncművészeti professzora is hangsúlyozza a fogalom használatának homályos jellegét. a színházi tánc (danse théâtrale), a táncos színház (théâtre dansé) és a táncszínház (tanz-theater) nem felelnek meg egyértelmű esztétikai kategóriáknak, és gyakran felcserélhetően használják őket.

A táncszínház fogalmát, amelynek meghatározására többen is tettek kísérletet,²¹⁸ Európában leginkább Pina Bausch-sal kapcsolatban használják a 20. század második felében. Bausch alkotói munkásságához a Wuppertali Táncszínházban Jooss táncszínházról alkotott

²¹⁴ „Our aim is always the dance theatre, understood as form and technique of dramatic choreography, concerned closely with libretto and music and above all with the interpretive artists. In school and studio, the new dance technique must be developed toward a non- personal objective tool for the dramatic dance, the technique of the traditional classical ballet to be gradually incorporated.” Isa Partsch-Bergsohn, *Dance Theatre from Rudolf Laban to Pina Bausch*, *Dance Theatre Journal*, 1988, p. 14.

²¹⁵ Karen Bradley, Rudolf Laban, Routledge, London, 2018.

²¹⁶ https://2019.tanzkongress.de/cms/media/pages/imprint/2886350393-1730804972/5-historie-tanzkongress_final-dt.pdf

²¹⁷ Patrizia Veroli, *Milloss – A koreográfia mestere, az expresszionizmus és a klasszicizmus között*, MTE, 2024, pp. 99-100.

²¹⁸ „A táncszínház a „tánc- és színházi elemek [...] integrációja, amelyek mindegyike saját feltételeket és elvárásokat támaszt, amelyeket egy adott időpontban kell teljesíteni vagy elvetni.” Royd Climenhaga, *The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater*, Routledge, London 2012. pp. 103–104.

elképzelései szolgáltak alapul. „Talán a legtömörebben azzal indokolhatnánk Pina Bausch a táncművészet hatásterületén is túlmutató elismertségét, hogy nála maga a test a szöveg, a tánc valójában másodlagos médium. Azok a modern tánc gesztusok, melyeket beidéz színpadára, (hiszen közvetlen tanítványa, sőt munkatársa volt az európai modern tánc egyik iskolaalapító nagyságának, Kurt Jooss-nak, valamint tanult New Yorkban olyan modern tánc úttörőktől, mint Martha Graham vagy José Limón), csupán részei a többtényezős testmegjelenítésnek.”²¹⁹

Brigitte Gauthier²²⁰ a „táncos képek színházának” nevezi Bausch alkotásait és fontos szerepet tulajdonít az 1974 és 1980 közötti megjelenésének a 20. századi táncról alkotott kép kialakításában. Úgy véli, hogy Pina Bausch munkásságán keresztül egyedi perspektívával, a táncoló test egyedülálló megértésének módjával szembesülünk. Találó az a megjegyzése is, mely szerint a színház a tánc infrastruktúrája.

„Itt a test egy olyan dramaturgiájának lehetünk tanúi, amely teljes mértékben igazolja a Tanztheater nevet. A Tanztheater nem pusztán táncszínház; valóban a tánc színháza. A teatralitás eszközeit a tánc rendelkezésére bocsátja. A táncszínház nem drámai cselekményeket, hanem a tiszta teatralitás elemeit őrzi meg a színházból. Pina Bausch a teatralitás mértékét vizsgálta mindennapi életünk intim és társas cselekedeteiben. Megfigyelte az interakciókat, figyelte a magatartás és a beszéd közötti eltéréseket, és arra törekedett, hogy reprodukálja az önmagunkkal való lét inkoherenciájának pillanatait.”²²¹

A táncszínház kifejezés újra felbukkan az 1980-as évek német táncművészetében, például Reinhild Hoffmannak²²² (1943–) a műveiben, amelyekben a koreográfus a nyitott színpadot, a közönséggel való kapcsolatot használja, és a 20. század eleji képzőművészeti ábrázolásokban megjelenő összes kódot kipróbálja. Valamint Mary Wigman tanítványának, Susanne Linkének (1944–) koreográfiai tevékenységében is, rendkívüli érzékenységgel és merész gesztustárral.

De megjelent a táncszínház műfajként az amerikai posztmodern táncművészetben az 1970-es években, kicsit más arculatot öltve. Alwin Nikolais²²³ (1910–1993) koreográfus, zenész, táncpedagógus, a multimédia atyja és a tánc, mint a „mozgás vizuális művészete” teoretikusa, az 1950-es évektől metaforikus „totális táncszínházzal” kísérletezett, amely közel

²¹⁹ Lőrinc Katalin, *A Test Szövege* doktori disszertáció, SZFE, 2014., p. 61.

²²⁰ Brigitte Gauthier, *Chez Pina Bausch, le théâtre sert d'infrastructure à la danse*, *Études théâtrales*, 2010/1 N° 47-48, pages 113 à 121. Éditions L'Harmattan, DOI 10.3917/etth.047.0113

²²¹ Uo.

²²² Árva Eszter, *A Brémai táncszínház vendéjátéka*, *Táncművészet*, 1984. IX.évf. 4. szám, pp. 1–3.

Susanne Franco, *Ausdruckstanz, Traditions, translations, transmissions*,

<https://iris.unive.it/retrieve/8586b274-8fb5-4398-b24d->

[e79118da1855/Susanne%20Franco%20Ausdruckstanz.%20Traditions%252C%20translations%252C%20tr](https://iris.unive.it/retrieve/8586b274-8fb5-4398-b24d-e79118da1855/Susanne%20Franco%20Ausdruckstanz.%20Traditions%252C%20translations%252C%20tr)

²²³ Francesca Pedroni, Alwin Nikolais, *The humanist of the abstract*, <https://bearnstowjournal.org/pedroni.pdf>

állt J Pollock és de Kooning absztrakt expresszionizmusához, és amelyet Einstein relativitáselmélete ihletett. Ezzel forradalmasította a háború utáni amerikai posztmodern táncot. Előadásait „mozgás, forma, szín és hang poligámiájának” nevezte, egy többdimenziós környezetnek, amelyben koreográfiája egyszerre hatott táncnak és megelevenedett képzőművészeti alkotásnak.

Béjart ugyanakkor másképp jutott el a táncszínház, sőt a totális táncszínház fogalmához. „Úgy gondolom, hogy a színház eredetileg, minden kultúrában, magában foglalt minden művészetet. A hagyományos színházban, akár Japánból, akár az ókori Görögországból, akár Afrikából, akár az indiánoktól származik, mindig beszélnek, énekelnek és táncolnak, ezért normális dolog az, hogy sok színpadi műben a cselekvés magában foglalja a beszédet, az éneket és a táncot.”²²⁴

„Számomra az írás: a tánc. Átala tudom elmondani azt, amit irodalommal nem fejezhettem volna ki. Miközben most önnel beszélek, a kezem mozog és megtoldja a szavamat. Mindig szerettem volna színpadon látni egy színészt, amint ül a széken és szöveget olvas, majd hirtelen fölpattan, s táncol, miközben tovább beszél, majd a tirádája után egyre erőteljesebben tovább táncol. S fordítva: egy-egy tánc végén szeretem, ha a mozdulatra néhány szó teszi rá a pontot. Nem tudom, mi lehet a »teljes színház«, amiről mostanában annyit beszélnek, ha nem az, hogy az ember ott teljesen kifejezheti magát.”²²⁵

A 20. századi francia színházi hagyományból merített, Antonin Artaud-t és Jean-Louis Barrault követve, de művészi törekvései összehangoztak Jean Vilar népszínházi elképzeléseivel is. Barrault (akivel Béjart többször is dolgozott együtt) maga is használta a totális színház kifejezést:

„A színház látványosság is. Az«ember-centrikus színház»köré amely mozog, él, cselekszik, ég és meghal, s mely önmagában véve a teljes színházat jelenti segítségül szokták hívni a többi művészetet, hogy bekeretezzék és megtiszteljék a látványt úgy ahogy egy képet be szoktak keretezni, tiszteletből, és hogy jobban mutasson. [...] Az előadás több más művészetből tevődik össze: ahogy Baudelaire mondta, az előadás a „művészetek találkozása”. [...] A színpadi mű rendezésének kulcskérdése: megtalálni annak a módját, hogy az előadást (díszlet, kellékek, világítás, zajok, zene) olyan színvonalra emeljük, hogy ne elégedjék meg a „keret” másodrangú szerepével, [...] hanem képes legyen arra, hogy egy ponton emberivé váljék, bizonyos mértékig

²²⁴ „Je pense que le théâtre à l'origine, dans toutes les cultures, englobait tous les arts. Le théâtre traditionnel, qu'il vienne du Japon, de la Grèce ancienne, de l'Afrique, des Indiens, est à la fois parlé, chanté et dansé, il est donc normal de retrouver une activité parlée, chantée et dansée dans beaucoup d'œuvres.” Béjart in Pidoux, I. m., p. 88.

²²⁵ Béjart riport Baudelaire-ről, Béjart-ról és a Párizsi Operáról, *Külföldi Szemle*, 1969-09-01 / 9-10. szám, Lucien Attoun, a *Les Nouvelles Littéraires*, 1969. február 13-iki számában.

részt vegyen a cselekményben, és ugyanolyan mértékben járuljon hozzá az előadás sikeréhez, mint a színész. Röviden, a totális színház attól a pillanattól kezdve megtalálja egységét, mihelyt a maga teljességében szolgálja a színházat.”²²⁶

Nyilvánvaló, hogy Béjart számára irányadónak bizonyult Barrault 1965-ben megjelent írása, amely részét képezte Nemzetközi Színházi Intézet *Théâtre dans le Monde* című kiadványában zajló vitának. Ugyanakkor Béjart saját felfogásában és a táncművészet jellemzőit tekintve, felhasználta a filmművészet, egy valóban 20. századi művészeti ág lehetőségeit is:

„A mozi valóban a 20. század művészete, egy új nyelvvel, amely éppen teljes és autonóm újdonságán keresztül fedezi fel újra a primitív színház, azaz a totális színház lényegét. Primitív és aktuális színház a 20. századi ember számára. [...] A mozi egyben a totális művészeti forma is, mert végső soron a mozi a populáris művészet. A totális színház a populáris színház: amikor görög tragédiát adtak elő Athénban vagy Epidaurosban, az nem csak néhány kiválasztottnak szólt, hanem az egész városnak. Japánban mindenki jár kabuki előadásra és ugyanez vonatkozik a pekingi operára is. És ezek az előadások hatalmas terekben zajlanak jelentős közönség számára.”²²⁷

Béjart és Pina Bausch táncszínházról vallott felfogása tehát alapvetően különböző kiindulási pontját tekintve is, hiszen mindketten saját színházi kultúrájukból vezették le a jelenséget. A német koreográfusnő az 1920-as évek expresszionizmusából kindulva, a korszerűség igényeként, előre mutatva, mondanivalójának teljességét szándékozta alátámasztani a színházi kifejezés minden eszközével. Béjart pedig visszafelé tekintett, a művészetek ősi és eredendő közösségét, elválaszthatatlanságát tartotta példának és alkalmasnak saját gondolatai ábrázolásához, illetve az európai színház reneszánsz gyökereihez, a commedia dell' artéhoz is kapcsolódott. Emellett illeszkedett korának színházi jelenségeihez, nem a színházból eredeztetve, de abból merítve alakította ki a maga táncszínházi felfogását.

²²⁶ Jean-Louis Barrault, *A totális színházról és a Kolumbusz Kristófról*, in: Lengyel György, *A színház ma, (Írók, rendezők, színészek, vallomásai korunk színházáról)* Gondolat Kiadó, Budapest, 1970. pp. 443-446.

²²⁷ „Le cinéma est vraiment l'art du XXe siècle avec un langage nouveau et qui, justement par sa nouveauté totale et autonome, retrouve l'essence du théâtre primitif, c'est-à-dire le théâtre total. C'est un théâtre primitif et actuel pour des gens de XXe siècle.” [...] „Le cinéma est également l'art total parce que, finalement, le cinéma est l'art populaire. Le théâtre total est le théâtre populaire: quand on jouait la tragédie grecque à Athènes ou à Epidaure, ce n'était pas pour quelques initiés mais pour la ville entière. Au Japon, tout le monde va au kabuki, de même pour l'opéra de Pékin. Et tous ces spectacles ont lieu dans des salles énormes pour un public considérable.” szerző nélkül, *Les problèmes esthétiques et pratiques du „Théâtre Total” et ses rapports avec le cinéma et la télévision*, L'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Sciences et la Culture. Interview de Maurice Béjart par Claude Samuel »Télécopie, Paris, 13 août 1965, Archives de l'UNESCO, URL:unesdoc.unesco.org/images/0014/001437/143760fb.pdf

A táncszínház később a francia új (kortárs) (nouvelle danse)²²⁸ táncművészetben is tovább élt, Maguy Marin, Philippe Découfle és mások, különböző eszköztárral, vizualitással és verbalitással, újabb kifejezőeszközökkel (pantomim, új cirkusz) alakították tovább ennek a műfajnak a formanyelvét.

4. Béjart és az irodalom

Ritkán fordul elő a tánc történetében, hogy egy koreográfus életművében irodalmi alkotásokról is szót lehet és kell is ejteni. Arra találunk példát, hogy egy táncalkotó dokumentálja saját munkáját, vagy esetleg szövegekötvet ír saját maga, vagy esetleg mások számára. Leggyakrabban azonban az önéletrajz, a napló vagy az emlékirat műfajával találkozhatunk a művészek esetében. Az azonban végképp nem gyakori jelenség, hogy egy ízig-vérig táncban gondolkodó koreográfus az „írásbeliség” területén is jelentékeny nyomot hagyjon maga után. Hogyan alakulhatott ki ez a sajátos kapcsolat Maurice Béjart a táncalkotó, színházi ember és a könyvek, illetve az írott szövegek között és hogyan épült össze műveiben a szöveg a testbeszéddel?

Béjart számára az irodalom nagyon korán mindennapi „táplálékká” vált. Már ötéves korától kezdve, minden könyv iránt érdeklődött, ami a kezébe került. Köszönhetően filozófus édesapja műveltségének és nevelési elveinek, a vers, a próza, a mesék, a színdarabok és az európai mítoszok világa már gyermekkorában elérhetővé, sőt jelen valóvá vált számára és beleépült abba a képzeletbeli „borghesi” végtelen könyvtárba, amely később koreográfiáinak, színházi rendezéseinek, de írott műveinek is tárháza, forrása lett.

A szellemi környezet, amelyben nevelkedett széleskörű és gazdag kulturális tradíciót foglalt magába. Gyermekként építőkockák helyett könyvekből épített várat magának. A színműveket, drámákat azért szerette, mert könnyen és gyorsan tudta olvasni: „egy név és alatta egy-egy mondat, egy sor versben és a sorok rövidebbek, mint a prózában.”²²⁹ Azt is apjának köszönhette, hogy olyan művek, mint például a *Bhagavad-Gita*²³⁰ szövegei éppen olyan „közeliak”, ismerősek, sőt alapvetőek lettek számára, mint a német költészet remekei, a kínai versek vagy a Grimm-mesék. Goethe, Rilke, Tolsztoj, Csehov, Balzac és Victor Hugo művei

²²⁸ Muriel Guigou, *La nouvelle danse française, création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux*, L'Harmattan, Paris, 2004.

²²⁹ Ariane Dolfuss, *Béjart le démiurge*, I. m., pp. 22–23.

²³⁰ A *Bhagavad-Gita* szanszkrit nyelvű filozofikus költemény. Béjart számára a mű transzcendentális tudásról és a jógáról szóló tanításai váltak irányadóvá.

mellé később a kortárs európai irodalom alkotásai, de hindu vagy éppen japán versek, regények is társultak. Nagyon fiatalon ismerte már Shakespeare műveit, de az irodalmi újdonságokat is, amelyek a *La Petite Illustration*-ban²³¹ jelentek meg.

Maurice Béjart a későbbiekben valódi és szellemi utazásai alkalmával gyűjtögette, gyarapította valódi és „szellemi” könyvtárát, amelyet úgy kezel, mint valamilyen poggyászt. Olvasmányai, kedvenc „könyv-társai” mindig vele, a fejében vagy a keze ügyében voltak. Egyes olvasmányait többször újra és újra elővette, például Tolsztojtól az *Ivan Iljics halálát*, Dumas életrajzát, André Malraux *Antimemoárját*, De Gaulle tábornok *Beszédeit*, Dosztojevszkij műveit, Baudelaire költeményeit, vagy Balzac *Séraphitáját*. „A szeretett művek minden évtizedben új és más látásmóddal olvashatók és újraolvashatók.”²³²

Édesapja és germanofil barátai német műveltségének hatása annyira mélyen ivódott belé, hogy felnőttként is előfordult vele, hogy elalvás előtt újra elolvasott egy-egy német verset, „rágcsálva, ízlelgetve” a szavakat, mint azt az almát, amelyet elalvás előtt gyermekként mindig a nagyanjától kapott. A német nyelv jelenvalósága révén jutott el, szintén fiatalon Goethe *Faustjának* megismeréséig. Később, brüsszeli évei alatt rendszeresen, hetente két órát könyvesboltokban töltött, hogy az új könyvek „fizikai valóságát” érezze.

Nagyon sokat olvasott. Hetente legalább nyolc könyvet. Klasszikusokat és moderneket, változatos műfajokat, szépirodalmat, bölcséleti és tudományos műveket. Ráadásul különféle nyelveken. Angolul és németül minden nehézség nélkül értette a szövegeket, spanyolul és olaszul, kicsit nehezebben. Egy interjúban Patrick Poivre D’Arvor azt írta róla: „*Éjszaka olvas. Nappal táncol.*”²³³

Hogy ez így működhetett, abban szerepe volt az édesanyja korai halála okozta krónikus álmatlanságnak is, de még így sem érti az ember, hogyan lehetett ilyen intenzív életmód, alkotások, próbák, turnék, utazások, együttes-vezetés, iskolák irányítása mellett ennyit olvasni. Talán éppen emiatt, az olvasáshoz különleges módszert fejlesztett ki, úgy olvasott, ahogy egy karmester vizualizálja a zenei partitúrát. Az olvasás gyorsaságát tudta fokozni ezzel.

„Amikor egy zenekari partitúrát fogsz a kezedbe, akkor ott egyetlen oldalon, felülről lefelé láthatod az első és a másodhegedűk szólamait, a brácsákat és a csellókat, a fafűvósokat, a „rezeseket” és a dobokat... Egy valódi karmester mindezt egyszerre olvassa. Ha egy könyv tipográfiaiilag megfelelő, akkor oldalanként tudom olvasni. [...] Így olvasni egy könyvet, azt

²³¹ *La Petite Illustration*, irodalmi hetilap, 1913 és 1939 között.

²³² „Les œuvres aimées peuvent être lues et relues chaque décennie avec des visions nouvelles et différentes.” Maurice Béjart, *Le Ballets des mots*, I. m., p. 9.

²³³ Poivre d’Arvor, Patrick, *Rencontres: Maurice Béjart*, Éditions JC Lattes, Paris, 1987, pp. 47–52.

jelenti, hogy az ember megízleli a könyv műfaját, stílusát, lényegesebb gondolatait... Aztán ha többet akarok, később elolvasom még egyszer.”²³⁴

Béjart szerette a szavakat. Annyira, hogy gyakran ki is mondta, vagy ki mondatta azokat a táncosaival a színpadon. Összekötötte a tánc nyelvét a verbális nyelvvel. És úgy is szerette a szavakat, hogy leírta őket, szerzőként szavak és mondatok formájába öntötte a gondolatait. Korán, már úgy tíz éves kora körül megpróbálkozott színdarabok, versek írásával. De összegyűrtte és eltépte azokat, hogy helyet adjon a táncnak, egy másik nyelvi eszköznek, amelyet magának munkált ki. „Egy kicsit mindig szégyellem az írást, mert úgy érzem, hogy testtel rajzolva jobban, pontosabban, igazabban mondok, mint a tollat forgatva.”²³⁵

Apja „árnyéka” miatt is nehéz lehetett tollat vennie a kezébe, hiszen a csodált szülő maga is sokat írt és többek között éppen a publikációi hoztak számára hírnevet és megbecsülést. Béjart tehát másik utat, a nem verbális kifejezést választotta fő hivatásául, de a közlésvágy végül az írásművészet területére is elvezette. Az azonban biztosan nem véletlen, hogy Béjart írott művei mind apja halála után jelentek meg.

4. 1. Béjart irodalmi ihletésű műveiről általában

Az olvasmányokból nagyon gyakran balettek születtek. Ha magunk elé képzeljük Maurice Béjart műveinek jegyzékét, a címekből is jól látható, hogy balettjeinek több mint a fele valamilyen irodalmi forrásból indul el színpadi útjára. „Sok balettem kapcsolódik az irodalomhoz, abban találta meg a kiindulópontját, forrását és erejét!”²³⁶

Sok szerző ihlette meg Béjart-t a klasszikus irodalomtól a kortársig, sőt a 20. századi Európán kívüli irodalom képviselőiből is merített. Néhányukkal személyes kapcsolatot ápolt, mint például André Malraux, Léopold Senghor, Eugène Ionesco vagy René Char. Nagy tisztelője volt a különös sorsú, kortárs japán szerzőnek, Jukio Mishimának.

Utóbbival kapcsolatban egy különleges irodalmi anyag felhasználásra érdemes kitérnünk, amely Maurice Béjart életművében fontos állomást jelentett. A japán kultúra iránti

²³⁴ „Si vous prenez une partition d’orchestre, vous avez sur la même page, de haut en bas, les premiers violons, les seconds violons, les altos, les violoncelles, les bois, les cuivres, les percussions... Un vrai chef lit tout à la fois. Dans un livre, quand la typographie n’est pas trop serré, j’arrive à lire la page. [...] Traverser un livre de cette manière me permet d’avoir une idée du genre, du style, des opinions... Après, il y a bien sûr des livres que je reprends.” René Zahnd, *Maurice Béjart, L’esprit danse*, I. m., pp.83–84.

²³⁵ „J’ai toujours un peu honte d’écrire, car je sens que je dis mieux, plus juste et plus vrai en dessinant avec les corps qu’avec la plume.” Michel Robert, *Maurice Béjart une vie*, I. m., p. 269.

²³⁶ „Tant de mes ballets ont à voir avec la littérature, y ont trouvé leur point de départ, leur source et leur force!” Maurice Béjart, Colette Manson, Sylvie Jacq-Mioche, *La Danse vue par Maurice Béjart et Colette Manson*, Éditions Hugo&Cie, Paris, 2007, p. 182.

érdeklődését szintén apai örökségként kapta, amelyhez azután társultak személyes élményei, az olvasmányok, a japán nyelv tanulására tett kísérletek, az 50-es években Párizsban megjelent japán filmek hatása, valamint az utazások (először 1967-ben járt Tokióban). Mindez különleges hangsúlyt kapott, amikor a koreográfus megismerkedett Mishima Yukio (1925-1970), a szamuráj családban született japán író műveivel. Béjart nem egy darabjához merített ihletet a japán kultúrából (például: *Hi Kyo*, 1969, *Kabuki*, 1986), de Mishima művészete – kortárs jellegével, látásmódjával és a szerző rituális öngyilkossága okán is – rendkívül mélyen megérintette. 1984-ben „*Öt modern No-játék*” (*Cinq Nô modernes*)²³⁷ címmel Mishima írásaiból készített baletet. Az előadáshoz a szövegeket a francia író Marguerite Yourcenar (1903–1987) által fordított, azonos című könyvből merítette.²³⁸

A koreografikus előadásban, amelyben színészek is közreműködtek (részt vett a vállalkozásban Jean-Louis Barrault társulata is), Béjart célja az volt, hogy az írások szellemében modern No-színházi előadást készítsen. Az előadás (amelyről csupán néhány leírás maradt fenn) egyszerre tűnhetett komédiának, rítusnak és bulvárdarabnak. Valójában a középkori szamurájok harci képességeit igyekezett egészen modern környezetbe helyezve bemutatni. Jellemző módon keveredett ebben az előadásban is a Béjart-ra jellemző és neki olykor fel is rótt kettősség: irodalmi háttér, amelyet a hatás kedvéért közérthetővé, talán populárisá, az európai néző számára is érthetővé igyekezett tenni.

1993-ban az *M mint Mishima*²³⁹ című műve azonban már igazi balett volt, amelyet a japán író életművének szentelt. „Ő egy olyan szerző, aki nagyon megérintett, lenyűgözött engem, mert élete összhangban volt az életművével, sorsával igazolta művészetét. Mishima számomra egyszerre jelenti a gyengédséget és a kegyetlenséget, a gyermeki mosolyt és a brutális emberi erőt, a dicsőséges szerzőt és a szorongó, esendő, fájdalokkal teli embert. Megdöbbenő a szenvedés iránti szenvedélye, a halálvágya.”²⁴⁰

Művében a japán író kisgyermekként, szamuráj harcosként és Szent Sebestyénként (maga Mishima állított párhuzamot a szamuráj és a keresztény vértanú között) ábrázolta. Ezek a figurák „utazták be” Mishima életének és művészetének különös világát. Béjart úgy vélte,

²³⁷ *Cinq Nô modernes*. A hangzó anyag montázsát Alain Sornin készítette. Díszlet és jelemek: Nuno Côrte Real. Ösbemutató: Théâtre de l’Ancienne Belgique, 1984. december 14. Coproduction Opéra National de Belgique et Théâtre du Rond-Point Renaud Barrault. Előadók: Natacha Parry, Pietro Pizzuti, Cyril Bosc, John Dobrynine, Eiji Mihara, Alain Louafi, Olivier Périguet.

²³⁸ *Cinq Nô modernes* (traduit par M. Yourcenar), Gallimard, Paris, 1984.

²³⁹ *M mint Mishima* Zene: Toshiro Mayuzumi és részletek Claude Debussy, Johann Strauss, Erik Satie, Richard Wagner műveiből. Bemutató: 1993. július 31. Tokió, 1993. november 6. Párizs. Előadta: Tokyo Ballet.

²⁴⁰ „C’est un auteur qui m’a marqué, impressionné, dont la vie est conforme à l’oeuvre, dont la vie témoigne de l’oeuvre. Mishima pour moi, c’est la tendresse, la cruauté, le sourire de l’enfant, la force brutale de l’homme, l’auteur triomphant, l’être complexé, fragile, douloureux.” Michel Robert, I. m., 2008, p.185.

hogy Mishima modern hagyománytisztelete termékeny talaja lehet a Kelet és Nyugat közötti kulturális párbeszédnek. Bizonyára nagyon jól tudta miről beszél, hiszen Mishima rajongója volt annak az új tánc mozgalomnak is, amelyből a később Európában is teret hódító butoh tánc²⁴¹ irányzat lett. Ennek a műfajnak az alapítója T. Hijikata (1928–1986) éppen Mishima egyik írásából (*Tiltott színek*)²⁴² készítette 1959-es botrányos, de a mozgalom történetében korszakos előadását. Az pedig szintén izgalmas gondolatokra ragadtathatja a téma kutatóit, hogy Mishima, Hijikata és Bójart között közös szellemi kapocs lehet a francia irodalom néhány olyan jelessége, mint Jean Genet, vagy Antonin Artaud. Előbbit Hijikata példaképének tekintette, írásaira, műveire gyakran hivatkozott az új mozgásirányzat kialakításakor. Utóbbinak *Le théâtre et son double* című könyvét 1965-ben fordították japánra és hatása a kortárs japán táncra, Hijikataék mozgalmára szintén megkérdőjelezhetetlen.

Mishimáról szóló balettjében Bójart éppen a Keletet és Nyugatot összekötő közös pontokat kereste. A balett mottója a *Hagakura*, a samurájok 18. században született kódexének egyik fontos tanítása lett, amely szerint a halál a samuráj életének valódi értelme. Ez a halál azonban nem valami öncélú fanatizmus eredménye, hanem a bátor, igazságos és igazságot kereső szenvedélyes kiáltás. A halál erkölcsfilozófiájának ezt a sajátos dokumentumát egyébként Maurice Bójart egész életében igen gyakran forgatta.

Szokásához híven ebben a balettben is többféle zenével dolgozott: Toshiro Mayuzumi (1929–1997) japán kompozíciójához, amelyben a tradicionális hangzások keveredtek elektronikus kísérletekkel, Richard Strauss, Eric Satie és Richard Wagner muzsikáit társította, illetve Debussy *Szent Sebestyén vértanúsága* című színpadi zenéjét kapcsolta. Szent Sebestyén alakja Mishima titkos életének idealizált figurája volt, így a választás ezúttal sem indok nélküli, ráadásul Debussy komponálási elveiben ott bujkál mindaz, amit akár egy japán haiku versben vagy Mishima szövegeinek természet tiszteletében felfedezhetünk. „Ki ismerheti a zenei alkotás titkát? A tenger zaja, a látóhatár íve, a falevelek között susogó szél, egy madár éneke sokféle benyomást hagy bennünk. És egyszerre minden beleegyezésünk nélkül az egyik emlékünkhöz túlrad rajtunk, és a zene nyelvén fejezi ki önmagát.”²⁴³ A zeneválasztásból ezúttal is kivilágó asszociációs gazdagság egyébként kitűnően megmutatja Bójart-nak azt az érzékenységet, amely olykor már-már „megmagyarázhatatlannak” tűnő módon eredményezett adekvát megoldásokat műveiben és az életében is. Csakis az a látásmódbeli mélység

²⁴¹ Az 1960-as években született japán kortárs tánc irányzat, amely később Franciaországon keresztül Európában is népszerűvé

²⁴² Mishima, Yukio, *Kinjiki*, Japán, 1958, *Forbidden Colors*, Alfred A. Knopf, Inc. New York, 1958.

²⁴³ Debussy interjúiból, *Muzsika*, 2004. december 47. évf., 12. szám, p. 16, ford. Fazekas Gergely.

eredményezhette ezt, amely gyermekkorától sajátja volt, az a különleges minőségű figyelem és szemlélődés, amely a kivételes fotográfusok látásmódjához hasonló, akik, szinte ösztönös módon mindent rögzítenek elméjükben és az adott pillanatban elő tudják hívni ezeket a nem is tudatosan rögzített képeket.

A korai élményként megismert német irodalom szeretete és hatása nyilvánult meg Goethe *Faust*jával kapcsolatban, amelyhez BÉJART többször is hozzányúlt (*La Damnation de Faust*, 1964, *Notre Faust*, 1975): „Goethe Faustja a mennyben kezdődik és egy nagy égi liturgiával ér véget. Az összes anekdotikus epizód egy szertartás része, amely olykor isteni, gyakran démoni. A szertartás azonban, legyen szent vagy mágikus, mindig jelen van és mindig szatirikus. Azzal, hogy a mű zenei alátámasztásaként egy misét választom, csak a Goethe által a *Faust*ba írt mély gondolatot követem. De ezt a *Misé*t néha szét kellett vágni, meg kellett semmisíteni, meg kellett tagadni.”²⁴⁴

„Én vagyok a szellem, aki mindig tagad” – kiáltja Mephisto, ahogy megjelenik, és ez a komikummal teli karakter „megzenésül” az argentin tangó erőszakos és szatirikus, brutális és gúnyos jellegében. Goethe, aki pontosan J.-S. Bach halálakor született, a zeneszerző nagy tisztelője volt. Barátjával, Mendelssohnnal hozzájárultak a zeneszerző munkásságának megismertetéséhez. Részben neki köszönhető a *h-moll mise* előadása, amely Bach életében soha nem hangzott el. Goethe és Bach miséjének összekapcsolása, megint csak az író gondolataiba való behatolást jelenti. Elképzelhetjük a hatalmas isteni jelenlétet, amely körülveszi a színházat, és időről időre belép abba... [...]. Megindító, de állandó jelenlét ez. Az ember hallgatja a hangját, imádkozik, gúnyosan elmosolyodik, elfordul, visszajön, újra hallgat, elbújik. A teremtő és a kegyelmet kérő és azt elutasító teremtményének örök játéka ez.”²⁴⁵

A Bach-mise tételei és a tangók a táncos megjelenítést is meghatározták, Faust tangózott Mefisztóval, de a bűnbocsánat elnyerése a mise *Agnus Dei* tételében valósult meg. BÉJART gondolatai Goethe halhatatlan és titokzatos művével kapcsolatban jól mutatják, hogy a *Faust*

²⁴⁴„Le *Faust* de Goethe débute au ciel et se termine par une grande liturgie céleste. Tous les épisodes anecdotiques s’inscrivent dans le cadre d’une cérémonie, parfois divine, souvent démoniaque mais où le rituel, qu’il soit sacré ou magique, est toujours présent et satirique. En choisissant une messe comme support musical de l’œuvre, je ne fais que suivre la trame profonde inscrite par Goethe dans *Faust*. Mais cette *Messe* a besoin d’être parfois coupée, détruite, niée.” Maurice BÉJART, *Le ballet des mots*, I. m., p. 448.

²⁴⁵„Je suis l’esprit qui toujours nie. – s’écrie Méphisto en apparaissant, et ce personnage plein d’humour »se musicalise« sous l’aspect à la fois violent et satirique, brutal et railleur, du tango argentin. Goethe, qui naissait exactement à la mort de J.-S. Bach, était un grand admirateur de celui-ci. Il contribua, avec son ami Mendelssohn, à faire connaître l’œuvre du musicien. Ce fut en partie grâce à lui que fut exécutée la *Grande Messe en si mineur* qui n’avait jamais été jouée du vivant de Bach. Réunir Goethe et et sa Messe, c’est encore pénétrer dans la pensée de l’auteur. On peut imaginer une immense présence divine qui entourerait le théâtre et y pénétrerait de temps en temps, ... [...] Présence mouvante mais constante. L’homme écoute sa voix, prie, ricane, se détourne, revient, écoute à nouveau, se cache. Éternel jeu du créateur et de sa créature qui implore et refuse la grâce.” Maurice BÉJART, *Le ballet des mots*, I. m., pp. 448–449.

szövegének értelmén túl, a koreográfus – ahogy ezt más esetekben is tette – magát a szerzőt, a szerző munkásságát és biográfiáját is vizsgálta, az alkotó és a mű viszonyát kiterjesztette, megpróbálta felhasználni egy másik egy újabb médium létrehozásához. Ez azt jelenti, hogy a konkrét szöveg mellett, akár más szövegeket, életrajzi vonatkozásokat rétegezett egymásra. Vagyis olyan „táncszöveget” alkot, amely intertextuális módon jön létre.

A koreográfus Shakespeare műveiből is színpadra vitt néhányat, hiszen a táncművészet színpadán a cselekményes balett 18. századi megjelenésétől kezdve talán a legtöbb irodalmi adaptáció a stratfordi mester műveiből merített. Béjart a Shakespeare-drámák feldolgozásakor szinte mindig valamilyen aktuális üzenetet kapcsolt a szövegekhez, mint sok más 20. századi koreográfus (Jean-Christophe Maillot *Le Songe*, *A Midsummer Night's Dream*, Sasha Waltz *Romeo et Juliette*, Angelin Preljocaj *Romeo et Juliette*), akik szintén a darabok témáinak egyetemességéről és időtlenségéről akartak „szólni” saját produkciójukban. Azokat az motívumokat választották ki és nagyították fel, amelyek Shakespeare drámai cselekményeit egyetemessé és relevánssá teszik az újkori közönség számára. Amikor a koreográfusok kreativitásukat, a képzelet dinamikus erejét fektetik bele a drámát átalakító folyamatba, akkor gyakran el kell engedniük az eredeti szöveghez való „hűséget” kényszerét.

Adeline Chevrier-Bosseau tanulmányában a táncművészet szempontjából nagyon fontos gondolatot fogalmaz meg: „Shakespeare nyelve költői nyelv és mint minden költészet, tereket hoz létre a nyelven belül. Olyan tereket alkot, ahol a nyelv játszhat és lélegezhet, új kifejezési lehetőségeket nyithat meg a nyelven túl.”²⁴⁶ Béjart többször is hozzányúlt az angol szerző műveihez, időrendben született Shakespeare-koreográfiái: *Le Songe d'un nuit d'hiver*, 1953, *Makrancos hölgy*, 1954, *Rómeó és Júlia*, 1966, „*Suite*” *da Romeo y Julietta*, 1975, *Hamlet*, 1946, 1989, *King Lear – Prospero*, 1994. Ezek mellett született még egy színpadon is bemutatott és filmváltozatban is megvalósult Shakespeare-metszet, *Such sweet thunder*²⁴⁷ (*Mily édes mennydörgés*) címmel 1960-ban.

A táncmű címe a *Szentivánéji álom* 4. felvonásának 1. színéből, Hippolita szövegéből származik (*"I never heard / So musical a discord, such sweet thunder."*)²⁴⁸ és nem Béjart adta

²⁴⁶ „Shakespeare's language is poetic, and like all poetry, it creates spaces within language where language can play and breathe, opening new possibilities of expression beyond language.” Adeline Chevrier-Bosseau, *Dancing Shakespeare in Europe: silent eloquence, the body and the space(s) of play within and beyond language*, p. 8. <https://hal.science/hal-03931811v1/file/CAE914508.pdf>.

²⁴⁷ *Such Sweet Thunder (La douceur du tonnerre)*, Zene: Duke Ellington. Bemutató: Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles, 1960. március 2. (Transmis à la télévision belge le 16 décembre 1960). Előadók: a XX. Század Balettje táncosai, szólisták: Tania Bari, René Bon, Antonio Cano, Maurice Béjart, Laura Proença, Germinal Casado, Jörg Lanne.

https://www.youtube.com/watch?v=US9TkgEs6Eg&list=PLD1ggqSjzz0x0WWT9XCfmTDrgT_UMuHL2.

²⁴⁸ The Norton Shakespeare (3ed.). New York: W. W. Norton & Company. 2016. p.1083.

a koreográfiának, hanem a korábban megszületett zenemű viselte először. *La Douceur du Tonerre* francia címmel ²⁴⁹ 1960-ban létrejött egy következő találkozás, amikor Joachim-Ernst Berendt német zenei szakíró, a dzsessz stílus szakértője felkérte Béjart-t, hogy vigye színpadra a darabot. A zene éppen akkor jött ki lemezen, és Berendt didaktikai szándékkal akarta népszerűsíteni a zenei stílust. Béjart pályáján pedig éppen a nemzetközi művészeti környezetbe való betörés ideje volt ez az időszak, éppen a vége felé járt a kísérleti balettek korszakának, ugyanakkor – ebben a Shakespeare-metszetben – már felfedezhetőek nála a későbbi táncszínházi elemek is. (hangszerek és székek a színpadon, laza összevisszaságban, a székek táncpartnerként való használata, Duke Ellington felnagyított portréjának kivetítése). A filmes változat alapján úgy látszik, hogy Béjart alkotói fantáziája ekkor még leginkább a kor szellemétől és a divattól vezérelt, mozgásnyelve a klasszikus balett és a dzsessztánc ütköztetésének problémáival küzd és ebben a Shakespeare-feldolgozásban sokkal inkább Duke Ellington zenéjének „programja” határozza meg a táncokat, mint a reneszánsz író gondolatai

A következő Shakespeare-feldolgozás nem váratott sokáig magára. 1966-ban készült el a *Rómeó és Júlia*²⁵⁰, amelyben a mitikussá vált történet „ürügyén”, szerelem és a gyűlölet küzd egymással korokon és helyszíneken átívelő értelmezésben. Béjart művéhez, a más koreográfusok által gyakrabban használt Prokofjev- vagy Csajkovszkij-zenék helyett, Berlioz „drámai szimfóniáját” (Op. 17. 1839) választotta. A shakespeare-i dráma üzenetét későbbi korokba vetítette ki analógiákat keresve, erőszak és humanizmus, szerelem és gyűlölet örökké visszatérő témáinak felbukkanásában. A koreográfus alkotói szándékáról, a téma újra feldolgozásának lehetőségeiről így vallott: „A remekművek azért vannak, hogy piszkáljuk őket! Ha halhatatlanok, akkor senki sem tud kárt tenni bennük. Például Shakespeare Rómeó és Júliájának nem csökkenti az értékét sem Robbins a West Side Story-féle megoldásával, sem Gounod azzal, hogy elkövette azt a szörnyű operát, sem pedig Berlioz, azzal, hogy megkomponálta ezt a remekművet... [...] Valahányszor Shakespeare-t adaptáljuk, alakítjuk, torzítjuk, attól csak mindig fiatalabb, élőbb, igazabb lesz.”²⁵¹

²⁴⁹ 1960. március 2. Théâtre de la Monnaie, a XX. Század Balettje társulatával, 1960. december 16. Belga Televízió, „Jazz gehört und gesehen” címmel sorozat (Südwestfunk) felvétele Baden Badenben 1960. szeptemberében készült (35 perces).

https://www.youtube.com/watch?v=US9TkgEs6Eg&list=PLD1ggqSjzz0x0WWT9XCfmTDrgT_UMuHL2

²⁵⁰ *Roméó et Juliette*. Zene: Hector Berlioz. Prológus Shakespeare-től előadja: Raoul de Manes. Bemutató: Brüsszel, Cirque Royal, Bruxelles, 1966. november 17. Előadta: a XX. Század Balettje. A mű két részletben látható: <https://www.youtube.com/watch?v=TjyjRv6TyLI> 1. rész.

<https://www.youtube.com/watch?v=TCBy3gHk9aY> 2. rész.

²⁵¹ „Les chefs-d’oeuvre sont faits pour être violés! S’ils sont immortels, personne ne pourra les abîmer. Roméo et Juliette de Shakespeare, par exemple, personne ne peut amoindrir cette oeuvre, ni Robbins en réglant West Side Story, ni Gounod en commettant cet horrible opéra, ni Berlioz en composant ce chef-d’oeuvre, ... [...] Chaque

Klasszikus táncnyelvű balettet készített csoporttáncokkal, szólókkal és duettekkel, vagyis hagyományosan közelítette meg az alaptémát. Csak a mű végén derült ki, hogy az örök szerelem szimbólumaként számontartott történet mégis csak mellékszál a belőle származó mélyebb, általánosabb mondanivaló megfogalmazásához, amely az értelmetlen gyűlölet ellen emeli fel a szavát. Béjart a fiataloknak szánta ezt a balettjét és – mint művei többségében – ezúttal is a világ körülötte zajló eseményei érdekelték. 1966-ban már zajlott a vietnami háború, érlelődött a fogyasztói társadalom elleni lázadás. Az elő- és utójátékot, amelyet a balettjéhez szerkesztett, utólag, a bemutató elhalasztásával tette a műhöz, hogy még inkább saját "üzenetét" hangsúlyozza. „*Szerelmeskedj, ne háborúzz*” – adta egyes változatokban konkrét verbalitással (a színpadon belekiáltva a mikrofonba) egyik szereplője szájába a hippi mozgalom „szlogenjét” a befejezésben a hófehér ruhás párok körtánca közepette.

*King Lear – Prospero*²⁵² című, jóval később, 1994-ben készült balettjében Béjart két drámát kapcsolt össze, a *Lear királyt* és *A vihart*. A műről nem maradt fenn teljes felvétel, maga az alkotó így vallott saját művéről: „Két apa és a szerelmük egy-egy nő iránt, akik a saját lányaik, legyen az akár Cordelia, akár Miranda. A Birtoklás Drámája. [...] Egyikük, Lear, azt állítja, hogy lemond a királyságról, de nem igazán tud távol maradni a hatalomtól: konfliktus, dráma, örület... A másik, Prospero, akit bátyja kifosztott, lemond a mágikus erőről (az egyetlen dolog, ami megmaradt neki), és megbocsát, miközben Lear átkozza két lányát, akik sem jobban, sem kevésbé nem bűnösök, mint az a milánói herceg, aki száműzte Prosperót. Két családi dráma, mert csak a családon belül tudjuk, hogyan kell gyűlölni (vagy a vérfertőzésig) szeretni. A két alakból összetett herceg, Lear-Prospero ugyanolyan tragikomikus figurája ennek a véres és mulattató melodrámának, mint akik, az atreidáktól, Mishima hőseiig, a Molière-darabok apafiguráin és Wagner Wotanján keresztül, a hatalom torzulását teljes egészében demonstrálják [...].²⁵³

fois qu'on adapte Shakespeare, qu'on le transforme, le déforme, il ressort plus jeune, plus vivant, plus vrai.” Antoine Livio, *Béjart*, I. m., p.123.

²⁵² *King Lear – Prospero*, Zene: Henry Purcell, William Bird és Erzsébet-kori zeneszerzők. Zenei összeállítás: Thierry Hochstätter, Shakespeare szövegeit Sir John Gielgud, Larrio Ekson és Maurice Béjart tolmácsolta. Előbemutató: Salle Métropole, Lausanne, 1994. június 14. Ósbemutató: Montpellier, 1994. július 4. Előadta a Béjart Ballet Lausanne.

²⁵³ „Deux pères et leur amour pour une femme qui est leur propre fille, qu'elle se nomme Cordelia ou Miranda. Le Drame de la Possession. [...] L'un d'eux, Lear prétend renoncer au royaume mais ne peut réellement s'abstraire du pouvoir: conflit, drame, folie... L'autre, Prospero, dépossédé par son frère, renonce au pouvoir magique (le seul qui lui reste) et pardonne, alors que Lear maudit ses deux filles, ni plus ni moins coupables que ce duc de Milan qui a exilé Prospero. Deux drames de famille, il n'y a qu'au sein des familles qu'on sache bien haïr (ou aimer jusqu'à l'inceste). Ces deux princes Lear-Prospero ne sont que la même figure tragi-comique de ce mélo sanglant et bouffon qui, des Atrides aux héros de Mishima en passant par les pères de Molière et le Wotan de Wagner nous démontre la dérision du pouvoir...” Maurice Béjart, *Le ballet des mots*, I. m., p. 474.

Lear története Bėjart gondolataiban középkori haláltáncként jelent meg, míg *A viharban* a varázslat világát ábrázolta, amely számára – visszatérő motívumként – mindig a cirkusz porondját jelentette. A cirkusz világát már gyermek korában is úgy képzelte el, mint egy olyan helyet, ahol minden lehetséges. A középkori haláltáncok füzér-formája és Prospero szigete, amely a csodált cirkuszporonddá alakul, határozták meg a mű képi világát. Bėjart ebben a darabjában is a két univerzum – a tánc és a színház – közös nevezőit kereste, Shakespeare szövegét szétbontotta és koreográfiai módon újrakomponálta. Giorgio Agamben²⁵⁴ meghatározása illik erre a megoldásra: „A tánc „korea-grafikává” (khoreia-graphein), írássá lesz, amelynek sorai újraolvassák a törölt szöveget, miközben visszakeresik az olvashatatlant szöveget. A gesztusnyelv által átformálva, szó szerint megtestesülve és mozgásba hozva, a szavak ott vannak akkor is, ha a kimondásukat elhagyták.”²⁵⁵

Az alkotó táncot ír Shakespeare szövegéből (graphein), tánccal íródik a szöveg (khoreia). A tánc lehetővé tette az alkotó számára, hogy elszakítsa Lear király történetét Shakespeare-től, és az érzéseket ezúttal is az egyetemesség felé tágítsa ki, hasonlóan más Shakespeare-értelmezéseihez. Maurice Bėjart *Lear-Prospero* táncelőadásában, a teatralitás a jelentés szolgálatában állt, akárcsak a táncos-színészek teljesítménye, gesztusai és arckifejezései. Bėjart tehát egy saját táncfordítást készített az irodalmi szövegből. Ezúttal ez a saját értelmezés stílusát tekintve távolabb jutott a hagyományos „balettos” Shakespeare-feldolgozásoknál, de úgy, hogy mégis a klasszikus balettet használta nyelvi eszközként.

4.2. Maurice Bėjart kedvelt francia íróinak műveikhez kapcsolódó alkotásai

A kérdés tehát Bėjart minden irodalmi műből készült balettjével kapcsolatban az, hogy a koreográfus hogyan nyúlt a gondosan kiválogatott szövegekhez? Hogyan változott át a szöveg táncos előadássá, hogyan vált nem csupán illusztrációjává, hanem autonóm tolmácsolójává az adott szövegnek? Ezt próbálok megvizsgálni a következőkben azokkal az francia írókkal kapcsolatban, akik különböző okok miatt különleges helyet foglaltak el a koreográfus munkásságában. Ezek közül az írók (J. Prévert, A. Musset, J. P. Sartre, G. Flaubert, Ch.

²⁵⁴ Giorgio Agamben (1942–) olasz filozófus, táncesztétikai írása: *Image et mémoire. Ecrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Éditions Desclée de Brouwer, Paris, 2004. Darida Veronika: *A talány filozófiája. Giorgio Agamben esztétikája*, L'Harmattan, Budapest, 2021.

²⁵⁵ „Selon l'expression de Giorgio Agamben, la danse se fait alors »choréa-graphie«, écriture dont les tracés relisent le texte qu'elles effacent en même temps qu'ils retracent un texte illisible. Transfigurés par le langage gestuel, littéralement incorporés et mis en mouvement, les mots sont là alors que leur diction a été abandonnée.” Stefano Genetti, *Projections chorégraphiques beckettiennes: pour un corpus en danse*, Recherches en danse, Focus, mis en ligne le 15 décembre 2015, URL: <http://journals.openedition.org/danse/1211>; DOI: 10.4000/danse.1211.

Baudelaire, H. de Balzac, R. Char, J. Cocteau, A. Artaud, S. Mallarmé, J. Genet, Le Clézio, Molière, A. Rimbaud, Ionesco, A. Malraux) közül, akik balettművek ihletőiként jelentek meg alkotói életművében, azokkal foglalkozom a következőkben részletesebben, akik valamiképpen nem csak egy adott színpadi műben jelentek meg, hanem hatásuk messzebb hangzott, illetve valamilyen alkotói fordulópontot jelöltek Béjart munkásságában.

4.2.1. Béjart és Balzac

Béjart életművében Honoré de Balzac különleges helyet foglalt el. Nem elsősorban azért, hogy műveiből balettek születtek volna, hatása elsősorban nem inspirációs forrásként érvényesült. Mélyebb réteget érintett az alkotó gondolkodásában, egy olyan meggyőződéséhez talált forrásra Balzacnál, amely emberi és alkotói identitását egyaránt érintette. A több balettjében gyakran visszatérő androgünség témájáról van szó, amely az egység, a megosztottság előtti abszolút lét gondolatát jelentette számára. A téma mindig is foglalkoztatta a művészeket, írókat, költőket, képzőművészeket. Béjart a férfi és a nő jellegre, mint a létezés két pólusára tekintett, amely szerinte a világban egymástól elválaszthatatlan. Szövetségük eredetileg, az idők kezdetén egy testben létezett. A dualista világnézetben ez a jin és jang közötti komplementaritás létfontosságú elve, a női pólus és a férfi pólus közötti állandó vonzás, amely mindannyiunkban benne van. A pólusok kölcsönösen függenek egymástól és létrehozzák, meghatározzák egymást. A kettő szétválása sebet ejt, amelyet művészi kifejezéssel lehet csak begyógyítani.

„Ez a misztikus verssor: »A szeretett nő átalakul a szeretett férfivá« mélyen megkapott, mert a teljes eggyé olvadás álmáról szól, mindannyiunk elérhetetlen álmáról.”²⁵⁶ – emlékezik vissza Béjart Keresztes Szent János soraira,²⁵⁷ amelyet két balettjében is felhasznált (*À la recherche de Don Juan*, 1962, *La Nuit obscure*, 1968). Béjart Balzac-ot Keresztes Szent Jánossal kapcsolja össze miszticizmusuk okán, miközben Balzacnak a természetfelettséghez való vonzódását meg is indokolja: „Balzac számomra a Lajos-Fülöp-i burzsoázia és az ezoterikus álmodozás keverékét mutatja. Egyszerre a 19. század közepének realista regényírója, azé a korszaké, amely nem nyűgöz le, illetve egy nagyon kíváncsi, ezoterikus kultúrával

²⁵⁶ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 162. (ford. Hegedűs Éva).

²⁵⁷ Keresztes Szent János, *A lélek sötét éjszakája*. „O nuit qui m'avez guidée! O nuit plus aimable que l'aurore! O nuit qui avez uni L'aimé avec sa bien-aimée Qui a été transformée en lui!”
https://livres-mystiques.com/partieTEXTES/JdelaCroix/la_nuit_obscur.pdf.
Takács Zsuzsa így fordítja: „Ó, éj, utamra vittél, ó virradatnál is gyöngédebb éjjel, ó, éj, egyesítettél Völegényt kedvesével, s lányt egyformává téve Völegénnyel!”
<https://mek.oszk.hu/00100/00175/00175.htm>

rendelkező szerző. Balzac megírta a Misztikus Könyvet, amely az ő szavaival élve, »az emberi eksztázis isteni lehelettől fűtött nagy elméleteit« foglalja össze.»²⁵⁸

Az androgün-mítosszal foglalkozik Honoré de Balzac *Séraphîta*²⁵⁹ című novellája, az a talán kevésbé ismert irodalmi remekmű, amely szintén az ellentétek végül egymásra talásáról szól. Minna és Wilfrid természetfeletti beavatkozással összekapcsolódhatnak, a misztikus közbenjárás begyógyítja az elválasztottság sebeit. „[...] ezért csábított el aztán Balzac... »Csábítás« a pontos szó, mert nem olvasónak éreztem magam, hanem az volt az érzésem, mintha ismerném és szeretném a főalakot, de a többi figurát is, a könyv összes (kisszámú) szereplőjét. [...] Balettot építettem fel erre a témára. Iszonyú nehéz volt! Az írónak, Balzacnak könnyű a dolga: egyszerűen átváltoztat egy szó véget -tus helyett -ta lesz, és ezzel megváltozott a figura neme. [...] Nálam a hím- és nőnemű végződés a testhelyzetek: kartartás, arabeszkek.»²⁶⁰

A koreográfus csinált tehát egy balettet²⁶¹ a műből, azonos címmel, amelyet a közönség értetlenül fogadott és az életműben sincs a kiemelkedő művek sorában, holott az alkotó gondolkodásának fontos összefoglalását adta.²⁶² Ugyanakkor visszaemlékezésében ebben a részében Béjart jól érzékeltet egy olyan alkotói problémát, amelyben az írás lehetőségeivel vetve össze a tánccal való leírást, jól tetten érhető, a verbalitás és a vizualitás ábrázolási lehetőségeinek párhuzama és nehézségei. Béjart sokszor kutatta a testhelyzetek, pózok kifejező erejét, egy korai filmfelvételen a kínai írásjeleket próbálja meg a test pozícióival reprodukálni.²⁶³

Visszatérve az androgün-elmélethez, amelynek lényege, hogy a nemek komplementaritásából megszületik az egyetértés és az egyensúly, koreográfiai szempontból a balettművészetben ez az úgynevezett *adagio* ideális harmóniájában juthat érvényre. Az *adagio* a lassú, nagy, kitartott pózokból álló mozgások összességét jelenti, amelyben folyamatosan, zökkenésmentesen kapcsolódnak össze a legbonyolultabb testhelyzetek, mozdulatok. Nő és férfi tánccduettjében (*pas de deux*), amely a 19. század második felében nyerte el végső formáját,

²⁵⁸ „Balzac représente pour moi un mélange de bourgeoisie louisphilipparde et de rêverie ésotérique. Il est à la fois le romancier réaliste du milieu du XIX^e siècle, une époque qui ne me passionne pas, et un auteur possédant une culture ésotérique très curieuse. Balzac a écrit le Livre mystique qui regroupe, selon ses termes, »les grandes conceptions de l'extase humaine échauffée par le souffle divin« ...” Michel Robert, *Maurice Béjart, une vie. Derniers entretiens*, Éditions Luc Pire, Brüsszel, 2008, p. 225.

²⁵⁹ *Séraphîta* 1834-ben készült Balzac-elbeszélés. Honoré de Balzac, *Séraphîta*. Ford. Szöllösy Klára, in uő: *Emberi Színház*, X. k. *Filozófiai tanulmányok*, Budapest, Magyar Helikon, 1964, pp. 443–567.

²⁶⁰ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, 1985, 163–164. (ford. Hegedűs Éva).

²⁶¹ *Séraphîta* Honoré de Balzac nyomán, zene: Wolfgang Amadeus Mozart, Bemutató: Brüsszel, Théâtre de la Monnaie, 18 octobre 1973. Előadta: Ballet du XX^e Siècle, Szólisták: Ivan Marko, Lynn Glauber, Bertrand Pie, Monet Robier.

²⁶² A balett főszerepét, az akkor a társulat tagjaként működő, magyar balettművész, Markó Iván alakította.

²⁶³ A filmrészlet Párizsban a Centre National de la Danse Médiatárának gyűjteményében található. Jelzet nélkül.

az első részt nevezzük adagionak, amelyben a két táncos harmóniája, egymáshoz kapcsolódása jelenik meg.

Béjart számára tehát a *Seraphîta* üzenete fontos hivatkozási alap lett és maga a téma visszatérő eleme alkotásainak. Nő és férfi ellentétes jellegének egységgé olvadása az a gondolat, amely megjelenik *A tavaszi áldozat* című balettje rituáléjában, a *Bolerónak* a két különböző nemre koreografált változataiban, ahol egyszer a női, máskor a férfi szólistát „egészíti ki” az ellenkező nemű tánckar, hogy végül a Dallam és a Ritmus a Zenében egyesüljön. „Ott, ahol testeket látsz, mondja Seraphita, én erőket látok... affinitásokat, amelyek elszöknek előled és amelyek középpontokhoz kapcsolódnak... Isten nem különböző birodalmakat teremtett, hanem egyetlen anyagot, egyetlen növényt, egyetlen állatot, de folyamatos jelentésekkel.”²⁶⁴ Balzacnak ebben a mondatában valójában minden benne van, amit Béjart az egységről, hitről, a test dinamikájáról gondolt.

Számára Seraphita nem egy nemtelen angyal, hanem az a test, az a matéria, amelyben egyesül a női és férfi jelleg. Az a nagyon is valóságos, de tökéletesen átszellemültni képes test, amellyel egész életében dolgozott. Az a test, amely az álom és a valóság határán képes egyensúlyozni, hiszen minden, a táncalkotó által megálmodott figura, szerep, valójában a fikciót teszi át az élő, mozgó, valódi testbe. Igaz lehet ez a tétel minden előadóművészetre, de mindegyiknél inkább igaz a táncművészet esetében.

„Mikor alkotok, androgünnek érzem magam.”²⁶⁵ Nem tudunk arról, hogy más koreográfus megfogalmazott volna ilyen gondolatot, holott mennyire igaz ez a megállapítás egy táncalkotó esetében. Hiszen mikor koreografál egyszerre gondolkodik a nő és a férfi testében, egyszerre bújik bele egy női vagy egy férfi szerepbe, azaz akár a testről, akár a lélekről, és főleg együtt a kettőről legyen szó, egyszerre él ebben a kettősségben és mozdulatokat teremtő munkája akkor lesz sikeres, ha a két lényeg a táncban, a táncos mozdulatban egyesül. „A kétneműség szinte lelkiállapot. Mikor egy táncosnőnek egy variációt állítok be, ezzé a táncosnővé alakulok át. Ez a pár – a koreográfus és a táncosnő – eggyé válik a munkában, [...] Énbelőlem ő lesz, hogy kitaláljam a neki megfelelő gondolatokat, és amikor ő elvégzi azokat a mozdulatokat, amelyek azelőtt az én mozdulataim voltak, őbelőle én leszek.”²⁶⁶

Az alkotó – ha teljességgel átadja magát az alkotásnak – azonosul alkotása tárgyával. Legyen az író, vagy koreográfus az általa teremtett személyek, nemüktől függetlenül, valójában

²⁶⁴ Honoré de Balzac, *Seraphita*, ford. Szöllösy Klára, *Emberi Színjáték*, X. k. *Filozófiai tanulmányok*, Budapest, Magyar Helikon, 1964, 560.

²⁶⁵ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 162–163. (Ford. Hegedüs Éva.)

²⁶⁶ Uo. pp. 162–163.

a lényük részét képezik: „A művésznek lehetősége van arra, hogy pusztán érzékenysége révén túllépjen a dualitáson.”²⁶⁷ Ugyanakkor, másfelől is közelítve, Béjart-t mindig is foglalkoztatta a hermafrodita vagy a transzvesztita alakja, amely szerinte elszakíthatatlan a színházi hagyománytól. „[...] a japán színházban éppúgy ott van, mint Marivaux-nál vagy Richard Strauss néhány operájában. Shakespeare ebben a végletekig megy el, hiszen nála a nőnek öltözött férfiak olyan nők szerepét játszották el, akik féfinak öltöznek. Baudelaire megvalósulatlan színházi terveiben azt kívánta volna, hogy a színészek maszkot viseljenek, hogy hangszórón át beszéljenek, de legfőképpen azt, hogy a női szerepeket férfiak játsszák.”²⁶⁸

A *B comme Béjart* című, róla készült dokumentumfilmben is megerősíti: „Két álom létezik: a másik nemhez tartozni, a másik neméhez tartozni.”²⁶⁹

Az androgün-téma újra febukkant a *Héliogabale* (1976), a transzvesztita motívum pedig *A csodálatos mandarin* (1992) című Béjart-balettekben. Az előbbi Antonin Artaud *Héliogabale, ou l'anarchiste couronné (Héliogabalus, avagy megkoronázott anarchista)*²⁷⁰ című 1934-ben megjelent írása nyomán készült, mert Béjart-t lenyűgözte Artaud szövege: „Heliogabalus férfi és nő. A nap kultusza a férfi kultusz, amely semmit sem tehet a nő nélkül, a másik fele nélkül, amelyben visszatükröződik. Az EGY kultusza, amely azért vágja KETTÉ magát, hogy a LÉTEZÉS cselekedjen.”²⁷¹

„Ez a darab maga a kábulat.” – írta Artaud művéről. „Olyan szöveg, hogy elkábít. Versenyautó a túrakocsik közt, vagyis a két háború közti francia irodalom terepén nincs versenytársa. Artaud segítségével az ihlet eltérő forrásait vegyíthettem: elsősorban magát a szöveget, ezt a nagyon vad és nagyon tudósi szöveget, amely a lehető leggyorsabban robog át az elsőtől az utolsó mondatig... És a vágyat, hogy (készen akár a lelki pokoljárásra is) felfedhessek önmagamban valamit az ősi mentalitásból, a napisten kultuszából és a brutalitásból...”²⁷² A koreográfus a szöveg vadságához, tömörségéhez, tobzódásához igazította balettje látványvilágát, amely igazi tánctínházi élményt nyújtott.

A *csodálatos mandarinban* pedig Lengyel Menyhért szövegkönyvét szabadon értelmezve, a korszakot a 30-as évek expresszionista filmjeinek atmoszférájában jelenítette

²⁶⁷ „C'est la possibilité de l'artiste de dépasser la dualité par sa seule sensibilité.” Michel Robert, *Maurice Béjart une vie*, I. m., p. 223.

²⁶⁸ Maurice Béjart, *Élément: a Tánc*, I. m., p. 162–163. (Ford. Hegedűs Éva.)

²⁶⁹ "Il y a deux rêves: devenir l'autre sexe, devenir le sexe de l'autre..."

<https://www.youtube.com/watch?v=arMOPz2g8cs>

²⁷⁰ *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, in: Artaud, *Oeuvres Complètes*, VII. pp. 104–106.

²⁷¹ „Héliogabale, c'est l'homme et la femme. Et la religion du soleil, c'est la religion de l'homme mais qui ne peut rien sans la femme, son double où il se refléchi. La religion de l'UN qui se coupe en DEUX pour agir, pour ÊTRE.” Artaud szövegét idézi: Michel Robert, *Maurice Béjart une vie*, I. m., p. 226.

²⁷² Maurice Béjart, *Élément: a Tánc*, I. m., p. 242. (Ford. Hegedűs Éva.)

meg. A Lány alakját, aki ugyanolyan ruhát viselt, mint Josef von Sternberg rendezte a *Kék angyal*²⁷³ című film főszereplője, Lola, transzvesztitaként ábrázolta. Ezúttal a kiszolgáltatottság, a lélek nélküli szexualitás, a német expresszionista rendező Fritz Lang (1890-1976) filmjeinek világából is táplálkozik. A robot-transzvesztita, mint a Metropolis című film (1927) robot-Máriája, a szexuális eszközzé személytelenedett embert jeleníti meg. A kínai mandarinnal megtörténő végső egyesüléssel Béjart kicsavarja a történet korábbi értelmezéseit és megfosztja minden pátosztól.

4.2.2. Béjart és Flaubert

Gustave Flaubert írói világa Béjart számára egyrészt meghatározó gyermekkori olvasmányélmény volt, másrészt a *Szent Antal megkísértésének* 1967-es színpadra vitele jelentette számára a kortárs színházzal való találkozás lehetőségét és a közös munkát egy olyan alkotótárral, mint Jean-Louis Barrault. Ez a vállalkozás további színházi rendezéseinek elindítójává is vált.

„Amikor Jean-Louis Barrault azt javasolta, hogy rendezzen „bármit, amit csak akar” az Odéonban, Flaubert Szent Antal megkísértése című művére gondolt, mert ez volt az egyik őt elbűvölő első könyv, abban a gyönyörű kiadásban, amely apja tulajdonában volt és kívülről tudta annak a résznek a leírását, amiket Sába királynője megérkezik egy fehér elefánt hátán.”²⁷⁴

Ez a korai összművészeti alkotás, a *Szent Antal megkísértése*,²⁷⁵ 1967-ben Párizsban, a Théâtre de l’Odeonban, a híres Renaud-Barrault társulattal együttműködve jött létre. Érdeemes bővebben kitérni a műre, amely nemcsak, hogy nagy visszhangot keltett színpadra kerülésekor, de fontos és értékes alkotásként maradt meg a színháztörténetben. Béjart nem táncalkotóként, hanem rendező-koreográfusként működött közre a produkcióban, amelyben több, már a későbbi *totális táncszínház* irányába mutató jellemvonás figyelhető meg. Az előadásról

²⁷³ *A kék angyal* (eredeti cím: *Der blaue Engel*): 1930-ban készült, első fontos német hangosfilm, amelyben Marlene Dietrich játszott a főszerepet.

²⁷⁴ "Lorsque Jean-Louis Barrault lui propose de monter à l'Odéon «ce qu'il veut», il pense à La Tentation de saint Antoine de Flaubert : un des premiers livres qui l'aient enchanté, dans une très belle édition que possédait son père —il savait par cœur la description de l'arrivée de la reine de Saba sur un éléphant blanc." Sylvie Nussac, Pablo Reinoso, Odile Cail, *Béjart au travail*, JC Lattès, Paris, 1984.

<https://excerpts.numilog.com/books/3095562457963.pdf>

²⁷⁵ *La Tentation de Saint-Antoine*. Rendezés és koreográfia: Maurice Béjart, Zene: montage sonore de Pierre Henry et Maurice Béjart, Szövegek: Gustave Flaubert. Díszetek: Martha Pan, André Wogenski, Jelmezek: Germinal Casado. Bemutató: Théâtre de France-Odéon, Paris, 1967. március 11. Compagnie Renaud-Barrault, Szereplők: Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault, Josiane Consoli, Michèle Seigneuret. Az előadásról nem készült filmfelvétel, de az alkotók interjújában is nyilatkoznak a darabról.

<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/caf86014586/maurice-bejart-la-tentation-de-saint-antoine>.
Panorama 17.03.1967. 16:52.

filmfelvétel nem maradt fenn, a gazdag dokumentáció, a fényképek, az interjúk és a különböző visszaemlékezések mégis lehetővé teszik, hogy képet alkossunk az irodalom, a színház, a tánc és a színpadi látvány (díszlet és jelmez) e sajátos kapcsolódásáról és Bėjart Flaubert-hez fűződő viszonyáról.

Bėjart ismerte az Odeon Színházban működő, kísérletező Renaud-Barrault társulatot.²⁷⁶ Látott tőlük előadásokat, sőt korábban Jean-Louis Barrault is találkozott már Bėjart-ral, a Marigny Színház korszakában, amikor jó mozgású szereplőket keresett egy Marivaux-darabhoz²⁷⁷. A találkozás ekkor még nem végződött közös munkával, végül Barrault Bėjart helyett a híres pantomim művészt, Marcel Marceau-t (1923–2007) választotta a szerepre.

Jean-Louis Barrault (1910–1994) francia színész, rendező, pantomimművész, színiigazgató a francia színházművészet kiemelkedő és meghatározó alakja, akinek művészetében nagyon fontos szerepet játszott a mozgás. Charles Dullin (1885–1949) színész, színiigazgató híres iskolájában, az 1921-ben alapított Théâtre de l'Atelier-ben képezte magát. Dullin oktatási módszerében maga is a „teljes színészt” kívánta megteremteni. Tanítványai között olyan jelentős művészek voltak, mint az említett Marceau vagy a neves színházi újjító, a „kegyetlen színház” irányzatának megteremtője Antonin Artaud (1896–1948).

Szemináriumain Dullin is különös hangsúlyt fektetett a mimikára, a gimnasztikára, a hangképzésre és a különféle improvizációs gyakorlatokra. Hangsúlyozta, hogy színészeinek „látniuk kell, mielőtt bemutatnának, hallaniuk kell, mielőtt válaszolnának... és érezniük kell, mielőtt megpróbálnák kifejezni magukat”. Gyakran harangszót vagy léptek hangját használtak hangzó háttérként, illetve maszkokat viseltek, hogy a kifejező erő a testben és ne az arcon nyilvánuljon meg.

Barrault, aki később elsősorban prózai színészként tulajdonított hangsúlyos szerepet a testi kifejezésnek, nemcsak a Dullin iskolájában tanult tágabban gondolkodni a színházművészetéről, hanem Étienne Decroux (1898–1991), a 20. századi francia pantomimművészet nagy alakjának tanait is magáévá tette. Decroux a *testmím* (mime corporel) irányzatát vallotta, a tiszta pantomimre építette kifejező rendszerét, szigorúan ragaszkodva a mozgáshoz. Barrault később elutasította mesterének azt az elképzelését, hogy a mimikának hallgatnia kell és ezzel a gondolattal valójában a mai „fizikai színháznak” nevezett stílus egyik korai előfutára lett. Ha egy pantomim művész/némajátékos használja a hangját, akkor olyan

²⁷⁶ Az 1946-ban alapított színtársulat két művész Jean-Louis Barrault és Madelaine Renaud nevét viseli. Leghíresebb korszakuknak a párizsi Odéon Színházban töltött időszak számít, 1959-től 1968-ig, amikor a művészi megújulás fontos központjaként működtek.

²⁷⁷ Barrault, Jean-Louis, *Souvenirs pour demain*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

lehetőségek nyílnak meg előtte, amelyek korábban nem léteztek. Ez az elképzelés *totális színház* felé vezetett. Barrault azt szorgalmazta, hogy a színházi előadás egyetlen eleme se élvezzen elsőbbséget a másikkal szemben: a mozgás, a zene, a vizuális kép, a szöveg stb. mind egyformán fontos és mindegyiknek saját lehetősége van az előadás egészének megvalósításában. Jelentős újdonságnak számított ez a gondolat akkor, amikor még a tiszta pantomimművészet és a tisztán deklamáló „szóművészet” a színházi előadásmód két szélső pólusán helyezkedett el Franciaországban.

Barrault számos prózai szerepében alkalmazta a megtanultakat, de leginkább a világhírűvé lett *A szerelmek városa (Les enfants du paradis)*²⁷⁸ című, 1945-ben készült filmben vált emlékezetessé alakítása Baptiste-ként. Ebben a figurában a híres 19. századi vásári komédiásnak, mimusnak, Jean-Gaspard Debureau-nak (1796–1846) állítottak emléket. Ahogy a filmben az egyik szereplő, Garance mondja: „Baptiste álmokat talál ki”. Barrault rendezéseiben is érvényesítette a teljes színészi játék elvét akár klasszikusokról, akár modernekről volt szó. „A szavakat mozgássá tette. Megbecsülést szerzett a taglejtések retorikájának.”²⁷⁹ Bójart-t és Barrault 1967-ben a totális színházról és a test kifejezőerejéről való gondolkodás hozta össze. Ráadásul abban is hasonlítottak, hogy mindketten rajongtak a keleti színházkultúra iránt.

Bójart egy másik oldalról, a tánc felől kereste a színház teljességét. 1965-ben, az UNESCO Nemzetközi Zenei Tanácsának felkérésére, egy ausztriai kerekasztal konferenciára (Salzburg, augusztus 22-29.) megfogalmazta a totális színház elméletét, de a gyakorlatban csak később jutott el ennek megvalósításáig. Ebben az anyagban²⁸⁰ azt írja, hogy nem szívesen használja a fogalmat, hiszen az igazi színház mindig „totális”. Vagyis minden nagy civilizációban a színház eredendően összekapcsolta (a *marier* = házasítani szót használja itt is, mint később oly sokszor) a beszédet, az éneket és a táncot. A művészetek később kezdtek el külön fejlődni, amelyet ő torzításnak (*distorsion*) tart. Példaképpen görög tragédiát említi és az ázsiai színházakat. Az indiait, amely egyszerre színház és opera, a kínait, amelyben az ének, a deklamáció, a tánc és az akrobatika alkot egységet. Vagy a japán Nō színházat, amelyben a vezető színész egyfajta hosszú recitálással indítja jelenetét, majd hosszú és nagyon kidolgozott

²⁷⁸ *A Szerelmek városa (Les Enfants du paradis)* 1945-ben bemutatott, nagy sikerű francia film, amelyet Jacques Prévert forgatókönyve alapján Marcel Carné rendezett. A német megszállás ideje alatt készült, a költői realizmus remekműve, olyan a korabeli sztárok főszereplésével, mint Arletty, Pierre Brasseur és Jean-Louis Barrault.

²⁷⁹ Molnár Gál Péter, Baptiste, *Filmvilág*, 1994. 3. szám.

²⁸⁰ *Les problèmes esthétiques et pratiques du „Théâtre Total” et ses rapports avec le cinéma et la télévision*, L’Organisation des Nations Unies pour l’Éducation, la Sciences et la Culture. Interview de Maurice Bójart par Claude Samuel” Télécopie, Paris, 13 août 1965. Archives de l’UNESCO, cote: CS/0765.95-CUA/29 (WS). unesdoc.unesco.org. URL: unesdoc.unesco.org/images/0014/001437/143760fb.pdf.

énekléssel folytatja. A befejező mozzanat pedig mindig a tánc, amelyben eggyé válik, összeolvad a mű üzenete a felhasznált kifejező eszközökkel.

Barrault és BÉjart kapcsolódása így egyfajta „félúton találkozás” lett a *Szent Antal*-vállalkozásban, amely annak a folyamatnak is jelentős állomása, amelyben Maurice BÉjart korának francia színházművészetéhez kapcsolódott pályafutása során. Barrault saját elmondása szerint régóta szeretett volna BÉjart-ral dolgozni, akit nagyon nagyra tartott. BÉjart javasolta neki Flaubert *Szent Antal-jának* színrevitelét, de a mű – amit előadhatatlannak²⁸¹ minősítettek – régóta foglalkoztatta Barrault-t is. BÉjart őt kérte fel Szent Antal szerepére, amit Barrault örömmel fogadott el.

„A próbafolyamat első pillanatától, teljes bizalommal voltam irányába. Általában, amikor az ember autót vezet, nem szereti, amikor más ül a helyén, a volánnál. Ilyenkor önkéntelenül csinálja ugyanazokat a mozdulatokat, fékez, gázt ad. BÉjart-ral ezek a reflexek azonnal eltűntek. Ugyanazt éreztem én is, amit ő érzett. Így csak a szerepemre tudtam koncentrálni.” [...] Szeretek megtisztulni olyan művészek által, akikben hiszek. Ilyenkor vakon átengedtem magam nekik.”²⁸²

Egy korabeli interjúban²⁸³ pedig Barrault a következőket mondta: „BÉjart hű maradt Flaubert-hez, el tudta kerülni azokat a buktatókat, amelyek a témában rejlenek... vagyis, hogy ne engedjen a képzelőerő féktelenségének és ne essen a dekorativitás túlzásába. Éppen ellenkezőleg arra törekedett, hogy szigorral tegye színpadra ezt a látomásos költészetet, már-már az absztrakt sűrítésig. Az a flaubert-i mondat adta a kulcsot, amely szerint: « Nem a gyöngyszemek alkotják a nyakláncot, hanem a fonál, amelyre fel vannak fűzve. »Nos, ez sikerült BÉjart-nak. Pusztán azzal az egyszerű eszközzel, hogy emberi lényeket mozgatott a térben, tudta, hogyan kell tisztán és figyelemreméltóan, nagy lélekkel megragadni ezt a

²⁸¹ Több helyen is szerepel az a megjegyzés, hogy a művet előadhatatlannak tartották és nem is került máskor, másutt színpadra. Ugyanakkor egy korai nagyon sajátos megvalósításra lehet adatokat találni. (Michela Niccolai: *La Tentation de Saint-Antoine au Chat Noir: un exemple de collaboration multidisciplinaire*, <https://journals.openedition.org/flaubert/3586>) A tanulmány szerint 1887-ben a Chat Noir elnevezésű irodalmi és művészeti kabaré színházban bemutatták a művet, amelynek műfaji megjelölése” féerie à grand spectacle en 2 actes et 40 tableaux” volt, Henri Rivière (1864–1951) festőművész rendezésében. Az előadásban árnyjáték technikát alkalmaztak, amelyet maga Rivière dolgozott ki és vezetett be a színházban.

²⁸² „Dès les premières minutes de répétition, ma confiance fut totale. En général, quand on sait conduire une automobile, on n’aime pas beaucoup qu’un autre conduise à votre place. Assis à côté du volant, on exécute malgré soi les gestes du chauffeur, on freine, on débraye. Avec BÉjart, ces réflexes disparurent aussitôt. Tout ce qu’il ressentait, je le sentais aussi. Je n’eus donc qu’à m’occuper de mon rôle.” Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Éditions du Seuil, Paris, 1972. 337.

²⁸³ <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/caf86014586/maurice-bejart-la-tentation-de-saint-antoine>

bizonyos fonalat. Ismerte azt a szálát, amelyet Flaubert a regényben az írással bontott ki. A Szent Antal az ötvenes éveim Hamletje lett, amit szívesen játszanék el újra.”²⁸⁴

Barrault – színházi emberként – világosan látta tehát, hogy Bėjart mennyire jól ráérezett arra, hogy Flaubert képi világát ne csupán látványként valósítsa meg a színpadon. Arra, hogy Maurice Bėjart ötlete Flaubert művének bemutatására honnan származott, egy Flaubert munkásságának szentelt kötetben (*Flaubert – Collectif-Essai*)²⁸⁵ közölt hosszabb interjúból kaphatunk választ. Fiatal kora óta foglalkoztatták a szerző művei, amelyeket apja könyvtárából vett kölcsön. A kapcsolata annyira intenzív volt Flaubert írásaival is, annyira elbűvölték a szövegek, hogy kívülről megtanult belőle részeket.

„Jean-Louis Barrault felkér, hogy vegyek részt társulata munkájában, csináljunk valamit együtt. Láttam a *Les Paravants*-t, s úgy ahogy volt, minden részletében csodáltam. Roger Blin rendezését, Maria Casarès és Jean Genet munkáját. (Genet: megint egy szent. Úgy olvastam a *Notre Dame des Fleurs*-t (*Virágok Szűz anyja*), mint egy imakönyvet.) Az ember nem utasítja el, hogy együtt dolgozzék Jean-Louis Barrault-val. Megérdemli, hogy róla is elmondjuk Wagner Berliozt dicsérő szavait: napjaink színházi világának valóságos megújítója. Szöveget kellett találnom. Eszembe sem jutott, hogy a Cid X-edik változatát tanítsam be. Egy XIX. századdal foglalkozó összefoglaló munkában lapozgatva rábukkanok egy hivatkozásra Flaubert *Szent Antal megkísértése* című könyvéből. Tessék! A dolgok megint maguktól alakulnak: teljesen véletlenül és teljesen programszerűen. Flaubert-nek ez a könyve serdülőkorom egyik bibliája volt. Apám könyvtárából szedtem ki, és este a szobámban félhangosan oldalakat szavaltam belőle. Lázasan keresem most a könyveim közt, de már nincs meg. Elszaladok hazuról, végigjárom két-három könyvesboltot, hazamegyek a zsákmánnyal. Első impresszióm: a szöveg beckettí, Beckett előtt! Szent Antal ezt mondja: »Még egy nap! Még egy nap, ami elmúlt!« - és hallom Madelaine Renaud hangját a lemezzől [...].”²⁸⁶

Az életrajzi kötetben található leírás kiválóan érzékelteti Bėjart találkozását a „feladattal”. Valójában akár „receptnek” is tekinthetjük a szövegben leírtakat: csodálat, lehetőség, csodált alkotótársak, szöveg keresése (többnyire olyan, amelyet ifjú korából, apja könyvtárából már ismert). Ezután pedig következik a zene! „Végső impresszióm: ez Izolda halála Wagner szövegekönyvében! Teilhard de Chardin, Sartre széljegyzeteivel!« Mert mire vágyom? Kicsavarodni, szétoszlani, beleköltözni minden létezőbe, szétáradni az illatokkal,

²⁸⁴ Maurice Bėjart, La tentation de Saint-Antoine, *Panorama* 17.03.1967 -16:52- videó. <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/caf86014586/maurice-bejart-la-tentation-de-saint-antoine>.

²⁸⁵ *Flaubert – Collectif-Essai*, Éditions Inculte, Paris 2009. Christian Descamps, *Interjú Maurice Bėjart-ral*, pp.125–133.

²⁸⁶ Maurice Bėjart, *Életem: a Tánc*, I. m., 205–206.(Ford. Hegedűs Éva.)

növényként fejlődni, víz módjára folyni, vibrálni, mint a hang, ragyogni a fénnel, rátapadni minden formára, behatolni minden atomba, az anyag mélyébe merülni, anyaggá válni.”²⁸⁷

Ezek Antal utolsó nagy monológjának sorai, amely valójában Béjart mozgásról, a koreografálásról alkotott és az azzal kapcsolatosan megélt tapasztalatait is idézi. Hiszen a táncos számára is a legfontosabb cél a szereppel, a koreográfiával való tökéletes egyesülés, a mű anyagába való behatolás, a vele való eggyéválás. Béjart-hoz Flaubert művei közül leginkább a *Három mese* és a *Szent Antal* állt közel, de bizonyos sajátos lelki-szellemi-gondolati közösségek is kapcsolták az íróhoz. Ilyen például az utazás gondolata és a hithez való viszonyulás, vagy a sivatag (désert) és az elvonulás (fuite) témája is. „A sivatag a létezés teljessége (totalité de l’être), a képzelet teljessége az istenség legmagasabb fokozata (degré).”²⁸⁸

Béjart tisztelte Flaubert-ben a mesterség precizitását az írás folyamatában, a leírások megformálásában, amelyet a saját mesterségében (a táncban) megjelenő pontosságra, kidolgozottságra vetített ki. Ezt érezte meg Barrault is, aki a közös munka során rácsodálkozott Béjart koreográfiai gondolkodásának szigorú rendjére. A Flaubert-interjúkötetben a koreográfus világosan fogalmazza meg ezt:

„Christian Descamps: „Flaubertnél egy különösen rigurózus írói stílussal lehet találkozni. A szóbőség maga a munka lényege. Ön azt mondta korábban, hogy azzal kezdte a táncot, hogy kialakítson magának egy olyan egyenes gerincoszlopot, mint amilyen egy I betű, és állandóan ragaszkodni fog a munkához, a szigorhoz.”

„Béjart: „Ennek azóta is az elkötelezettje vagyok, talán éppen ez az, amiért szeretem Flaubert-t. Elbűvöl a precizitás (pontosság), tisztelem a formák szigorát. Egyáltalán nem értek egyet azzal, hogy a formák elhanyagolása a zsenialitás bizonyítéka lenne. Biztosan vannak olyanok is, akik elhanyagolják a formai kérdéseket és zseniálisak, de amikor egy alkotás kidolgozott az még jobb. A munka nem károsítja az ihletet, a csiszolás inkább hozzáad a mű szépségéhez”.²⁸⁹

²⁸⁷ Uo., p.206.

²⁸⁸ „Le désert c’est la totalité de l’être, de l’imagination, le degré le plus haut de la divinité.” *Flaubert – Collectif-Essai*, Éditions Inculte, Paris 2009. Christian Descamps, *Interjú Maurice Béjart-ral*, p. 126.

²⁸⁹ „Chez Flaubert, on rencontre une extraordinaire rigueur d’écriture. Le gueloir c’est du travail. Vous dites que vous avez commencé la danse pour vous fabriquer une colonne vertébrale droite comme un i. Sans cesse, vous insistez sur le travail, sur la rigueur.

J’en suis partisan et c’est, peut-être, pourquoi j’aime Flaubert. Je suis fasciné par la précision et c’est pourquoi j’aime celle de Flaubert. J’apprécie la rigueur de formes. Je ne pense pas du tout que les formes négligées soient une preuve de génie. Certes, certains ont pu faire des oeuvres négligées et avoir du génie mais quand une oeuvre est soignée c’est encore mieux. Le travail n’abîme pas l’inspiration, le polissage ajoute à la beauté d’une oeuvre.” *Flaubert – Collectif-Essai*, Éditions Inculte, Paris 2009. Christian Descamps, *Entretien avec Maurice Béjart*, pp. 127-12.

Más hasonlóságot is lehet találni a koreográfus és az író között: Bėjart gyerekkorában szerette a gyógyszerek, a szépségkeverékek kissé talányos, titokzatos adagolási utasításait és az orvosságok különleges hangzású neveit. (Erre külön kitér második életrajzi kötetében.) Flaubert pedig orvosgyerek volt, a Bėjart által csodált világban élt. A sokszálú kötődés Flaubert-hez máskor is megvalósult: „A MUDRÁban minden évben van egy választott téma. Egyik évben *Az irgalmas Szent Julian* volt ez, máskor a *Salomé*, vagyis Flaubert mindenütt felbukkan nálam. De például az *Érzelmeik iskoláját* távol érzem a gondolkodásomtól.”²⁹⁰

A *Szent Antal megkísértése* totális színházi kísérletként valósult meg és a művészetek fúzióját hozta magával, amely később Bėjart totális táncszínházában teljeseedett ki. Ezúttal nem építhetett a táncra, hiszen főleg színészekkel dolgozott és ez nagyon másfajta feladatot jelentett. A színpadravitel előtt azt kérte a Barrault-társulattól, hogy csináljanak egy egy hónapos mozgástanulást (gestuelle), a szövegből kiindulva. Megtanulták a mozgást és a szóbeli kifejezést (le verbe) együtt kezelni, „ritmikailag lélegezték a szövegrészeket”. A teljes szöveg színpadi megjelenítése lehetetlennek bizonyult, mert az közel nyolc órát vett volna igénybe. Ezért is tartották korábban a darabot előadhatatlannak.

„És akkor az ember elveszik a hihetetlen szépség és gazdagság útvesztőiben. Úgyhogy „bele kellett vágnom a húsomba”, itt egy kart, ott egy lábat kellett levágnom. Végül is ezt a szöveget csak a táncnak köszönhetően tudtam megvalósítani, még úgy is, hogy csak két táncosom volt. Sába királynője és Heléna, Simon mágus felesége kapott táncos feladatot..., de nekik köszönhetően végül mindenki táncolt.”²⁹¹

Sába királynőjét, Bėjart egyik régebbi táncosnője, Michèle Seigneuret alakította. Kiválasztását Bėjart az alábbiakkal indokolta: „...ahogy azokat a szemérmertlenség és megvetés vegyülékéből összerótt gúnyos mondatokat olvastam, amelyet Flaubert lámpagyújtogató királynője szájába adott, Michoura kellett gondolnom [...].²⁹² Ebben a megvalósításban a darab három órán keresztül mutatta be Szent Antal, a sátán kísértéseitől súlytott remete kínjait, és azt, hogy az egy éjszakán át elszenvedett „kísértések” hogyan mozdították meg Antal hitét. A darabban szereplő keleti figurák, az egyiptomi istenek, Sába királynője és a miszticizmus, valamint a kereszténység előtti vallások nagyon a „kezére estek” Bėjart-nak, különösen

²⁹⁰ „Ici à MOUDRA, nous prenons chaque années un thème. Une année, nous avons choisi La Légende de saint Julien l’hospitalier. Une autre année, je me suis intéressé à Salome et j’ai retrouvé là l’influence de Flaubert. Mais je n’aime pas toute l’oeuvre de Flaubert de la même façon, je me sens très loin de *L’éducation sentimentale*.” *Flaubert – Collectif-Essai*, Paris 2009. p. 129.

²⁹¹ „Et puis, l’on se perd dans ses labyrinthes d’une richesse et d’une beauté inouïes. J’ai donc dû couper dans la chair; ici un bras, là une jambe. En fait, je n’ai pu monter ce texte que grâce à la danse, même s’il est vrai qu’il n’y avait que deux danseuses. C’était la reine de Saba et Hélène, la femme de Simon le Magicien ..., mais c’est grâce à elles que tout le monde dansait.” *Flaubert – Collectif-Essai*, Paris 2009. p. 130.

²⁹² Maurice Bėjart, *Élétem: a Tánc*, I. m., p. 206. (Ford. Hegedűs Éva.)

Flaubert „körmönfont, kesernyés és megfoghatatlan szövegének színes szőnyegébe” csavarva.²⁹³

„Néhány hónapom volt az előadás előkészítésére. Természetesen nem több hónapnyi próba, de több hónap az elmélkedésre, hogy magamba szívjam Flaubert győzedelmes szkepticizmusát, ezt a hangsúlyozott kiábrándultságot, amely csak rá jellemző. Megtaláltam közös barátainkat, Tüanai Apollóniuszt [...], Buddhát és más hasonló jelentőségű egyéniségeket, akik – miután felkavarták Flaubert-t – előjönnek, hogy felzaklassák Szent Antalt és aztán engem is!”²⁹⁴

Béjart természetesen látta Hieronymus Bosch és ifj Breughel híres Szent Antal-képeit is és valamelyest merített is ihletet a szörnyű és csábító alakok megjelenítéséhez. De bár ezúttal ezt megmutathatta volna, nem használt meztelenséget a színpadon (mint ahogy például Boschnál előfordul). A szereplők megjelenítésében inkább Flaubert leírásaira támaszkodott: „A *Kísértés* legszebb szövegei közé tartozik Sába királynője külsejének leírása. Én legszívesebben egyszerű, dísztelen fekete trikóba öltöztettem volna. De mialatt ő táncolt, Jean-Pierre Bernard, Hilarion alakítója éppen azokat a sorokat olvasta (a próbán), ahol a királynő cipői és ruhái voltak leírva... Nincs az a tervező, aki ilyen extrém precizitású leírásra lenne képes. [...] Ha megfeledekünk arról, hogy mindezt Flaubert írta, szinte látjuk, amint Marilyn Monroe lépdél lefelé a Casino de Paris lépcsőin. Az istenek meg sorfalat állnak a lépcsőn, ahogy azt a fiúk szokták, amikor megjelenik egy-egy sztár.”²⁹⁵

A megjegyzésnek megfelelően, *Germinal Casado* jelmezei, valahol a barokkos képzelet és a revü határán mozogtak, de Szent Antal, az anachoréta, ahogyan a kórus tagjai is, modern külsővel jelentek meg, pulóvert és farmernadrágot viseltek. A díszlet André Wogensky (1916-2004), híres francia építész és Martha Pan (1923-2008) magyar származású, Franciaországban élő szobrászművész munkája volt. Béjart korábban már dolgozott Pannal a *Le Teck* című balettjében.

Az előadást először a zene, színház és tánc találkozásaként értékelték, az összművészeti alkotás wagneri felfogásában. A Renaud-Barrault társulat tánc nélkül mozgó színészei és a táncosok (Béjart összesen negyvenöt szereplőt mozgatott a színpadon), akik Béjart-nak erre az

²⁹³ Uo., p. 206.

²⁹⁴ Uo., pp. 206–207.

²⁹⁵ „Une des plus belles pages de *La Tentation*, c’est la description du costume de la Reine de Saba. Je l’avais habillée d’un collant noir sans aucun ornement. Mais Jean-Pierre Bernard lisait pendant qu’elle dansait la page qui décrit ses chaussures, ses habits... Aucun couturier n’atteindra jamais cette précision extrême. [...] Si vous oubliez que c’est un texte de Flaubert, vous pourrez y voir Marilyn Monroe descendre les marches du Casino de Paris. Les dieux sont en rang comme des boys sur l’escalier, ils attendent la vedette.” *Flaubert – Collectif-Essai*, Paris 2009, pp. 130–131.

alkalomra kitalált új kísérleti módszere szerint tanultak játszani, a tánc, a pantomim és a színház metszéspontjában jelentek meg, amelyhez a hangeffektusokból szerkesztett zenei összeállítást, ismét egy régi alkotótárs, Pierre Henry készítette. Ehhez a hármas fúzióhoz járult a színpadi látvány, amelyben a szobrászat és az építészet versengett egymással. Béjart Marta Pan és André Wogenscky felkérésével nem csak ezt a két médiumot hozta színpadra a többi művészet mellé, hanem egy „együtműködést” is létrehozott az együtműködésen belül”. Pan és Wogenscky a három fő elemből – mozgatható színpadi függönyből, háromdimenziós fémszerkezetből és a színháztermet átszelő gyaloghídból – álló színpadi látványrendszer elrendezésével, amelyben a zenekar közepén kapott helyet, a színházi tér sajátos követelményeire és a közönséggel való kapcsolatra is súlyt fektetett. Szent Antal egy a barlangot imitáló mélyedésben jelent meg, amely tele volt homokkal. Ez a megoldás szintén újszerűnek számított. A látványban olykor furcsa archaizmus (az eretnekek és az istenek) keveredett egyfajta sci-fi-be hajló „barokkossággal” (a csőszerű bazilika, Sába királynője megjelenése).

Flaubert-nek a vizualitáshoz fűződő viszonya számos kutató érdeklődését felkeltette. A képzőművészként Flaubert-kutató Marc de Biasi (1950-) szerint: „Flaubert írásművészete a plasztikus művészetek és az ikonográfiai dokumentumok állandó és határozottan kifejezett igénybevételéből táplálkozik, de egy olyan eljárással, amely a referenciális forrásból pusztán verbális ábrázolás anyagát meríti, amelynek mentális képalkotási képessége nem támaszkodik másra, mint a próza eszközeire.”²⁹⁶ Ezzel a megállapítással összhangban válaszolt Béjart arra a kérdésre, hogy „mi bővölte el a *Szent Antal*-ban?”

„Az anyag és a forma. Romantikus totális színház van benne, barokk, lélegzetelállító. Messze túlmutat minden romanticizmuson. A látomások, az idő és térbeli folyamatok, a személyek teleszkopikus megfigyelése a szöveget modern drámává teszik. Amennyire csak vissza tudok emlékezni, Flaubert barokk víziója mindig szenvedélyesen érdekelt. Amit hétévesen éreztem, az ma is elbűvöl. És Flaubert hitkeresése is hasonlít az enyémhez. A találkozás a különböző vallásokkal, a mítoszokkal, amelyek mind ugyanannak az egy igazságnak az arcai, mind kihívást jelent a szívünknek, a kultúránknak és az életünknek. Az

²⁹⁶ „L’écriture de Flaubert est nourrie par un recours constant et souvent explicite aux arts plastiques et aux documents iconographiques, mais selon un processus qui puise dans la source référentielle la matière d’une représentation purement verbale dont la capacité à produire des images mentales ne repose plus que sur les moyens de la prose.” Shoshana-Rose Marzel, *Faire feu de tout bois L’impact du visuel vestimentaire sur l’écriture flaubertienne*, Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem, 2013.
URL: <http://bcrfj.revues.org/7110>.

aszkézis és a barokk bőség összekeveredik, a kísértéseket pedig mindannyian megtapasztaljuk.”²⁹⁷



A kép forrása: www.gettyimages.com/detail/news-photo/french-dancer-jean-louis-barrault-plays-on-stage-la-news-photo/852367950?adppopup=true

Kísérleti színháznak neveznénk ma ezt a vállalkozást, amely nagyszabásúságával méltónak bizonyult Flaubert alkotásához, amely önmagában is több rétegű. Műfajilag nem kifejezetten színmű, bár talán ahhoz áll a legközelebb. „Kontúrajait maga Flaubert nem határozta meg egyértelműen, mivel bevallotta: „a sok drámai építkezés mellől éppen a dráma hiányzik”²⁹⁸ Béjart számára is hiányzott valami, ő az előadói nyelvezetet kereste, nem valamilyen modern koreográfiai nyelvet, mert annak mestere volt, hanem egy valódi színházi kifejezőeszközt. Ez a nyelv az, amelyet korábban a *A zöld királynőben* is keresett. Ott nem sikerült igazán megtalálni, de nem adta fel a kísérletezést és úgy vélte, hogy a *Szent Antal megkísértésében*

²⁹⁷ „Le fond et la forme. Il y a là un théâtre romantique total, baroque, époustoufflant. Il dépasse de loin tout romantisme. Les visions, les enchaînements dans le temps et dans l’espace, les télescopages de personnes font de ce texte un théâtre absolument moderne. Aussi loin que ma mémoire remonte, j’ai été fasciné par le théâtre et j’ai été passionné par la vision baroque de Flaubert. Ce que je ressentais à sept ans, je le ressens encore aujourd’hui. Ensuite, la quête religieuse de Flaubert est proche de la mienne. Sa rencontre avec diverses religions, avec les mythes – qui sont tous le visage d’une seule vérité –, fait aussi appel à notre cœur, à notre culture, à notre vie. L’ascétisme et le baroque se mélangent là; et ces tentations, nous les éprouvons tous.” *Flaubert – Collectif-Essai*, Paris 2009, p. 126.

²⁹⁸ „Ses contours n’étaient d’ailleurs pas clairement définis par Flaubert lui-même puisqu’il confessa: avec beaucoup d’échafaudages dramatiques, le dramatique manque.” (idézi: Claude Olivier, *Démessure et violence, Lettres françaises*, 23 mars 1967).

megtalálta azt a művet, amely lehetővé teszi számára, hogy új színházi nyelvet alkosson. A Bójart-ral való közös munka során maga Barrault is megragadta a lehetőséget, hogy szembenézzen saját nagyszerű mím-művészetével és az új kifejezési képességekkel ismerkedve, lépést tegyen a lengyel rendező, Jerzy Grotowski (1933–1999)²⁹⁹ akkoriban kialakuló új színházi módszerei felé. (Éppen az előző évben, 1966-ban hívta meg Barrault Grotowskit Párizsba a Nemzetek Színházi Fesztiváljára.)

Bójart produkciója inkább egy színpadi konstrukcióval való együttműködésre hívta a nézőt, semmint a látható ténynek szemlélésére. Az előadás modernsége is azt erősítette, hogy egy „mentális-gondolkodó” színházról van szó, ahhoz kapcsolódva, ahogyan Mallarmé a táncról vélekedett. Számára a tánc az Abszolút elérésének kiváltságos eszközét jelentette, az eszközt, amellyel egy új költészetet írnak, egy „minden írónki apparátustól megszabadított verset.”³⁰⁰

A korabeli kritika ódákat zengett a bemutatóról, különösen a darab második felvonásáról, egyes vélemények szerint az előadással a *Szent Antal megkísértése* végre elnyerte a színpadi létezését. Mintha Bójart befejezte volna Flaubert művét. A darab újbóli színrevitelét 1968 szeptemberére tervezték, de a májusi események véget vetettek ennek az ábrándnak. A Théâtre de l'Odéon, Barrault kifejezése szerint az "ártatlan helyet" elfoglalták és megszállták a tüntetők. Az 1968. május 21-től június 14-ig tartó forrongás közepette Germinal Casado jelmezei megsemmisültek és nem tudjuk, mi történt Marta Pan és André Wogenscky színpadi építményeivel, de feltételezhető, hogy az Odeonban azok is odavesztek.

4.2.3. Bójart és Molière

Arra a kérdésre, hogy a művészet nagy példaképei közül ki áll hozzá a legközelebb, Bójart mindig azt válaszolta, hogy Wagner és Molière. Utóbbival szintén korán megismerkedett, apja könyvtárából és színházi előadás formájában is. Első színházi élménye például a *Scapin furfangjai* volt, egy fiatal marseille-i egyetemistákból álló színtársulat, a *Le Rideau gris*³⁰¹ előadásban. De Molière pályája és saját színházi munkája között mindig is érzett és gyakran emlegetett is közös vonásokat, hasonlóságokat: saját társulatvezetési, művészet szervezési, az

²⁹⁹ Az 1960-as években dolgozza ki sajátos színházi módszerét, a színészi munkára koncentráló, a rituális színházak gyakorlatából és a középkori európai színjátszás szellemiségéből kiinduló, úgynevezett szegény színházat.

³⁰⁰ „Poème dégage de tout appareil du scribe.” Stéphane Mallarmé, *Ballets*, in *Crayonné au théâtre, Divagations, Œuvres complètes*, II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 2003, p. 171.

³⁰¹ Le rideau gris: színtársulat, amelyet Marseille-ben Louis Ducreux alapított. Egyike volt azon első társulatoknak, amelyek decentralizálni szerették volna Franciaország színházi életét.

alkotói munkája mellett a valós színpadi jelenlétet, színjátszást és az írást, mind Molière-éhez hasonló tevékenységeként értelmezte. Molière-hez kapcsolódott művésznevének felvétele is, hiszen Berger-ből Bėjart-rá Armande Bėjart színésznő, Molière felesége előtt tisztelegve, vált. Természetesen a választott névnek is B betűvel kellett kezdődnie. Molière művészete Bėjart számára mindig a színház, a tánc és a zene szoros összetartozását jelentette. Párhuzamosságnak tekintette azt a tényt is, hogy társulataiknak művészei a színpadon egyszerre énekeltek, táncoltak és beszéltek is. Ha pedig mindezen tényezőkre mélyebb összefüggéseit is vizsgáljuk, a nagy francia drámaíró és Bėjart a koreográfus között, akkor megállapítható, hogy abban is hasonlítottak egymásra, hogy mindketten – tudatosan vagy öntudatlanul – műveikbe beleszőtték saját életük eseményeit, élményeit. Ezért műveik megismerése biográfiájuk ismerete hiányában nem lehet teljes. Bėjart – mint mindig – Molière-feldolgozásaiban is keresett és talált lehetőséget az önreflexióra. Ugyanakkor elbűvölte Molière műveinek nyelve, amely "egyszerre nagyszerű és a szó legjobb értelmében népszerű, kifinomult és harsány."³⁰²

1980-ban, amikor másodszor dolgozott Poquelin szövegeivel – ebből lett a *Les Plaisirs de l'île enchantée*, Molière szövegeire³⁰³ -, a programfüzetben, személyes hangú levélben vallott a francia drámaíróhoz való kötődéséről: „Jean-Baptiste, három hónapja a házában dolgozom a Te munkáidon és csupán egy szívességet kérek Tőled, hogy legyél ott a színpadon december 17-én. Ha odáig jutottam a gondolataid értelmezésében, hogy a magamévá tettem őket, ne engem hibáztass. Ez csak azt mutatja, hogy olyan régen ismerjük egymást és mindenekelőtt azt, hogy „magánéleti kapcsolatunk” is van. Hiszen... szeretlek!”³⁰⁴

Ebben produkcióban, amely ismét csak közelebb állt a színházhoz, mint a tánchoz (kevés táncos szereplő volt benne, egyikük például XIV. Lajos szerepében), Bėjart rendezőként működött és merészen kapcsolt össze három különböző Molière-darabot, amelyeket idő- és térbeliségük kötött össze, vagyis az, hogy mindegyik 1664-ben keletkezett, Versailles-ban (a *Kényszerű házasság*, a *Tartuffe* háromfelvonásos első változata és *Az Élis hercegnője*, amelyből kivette a divertissement részt). Közös vonása volt még a három bemutatónak, hogy

³⁰² „A la fois superbe et populaire au meilleur sens du terme, raffinée et truculente.” Nussac, Sylvie, *Bėjart au travail*, Éditions JC Lattes, Paris, 1984, p. 23.

³⁰³ *Les Plaisirs de l'île enchantée*. Trois comédies de Molière: *Le Mariage forcé*, *La Princesse d'Elide* et *Tartuffe*. Zene: Jean-Baptiste Lully, Marc Antoine Charpentier, Dominique Probst. Díszlet, jelmez: Alan Burrett. Bemutató: Théâtre français, Paris, 1980. december 17., a Comédie- Française színészeivel.

Az előadáshoz kapcsolódó interjúk: <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/cab8002024201/les-plaisirs-de-l-ile-enchantee>. <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/cpa8105450001/les-plaisirs-de-l-ile-enchantee>.

³⁰⁴ „Jean-Baptiste, depuis trois mois, je travaille dans ta maison, sur ton oeuvre et je viens te demander une grâce, c'est de venir en scène le 17 décembre. Si j'ai interprété ta pensée jusqu'à la faire mienne, ne m'en veux pas. C'est que nous nous connaissons depuis si longtemps et surtout que je prends »certaines privautés« puisque... Je t'aime!” Arian Dollfus, *Bėjart Le démiurge*, I. m., p. 177.

mindig pompás ünnepi keretek között adták elő azokat és az is összekötő motívum, hogy XIV. Lajos, a Napkirály mindhárom darabot személyesen tekintette meg.

Béjart-t fantáziája ebben a műben merész megoldásokra ragadtatta, feltámasztotta a barokk udvari ünnepek gazdag látványosságát, amelyhez anakronisztikus vizuális szimbólumokat használt: a király minden darab után öregedett egy kicsit, míg végül egy tolószékben kötött ki, amelyet Madame de Maintenon tologatott, a lépcsősorok, ahol a király társulata foglalt helyet, plexiből készültek, a színészek trapézokon lengtek. Négy színésznő egyszerre alakította a Molière-darabok szerepeit és azt a négy asszony-alakot, akik a valóságban hatással voltak a király életére: Ausztriai Annát, Ausztriai Mária Teréziát, Louise de la Vallière-t és Madame de Maintenont. Párhuzamba hozta Sganarelle és Dorimène kényszerházasságát XIV. Lajos és Ausztriai Mária Terézia elrendelt házasságával. Az *Élis hercegnőjéből* a bemutatás pompáját jelenítette meg szinte musical-szerűen. Az utalások szüntelen játékában jelen, múlt, jövő, színpadi és a történelmi valóság váltakozott egymással.

A Prologus (narrátora Michel Duchaussoy, színész, a Comédie-Française rendes tagja volt) egy fiatal király ünnepi hatalomátvételét ábrázolja, aki hangosan kiáltott határozott „nem”-et, amikor az emberek a házasságról beszéltek neki, Molière pedig, udvaroncként azt mondja a királynak, amit hallani szeretne és táncosként ad neki lehetőséget darabjaiban. Majd négy részletben jelenik meg a cselekmény, nagyszabású tablókkal és számtalan képi utalással: Versailles felépítése és a hatalom megszerzése, a hatalom megszilárdítása és ezzel a könnyed életforma feladása, a „Napként tündöklő” hatalom, végül pedig a hanyatlás és az önfeladás.

Béjart mozgásbeli invenciói nem a 60-as 70-es évekbeli Comédie-Français előadási stílusát használták, az alkotó visszatért az eredeti 17. századi klasszicizmushoz, de úgy, hogy egyben modernizálta azt. Munkamódszere összecseng az 1661-ben éppen XIV. Lajos által alapított Királyi Táncakadémia³⁰⁵ pátensében a király által megfogalmazott gondolattal, aki a táncsal kapcsolatban „felismerte, hogy ez a művészet „az egyik legőszintébb és legszükségesebb művészet a test edzéséhez, és ahhoz, hogy megadja a test számára az első és legtermészetesebb készségeket”.³⁰⁶

Béjart tehát – ahogy korábban Flaubert Szent Antaljának színpadravitelekor is tette – arra ösztönözte a Comédie színészeit, hogy a testüket is használják a kifejezéshez, gesztusokkal,

³⁰⁵ Académie Royale de Danse (Királyi Táncakadémia) 1661-ben XIV. Lajos támogatásával alapított intézmény, amely először foglalta össze és állapította meg a korabeli tánctechnika szabályait.

³⁰⁶ „Il reconnaît cet art” comme l’un des plus honnestes et des plus nécessaires à former le corps et lui donner les premières et les plus naturelles dispositions.” *Lettres patentes du roi, pour l’établissement de l’Académie royale de danse en la ville de Paris*, Vérifiées en Parlement le 30 mars 1662, közli Mark Franko, *Dance as text: Ideologies of the Baroque Body*, 1993, pp. 166-171.

testtartással, vállal, karokkal is dolgozzanak. Azt vallotta, hogy ahhoz, hogy egy alakítás a színpadon természetesnek tűnjön, el kell sajátítani egy technikát, amellyel lehetővé válik, hogy a természetesség hihető legyen. „Ha a testtartás (posture) hiteles, akkor a lélekrajz is az lesz.” – mondta egy interjúban. A színészek örömmel vettek részt ebben a számukra szokatlan munkában, a három hónapos próbafolyamatban. „Mind ott voltunk minden nap, mert a próbák egyszerre voltak titokzatosak és eufórikusak.”³⁰⁷ – emlékezett vissza az előkészületekre az egyik színésznő.

A prologussal megtoldott, négy órás előadás, amelyben – Béjart-ra jellemzően – a versailles-i udvarról alkotott kép, keveredett a színművek történetével és végül leginkább XIV. Lajos személyét helyezte a középpontba, a közönségsiker ellenére komoly kritikákat kapott a színházi szakértőktől, akik azt hangsúlyozták, hogy Béjart hátat fordított Molière-nek azért, hogy a saját önkényének szigetére hajózzon.

Másfajta alkotói megoldást választotta a koreográfus a másik, korábban létrejött, Molière-rel kapcsolatos előadás kidolgozásában. Ezúttal is hosszú hónapokat töltött azzal, hogy olyan szöveget állítson össze, amelyben kizárólag Molière darabjaiból (többek között a *Scapin furfangjai*, a *Nők iskolája*, a *Tartuffe*, a *botcsinálta doktor*, a *képzelt beteg*, a *mizantróp*) vett sorok, mondatok, olykor teljes jelenetek szerepelnek. Pusztán ezek összefűzésével és a szövegeket táncos jelenetekkel szintetizálva, mesélte el a szerző életrajzát, lazán kezelve az időrendet és a jeleneteket a saját képzeletében az íróról és műveiről élő képekkel színezte. Ezúttal valóban Molière állt a darab középpontjában.

„Azt hiszem, több mint tizenöt darabjából merítettem. Egyébként Molière huszonnyolc ismert művéből tizenkettőben táncot használtak, mint például a *Dandin Györgyben*, *Az úrhatnám polgárban*, a *Szerelem mint orvosban*, a *Pompázatos udvarlókban*, vagy *A szicíliai, avagy a szerelem mint festőben*. És XIV. Lajos ezek közül néhányban maga is táncolt, mint például a *Kénytelen házasságban*...”³⁰⁸ – nyilatkozta. A komédia balettekről van szó, egy olyan színpadi műfajról, amely a 17. században nagy mértékben hozzájárult a tánc népszerűsítéséhez. „Keveset tudunk Molière életéről..., de művei itt vannak, ifjak és elevenek!” – mondja darabja nyitó monológjában Béjart, akinek Molière színháza mindig az élő valóságot jelentette, amely össze tud olvadni akár Wagner operáival, vagy Fellini filmjeinek világával. Ilyen szellemben

³⁰⁷ „Nous étions toujours tous là chaque jour car les répétitions étaient mystérieuses et euphorique à la fois.” *L'Avant-scène Ballet-Danse*, n° 16. Maurice Béjart, 1985. 01.01. Éditeur scientifique: Gérard Mannoni.

³⁰⁸ „Je pense avoir puisé dans plus d'une quinzaine de ses pièces! Sur les vingt-huit oeuvres connues de Molière, douze font d'ailleurs appel à la danse comme *Georges Dandin*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *L'Amour médecin*, *Les Amants magnifiques*, *Le Sicilien*, ou *l'amour peintre*. Et Louis XIV a dansé dans quelques-unes d'entre elles dont *Le Mariage forcé*...” Michel Robert, *Maurice Béjart une vie*, I. m., p. 262.

akart emléket állítani tehát Molière-nek amikor 1976-ban a Comédie-Française-ben kortárs komédia-balettet készített *A képzelt Molière (Le Molière Imaginaire)* címmel.³⁰⁹ Az előadás zenéjének komponálására, barátját, Nino Rotát kérte fel (olasz zeneszerzőt, ahogy egykor Molière, az itáliai származású Jean-Baptiste Lullyt), aki külön erre az alkalomra készült balettzenét alkotott.³¹⁰ A prózai színészek és a táncosok koreografikus színházat játszottak, amelyben jól megfér egymás mellett a tánc, az ének, a gesztus és a verbalitás is. A beszélt részekben pedig a klasszikus alexandrinusok keveredtek tájnyelvvvel és „halandzsa” latinnal. Ahogyan Molière számára egy-egy furcsa mimika, egy nevetés vagy egy dal ugyanolyan fontos volt, mint a veretes szöveg, ugyanúgy Béjart koreográfiájában – amelynek üzenete szerint a „Zseni”, az élet ura halhatatlan – egymáshoz tartozott, a tánc, az akrobatika, vagy a színjáték és a beszéd. Mindez organikus egységben, amelynek az alapját az jelentette, hogy a színészek és a táncosok, mind mozogtak és beszéltek is.

Színpadi alkotásával kapcsolatban – Béjart külön hangsúlyozta, hogy a műfaja *balett-komédia (ballet-comédie)* – amelyben tehát a táncot és a színházat vegyítette, ahogyan az Molière *komédia balettjeiben*³¹¹ (*comédie-ballet*) is történt. A kompozíció kiindulópontja ismét csak a szöveg, egészen konkrétan két szó volt: *Természet (Nature)* és *Csalás, Félrevezetés (Imposture)*. Béjart szerint: „Figyelmesen olvasva Molière-t, meglepődünk bizonyos szavak rendszeres visszatérésén. Közülük is különösen kettő nagyon gyakori és úgy tűnik, hogy ezek a szavak jelképezik munkásságának két pólusát. Molière minden darabjában arra törekszik, hogy érvényesítse a természet iránti érzékét, a természet, a szabadság, a fiatalság és a boldogság iránti szeretetét. [...] ... akik pedig az öröm útjában állnak, azok a csalók, legyenek doktorok, világi, befolyásos emberek, gazdag fősvények, bántalmazó apák, kényeskedők vagy ájtatoskodók.”³¹²

³⁰⁹ *Le Molière Imaginaire* Bemutató: Comédie-Française, Párizs, 1976. december 3. Előadták a XX. Század Balettje táncosai és Robert Hirsch vagy Maurice Béjart, Shonach Mirk, Jorge Donn, Rita Poelvoorde, Elizabeth Cooper, Bertrand Pie, Catherine Verneuil, Maguy Marin, José Parès, Patrice Touron, Virginie Lommel. Az előadás felvétele: <https://www.youtube.com/watch?v=515KMKsDsT8>.

Kapcsolódó interjúk: <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/caa7900041401/un-bejart-imaginaire>.
<https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/caa7601685001/hirsch-bejart>.

³¹⁰ A partitúra megtalálható: <https://www.schott-music.com/en/le-moliere-imaginaire-no166551.html>.

³¹¹ A komédia-balett, egy a komédia és a tánc elemeit vegyítő színházi műfaj, amely a 17. században, Franciaországban, XIV. Lajos udvarában született.

³¹² „Lorsqu’on lit Molière avec attention, on est frappé par la répétition constante de certains mots et parmi ceux-ci, il en est deux qui sont les plus fréquents et qui semblent symboliser les deux pôles de son oeuvre: Nature, Imposture. À travers chaque pièce, Molière lutte pour imposer son sens naturel, son amour de la **nature**, de la liberté, de la jeunesse et du bonheur. [...] ...ceux qui s’opposent à la joie, ce sont les **imposteurs**, qu’ils soient médecins, gens du monde, riches avarés, pères abusifs, précieux ou dévôts.” Béjart, Maurice, *Le ballet des mots*, Les Belles Lettres/Archimbaud, 1994, p. 450.

Béjart a színház egyik korábbi híres színészére, Robert Hirschre (1925–2017)³¹³ bízta az Örök Komédiás, az örök Molière szerepét, azért, hogy visszahelyezze jogaiba a teljes értékű színházi embert, aki egyforma bravúrral bánik a hangjával és a testével. Hirsch, aki korábban végzett táncos tanulmányokat is, nagyon jó választásnak bizonyult. Akkor már nem volt tagja a színház társulatának, de Béjart kérésére örömmel vállalta a feladatot, mert az előadást „pazarnak és borzasztóan intelligensnek” tartotta. Magabiztos dikciója, pazar színészi játéka fantasztikus energiákat mozgósító, kirobbanó tánc- és mozgáskultúrával párosult. Bármilyen testhelyzetben tudott beszélni, arcának mimikája tökéletesen követte hangjának színeit, sőt egy bravúros monológ közben még arra is képes volt, hogy „partnereljen” egy spiccelő balerinát. A vásári komédiázástól a drámai előadóművészet legjobb hagyományaiig, minden művészi kvalitását megcsillogtatta. Később Béjart maga is belebújt a szerepbe, amikor Hirsch nem tudott rendelkezésre állni. Ehhez külön gondot fordított beszédkulturájának fejlesztésére.

A francia színházi hagyomány öltött alakot ebben a Molière értelmezésben, mégpedig kortárs minőségre emelt alakot. A darabban valódi személyek (nature) állnak szemben a Molière korabeli hatalom intrikusáival és intrikáival (imposture). A prólógusban Béjart narrátorként szerepelt, maga mutatta be a szereplőket. Megjelenik a gyermek Jean-Baptiste, majd az ifjú Molière Scapin zsákjából bújik elő és táncot lejt Madelaine Béjart-ral. De megjelenik Lully, La Grange (Molière társulatának színésze) és természetesen XIV. Lajos, a táncoló király is, aki barokk stílusú, fenséges táncos megformálást kapott a darabban, Rota ütőhangszeres tételének ritmusára.

Béjart művét filmes vágásokra hasonlító módszerrel alakította ki. Állandóak az oda-vissza utalások Molière élete és a színházi munkássága között. Először soha nem lehet tudni, hogy az élet zajlik-e előttünk vagy a művek világa elevenedik meg a színpadon. Kik a szereplők? Armande vagy Agnès? Tartuffe? Alceste vagy Molière? Egyszerre csak egy medve (az *Élis hercegnő* 2. közjátékának 2. jelenetéből) Arnolphe-vá változik, és maga Molière is hol saját magaként, hol egy-egy általa teremtett figurának a bőrében jelenik meg. A metamorfózisok játékában a darab kezdetétől fogva a színpad sarkában ott lapul a Halál, akit Elisabeth Cooper (1949–)³¹⁴ zongoraművésznő, zeneszerző és karmester formált meg. Hófehér arccal, fekete köpenyében gyakran leült a zongora mellé, hogy kísérje a recitativókat. Ez az egyszerre kegyetlen és gyengéd figura, figyel a főhős minden sóhajára, megjelenik az

³¹³ 1952-től a Comédie-Française tagja. Több alkalommal kapott Molière-díjat.

³¹⁴ Többször is dolgozott balettművészekkel, balett társulatokkal, de neves karmesterek (pl. Claudio Abbado) asszisztense is volt. Béjart társulatának zenei vezetőjeként tevékenykedett. Ő készítette többek között Béjart *Ring um den Ring* című koereográfiájához Wagner művének zongoraátiratát.

életszerető Molière köhögési rohamainál, a természetes életösztön megnyilvánulásainak ellentétét jelképezi túlvilági, romantikus „lebegése”.

Az első részben a tánc különösen uralkodó szerepet kap, néha talán túl hosszúnak is tűnik, főleg a commedia dell’arte utalásokkal és a klasszikus duettekkel (amelyekben többszöröződnek a táncosok) és triókkal. Hirsh-Molière Scaramouche-tól tanulja a táncmozdulatokat miközben hátul jelzésszerű színpadi megoldással a „Pont-Neuf” felirat látható. Az Új híd környékén tanyázó olasz komédások természetes játékstílusa, a rögtönzések bravúrja nem csak Molière-re hatott, de maga Béjart is sokat merített az ilyen stílusú színházi hagyományból. Később ugyanilyen egyszerű díszlettel oldja meg Molière vándorszínészi útja állomásainak bemutatását: papírfelhők lógnak mindenütt, amelyeken az érintett városok nevei olvashatók.



A kép forrása: <https://www.youtube.com/watch?v=515KMKsDsT8>

A második részben, ahol Molière megérkezik Párizsba és a király szolgálatába szegődik, a koreográfia még jobban kapcsolódik a történetekhez és a szövegekhez. A Napkirály „entréé-ja” barokk pompával előadott táncjelenet, a király a felhők közül ereszkedik le a színpadra Apolló jelmezében.



A kép forrása: <https://www.youtube.com/watch?v=515KMKsDsT8>

Felhangzik a részlet a *Pompázatos udvarlók (Les Amants magnifiques)*³¹⁵ című Molière darabából (1670), amelyben a király valóban Apollót alakította:

„A KIRÁLY, A NAP SZEREPÉBEN:

A legfőbb Lámpás én vagyok,
Világosságot én adok,
S a többi csillag fenn az égen
Csak azért tündökölsz ragyog,
Mert visszaveri tiszta fényem.”³¹⁶

A mozgás és a szöveg összekapcsolódásában talán az egyik legtalálóbban megoldott jelenet, ahogy Géronte-Molière kigúnyolja a Hôtel de Bourgogne színészeinek (elsősorban Jacob de Montfleurynek) természetellenes „deklamáló” stílusát a *Versailles-i rögtönzés*-ből merített passzus idézésével:

³¹⁵ *Les Amants Magnifiques*, musique de Lully, Saint-Germain, 7.2.1670, 6e intermède („Les Jeux Pythiens”) ”Je suis la source des clartés, Et les astres les plus vantés, Dont le beau cercle m’environne, Ne sont brillants et respectés, Que par l’éclat que je leur donne.”

https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_AMANTSMAGNIFIQUES.pdf

³¹⁶ *Pompázatos udvarlók* (5.felvonás, 6. közjáték) *Molière összes drámái* II. kötet, Osiris Kiadó, 2002, p. 471. (Ford. Réz Ádám.)

„Itt most a színész elmondaná... például a Nicoméde néhány sorát, a király szavait.

Araspes, tudod-e?

Ő jól szolgált nekem, s megnőtt hatalmammat neki köszönhetem.

A legtermészetesebben mondaná, olyan közvetlenül, ahogyan csak lehet.

Mire a költő: „Hogyan?

Maga ezt szavalásnak nevezi?

Maga gúnyolódik! Verset emelkedetten kell mondani!

Hallgasson meg engem! (Montfleuryt utánozza, az Hôtel de Bourgogne kiváló színészét.”³¹⁷

Minden kiejtett szót egy-egy mozdulat, gesztus, grimasz, testtartás kísér teljes összhangban a tartalommal. De ugyanazok a mozdulatok egyben öniróniát is ki tudnak fejezni. Többről van szó tehát, mint egy másik társulat kigúnyolásáról, Bójart azt is meg akarja mutatni, hogy hogyan adna elő egy szöveget, hogyan dolgozna a saját stílusában.

„Hát... egy vígjátékra gondoltam... Szerepelne benne egy költő, ezt magam játszánám. A költő darabot nyújt be a vidékről érkező társulathoz. „Vannak-e olyan művészek és művésznők - kérdezné —, akik éreztetni tudják egy műalkotás szépségét? Mert az én darabom olyan darab...!”³¹⁸

A *Versailles-i rögtönzés*, ez a talán kevésbé ismert, rövid Molière-vígjáték azért is volt érdekes Bójart számára, mert magáról a színházról szól, „játék a játékban”, amelyet második életrajzi könyvében sajátos módon emleget: „Megidézem ifjúkorom orvosságait, mint ahogy Molière szólítja meg a színészeit a *Versailles-i rögtönzés* elején.”³¹⁹ Ezután azzal játszik el, hogy a színészek nevét a furcsa hangzású orvosságok nevére változtatja.

Az a játékstílus, amelyet Molière is használhatott, támaszkodva az itáliai komédiásoktól, a *commedia dell'arte* előadótól szerzett ismereteire valószínűleg nagyon hasonló lehetett ahhoz, ahogyan Charles de Brosses (1709–1777) francia történész írta le a *commedia dell'arte*

³¹⁷ „Là-dessus le comédien aurait récité, par exemple, quelques vers du roi de Nicomède:

Te le dirai-je, Araspe? Il m'a trop bien servi, Augmentant mon pouvoir...

Le plus naturellement qu'il aurait été possible. Et le poète:” Comment? Vous appelez cela réciter? C'est se railler: il faut dire les choses avec emphase. écoutez-moi. (Imitant Montfleury, excellent acteur de l'Hôtel de Bourgogne.)” Molière, *L'impromptu de Versailles*. sc. I.

https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_IMPROMPTUVERSAILLES.pdf

magyarul: *Versailles-i rögtönzés*, 1. jelenet, *Molière összes drámái* II. kötet, Osiris Kiadó, 2002, p. 493. (Ford. Illés Endre.)

³¹⁸ Molière: „J'avais songé une comédie, où il y aurait eu un poète que j'aurais représenté moi-même, qui serait venu pour offrir une pièce à une troupe de comédiens nouvellement arrivés de la campagne. Avez-vous, aurait-il dit, des acteurs et des actrices, qui soient capables de bien faire valoir un ouvrage? car ma pièce est une pièce...” Molière, *L'impromptu de Versailles*. sc. I. Uo. Magyarul Uo.

³¹⁹ „Je convoque les médicaments de mon adolescence comme Molière interpelle ses comédiens au début de *L'Impromptu de Versailles*.” Maurice Bójart, *La vie de qui: Mémoires* 2. 1996, p. 51.

művészetét és a francia klasszikus színházas kritikáját *Lettres familières écrites d'Italie* című könyvében: „Ez a rögtönzött játékmód, amely nagyon gyengíti a stílust, egyben nagyon élénk és nagyon valóságossá teszi az akciót. A gesztusok és a hang hajlítása a színházban mindig egyesül a szavakkal; a színészek jönnek-mennek, interakcióba lépnek és úgy viselkednek, mintha otthon lennének. Ez a játék teljesen másképpen természetes, teljesen másképp jelenik meg benne az igazság, mint amikor a franciáknál négy-öt színész sorakozik fel egy sorban, mint egy dombormű a színház homlokzatán, és a párbeszédben mindegyik felváltva szólal meg.”³²⁰

Ahogy a 17. században is a balett és a pantomim egymással interferálva jelentek meg a korabeli színpadokon (ezt igazolja maga Molière éppen a *Pompázatos udvarlók* című művének szövegében), úgy használja Bójart is egymás mellett, egymást kiegészítve a két mozgásvilágot. Számára a kihívást az jelentheti, hogy a két különböző kifejező képességű eszközt ő hogyan tudja a szövegekhez igazítani. Míg a pantomim eredendően a realitás ábrázolására használható, addig a balett nyelve az elvontabb tartalmakat tudja megjeleníteni. A koreográfus szinte kizárólag a balett formanyelvét használta például a női szereplők, a nőalalkok ábrázolásában és alig élt balettmozdulatokkal a férfifőszereplők esetében.

Bójart ebben a műben nem hangsúlyozta különösebben Molière-nek a nőkhöz fűződő kapcsolatát. Sőt a nőalakok nem is igazán karakterisztikusak darabjában. Egy-egy szólót vagy duettet komponált nekik (mindig tisztán „balett-nyelven”), de ezek a figurák „pasztell színekben” jelennek meg a darabban. Molière féltékenységét, megcsalását is csak egy vizuális metaforával érzékelteti: míg felesége mással táncol, ő bekötött szemmel, meghúzódik a háttérben. Tartuffe alakját idézi meg és az ide kapcsolt szöveg a darabból származik:

TARTUFFE

„Nézni sem bírom a keblét: fődje be.

A megbotránkozást az efféle okozza,

Ettől gerjedhetünk vétkes gondolatokra.”³²¹

„Couvrez ce sein, que je ne saurais voir.

³²⁰ „Cette manière de jouer à l’impromptue, qui rend le style très faible, rend en même temps l’action très vive et très vraie. Les gestes et l’inflexion de la voix se marient toujours avec le propos au théâtre; les acteurs vont et viennent, dialoguent et agissent comme chez eux. Cette action est tout autrement naturelle, a un tout autre air de vérité que de voir, comme aux Français, quatre ou cinq acteurs rangés en file sur une ligne, comme un bas-relief au devant du théâtre, débitant leur dialogue chacun à leur tour.” Charles de Brosses, *Lettres familières écrites d’Italie à quelques amis en 1739 et 1740*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5831248k.texteImage>, pp. 232-233.

³²¹ *Tartuffe*, 3. felvonás 2. jelenet. Molière, *Hat színmű*, Európa Kiadó, 1978, p. 357. (Ford. Vas István.)

Par de pareils objets les âmes sont blessées,
Et cela fait venir de coupables pensées."³²²

Tartuffe színpadi figurája lassú, keringő ritmusú szólójában a mozdulatok érzékenyen kapcsolódnak a szövegmondás ritmusához, majd Molière-rel, a vágy elfojtását pantomimikus mozdulatokkal teli duettben érzékeltetik.

Béjart a XIV. Lajoshoz kapcsolódó részekben a balettet használja, mindjárt a király színpadra lépésétől fogva. Itt persze világos az utalás a balettet művelő, pártoló, támogató uralkodó valódi „szerepére”. Így a második részben Molière társulának próbái egy balettpróbaként jelennek meg a színpadon, ahol a király is a táncosokkal gyakorol. Ismert, hogy a Napkirály tizenhárom éves korától harminchárom éves koráig folyamatosan táncolt, rendszeresen fellépett az udvari balettekben (Béjart egy interjúban meg is jegyzi, hogy a havi két-három előadásban való részvétel, egy mai, hivatásos táncostól is elismert teljesítmény.) A 17. században született „danseur noble” vagyis a „nemes táncos” kifejezést, amely később a nagy balett társulatoknál a hierarchia legmagasabb fokát, az együttes első táncosát jelölte, eredetileg szó szerint kellett érteni, hiszen a francia udvarban maga a király volt az első táncos. Ezt a tánctörténeti konnotációt jól tudja használni az alkotó ebben az esetben.

Máshol a koreográfus többféle mozgásnyelvet együtt használva tud eleven ábrázolást nyújtani, mint például a *Doktorok kánkánjában*, ahol a „művészi” pontosságú „zsinorra egyszerre” mozgás egyértelműen tudja közvetíteni az önálló vélemény nélküli, a tekintély elvű ismereteket közvetítő, gyakran csaló orvosok karikatúráját. Az orvosok kigúnyolása nagy hangsúlyt kapott Molière műveiben ismét csak szembe állítva a csalást és a természetességet, a bajok természetes leküzdését. A „szórakoztató” műfajból kölcsönzött elemek kapcsolódnak „a közönség „szórakoztatásának” alapvető fontosságú programjához, amely Molière egész pályafutásának egyik alapelve maradt akkor is, amikor szatirikus és moralizáló darabot írt, mert az emberi természet összetettsége meg tudott mutatkozni szórakoztató alakot öltve is.

Az orvosoké mellett a másik találó, a képi és a mozgásvilágot érzékletesen és hatásosan összekapcsoló részlet, a jegyzők jelenete. Arnolphe-Molière sétálva elmélkedik, miközben a jegyző a nyomában van és hátulról beszél hozzá. „A séta szép.”³²³ – hangzik a mondat a *Nők iskolájából*, majd egyre több jegyző jelenik meg a színpadon, fenyegetően körbeveszik a főszereplőt, különféle grimaszokat vágva és különféle testhelyzeteket imitálva. Ezek a

³²² *Le Tartuffe*, III, 2. https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_TARTUFFE.pdf.

³²³ A *Nők iskolája*, 2. felvonás 6. jelenet.

testhelyzetek (*posture*) fontos szerepet kaptak a 17. századi mozgásnyelvben, de már korábban a *commedia dell'arte* mozdulatai között is. Egy-egy testhelyzet akár általánosan jellemezhető egy-egy szereplőt jellegzetességével, természetellenességével vagy csak furcsaságával. Jean Donneau de Visé (1638-1710)³²⁴ kritikus, újságíró, Molière kortársa így írt éppen a szerző kapcsán a „pozitúrák” jelentőségéről:

„A testtartások hozzájárulnak az ilyen típusú darabok sikeréhez, és sikerüket általában a színészek grimaszainak köszönhetik. Találunk példát erre a *Nők iskolájában*, ahol Arnolphe fintorgásai, Alain arcajátéka és a Jegyzővel való alaposan kigondolt jelenet sokakat megnevettet; és az általunk elmondott történet alapján, mindenki látni akarta ezt a vígjátékot.”³²⁵

A darab vége felé Molière egyre többet köhög és egyre több időt tölt a színpad közepén elhelyezett karosszékekben. A Halál és az orvosok vészjóslóan keringenek körülötte és halandzsá latin nyelven gyógyszerek nevét sorolják, pontosan úgy, ahogy *A képzelt beteg* balett-entrééiban szerepel. A szöveg olykor recitálva hangzik el. Molière-Hirsch kifejező, szépen kidolgozott dikcióval mondja a darab második felvonása második közjátékának sorait³²⁶, teste közben a szenvedéstől összegörnyed:

„Élvezzétek a szép

Kor idejét.

Fiatalok, hejh!

Élvezzétek a szép

Kor idejét.

Csókot ne mulasszatok, hejh!”³²⁷

³²⁴ 1672-ben alapította a *Mercure Galant* című folyóiratot, amely XIV. Lajos uralkodása alatt a legfontosabb hírlapnak számított. A” király historiográfusának” is nevezték.

³²⁵ „Les postures contribuent à la réussite de ces sortes de pièces et elles doivent ordinairement tous leurs succès aux grimaces d’un acteur. Nous en avons un exemple dans L’École des Femmes où les grimaces d’Arnolphe, le visage d’Alain et la judicieuse scène du Notaire ont fait rire bien des gens; et, sur le récit qu’on en a fait, tout le monde a voulu voir cette comédie.” Donneau de Visé, Lettre sur les affaires du Théâtre, dans *Diversités galantes*, 1664, éd. Mongrédien, p. 200. idézi Pierre-Alain Clerc, Peut-on „restituer” une comédie de Molière? *Annales de l’Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 4 („Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e s.”), juin 2010, p. 196. http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_annales04.pdf.

³²⁶ „Profitez du printemps; De vos beaux ans, aimable jeunesse; Profitez du printemps De vos beaux ans, Donnez-vous à la tendresse. Ne perdez point ces précieux moments.” *Le malade imaginaire*, 2. act 2. intermède, https://www.theatreclassique.fr/pages/pdf/MOLIERE_MALADEIMAGINAIRE.pdf.

³²⁷ *Képzelt beteg*, 2. felvonás, 2. közjáték. Molière, *Hat színmű*, Európa Kiadó, 1978, 171. (Ford. Illyés Gyula.)

Ezek lennének Molière utolsó szavai, ha nem fordulna a darab befejezése egy nagy táncos fináléba, ahol megjelennek a színművek alakjai és táncolva visszabújnak egy óriási zsákba. Scapin zsákja újra előkerül. Ekkor jelenik meg a király: „Ez XIV. Lajos százada!” – koppant botjával... „Ez Molière százada! – kiáltja Molière és egy *révérence*-szal³²⁸ és hátára veszi zsákját.

Béjart *Képzelt Molière* előadása szemben a hagyománytisztelő Molière-interpretációkkal, eleven, valóságos, „pimaszul” dinamikus, erős megjelenítő erejű produkció volt, olyan kísérlet, amelyben a Molière korabeli színjátszás és a Béjart-féle, a hagyomány és az újítás jegyében kialakított totális táncszínház találkozott. A darab bemutatásakor újszerűnek hatott a Comédie-Française repertoárjában és csatlakozott a Molière-értelmezések ekkortájt meginduló új hullámához. Béjart valójában az előadással önmaga számára is igazolta a színház és a tánc szoros összekapcsolódásának és történeti megalapozottságának tételét. A koreográfus előadásának alapjául a 17. századi komédia-balett és a 20. századi táncszínház között fennálló párhuzamot választotta. Ahogy Anne-Madeleine Goulet történész, kutató a *Pompázatos udvarlók* című darabbal kapcsolatos nagyszabású tanulmányában írja:³²⁹

„Egy totális előadás egységében, szorosan összefonódva, [...] visszhangzik a szöveg, a zene és a tánc, és ez adja a komédia-balett eredetiségét. A tánc e két imént kiemelt funkciója mellett, vagyis az érzések közvetítése és a szemnek való a gyönyörszerzés mellett, egy harmadik lehetőség is munkálkodik darabunkban, mégpedig a szöveg mozdulattá fordítása. Amikor a végén, abban a pillanatban, mikor a mű, általános ünneplés közepette véget ér és Apollo versben nyilvánítja ki mindenhatóságát, kifejezvé a fény kiáradást és a természet gazdagságát, táncának szemléltetnie és megerősítenie kell a szavait. A szövegnek ezt a tánc általi lefordítását találóan hangsúlyozza a kórus a harmadik közjátékban³³⁰:

³²⁸ bók, szertartásos köszöntő mozdulat, amely a viselkedéskultúra eleméből vált balettmozdulattá.

³²⁹ „Étroitement imbriqués, [...] texte, musique, et danse se font écho dans l’unité d’un spectacle total qui fait l’originalité de la comédie-ballet. À côté de ces deux fonctions de la danse que nous venons de souligner: traduction des sentiments et occasion de plaisir pour les yeux, il en est une troisième à l’œuvre dans notre pièce, à savoir la traduction en mouvement d’un texte. Lorsqu’à la fin, au moment où la pièce se termine dans un climat de fête générale, Apollon proclame sa toute-puissance en des vers qui expriment le jaillissement de la lumière et des richesses de la nature, sa danse devait illustrer et renforcer ses paroles. Cette fonction de traduction du texte par la danse est aimablement et justement soulignée par le chœur au troisième intermède: Mêlez vos pas à nos sons, Et tracez sur les herbettes L’image de nos chansons.”

Anne-Madeleine Goulet, *Les Amants Magnifiques de Molière, Théâtre, Musique et Danse au XVIIe siècle*. https://www.academia.edu/30990935/Les_Amants_Magnifiques_de_Moli%C3%A8re_Th%C3%A9%C3%A2tre_Musique_et_Danse_au_XVIIe_si%C3%A8cle

³³⁰ „Mêlez vos pas à nos sons, Et tracez sur les herbettes L’image de nos chansons.” Saját fordításban:” Keverd lépteid a hangjainkkal, És dalaink képéről így hagyj nyomot a fűben.”

„E bájos tisztás zöld fűvére;
Mindnyájan boldogok vagyunk,
S kérjük, hogy táncotok kísérje
Szerelmet hirdető dalunk.”³³¹

Az idézett Molière-verssorokat, Isaac de Benserade (1612/13 – 1691) francia költő, aki egyben a korszak legismertebb balett-szövegkönyv írója volt, mesteri szójátékkal parodizálta, amikor a „dalokat” (chansons) szót „papucsokra” (chaussons) cserélte.³³²

A *Le Molière imaginaire*-ben használt, a Comédie-Française színpadán oly fontos szerepet kapott karosszék valóban Molière eredeti karosszéke lehetett. Béjart-ék a színház pincéjében találtak rá és a mű első képétől kezdve Molière halálának jelenetéig szimbolikus jelentőséget adtak neki a darabban. Innen indul el a szerző és végül ez lesz az utolsó hely számára a földi színpadon. A székeknek végül Béjart személyes történetében is szerepe lett, mert 2007-ben Lausanne-ban, a Théâtre Métropole színpadán, Béjart ravatalán is ez a szék, „Poquelin karosszéke” kapott helyet.

4.2.4. Béjart és Baudelaire

„Újból végigolvastam minden megjelent írását. De Baudelaire-t sohasem lehet újraolvasni: minden alkalommal olyan, mintha az első lenne. Mintegy százhatvan költeményt írt, s bizonyos vagyok, hogy mindet olvastam, de ha ebben a percben kézbe venném, újként fedeznék fel benne sorokat, strófákat, sőt egész verseket, mintha tiltott úton-módon csempészték volna be őket *A romlás virágai* könyvtárambeli példányába azóta, hogy utoljára olvastam. Egyetlen más szerzővel sem éltem át ilyesmit... [...] Baudelaire velem van, amióta az eszemet tudom. Mint minden francia diák, dupla adag katolicizmust és Baudelaire-t kaptam (egyébként érdekes, hogy nem tudom egyiket a másik nélkül felidézni!).”³³³

Ahogy az életrajzi sorokból látszik, Béjart különleges vonzalmat érzett Charles Baudelaire költészetéhez. A poéta alakja és költészete központi helyet foglalt el életében. Gyermekkorától haláláig élt együtt a költő soraival, kívülről ismert többet közülük, amelyeket szeretett idézni.

³³¹ *A pompázatos udvarlók*, 3. közjáték, 5. jelenet. Molière *Összes drámái* II. Osiris, 2002, p. 452. (Ford. Réz Ádám.)

³³² Benserade-nál: „Et tracez sur les herbettes L’image de nos chaussons.”
<http://www.benserade.fr/pages/benserade-moliere-01.html>.

³³³ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 231. (Ford. Hegedűs Éva.)

Ez a vonzalom mutatkozott meg abban is, ahogyan *Baudelaire*³³⁴ című művében használta az ihlető forrásként szolgáló irodalmi szövegeket, amelyeket más, a költőhöz kapcsolható írásokkal társított.

A *Le Spleen de Paris* címet viselő, 50 prózaversből álló gyűjtemény (1869) első darabja a *L'Étranger (Idegen)* ihlette a balettet, amely valójában egy képzeletbeli utazásra hívta a közönséget a révület, a szerelem és a zene világába. Az utazás motívuma egyébként is rendszeresen visszatért Bójart oeuvre-jében. A prózavers a *les merveilleux nuages* (a csodálatos felhők) kifejezéssel zárul, amely képpé válva megjelent a színpadon is. Ugyanakkor a „felhő-képzet” szintén többször visszatér Bójart-nál. „Szeretem a felhőket, mint a titokzatos idegent Baudelaire prózaversében. [...] Szeretném, ha léteznének zenei felhők, ha lenne Mozart-felhő vagy Wagner-felhő.”³³⁵

A *Baudelaire* című balettben a szöveg és a zene találkozása, interferálása „szervezte” a balettet. A prózavers szövege felvételtől hallatszott, míg a színészek és a táncosok Baudelaire szavait, mondatait mondták „élőben”, kiemelve, nyomatékosítva egy-egy gondolatot. A választott zenei kíséret pedig nagyon tudatosan egészítette ki és tette teljessé a Baudelaire-képet, hiszen Bójart egyrészt *Debussy: Cinq Poèmes de Baudelaire (Öt Baudelaire vers)* című művét, valamint *Wagner* zenéjét (kevésbé ismert zongoradarabok, illetve részletek a *Tannhäuser*-ből) alkalmazta a műhöz. Az öt Debussy által megzenésített vers közül például a „*Sois sage, ó, ma Douleur,*” (a *Recueillement* című vers *A romlás virágai*-ből) kezdetűt maga mondogatta monoton gépiességgel és olykor a zenei taktusokhoz igazítva, amelyből érdekes hangzás és sajátos ritmus hatás keletkezett. A mű üzenete tehát nem eredeti és előre elkészült partitúrát sugallt az alkotónak, hanem zenei kollázsok, montázsok egymásutánját, filmes vágáshoz hasonlóan. Így a *Baudelaire*-balett legalább száz különböző hangzáselemet tartalmazott Wagnertől és Debussytól kezdve, a free jazzen át, Bob Dylan-dalokig és a Pink Floyd-ig, illetve ütőhangszerek, természetes zajok és verbálisan elhangzó szövegek keverékét.

Bójart olvasta Baudelaire-nek az 1861-ben megjelent, *Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban*³³⁶ címmel készített kritikai írását (ez volt a poéta utolsó nagy elméleti munkája), amelyben a költő elsőként védte meg és értékelte a kor ítéseivel szemben Wagner muzsikáját.

³³⁴ *Baudelaire*, A zenei anyagot összeállította Maurice Bójart, Richard Wagner, Claude Debussy, Pink Floyd, Bob Dylan zeneiből és dzsessz muzsikából. Ösbemutató: 1968. február 9. Grenoble Maison de la Culture. Előadta: a XX. Század Balettje.

Képek a műről: <http://inventaire.cnd.fr/archives-en-ligne/ark:/82083/r6917zkhjlnpsk/f13>.

³³⁵ „J'aime les nuages, comme l'énigmatique étranger du poème en prose de Baudelaire. [...] J'aimerais qu'il existe des nuages musicaux. Il y aurait un nuage Mozart, un nuage Wagner...” Maurice Bójart, *La vie de qui? Mémoires* 2. Flammarion, Paris, 1996, p. 190.

³³⁶ Charles Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, E. Dentu Éditeur, Paris, 1861. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6221355j/f18.item.texteImage>.

Egyben a modernség körül kibontakozó vitához is „hozzászólt” írásával. Ez a szöveg indította a koreográfust a Wagnertől választott zenei részek használatára. Ha megnézzük a Baudelaire-szöveg egyes részeit, láthatóvá válik, hogy a koreográfus a szövegben olvasható víziót fogalmazta látványá: „Ezt a tüzes és zsarnoki zenét hallgatva, néha úgy tűnik, mintha a sötétség álmok szaggatta mélyén ópium keltette képzetek rajzolódni ki.”³³⁷ A koreográfus tehát a szövegek tartalmi, esztétikai elemeiből válogatta ki az összeillőket és alkotta meg ezekből saját Baudelaire-képét. Kaleidoszkópikus látomásában, amelyben szöveg, zene, fény és tánc egyesült, a nagy francia szimbolista szellemi világát konstruálta képekké.

Ugyanakkor, mivel a Béjart számára olyanannyira irányadó Friedrich Nietzsche is értékelte Baudelaire Wagnerről szóló írásait, a koreográfus fejében azonnal kapcsolat született Wagner, Baudelaire és a német filozófus között. Mert az *Ecce homoban*³³⁸ Nietzsche is kiemelte Baudelaire elközelezettségét Wagner mellett: „Ki volt Wagner első intelligens támogatója? Charles Baudelaire!”³³⁹ Az ehhez hasonló asszociációs láncolat által kapcsol össze nagyon gyakran a koreográfus személyeket, elméleteket, amelyeket minden esetben gondosan megalapoz. A *Baudelaire*-ben az említett kapcsolatot továbbszöve, Béjart Baudelaire néhány mondatában gondolati közösséget feltételez Nietzschével: „Van Baudelaire-nek egy nagyon vallásos, sőt misztikus oldala és egy prófétai dimenziója is. Néhány szövege annyira kortársnak tűnik, hogy nehéz elhinni, hogy a XIX. században írták. Az általam neki szentelt előadásban a következőhöz hasonló szövegrészeket olvastunk fel a színpadon:« A mechanika annyira amerikanizálni fog minket, a haladás annyira eltorzítja majd bennünk a lelki részt, hogy az utópisták vérszomjas, szentségtörő vagy természetellenes ábrándjai közül semmi sem fog hasonlítani a pozitív eredményekhez. »”³⁴⁰

A balett dramaturgiai építkezése jól mutatja a béjart-i módszert, amellyel olyan jelentésrétegeket épített egymásra, amelyek a mű témájának asszociációs lehetőségeire

³³⁷„Il semble parfois, en écoutant cette musique ardente et despotique, qu’on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la reverie, les vertigineuses conceptions de l’opium.” *Muzsika*, 2000. március, 43.évf., 3. szám, p. 5. (Ford. Lenkei Júlia.)

³³⁸ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo: Wie man wird, was man ist*, 1908.

³³⁹„Qui donc fut le premier partisan intelligent de Wagner? Charles Baudelaire!” Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 407. *Mercur de France*, t. 76, n° 275, 1er décembre 1908.

https://fr.m.wikisource.org/wiki/Page:Mercur_de_France,_t._76,_n%C2%B0_275,_1er_d%C3%A9cembre_1908.djvu/2.

³⁴⁰„Il y a chez Baudelaire, un côté très religieux, voire mystique, et également une dimension prophétique. Certains de ses textes paraissent si contemporains que l’on a peine à croire qu’ils ont été écrits au XIXe siècle. Dans le spectacle que je lui ai consacré, on lisait sur scène des passages tels que celui-ci:” La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges ou antinaturelles des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs.” Antoine Livio, *Béjart*, Éditions L’Age d’Homme, 1970, p. 207.

támaszkodnak. A néző számára mindez feladvány, hiszen a rétegeket vissza kell fejtenie, ahhoz, hogy kulcsot kapjon a darabhoz és ez nem mindig egyszerű feladat. „Béjart nem utasítja el a rejtvényszín ház ötletét, mert kifejti, hogy Baudelaire művének olvasásakor minden irányba követnünk kell őt.”³⁴¹

Az alkotó lélektanilag is elemezte Baudelaire életét, olyan képeken keresztül, amelyek a költőnek a nők, a kábítószer, a zene és az álmok iránti vonzalmát jelenítik meg. Ezeket is alátámasztja zenei szempontból, a már említett komponisták művei mellé gondosan szerkesztett hangzó aláfestést olyan vegyes hangzásokból, mint a popmuzsika, amerikai drogfüggők beszámolóinak szövegei, tagolatlan versfoszlányok. Az előadást kísérő montázs tehát azokból a zenékből állt, amelyeket Baudelaire szeretett vagy amelyek később tetszettek volna neki (mint Béjart szerint például Bob Dylan). Ehhez kapcsolódtak a verbális elemek, a versek, töredékek hangfelvételtől, illetve a táncosok által is élőben elmondott mondatok, szavak a költőtől. A kánonban elhangzó versek, szöveg arabul, majd angolul, a hawaii gitár akkordjai, a popzene, burzsoá-ellenes tirádák rendkívül sajátos hangzó háttérrel adtak a mozgáshoz. Ezekkel a megoldásokkal, az enigmatikus asszociációk ellenére is, könnyen tudott azonosulni a közönség.

Itt érhető tetten az a kettősség, amely Béjart intellektuális, filozófikus gondolkodásmódja és a „népszerűsítés” szándéka közötti látszólagos ellentmondást mutatja. „...ez inkább irodalmi mű, mégpedig eléggé kifinomult. Béjart tiszteli annyira a közönséget, hogy mindenki számára »egyszerűsítse« Baudelaire-t.” – írta a balettről a *Le Monde* kritikusa.³⁴² Bármilyen találékony és intelligens asszociációs rétegeket is „ad fel rejtvényként” az alkotó, a mű élménye ezek megfejtése nélkül is működik, hiszen a látvány és körülötte lévő hangzó „világ” hatást tud gyakorolni a közönségre. Ezt a hatást írja le Maina Gielgud (1945-) angol balerina, aki részt vett az előadásban: „Egyedülálló volt az a mód, ahogy Maurice a színpadot használta, amely körbe-körbe forgott a közönséggel [...] Aztán az a hihetetlen finálé, amelyben mi, táncosok, Baudelaire hatalmas portréival forogtunk a Tannhäuser zenéjére... Döbbenetes volt átélni ezt a produkciót!”³⁴³

³⁴¹ „Béjart ne rejtegetse az ötletét, mert kifejti, hogy Baudelaire művének olvasásakor minden irányba követnünk kell őt.” Antoine Livio, Uo., p. 210.

³⁴² „...c'est plutôt une œuvre littéraire, assez raffinée au fond. Béjart estime suffisamment son public pour »vulgariser« Baudelaire à l'intention de tous. Olivier Merlin, *Le Baudelaire de Béjart au Palais des Sports*, Publié le 21 février 1969. https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/02/21/le-baudelaire-de-bejart-au-palais-des-sports_2429506_1819218.html.

³⁴³ „C'était unique, la façon dont Maurice avait utilisé ce plateau qui tournait avec le public tout autour [...] Il y avait ce final incroyable, où, nous, danseurs, tournions avec ces immenses portraits de Baudelaire, sur la musique de Tannhäuser... C'était ahurissant à vivre, ce spectacle!” Ariane Dollfus, *Béjart le démiurge*, 2017, p. 175.

Az *Baudelaire*-előadás másfél órát tartott szünet nélkül, egy különleges, virágszirom alakú, lejtős színpadi térben, ahol nem volt díszlet, csak a világítás tagolta, rendezte a helyszínt. A színpadnak azonban voltak mozgó részei is. A közönség a színpad közepén helyezkedett el. (Grenoble-ban, az ősbemutató színhelyén egy új kultúrházat avattak fel ezzel az előadással.) A táncosok energikus „ékszólással” tolmácsolták az alkotó elképzeléseit, hol a földre zuhantak, máskor vad bacchanáliába lendültek. Magát a költőt hét inkarnációban jelenítette meg a koreográfus, hét teljesen feketébe öltözött figura jelent meg, fehér maszkos tömeg vette körül őket. Az egyik alak prózai szövegeket mondott, a másik dermedt révületben állt, a harmaik Wagner zenéjére táncolt. Színes ruhás táncosnők jelentek meg boákkal, a mindenkori Nőt szimbolizálva, az „édes kényest” (*chère indolente*) *A táncoló kígyó* című versből. Nem maradhatott ki az idézett Baudelaire-költemények közül az *Élévation* (*Fölemelkedés*), hiszen a táncnyelv, mint „néma beszéd” alapkérdését lehetett hozzákapcsolni.

„a lét fölött lebeg s magától érti a néma tárgyakat és a virágok beszédét!”³⁴⁴

A hét feketeruhás férfi hol együtt mozgott vállait szorosán összeérintve, mint valamilyen fantázia szülte százlábú, majd lekapták zakójukat és külön-külön villantották meg az érzéket, a hangulatokat, amelyet a költemények sugalltak, a létbizonytalanságot, vagy a démoni kétségbeesést. Aztán a táncosok Debussy muzsikájára „hanyag pózt” (*pose nonchalante*) vettek fel, megidézve a költő *A szökőkút* című versét. A táncosnők partnereik karjaiban heverésztek, úgy, hogy nem adták át magukat az ölelésnek. A balett végén a költő keserű magányban hal meg, még mielőtt a világ felismerte volna nagyságát...

„A fürdőszobai tükrömre odaerősítettem átlátszó ragasztóval egy Baudelaire-fényképet. Reggel-este üdvözöltük egymást. Hidegen méregetett, mintha ezt mondta volna: « Ne játssza a hülyét, tiszteljen meg a spirituális bölcsességemhez méltó balettel! »”³⁴⁵ Vajon a költő elégedett lett volna az eredménnyel? Béjart megismerve, nem lehetetlen, hogy a koreográfus feltette magának ezt a kérdést. „Gyakran ütöm fel Baudelaire naplójában ezt a mondatot: « Az időt csak úgy lehet elfelejteni, ha felhasználjuk. »”³⁴⁶ Béjart élete nyolcvan éve alatt szinte minden időt kihasználta az alkotásra, művei sorában a *Baudelaire*-rel ő maga – úgy tűnt – elégedett volt.

³⁴⁴ Charles Baudelaire, *Fölemelkedés (Élévation)*, (Ford. Szabó Lőrinc.)

https://www.magyarulbabelben.net/works/fr/Baudelaire%2C_Charles1821/%C3%891%C3%A9vation/hu/34747-F%C3%B6lemelked%C3%A9s.

³⁴⁵ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 231. (ford. Hegedűs Éva).

³⁴⁶ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 231. 117. (ford. Hegedűs Éva).

4.2.5. Béjart és Ionesco

„Ionesco láthatóan örömet leli abban, ha szövegeit Terpsichore nyelvére fordítják.”

„A lábak, lépések, karok, fej és test összjátéka hangosabban és jobban beszél, mint a szavak és a szójáték.”- jelentette ki Ionesco (L'Aurore, 1963. szeptember 26.) 1963-ban, amikor a dán koreográfus Flemming Flindt tánccdarabot készített *A lecke/A különóra* című művéből.³⁴⁷

Érthető, hogy húsz évvel később egy újabb táncszínpadi feldolgozás nem volt ellenére. Béjart számára pedig ugyancsak örömet okozott, hogy a kortárs irodalom egyik élő klasszikusával dolgozhatott együtt. A közös munkáról dokumentumfilm is készült.³⁴⁸

A *Székek* Eugene Ionesco (1909-1994), román származú, francia író 1952-ben írott színműve, amely *A kopasz énekesnő*vel 1949-ben kezdődött drámaírói életművének negyedik darabja. Béjart a műből két változatot készített,³⁴⁹ az egyiket 1981-ben, Rio de Janeiro-ban. Ebben ő maga alakította a férfi főszerepet. Majd, három évvel később egy másik változat is született a műből (Brüsszelben, a Cirque Royalban, 1984). Ebben az idős párt Marcia Haydée (1937–) és John Neumeier (1939–) formálták meg. Ha elfogadjuk azt a tételt, amelyet Béjart sokszor említett, miszerint balettjeit nagyon gyakran a táncosok egyénisége formálta, akkor ez hatványozottan érvényes *A Székekre*, hiszen nem hagyományos értelemben vett tánccdarabról van szó, hanem olyan táncszínházi alkotásról, amelyben a szereplők egyénisége, előadói karaktere különösen fontos szerephez jutott.

A huszonhét perces tánckettős első változata eléggé különleges körülmények között és elég gyorsan elkészült. Béjart Rio de Janeiroba utazott pihenni és a repülőtéren találkozott brazil impresszáriójával és Laura Proença-val (1939–), aki sokáig nála táncolt a társulatban. Felmerült az ötlet, hogy a brazil származású Proença szívesen lépne színpadra Béjart-ral a saját hazájában. Ekkor Béjart – inkább csak tréfából – felvetette, miért ne választanák ehhez a *Székeket*, két idősebb táncos számára megfelelő egy olyan darab, amelyben kilencven év feletti szereplőkről

³⁴⁷ „Ionesco semble prendre plaisir a voir ses textes traduits dans l’idiome de Terpsichore. Les jeux de jambes, de pas, de bras, de tete et de corps parlent fort et mieux que les mots et les jeux des mots.” Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse au xxe siècle. Classicisme et modernité dans le théâtre des XX^e et XXI^e siècles*, édité par Florence Bernard et al., Presses universitaires de Provence, 2014, <https://doi.org/10.4000/books.pup.24942>
Flindt táncművéről szóló beszámoló: Clive Barnes (8 December 1965). Flemming Flindt Work Has Debut Here; „Private Lesson” Based on Ionesco Play”. The New York Times. p. 56.
<https://balletalert.invisionzone.com/topic/28651-flindts-the-lesson/>
<https://www.nytimes.com/1965/12/08/archives/ballet-flemming-flindt-work-has-debut-here-private-lesson-based-on.html>

³⁴⁸ *Die Stühle ein Traum zu viert*, Regie: J. Montes-Baquer. <https://www.youtube.com/watch?v=8ahBIEXkca8>

³⁴⁹ *Les chaises I, II*. Szöveg: Eugène Ionesco Zene: Richard Wagner. Bemutató: Théâtre Municipal, Rio de Janeiro, Brazília, 1981. április 24. Előadták: Laura Proença, Maurice Béjart. Második változat bemutatója: Cirque Royal, Brüsszel, 1984. szeptember 6. Előadták: Marcia Haydée et John Neumeier.

A mű filmváltozata és a hozzá tartozó dokumentumfilm: <https://www.youtube.com/watch?v=8ahBIEXkca8>.

van szó. Nem vették komolyan a dolgot, de amikor Béjart megérkezett a hotelbe, a portán már ott várta a Ionesco-darab szövege, amelyet az impresszárió küldött oda neki.³⁵⁰ A darab olvasásakor legjobban a következő mondat ragadta meg: „Akarja-e, hogy Izoldám legyen, én meg az Ön Trisztánja?”³⁵¹ Innen már csak egy lépés vezette Béjart-t az általa olyannyira kedvelt Wagner zenei világához. A koreográfusra jellemző, hogy a szövegekből kiragadott egy-egy kulcsszót, vagy mondatot, egy-egy költői képet és erre építette fel táncalkotását. Előfordult, hogy ezek a kulcsszavak, mondatok verbálisan is elhangzanak a műben, vagy további gondolatokhoz és összefüggésekhez vezetnek. Ebben az esetben Trisztán és Izolda megidézése egyenesen vezetett Richard Wagner zenéjéhez (*Előjáték és Izolda szerelmi halála a Trisztán és Izolda című operából*). És onnan többé nem volt már visszaút..., a duett néhány nap alatt megszületett és színpadra is került Rióban és Sao Paulóban is³⁵².

Béjart hagyatékában megmaradt egy ötoldalas jegyzet, amely az első verzió készültekor Brazíliában született. A kézirat a „Székek-hez” fűzött gondolatokat tartalmazza a Rio de Janeiro-i hotel fejléces papírján. Közöttük mondatokat a Ionesco-műből, amely a kiindulópontot jelentette számára: „Igya meg a teáját, Semiramis. Akarja-e, hogy I[zoldá]m legyen, én meg az Ön Tr[isztán]ja? – A szépség a szívekben van. Érti?”³⁵³

Azt, hogy ez az első változat, mennyiben követte Ionesco művét, nem lehet pontosan tudni, a darab második változatának koncepcióját azonban Béjart az akkor már a hetvenes éveiben járó drámaíró közreműködésével dolgozta ki³⁵⁴. „Ezek a lények egyszerre jelentik a magányt és a találkozásokat. Magunk vagyunk, álmodunk, átalakítjuk az álmot, emésztjük az álmot és az álom valósággá válik. De gyakran együtt kell megvalósítanunk az álmot, kettőnknek, hármunknak, négyünknek. És a találkozások szükségszerűek. Álmodom és Ionesco találkozik velem. Az álmom pedig egyszer csak az övé lesz, és az ő álma az enyém.”³⁵⁵

A balett sötét színpadon zajlik, ahol mindenütt székek vannak, a földön és a zsinórpadról lelógatva is. A férfi sötét öltönyben, alatta félmeztelenül, finom mozdulatokkal,

³⁵⁰ A történet leírása: Michel Robert, *Ainsi danse Zarathustra*, I. m., p. 61.

³⁵¹ „Voulez-vous être mon Yseult et moi votre Tristan?”

³⁵² Erről a változatról nem található sem felvétel, sem kép.

³⁵³ « Bois ton thé Sémiramis. Voulez-vous être mon Ys.[eult] et moi votre Tr.[istan] – La beauté est dans les cœurs. Comprenez vous?”

<https://www.edition-originale.com/fr/beaux-arts/envois-d-auteurs-manuscrits/bejart-manuscrit-autographe-notes-sur-les-1981-65386?srclid=AfmBOoqj7Du9Av5V3AcbdqCq6Md1ZObYgewptsEYWqe6q17iGCNSu-6j>

³⁵⁴ 1987-ben film készült a táncjátékról, amelyhez csatlakoznak dokumentumfilm részletek Béjart és Ionesco együttműködéséről: *Die Stühle ein Traum zu viert*, Regie: J. Montes-Baquer.

<https://www.youtube.com/watch?v=8ahBIEXka8>

³⁵⁵ „Ces êtres sont à la fois des solitudes et des rencontres. On est seul, on rêve, on transforme le rêve, on digère le rêve et le rêve devient réalité. Mais ce rêve, on a souvent besoin de le faire à deux, à trois, à quatre. Et les rencontres sont capitales. Je rêve et Ionesco me rencontre. Et tout à coup, mon rêve devient le sien ou le sien devient le mien.” Robert, Michel, *Béjart Si Dieu le veut*, Éditions Racine, 2011, pp. 63-64.

óvatosan felállít egy felborult széket. Úgy bánik vele, mintha élőlény lenne, mozdulatai gyengédek és mégis groteszkek. Megjelenik a nő, spiccen táncolva. A férfi megcsókolná, mire a nő gépiesen lesöpör egy szöszet a férfi öltönyéről. Székeket hoznak a háttérből, amelyeket elrendeznek a színpadon. A férfi táncolni hívja a nőt... „Igya meg a teáját, Semiramis!” – mondja neki hangosan és erősen artikulálva. Minden mondat, amelyet a férfit táncoló John Neumeier kiejt Bėjart és Ionesco színpadán nagyon hangsúlyozottan – már-már küzdelmesen – artikulált.

A verbális kifejezés mellett a műben erőteljesen hangsúlyozott a kezek kifejező ereje is. Minden kézmozdulat, érintés különlegesen cizellált, amelytől szinte felnagyítódnak a gesztusok. Az érintés ebben a műben erős kommunikációs értékkel rendelkezik, egymás érintése lélekből jövő üzenetet közvetít és mindketten a székek érintésével „beszélgetnek” a láthatatlan szereplőkkel.



A kép forrása: <https://www.youtube.com/watch?v=8ahBIEXkca8>

A férfi megpróbál elérni egy fellógatott széket, de nem sikerül neki. Elkomorul... helyette rutinos táncos mozdulattal felemeli a nőt. Ez megy, ... a rutin... Hirtelen csend lesz, a férfi arca rémült. Semiramis a haját fonja és lakkozott körmeit nézegeti, míg a férfi a székeket pakolja és ismételteti: „Igyunk teát!” A nő nem figyel rá. Nincs kommunikáció. A férfi már kiabál: „Trisztán! Érted?” Erre a nő odafordul hozzá..., a férfi kezét nyújtja neki és féltő hódolattal végigvezeti a sorba rakott székek tetején. Emlék..., majd hirtelen a nő a férfi hátára hanyatlik, aki úgy cipeli ide-oda. A nő továbbra is néma, a darab eleje óta egyetlen szót sem szólt. Most a férfi is csak szavakat ejt ki: „megmozdult, szeretett, öregség ...” Finoman

magához öleli a nő szép, spicc-cipős lábát. „Mama! Hol van a mamám? Elveszítettem a mamámat!” – kiabálja kétségbeesetten.



A kép forrása: <https://www.bejart.ch/ballet/les-chaises/>

A nő ekkor szólal meg először a darab során: „A feleséged vagyok, most az anyád vagyok... A szépség a szívben lakozik... A szépség számúzi a valóságot.” Ekkor kezdődik el egy valóban tisztán táncos duett (a balettekben a nagy pas de deux, amely mindig a szerelmet idealizálja). A balettlépésekbe összefogódzó lánctánc-lépések is kerülnek, valamiféle archaizmust, őseredetet sugallva. A tánc nem „dadog”, nem keresgéli a helyes artikulációt, a testek harmóniában kommunikálnak egymással.

Majd egyszer csak a nő megmerevedik, a férfi egy székre ülteti, a lábának, a karjainak külön-külön székeket hoz, hogy alátámassza. Mint egy szobor, a szép Semiramis... A férfi pedig helyben futásba kezd...Végül feláll egy székre és tátog, erős artikulálást imitálva. Ekkor a nő kezdi a székeket pakolni, rendezgetni, mindegyiket üdvözlő térdhajtással köszönt. A férfi hisztérikus kacagásban tör ki a patetikus Wagner muzsikára. Az utolsó képben újra együtt táncolnak, de a férfi mozdulatai töredezettek. A nő olykor egész testével kifelé fordul, megnyúlik, mint egy repülni-menekülni vágyó madár. A férfi gyengéden visszahúzza. A nő végső elnyújtott póza (arabesque) olyan, mint egy hattyú utolsó kiálltása. Ezután lassan, összegörnyedten, egymásba kapaszkodva csoszognak tovább miközben a felfüggesztett székek lassan ereszkedni kezdenek lefelé...

Philémon és Baucis vagy Ádám és Éva? „Azt hiszem ebben a műben azt szerettem volna elmondani, hogy a világ illúzió, egy olyan irrealitás, amely egy magasabb szintű valóságon

alapul, mint amit az emberek keresnek... Darabom alakjai, a két öreg ember se nem komikus, se nem tragikus figura. Sőt nem is tragikomikusak. Mindentől távoliak... Egy elveszett paradicsom emlékképeivel élnek. Az az érzés dominál, hogy a világ csupán illúzió, de, ahogy mondtam, létezik egy másik realitás. A világ olyan, mint egy rettenetes tréfa, amelyet Isten űz az emberrel! Ha ez így van, akkor csak egy módon fellebezhetünk..., az egyetlen megmaradt megoldás, hogy részt veszünk Isten játékában és csak nevetünk, csak nevetünk, csak nevetünk ezen a tragikus tréfán!”³⁵⁶ – mondta Ionesco a mű filmfelvételéhez kapcsolódó dokumentumfilmben.

Béjart szerint Ádám és Éva, egy „elesett emberpár” jelenik meg a színpadon, akik úgy „öregszenek, hogy sosem lesznek örökre öregek”. Vagyis egy játék zajlik a feltételezett és eljátszott öregség és a megélt és eltáncolt ifjúság között. Mert szerinte a mű az Időről szól, a „nagybetűs” Időről, amely az emberben lakik és sokkal valóságosabb, mint a Tér, amelyben élünk. A színpadon látható tér egyszerre emberi és az emberi jellegét elveszített közeg. Az üresség, a hiány tölti be, az emberek hiánya, az isten hiánya, az irrealitás, a metafizikai üresség. A szék a mozdulatlan teret jelenti, amelyben az emberben élő idő lakik. A szék az üresség, amelyet a megélt időnk, az emlékeink tölthetnek meg és ezt a mozgás, akár a szónál is jobban ki tudja fejezni. Ha Ionesco az elveszett, elfelejtett, „afáziás” nyelvről beszél (erre utalnak a darabban a verbális kommunikáció problematikusságára utaló megoldások), akkor a táncnak, a mozgásnak kell azt helyettesítenie. A szereplők a székek érintésével „beszélgetnek” a láthatatlan szereplőkkel. A láthatatlan dolgok így válnak jelenvalókká, a mozdulattal lesznek tapinthatóvá. A két főszereplő a láthatatlan lények jelenlévő távollétében, valamiféle magasabb rendű valóságra vágyik.

„Nem tudom, hogy a láthatatlan személyek, akik a székeken vannak, valóságosabbak-e vagy kevésbé valóságosabbak, mint a két öreg. Mindenesetre mindannyian egy felsőbbrendű valóságot keresnek. Hiszem, hogy ezt a felsőbbrendű valóságot, a tánc tudja – többé-kevésbé – megmutatni nekünk azért, mert a tánc rituális jelenség. Béjart a tánc által továbbfejlesztette a darabomat, végtelenül hálás vagyok neki, mert a szavak nagy zajt csapnak, és a tánc ritualizálja a játékot.”³⁵⁷

³⁵⁶ „Je suppose que je voulais dire que le monde est une illusion, qu’il est irréal mais fondé sur une réalité supérieure que les hommes cherchent... Les personnages des deux vieux de ma pièce ne sont ni comiques, ni tragiques, ni les deux. Ils sont coupés de tout... Ils ont toutefois le souvenir d’une sorte de paradis perdu. L’impression que le monde est une illusion domine, mais derrière cette vision, comme je le disais, il y a une autre réalité. Que le monde est comme une sorte de farce terrible que Dieu a jouée à l’homme! Alors, nous n’avons qu’un recours. Et, le pauvre [recours] est d’entredans le jeu de Dieu et de rire, de rire, de rire de cette blague tragique!” Michel Robert, *Si le Dieu le veut*, I. m., pp. 63–64.

³⁵⁷ „Je ne sait pas si les personnages invisibles qui sont sur les chaises sont plus réels, ou moins réels, que les deux vieux. En tous cas, ils sont tous à la recherche d’une réalité supérieure. Cette réalité supérieure, je crois que la danse

Fontos az a mozgás és verbalitás szerinti megkülönböztetés, amellyel Bėjart hőseit a színpadon ábrázolja. A Férfi minden formában (szóban és táncban is) harcol a nyelvvel, valóban mintha elveszítette volna a közlés megfelelő módját, míg a nőnél a tánc egy letisztultabb, egyértelműbb kifejezőeszközként mutatkozik meg.

A két idős embert alakító John Neumeier és Marcia Haydée előadásában a darab székek erdejében játszódik, némelyik akasztókon lóg, olyan a színpadkép, mintha egy kubista festményen lenne. De nem az esztétikai megközelítés tűnik fontosnak. Ebben a kérdésben Bėjart és Ionesco is egyetértett. A látvány mégis erősen hat a nézőre.

Bėjart emlékeiben megőrzött egy kis történetet, amely a darab bemutatójához és a szerzőhöz, Ionescohoz kapcsolódik. A dráma, amelyben nem lehet nem érzéklni a személyességet, találkozik a szinte a mű hangulatába illeszthető emlékkal, így rajzolva portrét az idős szerzőről, aki több színpadi mű elismert alkotójaként is megőrizte minden álságtól mentes naivitását, akit gyermekként tudott magával ragadni, elvárásolni a színpadon való megjelenés lehetősége, a látható-hallható siker megélhető élménye.

„Öröm volt látni Eugene Ionesco boldogságát a taps pillanataiban. A *Székek* elkészítésére az ő darabja ihletett, és minden alkalommal, amikor a balettet Franciaországban vagy Belgiumban előadtuk, meghívtam őt az előadásra. És Ionesco mindig eljött. A brüsszeli premieren feljött a színpadra, a taphoz. Másnap is ott találtam őt a kulisszák mögött a második előadás kezdése előtt. Engem keres? – kérdezte.

Miért tenném?

Hát, a tapsrend miatt...

Szeretne kijönni a színpadra?

Igen, a táncosokkal együtt.

A harmadik napon Ionesconak már el kellett volna utaznia. A felesége megvette a vonatjegyeket, hogy visszamenjenek Párizsba, de ő előttem közölte vele, hogy maradni akar még egy napot, mert ott akar lenni a harmadik előadáson is.

De miért? – kérdezte a felesége. Már kétszer láttad az előadást.

Igen, de ott akarok lenni a taphoz.

Csönd következett, majd rám nézve, pontosította: A táncosokkal, ugye...”³⁵⁸

peut nous la faire, plus ou moins, deviner parcequ'elle est rituelle. Bėjart a amélioré ma pièce grâce à la danse, je lui en suis infiniment reconnaissant, car les mots font beaucoup de bruit, et la danse ritualise le jeu.” Michel Robert, Uo., p. 64.

³⁵⁸ „La joie d'Eugène Ionesco au moment des rappels faisait plaisir à voir. J'avais monté Les Chaises en m'inspirant de sa pièce, et chaque fois qu'on donnait le ballet en France ou en Belgique, je l'invitais et il venait. À la première, à Bruxelles, il est venu saluer. Le lendemain, je le retrouve dans les coulisses avant le début de la deuxième représentation. – Vous viendrez me chercher? me dit-il. - Pour quoi faire? – Pour saluer.

4.3. Béjart mint szerző: írott műveinek vizsgálata, irodalmi szövegek, önreflexív szövegek

„Az első írás-kísérleteim során arra törekedtem, hogy világosan látszon, hogy a szavak és a mondatok úgy táncoltak a tollam alatt, mint a lábak vagy a karok, amelyek egyszerre kidolgozott és rögtönzött mozdulatot hajtottak végre, hogy a könyveim ne legyenek mások, mint „szóbalettek”, képek, impressziók, kadenciák, ritmusok, szerves egységben a koreográfiáimmal.”³⁵⁹ Béjart-nak, a koreográfusnak (szó szerint: táncírónak) az íráshoz mint művészeti tevékenységhez fűződő „programja” így akár természetesnek is tekinthető, de mégis érdemes belegondolni, hogy egy táncalkotó, aki a tánccal ír, hogyan képzei el és főleg, hogyan valósítja meg azt, a célt, amit maga elé kitűzött. Hogyan értsük például azt a kifejezést, hogy „szóbalett”?

Béjart már gyermekkorában is foglalkozott írással. Ez a „kényszer” nem ritkaság, hiszen a gyermekek szívesen faragnak szövegeket. Maurice Berger tíz és tizennyolc éves kora között sokat és sokfélét írt. Kipróbálta képességeit a regény- és versírásban is, sőt színdarabokkal is próbálkozott. Bizonyára személyiségéből és helyzetéből adódott, hogy a félárva, erős intellektuális hatások között cseperedő fiú, ki nem mondott gondolatait, fantáziája csapongásait papírra vetette. Ekkoriban az írott nyelv volt számára ehhez a megfelelő eszköz.

Hatott rá például Jacques Prévert, Appolinaire, Baudelaire, Rimbaud és már akkor megmutatkozott egyfajta érzék a költői képek megfogalmazása iránt. Korai írásainak többségét megsemmisítette, egyik megmaradt verstörödékét Marie-Françoise Christout közli könyvében:³⁶⁰

„Mais la marée se retire
emportant ma vie au creux de ses seins
je reste là sec comme une noix

Vous voulez saluer? – Oui, avec les danseurs.

Le troisième jour, Ionesco devait repartir. Sa femme avait les billets de train pour leur retour à Paris, mais il lui annonce devant moi qu’il veut rester un jour de plus, qu’il veut assister au troisième spectacle.

Mais pourquoi? lui dit sa femme. Tu l’as déjà vu deux fois.

Oui, mais je veux saluer. Un silence, et puis, e nme ragardant, il précise: Avec les danseurs, hein?” Béjart, *La vie de qui? Mémoires* 2. 1996, p. 23.

³⁵⁹ „Lors de mes premières tentatives d’écritures, j’eus soin de préciser que les mots et les phrases dansaient sous ma plume comme des jambes ou des bras exécutant une figure à la fois élaborée et spontanée, et que mes livres n’étaient pas autre chose que des »ballets de mots«, images, impressions, cadences, rythmes, conçus en union avec mes chorégraphies.” Béjart, *Le Ballets de mots*, 1994. p. 9.

³⁶⁰ „De a dagály visszavonul/magával sodorva életemet keblei öblébe/Szárazon állok ott, mint egy dió/szomorúan nézve az újra elszürkült színeket/testem ismét fává válik, mely halott/és börtönvárossá, mely szendereg.” (a dolgozatíró saját fordítása) Marie-Françoise Christout, *Béjart*, Éditions Seghers, Paris, 1972, p. 15.

regardant tristement chaque couleur
redevenir grisaille, mon corps redevenir arbre
mort
et la ville prison qui dort.”

A versrészletben ott találjuk azokat a szavakat, gondolatokat, amelyek később is motívumai lettek balettjeinek, írásainak: a víz, a dió, a test, a színek, a fa, a város/börtönváros, bezártság... Színműveket is írt már ekkoriban, például egy *Rómeó és Júlia* parafrázist, ahol a sorok mögött édesanyja elvesztésének fájdalma is megjelenik: „Ezer ösvény van, de csak egy Júlia... Ezer ösvény van, ezer lámpa, de csak egyetlen fény ..., amely vár rám, amely az éjszaka mélyén szikrázik, mint egy gyermeki lélek egy üvegurnában.”³⁶¹

Felnőttkori írásai is sokszínűséget mutatnak, találunk közöttük regényt, színművet, életrajzokat, esszéket. Közben pedig azt az ellentmondást tapasztaljuk, hogy a szavak és az írás szeretete ellenére, sosem szerkesztett műveihez a szó szoros értelmében librettót, de írásai egy részéből mégis balettek születtek. Más esetekben a táncművek elkészülése után egyfajta elemzést, leírást írt vagy alkotói gondolatokat fűzött a darabokhoz. Ha időrendben vizsgáljuk írásait, akkor látható, hogy mindjárt a legnehezebb műfajjal kezdte, első helyre érzékeny és különleges hangulatú regénye, a *Mathilde* kerül. „Az első könyvet, amit *Mathilde* címmel írtam, apámnak ajánlottam. A másodikat *A másik táncdal (L'Autre chant de la danse)* címmel, Donnának. Apám és Donn volt az a két férfi, akiket a legjobban szerettem életemben.”³⁶²

4.3.1. Regény: *Mathilde, vagy az elveszett idő (Mathilde, ou le temps perdu)*

Béjart első regényét *Mathilde, vagy az elveszett idő (Mathilde, ou le temps perdu)*³⁶³ címmel 1962 nyarán Bayreuthban és Görögországban írta. Bayreuthban éppen a *Tannhäuser Bacchanália* jelenetét koreografálta ekkor, tehát szoros szellemi kapcsolatban dolgozott Wagnerrel. Mathilde Wesendonck, Wagner szerelme került a regény középpontjába, Wagner Robert néven jelent meg, aki a történetben nem zeneszerző, hanem filmrendező, és a szerelmi háromszög harmadik figurája Otto Wesendonck pedig Georges alakjában került a regénybe. Béjart könyve az találkozásról, a kegyetlen várakozásról, a reménytelen szerelemről szóló

³⁶¹ „Il y a mille chemins, il n'y a qu'une Juliette... Il y a mille chemins, il y a mille lampes, mais il n'y a qu'une lumière [...] elle m'attend, elle scintille au fond de la nuit comme une âme d'enfant dans une urne de verre.” Marie-Françoise Christout, *Béjart*, Éditions Seghers, Paris, 1972, p. 15.

³⁶² Maurice Béjart, *La vie de qui? Mémoires 2.*, 1996, p. 33.

³⁶³ Maurice Béjart, *Mathilde, ou le temps perdu*, Julliard, 10/ 18, Paris, 1963.

finom varációk füzére, amelyben akárcsak balettjei többségében asszociációs rétegek épülnek egymásra. Wagner élete, szerelme és zenei alkotásai, saját életének momentumaival és apjának alakjával keverednek. A szöveg ritmusát és szerkezetét tekintve nagyban kapcsolódik a zenéhez és Richard Wagner személyéhez, térleírásai és a mozgások szembetűnő könnyedséggel idézik Béjart táncalkotói munkáját, aki szerzőként is úgy dolgozott tehát, ahogyan egy baletten szokott: gondolattársítások, szekvenciák láncolata kapcsolódott folyamattá. A legtöbb fejezet címét a német költő Mathilde Wesendonck (1828–1902)³⁶⁴ Wagnernek ajánlott költeményei³⁶⁵ adták: *Az angyal, Megállj! vagy Mozdulatlanosság, Az Üvegházban, Fájdalmak, Álmodok*, Ezekhez a részekhez hozzá tett még egyet, *Duo* címmel, illetve a regény elejére *Előjátékot, Prelúdiumot* illesztett, majd végül pedig egy utolsó részt szerkesztett, az ...*És Halál* címmel.

A regényére erősen hatottak az ötvenes évek irodalmi irányzatai és képviselői, Beckettre (*Godot-ra várva*) emlékeztet a várakozás motívuma, amely a létezést jelenti és minden egyéb cselekedet ezen belül helyezkedik el. A szikár, kifejezésbeli minimum Roland Barthes (*Le Degré zéro de l'écriture*) hatását mutatja, a párbeszéd megtervezése, a képek megfogalmazásának tömörsége és a gondolatok egymás mellé állítása egy-egy hívószó körül, talán Alain Robbe-Grillet-t és az új regényt idézik. A regényben gyakoriak az ismétlődések, a mondatok olykor diszkurzívak, allegorikusak, a regény helyszíneinek bemutatásában leíróak. A szöveg intertextuális célzásokkal (a Trisztán és Izolda történet, Novalis *Heinrich von Ofterdingen*-je, ahol szintén Mathilde-nak hívják a női főszereplőt) és idézetekkel (Wesendonck-dalok szövegei) megtűzdelt. A koreográfus szárnyaló fantáziával alkotott olykor letisztult, realista, máskor barokkos gazdagságú képeket (pl. az utcai kirakatok bemutatása már-már Flaubert leírásait idézi). Mintha egy filmet néznénk, amint a főszereplő Robert az utcákat rója, vagy ahogy egy kávézóban meglátja és megfigyeli Georges-ot. A templom vagy a pályaudvar várótermének leírása, az uszodában ugrabugráló kislány képe, mind celluloid szalagra kíváncsozik. A térleírások színpadiasak, sok bennük a geometriai kifejezés (egyenes, négyszögű, háromszögű) és a szerző rengeteg mozgást kifejező igét használ (megy, ugrik, lépked, sétál, halad, fut). Az előjátékban (*prélude*) tizenötször fordul elő a „Robert ment” („Robert marchait”) mondat. Majd a *Halál* fejezetben ismét ugyanannyiszor szerepel ugyanez a mondat, addig amíg végül Robert és Mathilde egymásra talál. Mint egy mítikus átok (a bolygó hollandi?), Robert addig nem állhat meg, amíg Mathilde-ját meg nem találja. Találkozásuk a zene, az emlékezet és az idő összekapcsolódásából jön létre.

³⁶⁴ Richard Wagner szerelme, az ő ihletésére született meg a Trisztán és Izolda című opera.

³⁶⁵ Ezekből lett Wagnernek a Wesendonck dalok című ciklusa 1862-ben.

A regény mottója, a cím második részéhez (az elveszett idő) kapcsolódva, Proust-ot idézi és az idő fogalmát helyezi a középpontba:

„Elveszítjük a háborút, a pénzünket, a barátainkat...

Elveszítjük illúzióinkat, hajunkat vagy arcunkat,

Gyakran elveszítjük az eszünket...

Elveszítjük a hitünket is,

De soha nem veszítjük el az időnket.”³⁶⁶

Az idő a regény egyik szervező eleme, amely már a mű első mondataiból kiderül: „Robert Mathilde-ra vár. Jönni fog, az biztos, csak várni kell, ez csupán idő kérdése.”³⁶⁷ A várakozás szenvedéllyé válik, akárcsak Proustnál, de ezúttal a főszereplő nem az eltűnt időt keresi, hanem önmagát a világban, az alkotásban, a létezésben, amelyet Mathilde testesít meg. A várakozás a szétválasztottságot feltételezi, az egység hiányát (ahogy ez alapmotívuma volt Bėjart korai balettjeinek), a tökéletlen állapotot, amely ugyanakkor folyamatosan fenntartja a vágyat az újraegyesülésre, a tökéletes állapot megvalósulására. Ezt az állapotot kereste a koreográfus legelső táncalkotásaitól kezdve. Bėjart regénye első oldalaitól kezdve megjeleníti Robert és Mathilde vágyott egységének érzetét, de Mathilde-ra várni kell. A várakozás időtlennek tűnik, miközben Robert egyre csak megy, lépked, járja az utcákat, látszólag céltalanul, de mégsem ok nélkül. Azért van állandó mozgásban, hogy megalkossa saját „filmjét”, saját életét, saját művét, saját zenéjét. A zene mindenütt jelen van a műben, egy egykor látott és egy majdan megvalósuló opera víziója köti össze Robert-t és Mathilde-ot.

„A *Mathilde* egy regény, amelyből utólag balett lesz, de a regény nem a balett szöveggönyve és nem is magyarázza azt, a két látszólag nagyon különböző műnek csak egy találkozási pontja van a zene, Wagner átélt, szeretett és két eltérő módon értelmezett zenéje... [...] Gyermekkoromtól kezdve Richard Wagner képe egy apa, egy mester, egy alteregó képeként jelent meg, egy hatalmas árnyék, amely a tudatalattimba fészkelte magát „mert ő volt, mert én voltam”, ahogy azt Montaigne suttogeta.”³⁶⁸ Wagner alakja és muzsikája tehát az

³⁶⁶ „On perd la guerre, son argent, ses amis.../On perd ses illusions, ses cheveux ou la face, /On perd souvent la tête.../On perd aussi le foi, /Mais on ne perd jamais son temps.” Maurice Bėjart, *Mathilde ou le temps perdu*, I. m., p. 5.

³⁶⁷ „Robert attendait Mathilde. Elle viendrait, c’était sûr, il n’y avait qu’à attendre, ce n’était qu’une question de temps...” Uo., p. 9.

³⁶⁸ „Mathilde est un roman, il devient par la suite un ballet, mais le roman n’est ni l’argmant, ni l’explication du ballet, les deux oeuvres en apparence très différentes n’ont qu’un point de rencontre, la musique, celle de Wagner, vécue, aimée et interprétée de deux façons différentes... [...] Dès mon enfance, l’image de Richard Wagner s’est imposée à moi comme celle d’un père, d’un maître, d’un alter ego, ombre immense insérée dans mon subconscient” parce que c’était lui, parce que c’était moi” comme le murmurait Montaigne.” Maurice Bėjart, *Le ballet des mots*, I. m., pp. 9–10.

összekötő kapocs a múlt és a jelen, az apa és a fiú között és egyben az identitás keresés szimbóluma is.

A regény tele van ellentétekkel, a zene és a csend, a tenger és a föld, a mozgás és a mozdulatlanság, az egyenes és a görbe, a nappal és az éjszaka állandóan visszatérő motívumok benne. És az idő és a tér is gyakran egymásnak feszül: „A tér valóságosabb, mint az idő. Hogy ezt nem szívesen fogadjuk el, az azért van, mert az idő a magunknak kedves énhöz kapcsolódik, és mert a tér az idegen dolgok környezete.”³⁶⁹

A „prelúdiumban” és az első fejezetekben Robert Mathilde-ra várakozásai (a kávézóban, a templomban, a pályaudvaron) is képekben jelennek meg, de a leírások csak az *Álmok* című fejezetben változnak át, kimondva is egy film forgatókönyvévé. A szakkifejezések használata is ezt tükrözi: közeli/premier plán (*gros plan*), panoráma (*panoramique*), forgatókönyv (*scénario*), a kamera fókuszál (*le caméra se fixe sur...*), fordított felvételek (*contrechamps*), amerikai plán (*plan américain*). Robert filmje a velencei Arany Oroszlán filmfesztiválon jelenik meg, a gondolák és a rózsák...képei közepette. Velence választása sem véletlen, hiszen Wagner sokat tartózkodott a városban és Mathilde Wesendoncknak a *Velencei naplóban*³⁷⁰ számolt be szerelmének az ott töltött idők élményeiről. A regény *Az angyal* című fejezetében leírt kávézó (ahol Robert találkozik Georges-al) akár a híres *Caffè Levana*³⁷¹ is lehet, ahol Wagner, a Mathilde Wesendonck ihlette *Trisztán és Izolda* duettjének egyes részeit komponálta. „Az időben hinni egyenlő azzal, hogy álmokképekben keressük az álmodó valóságának alapját.”³⁷² A mondat Bójart regényére is érvényes megállapítás, különösen abban az értelemben, hogy éppen az önreflexivitás hozza be a valóságot az álmok világába.

A *Duo* című fejezetben Bójart Robert és Mathilde szeretkezését írja le. Írásaiban ritkán jelenik meg a kifejezett szexualitás, mint ahogy balettjeiben is áttételesen ábrázolja az érzékiséget, illetve inkább spirituálisan közelíti meg azt. Itt viharos, villámló éjszakán ábrázolja a párt és az aktus leírása éppen olyan mozdulatokkal történik, ahogyan a színpadon egy pas de deux-ben szokta azt koreografálni: a nők felfelé széttárt combokkal (*cuisse écartées, cuisses grandes ouvertes*), jelennek meg több balettjében is.

³⁶⁹ „L’espace est plus réel que le temps. Si nous répugnons à le connaître c’est que le temps est lié au moi qui nous est cher, et que l’espace est le milieu des choses étrangères.” A szöveg Gaston Berger jegyzeteiből származik. Maurice Bójart, *Mathilde*, I. m., p. 160.

³⁷⁰ Richard Wagner à Mathilde Wesendonck journal et lettres, 1853-1871 2 volumes Alexandre Duncker, éditeur, 1905. https://fr.m.wikisource.org/wiki/Richard_Wagner_%C3%A0_Mathilde_Wesendonck.

³⁷¹ Caffè Levana, Velencében a Szent Márk téren álló, 1750-ben alapított kávéhoz, évszázadokon át művészek találkozóhelye.

³⁷² „Croire au temps égale chercher dans les images du rêve le fondement de la réalité du rêveur.” Maurice Bójart, *Mathilde*, I. m., p. 151.



A kép forrása: www.gettyimages.com/detail/news-photo/dancer-jean-louis-barrault-and-madeleine-renaud-on-stage-news-photo/852363964?adppopup=true

Aztán a kép átvált egy a romok között megerőszkolt nő jelenetére. A leírás erős, a látványra (Béjart az eső, a víz, az éjszaka és az üresség szavakat halmozza egymásra) és a hangokra utaló kifejezésekkel (egy lemészárolt vadállat üvöltése, ugatás, égzengés, szünni nem akaró ordítás, kiáltások), mintha valamilyen traumatikus emlékből, vagy rossz álomból születne, mert ez a jelenet is a filmhez tartozik, ahogy minden, ami körülöttünk történik abban „az örök moziban, amit életnek hívunk...”³⁷³

Az utolsó fejezet (...*És Halál*) két részre oszlik. Az elsőben, akárcsak a regény legelején Robert az utcákat járja és a szövegben egyre többször jelenik meg az idő fogalma: Robert azt hitte elveszítette az idejét, „az időt, amely az ő ideje volt,”³⁷⁴ „de az ember sosem veszíti el az idejét”,³⁷⁵ az utcák labirintusa megannyi forgatókönyvet kínál és az idő követi őt ebben a labirintusban. A forgatókönyvet Béjart apja írja, hiszen a prospektivitás, az előretétekintés az ő filozófiai látásmódja. „Robert az apja által írt forgatókönyvre gondolt, és olyan mondatokat mondott, amelyeket talán nem is értett. [...] Ezek a mondatok abba a kis zöld füzetbe voltak írva.”³⁷⁶

Béjart az író, Robert-rel azonosítva magát, ismét visszakanyarodik az apa alakjához és gondolataihoz, sőt azt is megadja, hogy ezek a gondolatok, a később a *Hirtelen halál* (*La Mort subite*) című könyvében emlegetett és felhasznált zöld borítójú naplóból származnak. És a

³⁷³ „Il voyait sa vie, ce cinéma permanent, qu’il appelait sa vie.” Maurice Béjart, *Mathilde*, I. m., p. 152.

³⁷⁴ „Ce temps qui était son temps.” Uo., p. 153.

³⁷⁵ „Mais on ne perd jamais son temps.” Uo., p. 158.

³⁷⁶ „Robert pensait au scénario que son père était en train d’écrire, et en récitait des phrases que peut-être il ne comprenait pas. [...] Ces phrases écrites dans ce petit cahier vert...” Uo., p. 159.

fejezet címeként említett „halál” fogalmához kapcsolódva megjegyzi: „Feltéve, hogy van ideje befejezni a füzetet... Feltéve, hogy van ideje... Ha van ideje...”³⁷⁷

A fejezet első részének végén Robert rátalál Mathilde-ra. Találkozásuk teljesen filmszerű: a városban, az utca közepén, Mathilde felbukkan és Robert felé nyújtja a kezét. De egy opera nagy duettjére is hasonlíthat a jelenet, ahogy a szereplők állnak kéz a kézben és nézik egymást: „Robert és Mathilde egyesülnek. Eléneklük a duettjüket.”³⁷⁸ „Robert behunyja a szemét. Az ő forgatókönyve véget ért.”³⁷⁹ Aztán a következő mondattal az író helyreteszi a furcsa happy end-et: „Az ő forgatókönyve véget ért. Tetszeni fog a producernek. A happy end kommerciális.”³⁸⁰ A fejezetrész a *Trisztán és Izolda* opera második felvonásának szövegrészletével zárul: „Habet acht! Habet acht! Schon weicht dem Tag die Nacht.”³⁸¹

A második fejezetrészben pedig szinte újra kezdődik a történet: valaki megy az utcákon, pályaudvar, peron, óra, a föld, a csend, a zene... már nem is mondatok, csupán szavak sorjáznak egymás után. De már nincs személyesítve, hogy kiről van szó: „Ő” (II). Az idő azonban konkrétan megnevezett: 19 óra 10 perctől kezdve 20 óra 57 percig szinte percről percre visszatér az idő megjelölés. Percről percre halad valaki valami felé. Kamionok, földdel megrakva..., a zene egyre erősödik, a film pereg, a föld, a tenger, a zene, a mosoly ..., a hiány. Aztán a személytelen személy helyét átveszi az éjszaka és egy út, egy nagy üres út. „Egy út, amely a mozdulatlan földön folyik...”³⁸² Lassan minden kiüresedik, mintha az út felidézése mellett megjelenő egyre növekvő sebesség, amely a „Semmihez” vezet apja tragikus balesetét idézné fel, percről-percre jelölve meg az időt, ismét filmszerűen. A regény utolsó szava a „semmi” azt a mély traumát érzékelteti, amellyel három évvel apja tragikus elvesztése után Bėjart még mindig küzdött és amelytől talán soha nem szabadult meg. A „la mort subite” lelki hatása, hiszen a fejezet címe: ...*És Halál*. Robert rátalál hát Mathilde-ra, de – mivel „a happy end kommerciális” – a regény végső gondolata mégis a halál. A párhuzam a Wagner-opera lezárásával is összecseng, Izolda a szerelmi halál dalát énekli.

³⁷⁷ „Mais pourvu qu’il ait le temps de terminer le cahier... Pourvu qu’il ait le temps... Pourvu qu’il ait le temps...” Maurice Bėjart, *Mathilde...*, I. m., p. 159.

³⁷⁸ „Robert et Mathilde sont réunis. Ils chantent leur duo à eux.” Uo., p. 164.

³⁷⁹ „Robert ferme les yeux. Son scénario est terminé.” Uo., p. 163.

³⁸⁰ „Son scénario est terminé. Il plaira au producteur. Le »happy end« est commercial.” Uo., p. 164.

³⁸¹ „Legyen óvatos! Az éjszaka már átadja helyét a nappalnak!” Brangäne hajnali dalának sorai ezek, amellyel figyelmezteti a szerelmeseket. Uo., p. 165.

³⁸² „Une route qui coule sur la terre immobile...” Uo., p. 179.

4.3.2. Színmű: *A-6-ROC*

A Béjart Ballet Lausanne megalakulása és Belgiumból való 1987-es végérvényes távozása után Maurice Béjart folytatta az operarendezést, filmeket kezdett készíteni, és számos újabb könyvet jelentetett meg. Továbbá megírta és rendezte harmadik színdarabját, az *A-6-Roc*³⁸³ címűt, amelyet Lausanne-ban 1992. április 21-én elő is adtak a Théâtre de Vidy-ben. A darab hét szereplőt jelenít meg a színpadon, akik egy elveszett paradicsomot keresnek és mélyre ható beszélgetést folytatnak a koreográfus emlékeiről és gyermekkoráról. A, 6 és Roc a darab három főszereplőjének a neve, Béjart játsszotta A urat (Monsieur A), táncosai közül Gil Roman (1960-)³⁸⁴ 6-ot, Philippe Olza (1961-)³⁸⁵ pedig Roc-ot formálta meg. A másik négy szereplő egyfajta kórusként többféle alakban is megjelenik a darabban.

„Olza énemnek egy harmadik oldalát mutatta meg, a hamis csillogású oldalamat, valamint a cirkusz iránti hajlamomat és a Mephisto szerep iránti vonzalmamat. Különben sem haboztam Goethét idézni, még arról is sikerült meggyőzőnöm magam, hogy én vagyok a Faust prologusának szerzője! Egy másik pillanatban Gil Romannal szólaltattam meg azokat a mondatokat, amelyeket anyám mondott nekem, nem sokkal a halála előtt, amikor hét éves voltam: „Itt vagyok, nem fogok elmenni, többé már nem fogok elmenni, megígérem neked. Moziba megyünk, veszek neked zsákbamacskát, és amikor kijövünk, fagylaltozni fogunk.”³⁸⁶

Jean Anouilh (az isten nélküli világ képze, a jó és a rossz többféleképpen értelmezhető kapcsolata), és még inkább Eugène Ionesco abszurd színháza ihlette a nyolc jelenetből, prologusból és epilógusból álló darabot, és Béjart azokat az emlékeit idézi fel benne, amelyek a dél-franciaországi gyermekkorából származnak. A jelenetek között úgynevezett „ellen-jelenetek” (*contre-scène*) vannak, szám szerint négy, amelyek Béjart szerint egyfajta „aktív szünet” szerepét töltik be, beszéd nélkül, gesztussal, mozgással és zenével. Az *A-6-Roc*-ban ismét és még sokkal inkább maga a színház a témája a darabnak, mint *A Zöld Királynőben* volt, de itt már nincs szó „nagy színésznőről” vagy „bábszerűen mozgatott színésznőről”, a színház sokkal inkább az önreflexió terepeként jelenik meg benne.

³⁸³ Maurice Béjart *Théâtre, A-6-Roc*, Paris, 1992. Szöveg és rendezés: Maurice Béjart, Alkotótárs: Jean-Loup Wolf. Zenei montázs: François Thuillard. Díszlet és jelmez: Olivier Peduzzi. Világítás: Nicolas Widmer, Michel Beuchat. Az előadásról nem készült filmfelvétel. A szöveg megjelent: Éditions Plume, Paris, 1992.

³⁸⁴ A lausanne-i korszakban Béjart asszisztense volt és 2007-ben Béjart halála után váltotta őt társulata élén.

³⁸⁵ 1979-től lett Béjart társulatának tagja, később színészként, rendezőként és koreográfusként és dolgozott.

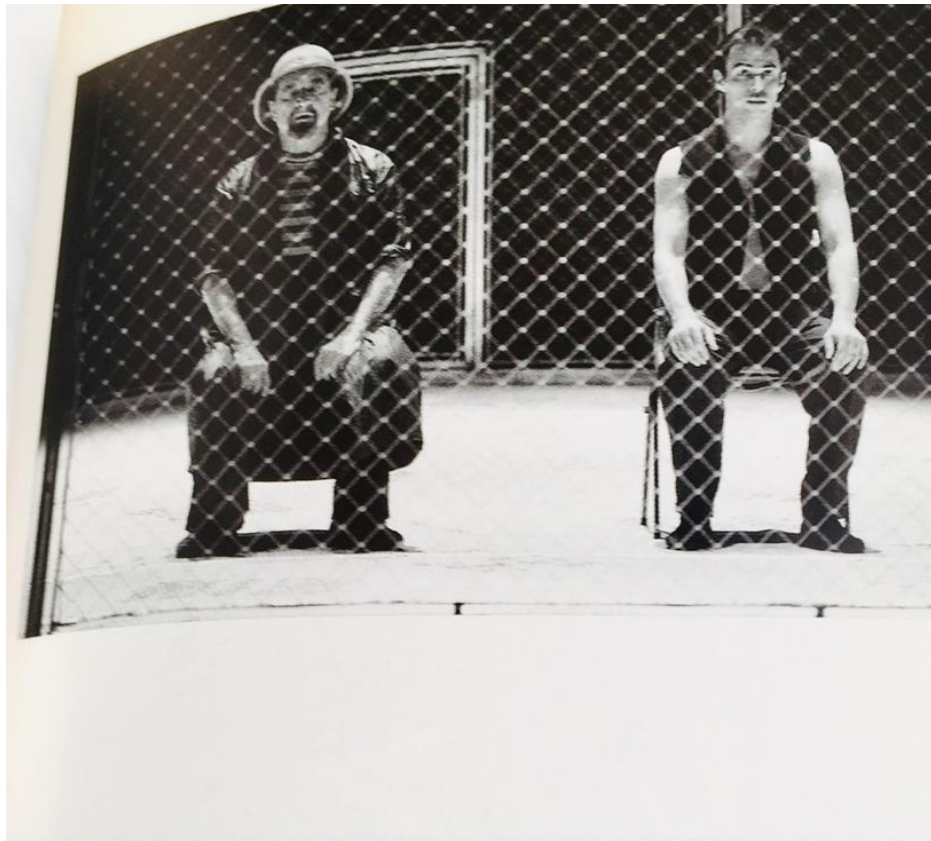
³⁸⁶ „Olza interprétait une troisième facette de moi-même, la facette »paillettes«, ainsi que mon penchant pour la cirque et mon affection pour le rôle de Méphisto. D’ailleurs, je ne me suis pas gêné pour citer Goethe, j’en arrivais même à me persuader que j’étais l’auteur du prologue de *Faust!* A un autre moment, je fis prononcer par Gil Roman des phrases que ma mère me dit peu avant sa mort, quand j’avais sept ans: Je suis là, je ne partirai pas, je ne partirai plus jamais, je te le promets. Nous irons au cinéma, je t’achèterai une pochette-surprise, et en sortant on ira manger des glaces.” Maurice Béjart, *La vie de qui? Mémoires 2.*, I. m., p. 101.

„Időközben radikalizálódnom kellett! A darab sötétebb (tisztelgés Anouilh előtt?). (Isten tudja csak, hogy jobban szeretem-e őt Ionesconál?) Az *A-6-Roc* szereplői, vagy nem-szereplői csak a színpadon tudnak létezni. A színpadon kívül nincs megváltás számukra. Egyikőjük egy adott pillanatban azt javasolja, hogy hagyják el a színpadot. Mire a másik élénken: „De akkor nincs többé darab!”³⁸⁷

Ahogy Bėjart számára is csak akkor létezik színpadi alkotás, ha nem kell kilépnie önmaga világából, amelyből mindig is építkezett. Legyen szó balettről, vagy egyéb színpadi és szellemi alkotásról. A darab első végszava egy olyan mondat („Jól érezzük magunkat ebben a kávézóban, különösen a teraszon.”),³⁸⁸ amelyet gyakran hallott a nagyapjától, aki szintén fontos szerepet töltött be a gyermekkorában. Ő maga alakította, A úrként ezt a szerepet, éppen úgy öltözve, ahogy egykor a nagyapját látta, gyarmati katonai sisakkal és a hosszú kabátban, amely egészen a földig leért. Az abszurd színház hatását mind a színpadkép választásában, mind a szereplők lélektanában könnyen felfedezhetjük. A darab első része csak a testek mechanikus mozgására épül, a börtönök vagy a koncentrációs táborok világának haszontalan és hiábavaló tevékenységeit idézve. Ezt erősíti a szereplőket és a nézőket elválasztó rács-fal is. A drámaíró Bėjart ezúttal is hű marad a „totális látvány” gondolatához, amely koreográfusként híressé tette őt.

³⁸⁷ „J'ai dû me radicaliser entretemps! La pièce est plus noire (hommage à Jean Anouilh? Dieu sait que je lui préfère Ionesco!) Dans *A-6-Roc*, les personnages, ou les non-personnages, ne peuvent vivre qu'en scène. Hors de la scène, point de salut pour eux. L'un d'entre eux suggère à un moment donné de quitter la scène. Un autre répond vivement:” Mais alors, il n'y aurait plus de pièce!” Maurice Bėjart, *La vie de qui?*, I. m., p. 100.

³⁸⁸ „On est bien dans ce café, surtout sur la terrasse.” Maurice Bėjart, *A-6-Roc*, I. m., p. 25.



A képek forrása: Maurice Béjart *Théâtre, A-6-Roc*, Paris, Éditions Plume, Paris, 1992.

Az *A-6-Roc* díszletének első ötlete egy hatalmas könyvtár volt, ahol a két szereplő (A és 6) – az élet nevű dráma szereplői – már nem tudják, hogy az általuk kiejtett szavak az övéké, vagy azoké a nemzedékéké, akik megelőzték őket a tudásnak ebben a börtönében. Később

aztán az ötletből csupán a leeresztett rács-fal maradt meg, emögött ülnek, mozognak a szereplők. A rács csak az előadás végén emelkedik fel. A darab könyvformában kiadott változatában (valószínűleg az *A-6-Roc* volt Bėjart kedvenc darabja, és az egyetlen, amelynek nyomdai közzétételébe beleegyezett) részletes rendezői utasításokat olvashatunk a szerzőtől a mű színreviteléhez a jelmezekre, a díszletre és a zenére vonatkozóan és a jelenetekhez fűzött értelmező megjegyzéseket. A könyvben fényképeket is talál az olvasó az 1992-es előadásról, illetve François Regnault (1938-) színész és filozófus³⁸⁹ előszavában, néhány fontos szempontot ad a Bėjart színművének megértéséhez.

„Ez egy allegória. De minek az allegóriája? Amikor Hamlet azt mondja, hogy Dánia börtön, Rosencrantz pedig azt válaszolja, hogy akkor a világ is az, az allegória. De minek az allegóriája? Persze, hogy a világé! Az *A-6-Roc*ban is van egy nagy ketrec, minden cselekmény a ketrecben zajlik, a világ tehát egy börtön. Kivéve a darab vége felé, amikor a kívülről jövő óriásbébik belépnek a ketrecbe és amikor A ez 6 kijönnek onnan. [...] Az allegória ennek a világnak a bezártságáról szól, ahová csak újszülöttként lehet belépni és ahonnan csak holtan lehet távozni.”³⁹⁰

Ugyanakkor Bėjart arra is céloz, hogy sohasem volt más hazája, mint a próbaterem, ahová egyszer bezárták és ahonnan soha többé nem lépett ki.

Regnault a szereplők viszonyát egy egyenlethez hasonlítja, amelyben y értéke x értékétől függ és az egymás között cserélgetett szavak határozzák meg a teret és az időt. „A Tánc allegóriája lenne?” – teszi fel a kérdést. „Azt hagyjuk meg Carpeaux-nak...”³⁹¹ Inkább azt vizsgálja, hogy mit hoz a tánc élménye most ebbe a színházba. Két fontos, egyébként hiányzó dolgot, egyrészt az allegória erejét, mert Regnault szerint minden balett, mindig valamiféle allegória. Másrészt pedig a szereplők mobilisságát, amellyel képesek ugyanabban a pillanatban átlépni egyik érzésből a másikba.

A prologusban a két szereplő (Roc és 6) mechanikus mozdulatokat végez (az erre vonatkozó utasítások benne vannak a szövegben), 6 ritmikusan számol újra és újra hatig (!). Az első jelenetben (amely a leghosszabb az egész darabban) székeiket leteszik egymás mellé és leülnek, szemben a közönséggel a rácsfal mögött. A kórust alkotó figurák kívül helyezkednek

³⁸⁹ Jacques Lacan követője, Alain Badiou-val és Patrice Chéreau-val is dolgozott együtt.

³⁹⁰ „Ceci est une allégorie. Mais de quoi? Quand Hamlet dit que Danemark est une prison et que Rosencrantz lui répond qu'alors le monde aussi en est une, c'est une allégorie. Mais de quoi? Du monde, pardi! Dans *A-6-Roc* aussi il y a une grande cage, tout l'action se passe dans la cage, le monde est une prison. Sauf vers la fin, lorsque les gros bébés entrent dans la cage, venant d'ailleurs, et lorsque A ez 6 en sortent. [...] Une allégorie du renfermement de ce monde, où nul n'entre que nouveau-né, d'où nul ne sort que mort.” Maurice Bėjart, *A-6-Roc*, I. m., p. 7.

³⁹¹ „L'allégorie de la Danse? Non, ça c'est du Carpeaux.” Maurice Bėjart, Uo., I. m., p. 9.

el a rács előtt, mintha őrt állnának. 6 és Roc párbeszéde rövid mondatokból, gyakran csak szavakból áll. Tengerről beszélnek, a kávéházzal, autóról, sebességről, útról. Olyan, mintha 6 apjaként nézne A-ra („Igen, Papa”), de A válasza azonnal eltörli ezt a családi viszonyt: „együtt születünk, ugyanazon a napon.”³⁹² Az apával való teljes azonosulás korábbi írásaiból már ismert és Béjart önmeghatározásának egyik fontos eleme. Ugyanakkor érdekes az is, hogy a hasonlóság fogalma még többször felbukkan a darabban (a „*la même chose*” ismételtetése, vagy az ikerség emlegetése, amelyben a nemek fontossága elmosódik: *jumeaux, jumelles*). Akár később is a műben, utalásokat találunk gyermekjátékokra (székelfoglalós játék, kő-papír-olló, kiszámolós játék) és véletlenül, Mallarmé kockadobásával.

A jeleneteket végig kísérik rendezői utasítások, a színpadi látványra vonatkozó megjegyzések, csakúgy, mint különböző irodalmi referenciák, amelyek hol elhangzanak a darabban, hol csak a szöveges változatban jelennek meg, mint Béjart olvasmányemlékei. Ezek a sorok az írott változatban tipográfiaiilag mindig a könyv páros oldalain helyezkednek el. Az első jelenetben Beckettre, Wagnerre, Goethére és Mallarméra történik utalás, egy-egy szövegrészlettel, vagy megjegyzéssel.

Az első „ellen-jelenetben” két főszereplő megpróbál kijönni a rács mögül, de kísérletük sikertelenül végződik. A második jelenetben az anya alakja idéződik fel, de csupán egy-egy mondatban. Szavak, emlékezet, szöveg, kitalált mondatok, megtalált mondatok, könyvek. Ezek a szavak ismétlődnek makacsul, majd a kórus tagjai visszhangozzák őket, lassan, zenére. Ezalatt 6 és Roc a székeiket maguk után húzva járkálnak a ketrecben, majd újra leülnek egymás mellé. Az irodalmi referenciák itt André Chénier-t („iskolai emlék”!), Rimbaud-t és Artaud-t idézik. A harmadik jelenet rövidebb, leginkább csak szavak hangzanak el, „*o bus, vagy obus*” (bomba) és robbanáshang, katona, pince, a háború emlékei. A bomba szót Roc mondja ki, aki ekkor jelenik meg először a színen és ebben a jelenetben mindössze ez az egy szó a szerepe. Közben Nino Rota zenéje szól, Fellini *Bohócok* című filmjéből. A úr egy pisztollyal lelövi 6-ot, aki elterül a földön, majd felpattan. „visszatérni és elmenni” (*revenir, partir*) a két ellentétes irányt jelölő ige az utazás fogalmát készíti elő és a jelenet olyan művek címeinek kimondásával zárul, amelyek valamilyen utazást jelölnek: *80 nap alatt a Föld körül, Ezeregy éjszaka, Gulliver utazásai, Utazás a Holdba, Utazás a szobám körül, Odüsszeusz*. A zárómondat pedig: „Boldog, aki Ulysseshez hasonlóan gyönyörű utat járt be.”³⁹³ Joachim du Bellay-tól való.

A következő ellen-jelenetben a kórus egyik tagja Don Quijote-ként be tud lépni a ketrecbe, kézen fogja 6-ot és lassú léptekkel utazásra indul vele. A mozgásuk szinte súlytalan...

³⁹² „nous sommes nés ensemble, le même jour...” Maurice Béjart, Uo., p. 27.

³⁹³ „Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,” Maurice Béjart, Uo., p. 69.

vagyis a mozgásnak az a szerepe, hogy dramaturgiaiailag erősítse a fikciót. Hirtelen 6 elengedi Don Quijote kezét és felkiált: „Nem, nincs idő. A háború máris itt van.”³⁹⁴ A háború szóra a zene abbamarad, Roc feláll egy székre és onnan, mint egy őrtoronyból, felügyeli A urat és 6-ot.

A negyedik jelenetben hangzavar uralkodik: egyszerre lehet hallani az ismételt gyermekmondókát, Roc énekét, a rácson keresztül nyúláló kórustagok mormogását és nagyon hangosan elmondott szövegeket, amelyekben a könyv, az olvasás és a tudás kifejezések szerepelnek. Az ötödik jelenet nagyon rövid és a kiadott szövegben nem kíséri semmilyen rendezői utasítás. „Olyan furcsa itt... Itt vagyunk... Hol vagyunk itt?”³⁹⁵ – mondja Monsieur A és 6. Nemcsak a helymeghatározás bizonytalan (mintha egy úrutazás elevenedne meg, a csillagok, a meteorit, a tejút, a felhők szavak hangzanak el), de az identitások is: „Igen Papa, de biztos, hogy a fivérem vagy?” – kérdezi A úr. „Amikor a lányod voltam, azt képzeltem, hogy a nagypád vagyok...” – válaszol 6.³⁹⁶

A következő ellen-jelenetben a kórus négy tagja óriáscsecsemőként jelenik meg a színpad előterében, pelenkanadrágban, míg a három főszereplő a rács mögött mozdulatlan. A hatodik jelenet, amely szintén nagyon rövid, 6 szavaival indul: „Ó! Ó! Ó... Szöveg, szöveg, szöveg... Meghalok, meg fogok halni!”³⁹⁷ Mintha úgy kapkodna a szöveg után, mint más a levegő után. A rács lassan megemelkedik és az előadás végéig már nyitva marad. Az „Álom” lesz a következő kulcsszó, amelyhez A úr hozzáfűzi: „Az én álmomban csak a tenger létezik!”³⁹⁸ Ezzel állítja szembe 6 a „bezárva a színházba”, „nincs fény” „vasfüggöny”, „klausztofóbia”, „falak”³⁹⁹ szövegeket. „A hős mindig meghal a végén.”⁴⁰⁰ – zárja keretbe a szöveget 6. De a jelenet utolsó szava mégis a könyv, egy könyv, amit keresnek és ami a darab legvégén

Az utolsó ellen-jelenetben a metronóm egyre erősödő hangja hallatszik, amelyre Roc valamilyen thai chi gyakorlatokat végez. Az óriásbébik halmokba rakják a színpadon található tárgyakat Monsieur A és 6 körül. A hetedik jelenet első részének szövegeit felvételről lehet hallani. A és 6 párbeszéde a halál körül forog. „Most mit csinálunk? Sorsot húzunk. Ki lesz az Isten ... Én nyertem.” – mondják felváltva.⁴⁰¹ Háttal állnak egymásnak, ahogy egy párbajnál

³⁹⁴ „Non, pas le temps. Trop pressé, la guerre approche.” Maurice Béjart, Uo., p. 71.

³⁹⁵ „C’est étrange ici... On est bien ici... On est où ici?” Maurice Béjart, Uo., p. 81.

³⁹⁶ „Oui Papa...mais es-tu sûr d’être mon frère? Lorsque j’étais ta fille, je m’imaginai être ton grand-père ...” Maurice Béjart, Uo., p. 83.

³⁹⁷ „Ah! Ah! Ah... Texte, texte, texte... Je vais mourir, je vais mourir!” Maurice Béjart, Uo., p. 89.

³⁹⁸ „Dans mon rêve... la mer... c’est tout!” Maurice Béjart, Uo., p. 89.

³⁹⁹ „...enfermés dans un théâtre, pas de lumière, le rideau de fer, la claustro, les murs...”

⁴⁰⁰ „le héros meurt toujours à la fin.” Maurice Béjart, Uo., p. 91.

⁴⁰¹ „On fait quoi? / On tire au sort / Qui sera Dieu / J’ai gagné” Maurice Béjart, Uo., p. 99.

szokás. Mindketten hat-hat (!) lépést tesznek, majd céloznak. Ekkor hangzik el Roc nietzschei 0mondata: „Ó, de Isten halott.”⁴⁰² A halántékukhoz illesztik a pisztolyt és meghúzzák a ravaszt. A pisztolylövések hangját egy nagy könyv összecukásának puffanása kíséri, amelyet Roc tartott a kezében. Hogy miért a könyv, arra maga a szerző adja meg a választ a szöveg végső jegyzetében: „A nagy könyv, amely a színpad elején található, és csak a darab végén nyílik ki, nem tartalmaz szöveget, csupán két pisztolyt. A régóta keresett könyv a halál. Sokat olvasok, egyre közelebb kerülök a halálhoz.”⁴⁰³

Ezután az óriásbébik nagy örömkialtással rontanak be a színpadra és elfoglalják A úr és 6 székeit. A szerepek megfordultak. Gyerekes örömeiket BÉJART a rendezői utasítás szövegében Raymond Radiguet-t idézve fejezi ki: „Most mi vagyunk a szülők!”⁴⁰⁴

Az utolsó rövid jelenetben Roc, kezében mikrofonnal, lassan, nyugodtan mondja el a vallástörténész Mircea Eliade (1907-1986) szövegét, míg a színpadon mindenki mozdulatlan marad. „Még ha igaz is Nietzsche magyarázata, még ha mi, emberek öltük is meg Istent, nem kevésbé szomorú az, hogy nem mondott nekünk semmit, mielőtt elhagyott minket...”⁴⁰⁵

Az óriáscecsecsemők pedig újra kezdik a darab elejéről ismert szövegeket, egyfajta nyelvi játékkal úgy, hogy mindegyik mondatban benne legyen Isten neve, olykor olyan leleményes formákban, mint például: *Tudieu, pardieu*.⁴⁰⁶ Az epilógus a mű látványbeli lezárását írja le: Roc felmászik egy leereszkedő rúdon és eltűnik a zsinórpadról (analógia *A magányos férfi szimfóniája* záróképével), a gyerekek kézenfogva elindulnak a hátsó ajtó felé, de hirtelen egy erős fény világítja meg a színpadot, amitől megtorpannak. A és 6 feltámadnak és mint az alvajárók, a nézőtér felé veszik útjukat. A színpadra mindenütt erős színű, virágos leplek hullanak. Amikor A és 6 látják, hogy korábbi terük átalakult, megpróbálnak visszatérni oda. A rács azonban ismét leereszkedik, kizárva őket a ketrecből. Neki ütköznek és ezúttal végleg meghalnak. Éles fénysugár mentén rózsaszirmok hullanak le az égből...

A darab könyvváltozatának végére került egy *Megjegyzések a rendezéshez* című fejezet, amelyben a szerző ismét fontos gondolatokat közöl a színházról vallott nézeteiről és felfedi a színmű megszületéséhez vezető, illetve a megírás után kialakult meglátásait. Heinrich von

⁴⁰² „Ah, mais Dieu est mort.” Maurice BÉJART, Uo., p. 101.

⁴⁰³ „Le gros livre qui est sur le devant de la scène et ne s’ouvre qu’ à la fin ne contient aucun texte mais deux pistolets. Le livre recherché si longtemps est la mort. Je lis beaucoup, à grand pas je me rapproche de la mort.” Maurice BÉJART, *A-6-Roc*, I. m., p. 114.

⁴⁰⁴ „Maintenant c’est nous les parents!” Maurice BÉJART, Uo., p. 100.

⁴⁰⁵ „Même si l’explication de Nietzsche est juste, même si c’est nous, les hommes, qui avons tué Dieu, il n’en est pas moins triste qu’il ne nous ait rien dit avant de nous quitter...” Maurice BÉJART, Uo., p. 103.

⁴⁰⁶ Régies indulatszavak.

Kleistre (1777–1811) és a marionettszínházról szóló tanulmányára⁴⁰⁷ hivatkozva állapítja meg, hogy a színész teste, akárcsak a bábué az artikulált mozgással kel életre. 1983-ban készített a témához kapcsolódóan egy különleges balettet *Vie et mort d'une marionnette humaine* (*Egy emberi bábu élete és halála*)⁴⁰⁸ címmel, hgyományos japán zenére.

„Az *A-6-Roc* színészének szabályozott mozgása a szöveg vonatkozásában hasonlít ahhoz, ahogyan Berg muzsikája viszonyul a megszólalásokhoz a *Wozzeck*-ben. A színésznek meg kell tanulnia hallani és amit hall, azt artikulálnia kell, rezgéssé alakítani, úgy ahogy a fonál tartja a bábót. A színpadokon mindig beszélni látunk embereket, de ritkán látunk olyanokat, akik hallgatnak. És nem a fülekkel, hanem az egész testükkel.”⁴⁰⁹

Mert mit is jelent a kommunikáció? „[...] azt, hogy beszélünk, hogy megérintjük egymást, egymásra nézünk, harcolunk egymás ellen és ölelkezünk, [...] kérdéseket teszünk fel egymásnak, válaszokat találunk ki, hazudunk, hogy érezzük, ahogy az igazság leve ropog a fogaink alatt.”⁴¹⁰

Béjart színműve különleges, „tömény” alkotás, amelyhez szervesen hozzá tartozik a látvány és a rendezői utasítások. Maga a szöveg, egyszerűségével áll szemben a gazdagon önreflexív gondolatokkal, a nyelvi játékok, a finom áthallások, az irodalmi utalások (amelyek a szerző széles körű műveltségét is mutatják) kavalkádjával. A dialógusok leginkább zenei logikával épülnek fel, a „forték” és a „pianók” dinamikai változatosságát követik, érthető módon, hiszen zenéhez, operához (vagyis énekelt beszédhez) szokott koreográfus látásmódja érvényesül a szerkesztésben. A szövegben a játék (gyermekjáték, cirkuszi előadás játéka) fogalma jegyében (maga a játék szó többször is megjelenik) szavak, gondolatok, ideák, zenei hatások keverednek, amelyek mögött az „én” rejtőzik: „Játék, játékok, én.” (a francia nyelvben homofón szavak: Jeu, jeux, je)⁴¹¹

A szerző ebben a darabban az ember (és saját maga) küzdelméről is beszél egy képzeletbeli Istennel és egy nagyon is valóságos Sátánnal. Az *A-6-Roc*-ban „valójában egy

⁴⁰⁷ Heinrich Wilhelm von Kleist, *Über das Marionettentheater*, Berliner Abendblätter. 63tes - 66tes Blatt, Den 12ten - Den 15ten December, 1810.

⁴⁰⁸ *Vie et mort d'une marionnette humaine*, City Center, New York 1983. Előadta: a XX. Század Balettje.

Szólisták: Jorge Donn, Olivier Chanut, Frank Chartier. <https://www.youtube.com/watch?v=N25iPSABQ9Q>.

⁴⁰⁹ „L'évolution de l'acteur d'A-6-Roc, par rapport au texte, est semblable à celle de la musique de Berg dans *Wozzeck* par rapport aux paroles. L'acteur doit aussi apprendre à écouter, à articuler cette écoute, à la transformer en vibration comme le fil retient la poupée. Sur les scènes, on voit toujours des gens qui parlent, peu qui écoutent. Là encore, pas avec les oreilles, avec tout le corps.” Maurice Béjart, *A-6-Roc*, I. m., p. 112.

⁴¹⁰ „...parler, se toucher, se regarder, se battre, s'embrasser... [...] se poser des questions, inventer des réponses, mentir pour sentir craquer sous la dent le jus de la vérité.” Maurice Béjart, Uo., p. 113.

⁴¹¹ Maurice Béjart, Uo., p. 113.

fogadásról van szó, ismerjük Pascal fogadását, Mefisztóét Goethe Faustjában, lehet, hogy Bėjart-nak is lett volna egy fogadása?⁴¹² – írja az alkotó a könyve végén.

4.3.3. Egyéb írások

A koreográfus időrendben következő írása, a korábban már említett *A Zöld Királynő (La Reine Verte)* (1963) című darabja a színházról, a művésztől, az emberről szól. Ezúttal a színház nem csupán az élet közhelyes metaforája, inkább a színházcsinálás, a színházi tett, a színháznak nevezett kifejező eszköz jelenti az életet, az a színház, amelyről az ember többé már nem tud lemondani. A darab főszereplője egy színésznő, aki csak a színpadon tud létezni, egy olyan játéktérben, amely az álmai szerint alakul, változik. De a színésznő egyben maga a Halál, aki különböző életkorokban, nem harcra, hanem játékra csábítja az Embert. „Ő szemlélteti az örökös megtévesztés, a valóság és a képzelet közötti tükörijáték témáját.”⁴¹³ A Halál-asszony alakját a szövegből készült színpadi változatban Maria Casarès formálta meg, aki már Cocteau *Orfeusz testamentuma* (1950) című filmjében is Halál-hercegnőt alakított és ez nyilvánvalóan emlékezetes élmény volt Bėjart számára. De a színésznő elsősorban a hangjával tett nagy hatást Bėjart-ra.

„Bekapcsoltam a rádiót: meghallottam egy hangot. Egy hangot, amely úgy ragyogott, mint egy fekete szempár. Egy hangot, amely úgy égetett, mint a tűz, [...]. Költeményeket mondott. De nem! Nem mondta a költeményeket, levetkőztette a verseket, megerőszakolta és felfalta őket. [...] Behunytam a szemem. Nem mozdultam. [...] Elzártam a rádiót, és több napon át azzal foglalkoztam, hogy színdarabot írtam ennek a vasból és bársonyból való hangnak. Emlékszem, hogyan táncolt a kezem a papíron, emlékszem a nagy aranyhegyű töltőtollra, amint kéken fut a vonalas írótümbön.”⁴¹⁴

Bėjart különös módon viszonyult az emberi hanghoz és minden bizonnyal az emberi hangnak valamiféle fetisizálása okozta, hogy táncszínházi műveiben szerepet juttatott a beszédnek. Már gyermekkorában, a rádióban hallgatva az apjával készült interjúkat, vagy közvetített előadásait, elemezte a hangját. Figyelte mennyire nem a jól ismert, megszokott hangot, hanem egy „szerepet játszót” hallott és ez gyermeki gondolatait és a színház iránti érdeklődését is foglalkoztatta.

⁴¹² „au fond, c'est un pari, on parle du pari de Pascal, de celui de Méphisto dans la *Faust* de Goethe, et si Bėjart avait fait un pari?” Maurice Bėjart, Uo., p. 114.

⁴¹³ „elle illustre le theme de la duperie perpétuelle, de jeu de miroirs entre le réel et l'imaginaire.” „Dans *La Reine verte*, j'ai voulu dérouter les spectateurs.” *Le Monde*, le 19 octobre 1963.

⁴¹⁴ Maurice Bėjart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 71.

A hang és a mozgás, a gesztus sokirányú kapcsolatrendszerét sokan kutatták. A színházban a beszéd testet ölt, a hang a mozgással társulva fejezi ki a mondanivaló teljességét. Béjart hangok iránti affinitásának lényege talán leginkább abban a gondolatban fejeződik ki, amelyet egy későbbi, a témával foglalkozó tanulmány írója fogalmaz meg: „A hang adja meg a klímát, a hangulatot. Prozódíát hoz létre, amely nem a beszédé, hanem a testté, és a testek közötti kapcsolaté. Mert, hogy cselekszik, a hang rokonságot mutat a verssel. A vers sem mond, hiszen ez egy vers, hanem tesz. Teszi azt, amit csak egy vers tehet.”⁴¹⁵

A Maria Casarès hangja okozta bűvölet nélkül valószínűleg sohasem született volna meg *A zöld királynő*, a testet öltött hang ihlette a papírra vetett szöveget. Később ez a hang egy balett születéséhez is hozzájárult és nagyon fontos megjegyezni, hogy Béjart „hangzó kiindulási pontnak” nevezi a felolvasott verseket. A *La nuit obscure* és Casarès 1968 júliusában Avignon színpadát hódította meg.

„Amikor Maria Casarès-szel kezdtem dolgozni *A sötét éjszakán*, ő először elolvasott spanyolul néhány költeményt Keresztes Szent Jánostól, aki a mű ihletője és a balett hangzó kiindulási pontja volt. Hallgattam Mariát és figyeltem. Ahogy olvasott, azt mondtam magamban: „Mít tudok én ehhez hozzátenni. Hiszen minden benne van.” Felkavart a hangja és a tekintete. Nehéz volt hozzáfogni a koreografáláshoz.”⁴¹⁶ „Egyszer már elmeséltem, hogy *A Zöld Királynő* első változatát akkor írtam, amikor tizenéves voltam, ágyban fekvő beteg és szerelmes Maria Casarès hangjába, amelyet a rádióban hallottam. És nagyon távol voltam attól a gondolattól, hogy egy napon majd dolgozhatok vele! Amikor Maria elfogadta az ajánlatot, hogy részt vegyen a *Don Juan nyomában (A la recherche de Don Juan)* című előadásomban, akkor újra elővettem a fiókból *A zöld királynő* kéziratát. Megmutattam neki, átdolgoztam minden egyes oldalt, minden egyes végszót, és végül a darabot az mutatta be, akinek a személyére egykor kitaláltam.”⁴¹⁷

⁴¹⁵ „Elle fait le climat, l’humeur. Elle fait une prosodie, qui n’est pas celle du discours, mais celle du corps, et de la relation entre les corps. C’est parce qu’elle agit que la voix a une affinité avec le poème. Le poème non plus ne dit pas, en tant qu’il est poème, mais il fait. Ce que seul un poème fait.” H. Meschonnic, *Le théâtre dans la voix* in Gérard Dessons, *Penser la voix: chant, communication, linguistique clinique, littérature, musique, peinture, psychanalyse, théâtre*, La Licorne, n° 41, Poitiers, UFR Langues et Littératures, 1997, p. 27.

⁴¹⁶ „Quand j’ai commencé avec Maria Casarès le travail sur *La Nuit obscure*, elle a d’abord lu en espagnol quelques poèmes de saint Jean de la Croix, qui étaient ma source d’inspiration et le point de départ sonore du ballet. J’écoutais Maria, je l’observais. Elle était en train de lire, et je me disais: «Que pourrais-je ajouter? Tout est là.» J’étais bouleversé par sa voix et ses regards. J’ai eu du mal à commencer à chorégrapier.” Maurice Béjart, *La vie de qui? Mémoires 2*, Flammarion, Paris 1996. (Kiemelés tőlem.)

⁴¹⁷ „J’ai déjà raconté que la première version de *La Reine verte* fut écrite quand j’étais adolescent, alité et amoureux de la voix de Maria Casarès entendue à la radio, et à mille lieues de penser qu’un jour je travaillerais avec elle! Quand Maria accepta de participer à mon spectacle *A la recherche de Don Juan*, je ressortis d’un tiroir le manuscrit de *La Reine verte*, je le lui montrai, je retravaillai chaque page et chaque réplique, et le pièce fut enfin interprétée par celle pour qui je l’avais inventée.” Maurice Béjart, *La vie de qui? Mémoires 2*, I. m., pp. 97–98.

A darab első szövegéből, Casarès közreműködésével, tehát színpadi mű lett (Béjart kiegészítette a korai variációt egész estés darabbá)⁴¹⁸. Első felvonásban: az ifjonti erejétől teljesen megrészegült ember kigúnyolja a halált, aki mint az operák díszes dívája jelenik meg előtte. Másodikban: a halál-királynő, aki színésznő-vampként tűnik fel, úgy áll bosszút az érett férfin, hogy lassan kiábrándítja álmaiból. Harmadikban: a halál szépségével győzedelmeskedik az öreg felett, együtt indulnak útnak és felkészülnek örök komédia újrajátszására.



A kép forrása: <https://www.galerie-roger-viollet.fr/fr/photo-la-reine-verte-choregraphie-maurice-bejart-334166-1873353894>

A sűrű, de a zene (Pierre Henry, Lehár Ferenc és Saint-Saëns), a látvány (Béjart már ekkor is használt például filmvetítést) és az erős színészi játék (Casarès mellett a kiváló táncos, Jean Babilée) forgatagában mégis gyengének ható szöveget Béjart többször átalakította a próbák során, de a darab valódi értékét ezúttal is a „művészetek polifóniája” adta. Mivel az elmarasztaló kritikák leginkább éppen a szövegre vonatkoztak, a koreográfus végül nem engedélyezte az eredeti teljes textus megjelenését. Így csupán az előadásra vonatkozó szövegkönyv szerű leírás hozzáférhető.⁴¹⁹

⁴¹⁸ *La Reine Verte* (színmű), Szövegét írta, rendezte és koreografálta: Maurice Béjart. Zene: Pierre Henry, Franz Lehár, Camille Saint-Saëns. Jelmez és díszlet: Joëlle Roustan, Roger Bernard. Bemutató: Théâtre Hébertot, Paris, 16 octobre 1963. Előadók: Maria Casarès, Jean Babilée, Ursula Kubler, Laura Proença, Mathé Souverbie

⁴¹⁹ Argument de Maurice Béjart sur *La Reine verte*, Maurice Béjart, *Le ballet des mots*, Les belles lettres/Archimbaud, pp. 414–415.

Béjart következő írása *Másik táncdal. Amit az éjszaka mond nekem (L'Autre chant de la danse. Ce que la nuit me dit)* címmel jelent meg 1974-ben és megalkotásában mélyen inspirálta őt Henry Corbin (1903-1978) francia filozófus, teológus, az iráni iszlám specialistája. A címet Friedrich Nietzschétől vette kölcsön, akit annyira csodált elsősorban *Ím-ígyen szóla Zarathustra* című írásáért és akinek a táncoló Isten gondolatát annyiszor idézte. Később, már nyolcvanadik évébe lépve Nietzsche ihletésére megalkotta azt a balettet, *Zarathustra, a tánc éneke* címmel, amelyben ott találjuk egész életét, a testek mozgása iránti szenvedélyét. Művészetéről szóló gondolatainak különleges összefoglalásához tehát tudatosan választotta a címet. Az írás műfaját nehéz meghatározni, filozófikus szellemi utazás, vagy – ha volna ilyen – „tizenkét költői álomtánc-írás” lehetne a megfelelő meghatározás. A könyv tizenkét fejezetre, vagy inkább „táncra” tagolódik: *I. Tánc, A medve, II. Tánc, Isisolde, III. Tánc, Mae West, IV. Tánc, La Callas, V. Tánc, A mecset, VI. Tánc, Velence, – Közjáték – VII. Tánc, A cirkusz, VIII. Tánc, Seraphiel, IX. Tánc, A hercegnő, X. Tánc, Ő, XI. Tánc, A zöld sziget, (a XII. Táncnak nincs címe), Utójáték.*

Béjart költői munkája a nagy misztikus könyvek (Nietzsche, Keresztes Szent János) és a nagy nyugati mítoszok (Faust, Tristan és Don Juan) nyomát követi. Ez az ezoterikus könyv táncból, versből, álomból és zenéből született. „A költők általában DALOKRA osztják műveiket. Szeretnék énekelni, de a hangom esetlen, a hangszínem sem kellemes. Én csak Táncolni tudok. Ebben a történetben sincs más próbálkozás, az állandóan velem játszó szavak közepette, mint hogy eltáncoljam az életemet Tizenkét Táncban.”⁴²⁰ – vezeti be a szerző könyvét, amelyből azonnal kiderül, hogy ezúttal is önreflexív szövegekkel van dolgunk. Az első fejezetek mind ugyanazzal a mondattal kezdődnek: „A szobámban vagyok.” Ezután mintha álmokba burkolva lebegnének az emlékek, csupán utalásszerűen, fiktív, meseszerű élményekbe helyezve. Nincs narratív szál, inkább filmszerű villanások kapcsolódnak szöveggé. Bennük a Béjart által kedvelt szimbólumok, a kastély, a hattyú, az utazás, az éjszaka, az ég, a felhő, a sivatag, rózsa. Tőmondatok, olykor csak szavak. Sok mozgást kifejező ige: repül, úszik, lebeg, megy, ugrik, táncol. Olykor időhatározók és tempómegjelölések (lassan, lassú felemelkedés) „Az út lassúsága, az éjszaka hossza. Haladok előre.”⁴²¹ Máshol levéltöredékek, festők, zeneszerzők, városok nevei. Gyakran egyszerűen csak emlékek... Olykor táncművek

⁴²⁰ „Les poètes divisent généralement leurs ouvrages en CHANTS. J'aimerais pouvoir chanter mais ma voix est malhabile et mon timbre sans grâce. Je ne sais que Danser. Aussi dans ce récit n'y a-t-il pas d'autre tentative au milieu de mots qui constamment se jouent de moi, que de Danser ma vie, en Douze Danses.” Maurice Béjart, *L'Autre chant de la danse Ce que la nuit me dit*, Flammarion, 1974. p. 9.

⁴²¹ „Lenteur du voyage, longueur de la nuit. J'avance.” Maurice Béjart, *L'Autre chant de la danse Ce que la nuit me dit*, Flammarion, 1974. p. 16.

címei is felbukkannak, de csupán jelzésekként, a bennük rejlő gondolatokat idézve: „Don Juan vagy A Zöld királynő? [...] Ugyanaz. Egy másik. Isteni. Szép. Különös. Egy tekintet. Egy hang.”⁴²²

Mi szervezi vagy talán inkább tartja össze ezeket a szövegeket, amelyek olyanok, mint egy utazás valamilyen labirintusban, vagy Aliz bolyongása Csodaországában? Mindegyik mélyén ott rejlik a spiritualitás. Ísis istennőtől, a Lélektől, az angyaloktól Seraphielig. Egyszer csupán egy jógalézés leírása jelzi, hogy többről van szó, mint hétköznapi mozgásról. Csak az *V. Táncban (A mecset)* változik a kezdő mondat, így: „Sokkal később... Már nem vagyok a szobámban.”⁴²³ És végül a tizedik fejezetben, ahol „A szobám bennem van.”⁴²⁴ lesz a kezdőmondat. Ez a fejezet valamiféle nyugtalanságról szól, a táncról, a betegségről, a tanulás nehézségeiről, Marseille-ről. A legtalányosabban mondata: „És hogyan tudnék kijutni abból a szobából, amely nem tud kijutni belőlem? Hogyan jutok át ezen az ajtón (*porte*), amit viszek (*je porte*)?”⁴²⁵ Innen értjük meg, miért tér vissza makacsul a fejezetek kezdő mondata. Béjart önmaga univerzumában él, amellyel lassan teljesen eggyé válik. Arról a pillanatról ír, amikor a hétköznapi cselekedetek szétesett ritmusai átadják a helyüket egy másik ritmusnak, az emlékezés ritmusának és egy olyan térnek, amelyben a test és a lélek együtt tud kibontakozni.

Az utolsó Tánc, a tizenkettedik mindössze két mondatból áll: „A szobámban vagyok. NINCS ISTEN, CSAK ISTEN VAN.”⁴²⁶ Az egész írás kulcsát pedig a szerző az *Utójátékban* adja az olvasó kezébe: „1972 őszének elején meglepően rendszerességgel kezdtem álmodni. Ébredéskor az élet álmába merülés, a való világ elhagyásának érzése kerített hatalmába. Többfélét és különbözőt álmodtam, és mégis az volt a benyomásom, hogy egy bizonyos logika van ezekben az álmokban. Karakterek vesznek körül, beszélnek hozzám, gyakran ugyanazok, több éjszakán át egymás után. De sajnos reggelre a részletek elhalványulnak, a hangok elmosódnak, a napi tevékenységek, még ha eleinte mesterségesnek is tűnnek, kioltják az éjszakai fényeket. [...] Úgy döntöttem, hogy a magnóval rögzítem álmaimat. Mahler zenéje helyett, egy üres kazetta várta ébredésemet, hajnalban, vagy gyakrabban az éjszaka közepén; és ott anélkül, hogy felkapcsoltam volna a villanyt, csak ki kellett tapogatnom a rögzítőgombot,

⁴²² „Don Juan où la Reine verte? [...] La même. Une autre. Divine. Belle. Étrange. Un regard, une voix.” Uo., p. 190.

⁴²³ „Longtemps après... Je n'ai plus dans ma chambre.” Uo., p. 95.

⁴²⁴ „Ma chambre est en moi.” Uo., p. 181.

⁴²⁵ „Et comment sortir de la chambre qui n'arrive pas à sortir de moi? Comment franchir cette porte que je porte?” Uo., p. 181.

⁴²⁶ „Je suis dans ma chambre. IL N'Y A DE DIEU QUE DIEU.” Uo., p. 213.

hogy – még mindig ebben a mély univerzumban – elmondjam a tanulékony szerkezetnek, amely így emlékezetemmé vált, amit az éjszaka mondott nekem.”⁴²⁷

Amit az éjszaka mond nekem (Ce que la nuit me dit) – ez lett a könyv alcíme és a könyv ködös leírásai, foszladozó és logikátlanságában mégis összeálló szövegei az álomleírásokból született. A módszer a szürrealisták automatikus írásmódjára emlékeztet és Bėjart nagyon büszke volt erre a munkájára, amelynek befejezésében visszakanyarodik Nietzschehez és a *Zarathustrához*: „Sarkam ágaskodék, lábam ujjai hallgatának, hogy megértsenek: hisz a táncos füle ott van – a lába ujjában.”⁴²⁸ És a gondolatok valóban táncá lettek, a „ce que (quelque chose) me dit...” fordulattal több balettet is készített: *Ce que l'amour me dit* (zene: Gustave Mahler, 1974), *Ce que la mort me dit* (zene: Mahler, 1978), *Ce que la nuit me dit*, *Ce que les cloches du matin m'ont dit* (zenei montázs, 1994).

Bėjart következő különleges írása *A hirtelen halál – intim napló (La Mort Subite – journal intime)*,⁴²⁹ apja személyéről és kettejük kapcsolatáról szól. A cím a híres brüsszeli *La Mort Subite* kávézóra utal, ahol az azonos nevű sört szolgálják fel, és ahol Bėjart utoljára, 1960 októberében látta édesapját, egy hónappal azelőtt, hogy Gaston Berger hirtelen halált halt egy autóbalesetben. Emellett a „*hirtelen halál*” egy balettet⁴³⁰ is eredményezett, először 1991 februárjában Párizsban, majd a végleges változatban 1991 májusában Recklinghausenben, röviddel a „kétszólamú” könyv megjelenése után. Bėjart sok éven át fontolgatta ennek a műnek a megírását, amely végül jóval apja halála után született meg és ez a tény is jól mutatja, hogy mennyire nem tudott elválni Gaston Berger hatásától és megszabadulni a halála okozta traumától. Amikor megtalálta azokat a kézzel írott jegyzetfüzeteket, amelyekben apja emlékeit és filozófiai elmékedéseit rögzítette, Bėjart úgy döntött, hogy könyvet ír Bergerrel való kapcsolatáról.

⁴²⁷ „Au début de l'automne 1972 je me suis mis à rêver avec une insistance surprenante. Au réveil, le sentiment de plonger dans le sommeil de la vie, d'abandonner le monde véritable. Rêves multiples et différents et pourtant cette impression d'une certaine logique. Des personnages m'entourent, me parlent, souvent les mêmes plusieurs nuits de suite. Mais hélas, au matin, les détails s'effacent, les voix se brouillent, les activités de la journée, même si elles semblent tout d'abord factices, viennent éteindre les leurs allumées par la nuit. [...] Je décidai d'utiliser le magnetophone pour noter mes rêves. Une bande vierge substituée à la musique de Mahler attendait mon réveil, à l'aube, où le plus souvent au milieu de la nuit; et là sans même allumer la lumière, il me suffisait de trouver à tâtons le bouton de l'enregistrement pour, encore présent dans cet univers profond, raconter à cet instrument docile, qui devenait ainsi ma mémoire, ce que la nuit me disait.” Maurice Bėjart, *L'Autre chant de la danse Ce que la nuit me dit*, I. m., pp. 217–219.

⁴²⁸ „Mes talons se cambraient, mes orteils écoutaient pour te comprendre: le danseur ne porte-t-il pas son oreille — dans ses orteils!” Friedrich Nietzsche, *Im-ígyen szóla Zarathustra. Másik táncdal.* (ford.: Dr. Wildner Ödön.) <https://mek.oszk.hu/01700/01740/01740.htm#42>.

⁴²⁹ Maurice Bėjart, *La Mort Subite – journal intime*, Librairie Séguier, Paris, 1991.

⁴³⁰ *La mort subite*, Zene: C.W. Gluck, J.S. Bach, F. Schubert, R. Wagner, J. Brahms, A. Bruckner, J. Offenbach, G. Mahler, R. Strauss, A. Schoenberg, K. Weill, átiratok és zongoraszóló: Elisabeth Cooper Díszlet: Thierry Bosquet. Jelmez: Gianni Versace. Bemutató: Palais de Congrès, Paris, 6 février 1991. Átdolgozott változat: Recklinghausen, mai 1991. Bėjart Ballet Lausanne, Ute Lemper közreműködésével.

„Gastonról fogok beszélni neked. Mesélni fogok erről az apáról, aki ott ült szemben velem ebben a kávézóban [„La Mort Subite”], egyszer nagyon régen, pontosan annál az asztalnál, ahol mindig szeretek ülni. Hagyom beszélni ezt az apát, aki természetesen beszélni fog mindenről, vagy talán semmiről, és majd énekelni kezd, majd lóra pattan, és elvágta.”⁴³¹ „Ebben a „naplóban” Gaston Berger szövegei dőlt betűvel vannak szedve és kiadatlan jegyzetfüzeteiből származnak. De sokszor az a benyomásom, hogy az én szövegemet is ő írja. Másrészt a jegyzeteit olvasva, még magamnál is jobban magamra találok. Talán egyszerűen azért, mert jól vannak megírva és a tökéletességnek és tárgyilagosságnak ez az eszménye annál is inkább lenyűgöz, mert számomra elérhetetlen.”⁴³²

A kötet saját gondolataiból és ezúttal is életrajzi elemekből épül össze édesapja kiadatlan memoárjának részleteivel úgy, hogy a naplórészleteket (vagyis apja gondolatait) a könyv szövegében csak azzal jelzi, hogy kurziválással emeli ki azokat. Gaston Berger naplója tehát egyszerre jelenik meg a Bément által a szövegben dőlt betűvel idézett intertextusként és a könyv hipotéziseként, abban az értelemben, ahogy Gérard Genette a hipertextualitás meghatározásában értelmez egy „olyan kapcsolatot, amely egy B szöveget (ezt hipertextusnak fogom nevezni) egy korábbi A szöveghez fűz (ez utóbbit pedig – természetesen hipotextusnak nevezem), amelyre nem kommentárként fonódik rá.”⁴³³

A valóságban a szerző szavai alkotják a szöveg törzsét, és keretbe foglalják a Berger naplójából vett idézeteket. Bément párbeszédet folytat apja jegyzeteivel, amelyek saját reflexióit táplálják. Mesterien rendez el a szövegtörzsben a Berger-idézeteket, de időnként úgy tűnik, mintha az írás folyamatát mégis az apja irányítaná. A koreográfus édesapja írói stílusának követésére törekszik, de az atyai tömörség helyett az ő szövegei önletrajzi epizódokká tágnak, olykor új történetekre is kitérve, egyik emlékről a másikra ugrálva. Koreográfiai eljárásnak tűnik, amint Bément először megkoreografálja a szövegét, amelyet apja jegyzeteire artikulál, mintha egy pas de deux-t alakítana ki egy másik táncossal. A koreográfus azzal

⁴³¹ „Je vais vous parler de Gaston. Je vais vous parler de ce père qui était là, assis en face de moi, dans ce café [„La Mort subite”], un jour, il y a longtemps, juste à cette même table où j’aime toujours m’asseoir. Je vais laisser parler ce père qui, lui bien sûr, vous parlera de tout, ou peut-être de rien et se mettant à chanter, sautera sur un cheval et disparaîtra au galop.” Maurice Bément et Gaston Berger, *La Mort subite – Journal intime*, 1991, a könyv hátoldalán.

⁴³² „Dans ce” journal”, les textes de Gaston Berger sont en italique, ils sont extraits de ses carnets inédits. Mais j’ai souvent l’impression qu’il écrit aussi mon texte. Par contre, en lisant ses notes, je me retrouve plus moi que moi. Peut-être simplement parce qu’elles sont bien écrites et que cet idéal de perfection et de sobriété me fascine d’autant plus qu’il m’est inaccessible.” Maurice Bément et Gaston Berger, *La Mort subite – Journal intime*, I. m., p. 32.

⁴³³ „Toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire.” Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, 1992, Paris, Seuil, p. 13. Magyarul: <http://irodalomelmelet.atw.hu/genette.pdf>.

indokolja szövegének dialogus jellegű felépítését, hogy a „betűk balettjének” képzelettel, amelyben apja szavait rendez és állítja színpadra. Hiszen a könyv egy táncos, pontosabban egy koreográfus szövege, vagyis egyfajta koreográfiai kompozíciós hatás mutatkozik meg benne. Szövege tehát most is egyfajta „szóbalettként” épül fel. A könyv tartalomjegyzék helyett kilenc fejezetből és egy szünetből álló műsor-leírással kezdődik. Bójart duettet koreografál saját és apja szavai között, amelyet táncelőadászerűen két részre oszt. A cselekmény (*acte*) szó különféle jelentéseivel játszik, egyrészt, hogy könyvét egy baletthez hasonlítsa, de egyben a cselekvés szükséglete mozgatja meg a gondolatait. Ennek a verbális táncnak a „mozdulataival” sikerül Bójartnak megszólítania, akár megelevenítenie apját, és visszatérnie a múltjához. Az emlékezésnek egyfajta aktív, cselekvő (*actif*) tétele zajlik ebben a szövegkonstrukcióban. A fejezetek többsége az „Apámmal vagyok.” – megjegyzéssel kezdődik (egy tömondat és a társhatározó rag lakonikussága és ennek folytonos ismétlődése), amely erősen hangsúlyozza a kapcsolat (kötelék?) szorosságát, és a passzusok leggyakrabban apja filozofikus gondolatait közvetítik, amelyeket úgy válogat össze, hogy azok saját gondolatainak kiegészítői legyenek. Saját gondolatai pedig életéhez, tevékenységéhez kapcsolódnak, így ebben a könyvben is önreflexív és autobiografikus szövegek vannak. Célja, hogy megmutassa (vagy talán kutassa), hogy apja szellemi hagyatéka hogyan épült bele saját gondolatvilágába, hogyan alakította, befolyásolta alkotói egyéniségét. A hatás nem marad el: a filozófus apa és művész fia szellemi közössége, kapcsolódása világosan mutatja és igazolja azt az örökséget, amely mindvégig meghatározta Maurice Bójart munkásságát. „Sok mindenben szerencsém volt. Például az apámmal.”⁴³⁴

Bójart az olvasás tekintetében is koreográfiai módszert alkalmaz, arra ösztönzi az olvasót, hogy mozogjon, „ugráljon” egyik fejezetről a másikra, hogy saját élményt alakítson ki a szövegen keresztül. Az olvasás aktusa tehát táncossá válik, és ellenáll annak, hogy a történet belemerevedjen valamiféle kronológiába és linearitásba. A könyv tehát az olvasás élményét is mozgásba szeretné hozni. Bójart irodalmi gyakorlata tehát ezúttal ismét a koreográfiai gyakorlatára reflektál.

„A *La Mort Subite* csak a *Mathilde* folytatása, vagy éppen ellenkezőleg, a Prelúdiuma, hiszen ahogy már írtam, a kronológia nem létezik. Ez a két könyv a szerelem, a remény és az öröm két balettje, mert a SEMMI, amely az egyiket befejezi, nem más, mint Keresztes Szent János NADA-ja vagy a taoizmus nagy ÜRESSÉGE, a teljesség szimbólumai, amelyek gyakran

⁴³⁴ Maurice Bójart, Gaston Berger, *La Mort subite – Journal intime*, I. m., a fülszövegben.

tevékenységeit idézve. Ezt erősíti a szereplőket és a nézőket elválasztó rács-fal is. A drámaíró Béjart ezúttal is hű marad a „totális látvány” gondolatához, amely koreográfusként híressé tette őt.

A *Levelek egy fiatal táncosnak (Lettres à un jeune danseur)*⁴³⁵ ismét másfajta írás, bár ez is magán viseli a koreográfus jellegzetes írói-gondolkodói jellemzőit. Maurice Béjart, az évszázad egyik legnagyobb koreográfusa leveleket (Jean-Georges Noverre híres esztétikai leveleiben a 18. században hasonló módon fogalmazta meg gondolatait a táncról) írt egy fiatalembernek, aki életét a táncnak szeretné szentelni. A „címezett” persze bármelyik fiatal táncos, a következő ő táncos generáció is lehet, de a valóságban Béjart-t Gil Roman, az utódnak kiszemelt táncművész és az alkotásban is társ, ihlette az írásra. Ezek a levelek egy beavató utazás írott dokumentumai, amelyet számos vallási és spirituális hagyomány termékenyít meg, amelyek mindig is szerzőjük elmélkedéseinek középpontjában álltak.

A hét levélből álló kis kötetben 2001-ben jelent meg. Az időpont azért is fontos, mert Béjart hat évvel halála előtt, már érzi az összegzés, a tapasztalatok továbbadásának igényét. Összefoglalja tehát mindazt, amit a tánc lényegének tart. Az első levélben a munkáról beszél, a mesterségről, az alkotásról. Léopold Senghörtől (1906–2001) idéz, amikor arról értekezik, hogyan merített más népek kultúráiból: „Minden nagy civilizáció lényegét tekintve valamilyen kereszteződésből származik. A steril tisztaság (mint a desztillált víz) csak halált hoz.”⁴³⁶ A második levél lényege, hogy a táncos, hogyan tudja kiteljesíteni (*compléter*) és ösztönössé, belülről fakadóvá (*intérioriser*) tenni a testén végzett munkát. Itt említi keleti tapasztalásait és azt, hogy a tánc spirituális értelmezése mennyire lényeges a művészetben. A balettrúdnál végzett gyakorlatok és a jóga hasonlóságai értették meg vele, hogy ha a tánctechnikát a test és a szellem egyszerre történő fejlesztésére használja, akkor juthat el a szakmai tudás valódi mélységeihez.

A harmadik levélben Martha Grahamre emlékezik, akinek hatása lényeges fordulatot hozott fejlődésében. A test „központjának” (*solar plexus*) gondolatát (amely eltér a balett test-tengely értelmezésétől) továbbértelemezve, a színpadon mozgó táncos „központosságának” tudatáról beszél, amely a közönséggel való viszonyban is megnyilatkozik. Béjart szerint általánosságban a középpontban levés lehet az önzés és mások elnyomásának kiindulópontja, de a táncos esetében ez mégis a legmélyebb létezés alapja. „Doris Humphrey [...] *The Art of Making Dances* című könyvében hosszasan tárgyalja az általunk színpadnak nevezett tér

⁴³⁵ Maurice Béjart, *Lettres à un jeune danseur*, Actes Sud, Paris, 2001.

⁴³⁶ „Toute grande civilisation vient profondément d’un métissage. La pureté (comme l’eau distillée) n’engendre que la mort.” Maurice Béjart, Uo., p. 11.

„közepontja” felfedezésének különféle lehetőségeit. És hogy Shakespeare azt mondja: „A világ egy színpad.”⁴³⁷ Mindez nem „színészkedés”, sokkal inkább mély tudatosság. Hiszen amikor a táncos a próbaterembe vagy a színpadra lép, az ugyanolyan, mint amikor egy templomba, egy mecsetbe, egy székesegyházba, vagy egy zsinagógába lép. Azért megy oda, hogy magára találjon, összekapcsolódjon, egyesüljön saját lényegével. Az összekapcsolódás (*se relia*) kifejezést a vallás (*religion*) szóval hozza párhuzamba. A tánc mindennapi gyakorlata az öntudatra ébredést kell előmozdítsa, amikor a táncos ismeri a testét, belülről tudja nézni azt és pontosan tudja, hogy mit miért csinál a színpadon.

A negyedik levél a művészi szabadságról szól. Hogyan lehet egy munka-megrendelést összeilleszteni a szabadsággal? Ezzel kapcsolatban olyan hallhatatlan alkotásokkal példálózik, mint a Szixtus-kápolna mennyezeti freskója, Bach miséi, vagy éppen Molière *Az úrhatnám polgárja*.

„A megrendelés egyfajta stimuláció. Egy regényíró barátom azt mondja, hogy szerencsés vagyok, hogy a bemutatóimnak kitűzött dátuma van, mert időre be kell fejeznem a munkát. Hiszem, hogy a szabadság a művészetben a korlátok legyőzését jelenti, és nem azok kikerülését. Az a szabadság, amelyet nem hódítottunk meg, nem igazi szabadság.”⁴³⁸

Az ötödik levél ismét a mesterséggel foglalkozik. Béjart szerint a művészt az állandó keresés, kutatás, újratervezés viheti előre. Ez pedig megkívánja, hogy mindig az adott pillanatban éljen, mindig legyen képes a felfedezésre és a spontaneitásra. Csak így képes magával ragadni a közönséget, amellyel el kell hitetni, hogy a mű abban a pillanatban születik. Ezután a táncoshoz tartozó elemekről, kellékekről, a balettrúdról, a tükörről és a talajról beszél. A megszemélyesített tárgyakhoz való viszony ismét csak spirituális kontextusba helyezi, a mindennapi materiális valóságból kiemeli a táncos számára üres rutinná váló, művészetét lélektelenné silányító hétköznapi gyakorlást.

A hatodik levél szinte versszerűen beszél arról, hogy az igazi művész az élet minden rezdüléséből, élményéből, történéseiből képes táplálni művészetét, egy a valóságtól elemelkedett világlátás jegyében. A természetből, az állatok, a felhők szemléléséből, a meditációból, a próbatermi izzadásból, az elődök életének epizódjaiból, az éjszakai autóvezetéséből, mind táncot lehet tanulni. Persze a felsorolásból nem hiányzik az előadások

⁴³⁷ „Doris Humphrey [...] dans son livre *The Art of Making Dances* disserte longuement sur les diverses possibilités de découvrir «le centre» de cet espace que nous nommons la scène. Et que Shakespeare nomme le monde,” *The world is a stage.*” Maurice Béjart, Uo., 1992. p. 19.

⁴³⁸ „La commande est une stimulation. Un ami romancier me dit que j’ai de la chance d’avoir une date fixée pour mes premières, je dois terminer à temps. Je crois que la liberté, dans l’art, c’est surmonter les contraintes et non pas de les esquiver. Une liberté que l’on n’a pas conquise n’est pas une liberté.” Maurice Béjart, Uo., p. 23.

nézése, a nagy mesterekkel való munka, az apjával megélt filozófiai beszélgetések élménye sem. A mondatok mind úgy kezdődnek: „táncot tanultam...”

A hetedik levél szerkezete töredezett, Béjart a megértés (*comprendre*) szóval indítja ezt a fejezetet, amelyben a tánc vallási szintre emelését dicséri, a táncnak az isteni értelem megértésében való szerepét hangsúlyozza. Egy vallások feletti vallásnak tekinti. „A tánc az EGYETLEN ...Születés Újjászületés...”⁴³⁹ A tánc egyetemességét hirdetve Nietzsche-t idézi: „Aki a jövő embereit repülni tanítja, az minden határt megmozgatott.”⁴⁴⁰ És ebben a gondolatban helyezi el önmagát és művészetét is. Végül a tánc térben és időben határtalanságát hirdeti: „A táncban az osztályozások egyfajta rasszizmust hoztak létre, és Isten látja, hogy a rasszizmus, az abszurd elmélet, mindig megakadályozza a látomást, a valódi fejlődést. Nincs nagy művészeti időszak, csupán keveredések egy megtalált múlt és egy felfedezett új horizont között, egy felfedezett ország és egy felfrissített múlt között, olyan kultúrák és technikák között, amelyek látszólag ellentétesek, de valójában kiegészítik egymást. [...] Kortárs vagyok, posztafrikai, pseudoklasszikus, minimo-japonista, modern-argentin, retro-folklorista és indio-petipa⁴⁴¹ követő.”⁴⁴²

4.3.4. Életrajzok: Én-arc a tükörben: szövegkonstruálás és autofikció a koreográfus önéletrajzaiban

A francia koreográfus azon ritka táncalkotók közé tartozik ugyanis, akik táncdarabok mellett szövegeket is létrehoztak, sőt munkásságában szinte külön fejezetet alkotnak írott munkái. Ezek a szövegek többféle műfajúak – találunk közöttük regényt, színművet, esszét, önéletrajzokat is – és szorosan kapcsolódnak szerzőjük színpadi alkotásaihoz.

Béjart életéről és munkásságáról szóló visszaemlékezéseit két kötetben írta meg. Az *Un Instant dans la vie d'autrui. Mémoires*⁴⁴³ 1979-ben készült el, ebből magyar nyelvű fordítás is született 1985-ben, *Maurice Béjart: Életem: a Tánc (Emlékezések)*⁴⁴⁴ címmel. A második kötet

⁴³⁹ „La danse est UNE...Naissance Renaissance...” Maurice Béjart, *Lettre à un jeune danseur*, I. m., pp. 42–43.

⁴⁴⁰ „Celui qui apprendra à voler aux hommes de l'avenir aura déplacé toutes les bornes.” Maurice Béjart, Uo., p. 45.

⁴⁴¹ Marius Petipa (1818-1910) francia koreográfus, a klasszikus balett megeremtője.

⁴⁴² „Les classifications en danse ont créé une sorte de racisme et Dieu sait si le racisme, absurde théorie, empêche toujours une vision, évolution véritable. Il n'est de grande période artistique que de métissage, entre un passé retrouvé et un nouvel horizon découvert entre un pays découvert et un passé réactualisé, entre des cultures et des techniques en apparence antagonistes mais en réalité complémentaires. [...] Je suis contemporain, post-africain, pseudo-classique, minimo-japonisant, moderno-argentin, folklorico-rétro et indo-petipatiste.” Maurice Béjart, Uo., pp. 43–44.

⁴⁴³ Maurice Béjart, *Un Instant dans la vie d'autrui. Mémoires I*. Flammarion, Paris, 1979.

⁴⁴⁴ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, I. m.

tizenhét évvel később, 1996-ban jelent meg *Mémoires, tome 2: La Vie de qui? címmel.*⁴⁴⁵ (Utóbbi magyar fordítása kiadásra vár.)

Az első memoár-kötet magyar fordításának címe sajnos nem adta vissza mindazt, ami az eredeti francia címben benne foglaltatik (szó szerint: *egy pillanat más életében/valaki más életében...*). Sőt, megnehezíti a második kötet fordítójának dolgát, hiszen ez utóbbi címe – Béjart koncepciójának megfelelően – valójában folytatja az első kötet címadásának gondolatait: „*Kinek az élete?*”. Mindkét cím tehát azt a kérdést veti fel: kiről szólnak valójában ezek a könyvek? Az írások ugyanakkor világosan és egyértelműen utalnak a szerző személyére.

A két kötet – bár különböző módokon – mégis együtt tükrözi vissza, mutatja be Béjart alakját, alkotói személyiségét (tánc- és szövegkonstruálásban egyaránt) és ezeken keresztül életútját, életművét, alkotásait, kapcsolatait, élményeit, véleményeit, gondolatait, vívódásait..., és azt a szellemi gazdagságot is, amely e kivételes alkotó művészetét meghatározta.

Az első könyv a hetvenes évek végéig, a *Heliogabale* (1976) és a *Life* (1979) (utóbbi cím beszédes az önéletrajz szempontjából) című balettek keletkezéséig, nagyjából követi az alkotó életének eseményeit, bár szerzője a történések kronológiáját igen szabadon kezeli. Ez a könyv sokkal inkább kínálja a visszatekintés érzetét, mint a későbbi második kötet. Még akkor is, ha maga Béjart már az első mondatokkal cáfolni igyekszik ezt:

„Nem vagyok a visszaemlékezés virtuóza.” [...] „Ne legyünk saját életünk régi harcostársai: jobban járunk, ha a regényírói vagyunk.” [...] „Életem háttere a gyermekkorom. Ez természetes. Mindig ott van, mozdíthatatlanul. Még sosem hagyott cserben. Számítok rá, ha valami súlyos csapás ér. Kinyújtom felé a kezem. Tánckompozícióimban a szereplők gyakran tárják ki a karjukat vagy kezüket valami felé. Most veszem csak észre, hogy az a valami talán a gyermekkoruk, vagyis az **én** gyermekkorom.”⁴⁴⁶

A gyermekkor meghatározó szerepe rendre visszatért Béjart műveiben. Nemcsak a családtagjait (korán elveszített édesanyja, csodált filozófus apja, afrikai gyökerekkel rendelkező nagyanyja, mozi-mániás nagyapja) idézte meg balettjeiben (pl: *A diótörő*, *L'art d'être grand-père*, *Prospective*, *La Mort Subite*, *Notre Faust* stb.). Szülővárosa Marseille, a „tenger mellékiség” a „Mare Nostrum” szó szerinti élménye (*La Mer*, *Thalassa Mare Nostrum*, *La Mer à Marseille*), vagy az első táncórák emlékei is (*La vie d'un danseur racontée par Zig et Puce*), több balettjében megjelennek. Olykor teljes művet szentelt ezeknek az emlékeknek, máskor csupán egy-egy motívum bukkant fel belőlük, más emlékekkel összekapcsolva, különböző asszociációs szinteken.

⁴⁴⁵ Maurice Béjart, *Mémoires, tome 2: La Vie de qui?* Flammarion, Paris, 1996.

⁴⁴⁶ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, I. m. p. 13.

De már az ifjúkorával kapcsolatban úgy akart megszabadulni a háború és a háború utáni traumatikus élményeitől, hogy szinte kitörli az emlékezetéből azt, aki tizennyolc és huszonnyolc éves kora között volt: „A kis Maurice Berger, aki 1927-ben született, a háború alatt meghalt valahol, talán, amikor véget értek a Monasque dombjain apjával tett titkos utak. De hát ki az a fickó, aki az egyiket összeköti a másikkal, Maurice BÉjart-ral? Ki az a valaki, aki a tizennyolcadik és huszonnyolcadik évem között voltam? Úgy tekintek vissza rá, mint egy szem elől tévesztett baráttra, egyikére azoknak, akiknek az ember nem másolja át a címét az új címkönyvecskéjébe. Készséggel bevallom, hogy itt egy hiátusom van. Tökéletes hiátus. Emlékezetkiesés.”⁴⁴⁷

Az első kötet kezdetén a szerző nem jelöl meg sem időt, sem teret, ahonnan indítja az emlékezést. Ehelyett a könyv végén tér vissza a konkrétan meghatározható időbe, „mába”. A második kötetben éppen fordítva teszi, az első mondatokban pontosan megadja a helyszínt és az időpontot: Lausanne, 1995. december utolsó hete. Innen indítja kalandozó (*zig-zag*) visszaemlékezéseit.

Béjart életrajzai javarészt valóságos, tényszerű eseményeket írnak le. Az írások ugyanakkor mindkét kötetben meditatív szemléletűek, szubjektív reflexiók saját lényére, létezésére, munkájára, amelyhez életének konkrétan megemlélt eseményei leginkább csak kiindulási pontként szolgálnak. Számos táncdarabjában is ezt a kompozíciós elvet követte, a valós életeseményeket (például édesanyja korai halálát) úgy jelenítette meg a színpadon, hogy hozzáfűzte érzéseit, vagy éppen a konkrét eseményt kitágította egyetemes problémává. A koreográfus-szerző tehát ugyanazt az alkotói módszert követte biográfiai megírásakor, mint amelyet színpadi műveiben is gyakran alkalmazott: nincs lineáris témavezetés, nincs szorosan vett kronológiai rend, az események, a találkozások, az utazások, a művek születésének körülményei, mind arra szolgálnak, hogy felidézőjük tovább haladjon egy-egy gondolati szálon és feltárja gazdag érzelmi-gondolati világának asszociációs irányait.

„Egy kupacba hajigálom az emlékeimet. Nem illenek össze az egyes szakaszok, az életutam cikkcakkban rajzolom meg: vonala hol kiugrik, hol meg beszögellik. Az a fontos, hogy kidobjuk a felesleget. Amire már nem emlékszem, végleg kidobtam. A maradékot pedig idehajítom. Amit elhallgatok, vagy amit figyelmetlenségből meg lustaságból ideiglenesen kiküszöbölök, attól a még hátralévő balettjaimban fogok megszabadulni.”⁴⁴⁸

Az életrajzi elemek valamelyike szinte minden balettjében megjelent. Ilyen például a kötél, amely egyik főszereplője az első valóban jegyzett koreográfiájának *A magányos férfi*

⁴⁴⁷ Maurice BÉjart, *Életem: a Tánc*, I. m. p. 63.

⁴⁴⁸ Maurice BÉjart, *Életem: a Tánc*, I. m. p. 157.

szimfóniájának (*Symphonie pour un homme seul, 1955*). Egy kötél lóg be a színpadra, amely a balett végén a menekülés útját jelenti az elidegenedett világból, a démonok szorításából a magányos férfi számára (saját művében Bėjart maga táncolta a főszerepet). A kritikusok sokféleképpen értelmezték ezt a megoldást. Az életrajzból nyilvánvalóvá válik, hogy Bėjart egészen konkrét gyermekkori élményét jelenítette meg benne. Tinédzserként Marseille-ben élte át az első világháborút, ahol imádott és csodált apja az ellenállók közé tartozott.

Első életrajzi könyvében húsz fejezeten keresztül emlékszik gyermekkorára, családjára, pályája kezdetére és azokra a művekre, amelyeket odáig készített. Életének ez az időszaka tele volt olyan találkozásokkal, hatásokkal, amelyek alkalmasak arra, hogy miközben az eseményekre emlékezik, a szerző felidézze, azokat a jelenségeket, amelyek a balettjei létrehozásának valódi élményalapjaiként szolgáltak. Bėjart művei igazán az életrajzok tükrében válnak érthetővé. Az írások olyan reflexiókat tartalmaznak a megemlített művekről, munkafolyamatokról, amelyeket az alkotó saját nézőpontjából írt le. Fontosak a munkatársaihoz, számára fontos emberekhez fűződő érzelmeiről, viszonyairól szóló részek. Mesél a gyermekkoráról, arról, hogy hogyan született meg benne a hivatás érzése, vall a sikerekről, szerelemről, hitről és a félelmeiről is. Megidézi a fontosabb turnékat (New York, Japán, Dél-Amerika), találkozását Jorge Donn-nal, aki meghatározó táncosa és társa volt az életében.

Sokat tudhatunk meg alkotói módszereiről és azokról az élményekről, amelyek a műveit ihlették. Ezek azok a részek, amelyekben úgy barangolhatunk Bėjart gondolatvilágának „mellékösvényein”, mint egy labirintusban. Nem kell félnünk attól, hogy eltévedünk, hiszen az események valahogy mégis követik egymást, és az élmény ott vár ránk minden titkos kitérőnél. A valódi és képzeletbeli találkozásokat át- meg átszövik a személyes impressziók, visszacsatolások és az a széleskörű kultúra, amellyel a szerző rendelkezett, és amely minden gondolat mögött megvillan. Eközben többször is kitér az időhöz, az időrendhez való viszonyára: „Tényeket, sőt dátumokat is felsorakoztathatok. A dátumoknak a legcsekélyebb jelentőségük sincs: életrajzot nem naptárral a kezében ír az ember.”⁴⁴⁹ Vagy máshol: „Most aztán kitekerem a kronológia nyakát. Torkig vagyok vele. Távozz tőlem kronológia, az utamban vagy!”⁴⁵⁰

A be nem tartott kronológiai rend ellenére a kötetben az első művektől a hetvenes évek végéig születetteket idézi fel a szerző, természetesen önkényesen említve a számára fontos darabokat: *Orpheusz*, *A magányos férfi szimfóniája*, *Le Sacre du Printemps*, a *Kilencedik szimfónia*, *Nizsinszkij*, *az Isten bohóca*, *Mise a jelen időért*, *Heliogabalus*, *Life*. Eljutva a könyv

⁴⁴⁹ Maurice Bėjart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 63.

⁴⁵⁰ Maurice Bėjart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 224.

keletkezésének valós idejéig, a hetvenes évek végéig, számvetést készít. Erről szól a könyv utolsó három fejezete.

„Balettokat csináltam. A jövőben is ugyanezt fogom csinálni. Lassacskán azon vettem észre magam, hogy koreográfus vagyok. Minden egyes művem egy pályaudvar, ahol megáll a vonat, amelyre feltettek. Időről időre jön egy kalauz, megkérdem tőle, mikor érkezünk meg – de fogalma sincs róla. Hosszú az utazás.”⁴⁵¹

Az utazás fogalma szintén fontos eleme Béjart életének, írásainak és színpadi alkotásainak. Számára az utazás a megismerés, sőt az önmegismerés útja, ahogy azt például az *Egy vándorlegény dalai* (Mahler) című balettjében megfogalmazta:

„Itt, talán sokkal inkább, mint más műben, megtalálható a vallomásosság, az önéletrajzi elem. Egy vándorlegényről szól, aki, mint a középkori fiatal inasok városról városra jártak, hogy elrendelésük, mesterük nyomára bukkanjanak, egy romantikus diákról, aki sorsától üldözve, attól szenved – Mahler szavait alkalmazva – „szívében a késsel”, hogy harcol önmagával és a magánnyal.”⁴⁵²

Az utazás és az önmegismerés, az életút megismerése ebben a műben szépen összekapcsolódik a megkettőzött személyiséggel, hiszen a Vándort és Sorsát/Életét/Önmagát két táncos jeleníti meg, olykor tükör-mozgásokkal erősítve meg ezt a dualitást.

Az első kötet számvetése (Béjart éppen ötvenedik életévét betöltve fejezte be) ismét felveti a „ki írta a könyvet” kérdést és az emlékek felidézésének, felidézhetőségének, az emlékezet hitelességének problémáját: „Erővel azt ismételttem ugyan, hogy nem érdekel a múlt (kényelmes módszer az interjúk lerövidítésére), viszont megpróbáltam felidézni az emlékeimet. Mennyi, de mennyi emléket fedeztem fel! Mind ott voltak, vártak rám.”⁴⁵³

Ezután pedig hosszan írja le azokat a dolgokat, amelyeket szeret. Tájakat, országokat, városokat, épületeket, embereket, állapotokat, tárgyakat, zenéket, hangokat, énekeseket, dalokat, költőket, verseket, filmeket, színházakat, rendezőket... Még az Optalidon-kúp⁴⁵⁴ is helyet kap ebben a furcsa és nagyon személyes leltárban. Éppen úgy, ahogy majd a második életrajzi kötetben teszi, ahol még nagyobb teret szentel „azoknak a dolgoknak, amelyek boldoggá tették”.

⁴⁵¹ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 248.

⁴⁵² Maurice Béjart: „On y retrouve donc, plus que dans aucune autre œuvre, le côté confession, autobiographie. Il s’agit d’un compagnon errant, comme ces jeunes apprentis du Moyen-âge qui allaient de ville en ville à la recherche de leur destinée, de leur Maître; d’un étudiant romantique poursuivi par son destin et qui souffre – pour employer les mots de Mahler – de” ce couteau dans la poitrine” qui constitue la lutte contre soi-même et la solitude.” <https://www.bejart.ch/ballet/le-chant-du-compagnon-errant/>.

⁴⁵³ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 255.

⁴⁵⁴ Főleg gyermekeknek szánt fájdalomcsillapító kúp.

Az első kötet utolsó fejezete – megint csak hasonlóan a későbbi másodikban megfogalmazottakhoz – a halál és az újjászületés gondolkörét vizsgálja. A leírtak – mintha az emlékekkel együtt a szerzőt is eltemették volna, hogy elhagyásuk, szöveggé tett „kimondásuk” egyfajta megtisztulást, újjászületést hozhasson számára.

„Én ma halok meg. Az imént olvastam el az eddig leírt oldalakat. Úgy olvastam el őket, mintha nem én, hanem valaki más róttá volna őket. [...] Megkértem a környezetemben levőket, ellenőrizték a dátumokat, még az útlevelemet is elővettem, hogy megnézzem benne a születésem időpontját.” [...] Mire kell ez a könyv?” [...] Nekem ez a könyv arra való, hogy megszabaduljak a múltamtól, mert ezután mások gondolnak rá helyettem. Úgy adom oda ezt a könyvet, ahogy néha a könyvtáramból adtam könyveket ajándékba: hogy több legyen a hely. [...] Elmeséltem, amire emlékszem. Nem mindent. Olyasmiket is elmeséltem, amire már nem emlékeztem vissza, s amit barátaim idéztek fel bennem. [...] A múltamból akarok újjászületni.”⁴⁵⁵

Érdekes az a vissza-visszatérő szándék, ahogy a szerző mindkét életrajzi könyvben többször és olykor nagyon határozottan igyekszik megkérdőjelezni azt, hogy kinek az életét is ismerheti meg a szövegekből az olvasó. Úgy, hogy eközben egyértelművé teszi, hogy ki a narrátor és ki az események főszereplője. Mindkét könyv eredeti francia kiadásának címlapján maga szerző-főszereplő arcképe jelenik meg, de mind a címadásokkal és a rendre visszatérő megjegyzésekkel is, az eseményekkel való kapcsolatát vonja újra és újra kétségbe a szerző. Mi lehet ennek az oka? Kicsoda valójában az a Béjart, akiről a könyv lapjain szó van? Egyébként pedig úgy tűnik, hogy a szerző foglalkozott magával az önéletrajz műfajával is, hiszen a két kötetben több autobiográfiára is hivatkozik (Saint-Simon, Hoffmann, Malraux, Gide).

A legtöbb önéletrajz egyfajta vallomás (Szent Ágostontól, Alfred de Musset-ig bőven találni ilyeneket az irodalomban), a szerző saját (*auto*) életének (*bios*) leírása (*graphein*). Az énről szóló írás (*écriture/récit de moi*) egyben a szerző önmaga kutatását jelenti. Általában ettől is személyesek ezek az írások. A személyességhez pedig olyan fogalmak kapcsolódhatnak, mint individualizmus, sőt akár narcizmus, és exhibicionizmus is. Különösen igaz lehet ez egy előadóművész esetében. Mennyire lehet egy ilyen írás őszinte? Mennyire tárulkozik ki a szerző? Mit mutat meg önmagából? Hogyan látja önmagát? Mit lát meg önmagából? Mire emlékszik? Jól emlékszik? Kinek írja a vallomását? Kit érdekelhet a személye, élete? Ha mindezeket a kérdéseket feltesszük az önéletírásokkal kapcsolatban, akkor a szövegek hordozta történeteken túl, sokkal mélyebben ismerhetjük meg azt, akiről a könyv szól.

⁴⁵⁵ Maurice Béjart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 265.

Mindenekelőtt érdemes egy kicsit jobban megvizsgálni az önéletrajz műfaji kérdéseit. Philippe Lejeune a 20. századi önéletrajz/önéletrajz-kutatás egyik megújítója, a francia strukturalista nemzedék egyik jelentős képviselője így definiálta az önéletrajzot: „Retrospektív elbeszélés prózaformában, amit egy valódi személy ad saját életéről, a hangsúlyt a magánéletére, különösképp személyiségének történetére helyezve.”⁴⁵⁶

Lejeune elméletét tehát az író személye köré építi fel, abból kiindulva, hogy a szerző hogyan jelenik meg a műben. Visszatekint (az írás aktusát megelőzi az leírt esemény - múlt idő), elbeszél (jelen idő), saját életének narrátoraként. Lejeune szerint létezik egyfajta paktum, amelyet a szerző az olvasóval köt, arról biztosítva őt, hogy a műben a szerző, a narrátor (elbeszélő) és az események főszereplője egy és ugyanazon személy. Az események elbeszélése egyes szám első személyben történik.

Béjart azonban életrajzi könyveinek címében szándékosan megkérdőjelezi, hogy a történetek a saját életének eseményei-e, holott maguk a szövegek ezt egyértelműen alátámasztják. Önmagáról beszél, egyes szám első személyben. Mégis újra és újra felteszi a kérdést: „Kinek az életéről van szó? (*La vie de qui?*)”

Az első kötet címadó mondata a *Hagakuréból*⁴⁵⁷, a samurájok kódexéből, Béjart egyik kedvenc olvasmányából származik: „La vie humaine ne dure qu'un instant. Un instant dans la vie d'autrui.” „Az emberi élet csak egy pillanatig tart. Egy pillanat valaki más életében.” Ugyanennek az első könyvnek a befejező mondataiban utalást találunk a címben és az idézetben megfogalmazott „én-más/valaki más” kettősségre, hiszen – ahogyan maga Béjart elmondja – François Weyergans, Goncourt-díjas belga író barátja a „másik énje” az, aki rávette az önéletrajz megírására, illetve segített is neki ebben. Az a Weyergans, aki 1961-ben filmet is készített Béjart munkásságáról.

„**Magamtól** sosem álltam volna rá, hogy egy önéletrajz kedvéért a múltban vájkáljak. François vett rá, előbb **ő** vágott neki. Je t'aime, tu danses (**Én** szeretlek, **Te** meg táncolsz) című filmjét látva (amelyben **én** játszom a főszerepet), saját **magamat** nézve a vetítövászonon, az volt a benyomásom, hogy **őt** ismerem fel...”⁴⁵⁸ (Kiemelések tőlem.)

⁴⁵⁶ Philippe Lejeune, *Önéletrajz, élettörténet, napló*. Válogatott tanulmányok. (szerk. Z. Varga Zoltán), L'Harmattan Kiadó, Bp., 2003.

⁴⁵⁷ Jamamoto Cunetomo, *Hagakure. A samurájok kódexe*, (ford. Kárpáti Gábor Csaba), 3. átdolg. kiadás, Szenszár, Bp., 2007 (Harcosok ösvényén).

⁴⁵⁸ „Je n'aurais jamais pu me résoudre à fouiller le passé pour écrire ma vie. C'est François qui m'y a décidé et qui a pris les devants. Lorsque j'ai vu son film: Je t'aime, tu danses ou je joue le rôle principal, j'avais l'impression en me voyant sur l'écran de le reconnaître...” Maurice Béjart, *Életem: a Tánc, Életem: a Tánc*, I. m., p. 269. (Kiemelések tőlem.)

És újra leírja a Montaigne-től kölcsönzött mottót is, amelyet a kötet elején már használt: „Mert ő volt, mert én voltam.”⁴⁵⁹ (Eredetiben: „Parce que c’était lui, Parce que c’était moi.”) Szoros kapcsolatuknak tehát a Michel de Montaigne híres esszéinek a *Barátságáról* szóló könyvéből vett idézettel adózik, ezzel Weyergans-szal való kapcsolatát Montaigne és Étienne de La Boétie titokzatos barátságához hasonlítja, amelyet a lelki és szellemi egység egyedi kölcsönössége jellemzett. „A barátság, amire gondolok, olyan egymásba illesztés, hogy elmosódnak még a varratok is, amivel összeöltötték. [...] Mert ő – ő volt, mert én – én voltam.”⁴⁶⁰

Meg lehet vizsgálni a Bójart által is használt idézetet a fordítás-értelmezés izgalmas nézőpontjából. Ahogy Csordás Gábor költő, műfordító felveti „ÉN, Ő ÉS AZ, Montaigne és a reneszánsz individuum”⁴⁶¹ című írásában: „... Albert Thibaudet szerint Montaigne akár ezt is írhatta volna: „mert ő – én volt; mert én – ő voltam”⁴⁶². Talán az 1985-ös magyar Bójart-kiadás esetében is megfontolandó lenne a Montaigne-idézetnek az így értelmezett fordítása, különösen a Weyergansról írottak fényében.

Ugyanezt a kérdést veti fel Horkay Hörcher Ferenc is *Az én tükrői...* című tanulmányában: „Az egymással való felcserélhetőség, a kölcsönös bizalom, megnyílás és megismerés azért kulcsfontosságú témánk szempontjából, mert jól mutatják, hogy Montaigne számára miért érdekes a barátság az önismeret tekintetében is. Hiszen, ha eggyé válunk, s megismerem a velem felcserélhető másikat, azzal végső soron magamat fogom megismerni...”⁴⁶³

Nézzük csak, mit mond Bójart! „Az út végére érve lehet, hogy csak egy kis tükröt találok, s végezetül felfedezem, hogy nem hasonlítok ahhoz, akinek látszom.”⁴⁶⁴ Vagyis az írással a szerző az önismeret tükrebe pillant és az életrajzi kalandozások „tükreben” az olvasó számára is kibontakozik egyfajta Bójart-arc. De vajon ki az, akit a szerző a tükörben lát? Önmagát, vagy a másik ént? Bójart „paktuma” tehát egyfajta megkettőzés-paktum, vagyis a tükörből visszanező arc önazonosságának keresése.

A tükörbeli önazonosság kérdése hatványozott fontossággal jelentkezik a táncos és a koreográfus vonatkozásában. A táncoló művész számára a tükör állandó „partner”, ebben

⁴⁵⁹ Maurice Bójart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 268.

⁴⁶⁰ „En l'amitié de quoi je parle elles se mêlent et confondent l'une en l'autre, d'un mélange si universel, qu'elles effacent et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes. [...] Parce que c'était lui; parce que c'était moi.” *Michel de Montaigne, Essais, De l'Amitié, Livre I*, 28, 1588.

⁴⁶¹ Holmi, 22. évf. 6. szám, 2010.

⁴⁶² Albert Thibaudet, *Montaigne*, Szerk. Floyd Gray, Párizs, Gallimard, 1963, p. 147.

⁴⁶³ Horkay Hörcher Ferenc, *Az én tükrői Montaigne esszéiben és Rembrandt saját kezű arcképein*, In: *Perspektíva és érzékelés a kora újkorban*. Észlelet, Gondolat Kiadó, Budapest, p. 217–242.

⁴⁶⁴ Maurice Bójart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 268.

vizsgálja nap, mint nap teste formálódását, szerepeinek kialakulását. A tükörben figyeli és látja, hogyan alakul át azzá a másikká, akivé a színpadon lenni szeretne. A próbateremben mindig ott van a tükör, a táncos állandó társa, amelyben önmagának művészi valóját látja. Ez a művészi arc vajon azonos-e azzal a személlyel, akiből lett? Vajon az, akit a művész a tükörben lát, valóban önmaga-e? A tükörbenézés önértelmezés, „szembenézés” saját magával. Egyben egyfajta megkettőződés is, hiszen aki néz és a nézett/akit néznek ugyanannak az ének két megjelenése.

Béjart többször is visszatér a tükör szerepére, mint az alkotási folyamatban is fontos eszközre. „Aztán van itt egy másik személy is, de az egy veszélyes valaki. Hamis barát. Amennyire a balettrúd a társad, ez a másik annyira be tud csapni. A tükör. Amikor belépsz a próbaterembe, a tükör azonnal eléd jön, hozzád ragad, beszippant, lenyel, felfal. Te boldog vagy és nézed őt. Benne magadat véled látni. Úgy gondolsz erre a tükörrre, mint az ikertestvéredre. Ez azonban áruulás!

Ügyet se vess rá, egyetlen pillantást se. Minden, amit mond neked, hazugság.” [...] Ebben a tükörben csak azt látod, akit nagyon akarsz látni. És akit látni akarsz, az nem te vagy, sohasem te vagy, hanem az, aki lenni szeretnél. Szóval, a tükör előtt egy ironikus mosoly, egy neked már jól ismert mosoly és aztán hagyd ott.”⁴⁶⁵

Máshol azt írja: „A gesztus, a mozdulat valódi kivetülést kap a térnek köszönhetően és a tükör ugyan hamis, de hatékony teret alkot számára.” [...] Nos, látod, a tükör elbűvöl, magával ragad és megrémít... Eszembe jut Jean Cocteau mondata: A tüköröknek egy kicsit elmélniük kellene, mielőtt a képeket visszatükrözik”.⁴⁶⁶

A mozdulat kivetülése a térben, a valóság és annak tükörképe a tér problematikáját is magába foglalja, amely a táncművészetben az egyik legfontosabb kérdés. A tükör előtt az Én mindkét térbeli „valósága” jelen van, így a tükör a foucault-i értelemben vett heterotópiának is tekinthető⁴⁶⁷. Béjart számára a tér és a tükör mindig többértelmű hely, amelyben a táncos fizikai

⁴⁶⁵„Ensuite, il y a une autre personne, ici, mais cette personne est dangereuse. C’est un faux ami. Autant la barre est ton épouse, autant cet autre est trompeur. Le miroir. Lorsque tu entres dans le studio, le miroir vient aussitôt à toi. Il se colle à toi, il t’aspire, il t’avale, il te dévore. Tu es heureux, tu le regardes. Dans lui, tu crois te voir. Tu t’imagines ce miroir comme un frère jumeau. C’est un traître. N’aie aucun égard pour lui, pas un seul regard. Tout ce qu’il te raconte n’est que mensonge. [...] Dans ce miroir, tu ne vois que ce que tu veux bien voir. Et ce que tu veux voir, ce n’est pas toi, ce n’est jamais toi, c’est ce que tu voudrais être. Alors, devant le miroir, un sourire ironique, un sourire que toi tu connais bien et puis, passe.” Maurice Béjart, *Lettres à un jeune danseur*, Actes Sud, 2001, pp. 30–31.

⁴⁶⁶„Le geste prend sa vraie projection grâce à l’espace et le miroir, du moins, crée un espace factice mais efficace. [...] Tu vois, le miroir me fascine et me terrifie... Je pense à la phrase de Jean Cocteau: Les miroirs devraient réfléchir un peu avant de renvoyer les images.” Maurice Béjart, Uo., pp. 39–40.

⁴⁶⁷ Míkuska Judit, *Saját magunkkal lenni kettesben*. http://adattar.vmmi.org/cikkek/21004/hid_2013-07%E2%80%9308_23_mikuska.pdf.

létezése és a közvetített gondolat kitágított többértelműsége egyformán jelen van. A tükör teret teremt a térben, de az alkotó számára ennek kezelése, értelmezése különleges feladat.

A második életrajzi kötetben BÉJART hosszabb passzust szentel a tükör használatáról szóló gondolatainak: „A balettjeimben sok tükröt használok. A tükör az egyike annak, a három-négy témának, amelyekkel éltem és visszaéltem. Egész könyvet írhatnék a tükrőről, de annak minden szimbólum-értékén túl, számomra a tükör a tér fogalmához kapcsolódik. Ez utóbbi azért is tűnik számomra fontosnak, mert a tükörre nemcsak úgy gondolok, mint színpadi kellékre, hanem mint munkaeszközre. A tükör a tételrendezés egyfajta eszköze a próbaterebben, vagyis térhatást kelt. Arra is szolgál, hogy lássam a táncosokat és, hogy elkerüljük a fordított mozgásokat. Amikor a tükör előtt készítek egy mozgást, nem a saját testemet nézem, hanem a táncosét. [...] Ugyanakkor nem jó tükör előtt dolgozni. Hogy láthassa magát a tükörben, a táncos torzítani fogja a mozdulatot. A fej és a nyak nem követi a test dinamikáját. Maga a test is megváltozik. Sokszor láttam, amint a táncos azt hitte, hogy javítja magát a tükör előtt, miközben éppen hogy deformálta a mozdulatát.

Az első balettjeim készítésekor, ösztönösen nem szerettem tükörrel dolgozni. Úgy tartottam, hogy nem valódi mozdulatokat eredményez. [...] Sok koreográfus használ tükröt, amikor pas de deux-t készít magának és partnerének. Jómagam, aki rettegek az üres esztétizmustól, mindig azt akartam, hogy a duettjeim a „mi-t” fejezzék ki, a kettőnk érzelmeit, a reakcióinkat, anélkül, hogy a tükör ezt a kettőst valamiféle érzelmi háromszöggé változtassa. [...] Másfelől a színpadon és az előadásba integrálva, a tükrök nagyon hasznosak számomra, mint a lélektan, a varázslat katalizátorai vagy a varázslatos lélekelemzés megerősítői! [...] Mozart Don Giovanni-jának általam rendezett változatában, Genfben, Don Giovanni a tükörképével koccint, majd hirtelen a tükör szilánkokra török és mögötte ott a Kormányzó Don Giovanninak öltözve. Nem akartam a Kormányzó szobrát tenni a színpadra, inkább ezt a megoldást választottam.”⁴⁶⁸

⁴⁶⁸„On trouve beaucoup de miroirs dans mes ballets. Le miroir est un des trois ou quatre thèmes dont j’aurai usé et abusé. Je pourrais écrire un livre entier sur le miroir, mais, en dehors de tout symbolisme, il ya une notion d’espace qui me paraît importante, si je pense au miroir moins comme accessoire sur scène que comme instrument de travail. Le miroir est un moyen d’avoir de l’espace dans le studios de répétition, c’est-à-dire qu’il donne une impression d’espace. Il sert aussi à voir les danseurs et à éviter des mouvements inversés. Quand je règle devant un miroir, je ne regarde pas mon corps mais celui du danseur. [...] En même temps, ce n’est pas bon de travailler devant un miroir. Pour arriver à se voir, le danseur va fausser le mouvement. La tête et le cou ne suivent pas la dynamique du corps. Le corps lui-même se trouve altéré. J’ai souvent vu des danseurs qui croyaient se corriger devant le miroir, alors qu’ils se déformaient. Pour mes premiers ballets, d’instinct, je n’aimais pas travailler avec le miroir. Je trouvais que ça conduisait à de faux gestes. [...] Beaucoup de chorégraphes utilisent le miroir quand ils règlent un pas de deux pour eux et un partenaire. Moi, je redoutais l’esthétisme, je voulais que mes pas de deux expriment” nous”, notre sentiment à deux, nos réactions, sans que le miroir vienne changer ce pas de deux en ménage à trois. [...]

A tükör tehát a koreográfus munkatársa is lehet, megőrzi a térértelmezéshez kapcsolódó speciális kettős szerepét, vagyis, hogy egyszerre nyújt hasznos ismereteket, de hamis valóságot is. „*Én egy másik vagyok*” (*Je est un autre.*)⁴⁶⁹ – írta Rimbaud abban a levélben, amelyben a költő a művészi alkotás eredeti koncepciójának kérdését veti fel. Kifejti, hogy a költészet nem az „én” szava, hanem az énben lakozó másiktól származik. Így a művész nem mestere művészi munkájának, alkotásának; a mű az, amely önmagától függetlenül a művész tekintete alatt teremti meg magát. A bennünk lakozó másik én teszi lehetővé, hogy eredeti, rendkívüli, szabad és gazdag műalkotást alkossunk. Valami ilyesmi jelenik meg Béjart gondolkodásában is, akinél a megkettőzött személyiség, a „Te vagy/és Én” gondolata az alkotásban is rendszeresen visszatérő motívum. Sőt a gondolat nála az alkotó-táncos kettősségében is vissza-visszatér. Ki alkotja a művet? A koreográfus vagy a táncos?

Az én keresése, a megkettőződés megjelenik más írásában is. Az 1991-ben publikált *La mort subite – Journal intime*⁴⁷⁰ (*Hirtelen halál - Bizalmas napló*) című különleges könyvének utolsó mondataiban ismét arról értekezik, hogy az ő élete vajon valójában kinek az élete is. Ezúttal – ahogy színpadi műveiben is gyakran – saját apjával „kettőződik” meg a személyisége.

Béjart életrajzainak másik fontos kérdése, hogy hogyan viszonyul a szerző az általa leírtakhoz. Hogyan írja le a valóságot? Vajon a valóságot írja-e le? Illetve az a valóság, amelyet az olvasó elé tár vajon mennyire tényszerű, mennyire az emlékezet szülötte, illetve milyen szerepet kap benne a fikció? Az önéletrajztól azt várja az olvasó, hogy szerzője a vele megtörtént eseményeket mutassa be és a benne szereplő alakok is valóságosak legyenek, hogy az írás alkotója életének krónikáját ossza meg az olvasóval. Az azonban már a szerző döntése, hogy leírt valóságokat hogyan mutatja be, milyen gondolatokat, érzéseket fűz a leírtakhoz, egy-egy esemény megidézésekor merre kalandozik emlékeiben tovább. Béjart szinte minden leírt valós történéshez kapcsolt fiktív elemeket. „Eljátszott azzal”, hogy egy-egy a realitásból kiemelt emlék, történet, találkozás, milyen láncolatot indít el a képzeletében. Hogyan hívja meg a művei bemutatójára a halott szeretteit, milyen képzelet-utazásokra indul egy-egy valós eseményt visszaidézve. Éppen itt találunk egyfajta kulcsot a műveihez is, amelyekben ugyanezeket a valóság-képzelet rétegeket rakja egymásra.

En revanche, sur scène et intégrés au spectacle, les miroirs me sont très utiles, comme catalyseurs de psychologie, de magie – ou de psychologie magique! [...] Dans ma mise en scène du Don Giovanni de Mozart, à Genève, Don Giovanni trinquait avec son reflet dans le miroir, et soudain le miroir volait en éclats, laissant apparaître le Commandeur, habillé comme Don Giovanni. Je n’avais pas envie de mettre la statue du Commandeur sur scène, et j’avais trouvé cette solution.” Maurice Béjart, I. m., 1996, pp. 93–95.

⁴⁶⁹ Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*, 15 mai 1871, Pléiade, 2009, pp 343–344.

⁴⁷⁰ Maurice Béjart, Gaston Berger, *La mort subite – Journal intime*, Librairie Séguier, Paris, 1991.

Az önéletrajzi kötetekben leírt élményeket nem feltétlenül kell folyamatosan olvasni, hanem ahogyan szerzőjük is teszi, vissza-vissza lehet térni egy-egy részre, újra és újra lehet olvasni, akár a későbbiek tükrében is, mert csak így részesülhet az olvasó abban az élményben, hogy közelebb jusson Maurice Béjart-hoz az emberhez, a művészhez, a világpolgárhoz, a táncalkotóhoz. A szerző tehát az olvasás tevékenységét is mozgásba hozza.

„Nem léteznek olyan kulcsok, amelyekkel beléphetünk Maurice Béjart univerzumába” - írta Gérard Mannoni francia újságíró, tánckritikus 2000 decemberében, a Béjart-interjúkat tartalmazó CD-gyűjteményhez mellékelte tanulmányában. „Ha meg akarjuk ismerni Béjart-t, ellenkezés nélkül kell elfogadnunk a meghívását egy olyan utazásra, amely időközön, kultúrákon és a saját életén vezet keresztül. Olyan ez az utazás, mint a kocsiját húzó vándormutatványos útja, akinek kordéja tele van emlékekkel, amelyeket olykor mintha figyelmetlenségéből elveszítene, mivel egyszerre fontosak és közömbösek ezek számára...”⁴⁷¹

Béjart saját életének eseményeiből elsősorban a meghatározó személyeket ragadta ki (például édesanyja, akinek korai halála meghatározta egész életét, édesapja Gaston Berger, Pierre Boulez zeneszerző, Jean Vilar rendező, André Malraux író, Jorge Donn, szerelme és múzsája), akik éppen olyan fontosak számára, mint balettjeinek alakjai (olykor azonosak is velük). Leírja a fontos találkozásokat (például Salvador Dalival, Maria Casarès-szel, Federico Fellinivel), illetve a munkáról, egy-egy balett születésével kapcsolatos élményeiről tudósít.

Az események, a történések sem az életrajzokban, sem a táncművekben nem alkotnak kronologikus láncot, minden tényszerűen leírt/bemutatott történéshez Béjart asszociációs kitérőket tesz, az időben előre és vissza is „ugrálva”. Táncműveinek dramaturgiája szinte minden esetben ugyanezt a kompozíciós elvet követi, nincs egyenes vonalú történetmesélés, a táncjelenetek egy-egy mozaikdarabkáját adják a műnek, amelyből végül összeáll az alkotó mondanivalója.

Az életrajzok írójuk munkájához, a koreográfusi léthez (próbák, alkotás, társulat, turnék) kapcsolódnak. „A tánc az otthonom. Egyetlen otthonom a próbaterem. – szokta mondani a vendégeinek. Ott otthon vagytok nálam...”⁴⁷² Az utóbbi, egy interjúorozatban elmondott gondolat visszatér majd a második életrajzi kötetben is, ahol majd ismét használja a próbaterem-otthon hasonlatot.

⁴⁷¹ „Il n'existe pas de clés pour entrer dans l'univers de Maurice Béjart. Si l'on veut connaître Béjart, il faut accepter d'emblée son invitation au voyage à travers le temps, à travers les civilisations, à travers sa propre vie, un voyage de forain tirant sa charette pleine de souvenirs qui perdurent comme par inadvertance, qu'il considère à la fois avec tendresse et indifférence...” Maurice Béjart, *Les rêves en mouvement*, INA/Radio France, Paris 2001.

⁴⁷² „La danse est mon pays. Mon seul pays, c'est le studio de répétition, dit-il à ses visiteurs. Vous êtes donc dans mon pays.” Maurice Béjart, *Les rêves en mouvement*, INA/Radio France, Paris, 2001.

A második életrajzi kötet tehát a *Kinek az élete? (La vie de qui?)* címet viseli. Béjart ismét fűzött megjegyzést a címadáshoz: „A kérdőjelet külön hangsúlyozom. Ahogyan a jó krimiben, fenn kell tartani a titokzatosságot és végig nyitva kell hagyni a kérdéseket a szereplőt illetően. Jó vagy rossz? Vesztes vagy nyertes? Szorongó, vicces, érzelmes, agilis? Beteg-e vagy jó egészségnek örvend? Faust-e vagy talán Mefisztó? Kiábrándult vagy lelkes? Mozart ő, vagy Freddy Mercury? Fernandel vagy Marius Petipa? Én volnék? Esetleg Ön?”⁴⁷³

A megkettőzött, megkérdőjelezett személyiség képzelete itt is visszatér, sőt Béjart írói stílusában is érezhető. A szövegek olykor személyesek, közvetlenek, mintha csak éppen most mesélne szerzőjük, máskor ironikusak vagy patetikusak, sőt kritikusak, mintha valaki más tollából születtek volna.

A második életrajzi kötetben találunk egy olyan fontos megjegyzést, amely visszaautal arra is, hogy az elsőben leírtak és a valóság viszonyában Béjart milyen álláspontot képviselt. „Beszéltem már a hetvenes évekről egy másik könyvben, a kiadó azt a szó nyomtatta a borítóra: „Emlékek/memoárok.” Jobban örültem volna a „fantázia”, vagy a „mese” szónak, tisztelegve kedves Hoffmannom előtt. Ugyanakkor természetesen az egyetlen megfelelő cím az ilyen könyveknek az, amit Malraux talált ki, az a cím, amelyet mindig irigyeltem tőle: *Ellenemlékiratok*. Malraux *Ellenemlékiratai* volt az egyik kedvenc könyvem, amit a neki szentelt balett készítésekor forgattam ...”⁴⁷⁴

A könyv elején tehát részletesen ismerteti az időpontot és a helyszínt, sőt a kötet keletkezésének körülményeit is megadja: arra kérték, hogy a több kiadást is megért első memoárt frissítse, egészítse ki az azóta keletkezett művek krónikájával. A kiegészítés helyett úgy döntött, hogy újabb könyvet ír. „Nem akartam a nyolcvanas években készített balettjeimet gyorsan leszállítani egy könyv utóiratába (post-scriptum). Ráadásul egy olyan könyvbe, ahol bővebben kitértem a régebbi balettjeimre, olyanokra, amelyek ma már kevésbé hoznak lázba és nem voltak érdekesek a részletezésre.”⁴⁷⁵

⁴⁷³ „J’insiste sur le point d’interrogation. C’est comme dans un roman policier: il faut préserver l’énigme, et se poser Jusqu’au bout des questions sur le personnage. Est-il bon, est-il méchant? Est-il perdant, est-il gagnant? Est-il angoissé, est-il comique, est-il émouvant, est-il actif? Est-il malade, est-il en bonne santé? Est-il Faust, est-il Méphisto? Est-il désabusé, est-il enthousiaste? Est-il Mozart, est-il Freddy Mercury? Est-il Fernandel, est-il Marius Petipa? Est-il moi, est-il vous?” Maurice Béjart, I. m., 1996. p. 213.

⁴⁷⁴ „J’ai déjà parlé des années soixante-dix dans un autre livre que celui-ci: l’éditeur fir imprimer sur la couverture le mot” Mémoires”. J’aurais préféré le mot ’fantaisie’ ou ’conte’, en hommage à mon cher Hoffmann, étant bien entendu que le seul titre convenable appartient à André Malraux, ce titre qui n’a pas fini de faire des jaloux: Antimémoires. Les Antimémoires de Malraux furent un de mes livres de chevet lorsque je préparais le ballet que je lui ai dédié, ...” Maurice Béjart, Uo., p. 15.

⁴⁷⁵ „Je ne voulais pas expédier mes ballets des années quatre-vingt en vitesse dans le post-scriptum d’un livre où je m’étendais sur des ballets plus anciens qui me passionnaient moins et ne les valaient pas.” Maurice Béjart, Uo., p. 28.

Újra szembe találjuk magunkat a kérdéssel: kinek az életéről beszél a tizenhét évvel később ismét tollat ragadó író? Természetesen önmagáról vall, arról a sokarcú önmagáról, amely Bújartként is mindig más és más alakot képes felöltetni, és akihez különös viszony fűzi. Hiszen a „nem én vagyok”, hanem valaki más, gyakran olyan alakot ölt, amely Bújart kedvenc fiktív és valóságos alakjaihoz, vágyott eszméihez, helyszíneihez, szeretett irodalmi szereplőiehez hasonlít.

„Hogyan tudnám elmesélni valakinek az életét, akit ismerek és ugyanazt a nevet viseli, amit én, mikor olykor úgy ébredek, hogy velencei hegedűs vagyok, aki Vivaldival randevúzok, vagy egy statisztá, akinek Molière ad néhány mondatos lehetőséget a következő darabjában? [...] Természetesen, időnként tudatában vagyok önmagamnak, de ez nem tart sokáig és vannak pillanatok, amikor nem értem, hogy miért kellene, hogy érdekeljen engem az a másik, aki állítólag én vagyok.”

Az átváltozások, amelyeket az élet rendel nekünk, aligha adják az én állandóságának érzetét. Megpróbálom magamat a múltba vetíteni, sőt a közelmúltba: belülről semmi sem készítet arra, hogy ahhoz a személyhez kössem magam, aki voltam, ... [...] Vannak az egymást követő „ének”, amelyek attól a helytől függenek, ahol élnek, azoktól a személyektől, akikkel találkoznak, attól a munkától, amit végeznek.”⁴⁷⁶

Máshol még tovább megy, ismeretlenül is Lejeune paktumának problematikája nyomán: „Ha valaki, aki az én koromban a saját életrajzát írja, az ezt csak visszafelé teheti. Egy bizalmas napló, amelyet napról napra írnak, feltétlenül a „helyén” van. Egy élet, amelyet több évtized után szemlélünk flash-back-ké változik. Az olvasó konstatálni fogja, hogy én inkább egy másik megoldást választottam, és ez a cikk-cakokban haladás. Arra is gondoltam, hogy az egész könyvet egyes szám harmadik személybe teszem. Hogy elkerüljem azt, hogy „én”, [...] inkább azt mondanám »Ó«. Beszéltem erről François-nak, aki azt válaszolta: Csak a királyok, a pápák és a bolondok beszélnek magukról egyes szám harmadik személyben! Megértettem és azt válaszoltam: De én egy kicsit mindhárom vagyok...”⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ „Comment faire pour raconter la vie de quelqu'un que je connais et qui porte le même nom que moi, alors que je me réveille parfois en croyant que je suis un violoniste vénitien qui a rendez-vous avec Vivaldi, ou un figurant à qui Molière va donner sa chance en lui confiant quelques répliques dans sa prochaine pièce? [...] Bien sûr, parfois j'ai conscience d'être moi, mais ça ne dure pas, et il y a des moments où je ne comprends pas pourquoi cet autre, qui est censé être moi, devrait m'intéresser.

Les métamorphoses que la vie nous impose ne me donne guère le sentiment de la permanence du moi. J'essaie de me projeter dans le passé, même récent: rien intérieurement ne me pousse à m'associer à ce personnage qui est celui que je fus... [...] Il y a des "moi" successifs, qui dépendent des lieux où on vit, des personnes qu'on rencontre, du travail qu'on fait.” Maurice Bújart, *Uo.*, p. 28.

⁴⁷⁷ „Quelqu'un qui à mon âge, écrit sa biographie ne peut le faire qu'à l'envers. Un journal intime, écrit au jour le jour, est forcément »à l'endroit«. Une vie consodéré après plusieurs dizaines d'années devient un flash-back. Le lecteur aura constaté que j'ai préféré une troisième solution, celle du zigzag. J'avais aussi pensé à mettre tout le

Belépve a hetvenedik életévébe, Bėjart már más dolgoknak tanúsított fontosságot, mint korábban. Gyakran emlegeti a halált, amely amúgy is mindig visszatérő motívuma volt és maradt művészetének, de ugyanakkor elfojthatatlan szomjjal kapaszkodik a jövőbe. A kötet műfajilag még eklektikusabb, az önéletrajzi részek inkább egy töredékes naplóra emlékeztetnek, amelyet az idő kezelésével is alátámaszt. Ez a kötet sokkal személyesebb hangvételű, mint az első, szerzője elidőzik egy-egy témán, a jelen helyzetből fakadó emlékei is sokkal inkább saját maga, illetve vélt önmaga, mint a külvilág körül forognak. Ír a betegségről, a hipochondriáról, az orvosságokról. Visszaemlékezik például arra, hogy milyen hatást gyakoroltak rá gyerekkori orvosságainak nevei, amelyekből verset szeretne írni. A hipochondria tekintetében közösséget vállal Federico Fellinivel, akivel személyes jó barátságot ápolt. Hosszan ír Fellini-élményeiről és azzal zárja gondolatait, hogy „Az egyetlen dolog, amit egész életemben sajnálni fogok, hogy elmulasztottam, hogy Fellinivel együtt menjek be egy gyógyszertárba! A patikában Fellini és én csúcstalálkozót tarthattunk volna.”⁴⁷⁸

Bėjart ezt a második életrajzi kötetet négy fő részre tagolta és – szokatlan módon – a függelékben két korábban már publikált írását is újra közölte. Ez utóbbi esszék csak részben kapcsolódnak a főszöveghez és Bėjart magyarázatot ad a döntésére: „Két olyan szövegről van szó, amely fontos nekem, mert két olyan koreográfusról szól, akiknek a neve B betűvel kezdődik.”⁴⁷⁹ Az első szöveg 1972-ben született *B.: Son autobiographie* címmel, és életének egy szakaszát mutatja be. Ez az írás leginkább az autofikció műfajába sorolható. A koreográfus pedig úgy tekinti, hogy ez a valódi, „ravaszkodások” nélküli életrajz, amelyben a valódi tények a fikció világában öltönek testet.

A második függelék-szöveg (1988-ból) az amerikai koreográfusról George Balanchine-ről (1904-1983) szól, aki a 20. század másik nagy táncalkotó egyéniségeként írta bele magát a tánc történetbe. Két nagy kortárs alkotó, akiknek B-vel kezdődik a neve, és akik teljesen más utakon jártak. És Bėjart ebben az írásban fejet hajt Balanchine előtt!

Ebben az életrajzi kötetben sincs lineáris időrend, de mégis konkrét dátumok jelölik ki a tartalom határait. A szerző 1995 karácsonya utáni napokban indítja emlékezéseit. Az utolsó fejezetben pedig 1996 januárjának eseményeivel kapcsolódik vissza az ünnepek utáni munkába,

livre à la troisième personne. Pour éviter de dire »moi« [...] , j'aurais dit »Il«. J'en ai parlé à François qui m'a répondu: Ce sont les rois, les papes et les fous qui parlent d'eux à la troisième personne! J'ai compris, et j'ai dit: Mais je suis un peu les trois...” Maurice Bėjart, Uo., pp. 147–148.

⁴⁷⁸ „Une chose que j'aurai ratée dans ma vie, c'est d'entrer avec Fellini dans une pharmacie! Dans une pharmacie, Fellini et moi, nous aurions pu avoir une conversation au sommet.” Maurice Bėjart, 1996. p. 55.

⁴⁷⁹ „Il s'agit de deux textes auxquels je tiens, qui sont consacrés à deux chorégraphes dont le nom commence par B.” Maurice Bėjart, Uo., p. 267.

hogy azután 1996 júliusáig kövesse nyomon saját tevékenységének aktualitásait, már-már naplószerűen.

„Ma reggel elhagytam az odúmat. Miután napokig be voltam zárva, otthon tengve-lengve egy régi jukatában, most megborotválkoztam, felöltöztem és megérkeztem a próbaterembe. A társulat visszatért. Összehívtam a táncosaimat és azt mondtam nekik: „Meg ne kérdezzétek, hogy jól töltöttem-e a vakációt!”⁴⁸⁰

Az emlékezések hol múlt, hol jelen idejűek, szakítva az önéletrajzi szövegek általános múltbeliségével. *A jelen idő (Le temps présent)*, ez a negyedik rész címe, a MA, amelynek Béjart szentelt már korábban egy „misét” alkotásai sorában, *Mise a jelen időért (Messe pour le temps présent)* címmel, 1967-ben az Avignoni Színházi Fesztiválra készített forradalminak számító balettet, amelyet a francia tánc történet az következő évben történt diákmozgalmak kulturális előképének tekint. Mert a *Jelen*, a *Ma* kulcsszavak az alkotó világában, táncdarabjai a mához, a jelenről szólnak, akkor is, ha éppen a francia forradalom vagy egy ősi rítus a témájuk. Még emlékeit is képes volt jelen idejűvé tenni.

A könyv tartalmát a karácsony környéki munkaszünet közepette rátörő emlékek és a következő időszak tényszerű eseményei fogják közre. Béjart munkamániás, számára az ünnepek semmittevése keserves, ráadásul orrmelléküreg gyulladással küszködött. Kint hideg van, szobája tehát az egyetlen menedék, ahol átvészselheti ezeket az időket. Ráadásul a születésnapja is erre az időszakra esik (január 1.), ilyenkor különösen hajlamos az ember a visszatekintésre, összegzésre...

Részletesen leírja a környezetét és rendre visszatér az őt körülvevő valósághoz. Mint egy operatőr kamerája, úgy járhatja körbe tekintetét a szobán, aprólékosan írja le a szobrokat, tárgyakat, a szamuráj kardjait, gyógyszereit. Pontosan bemutatja melyik helyiség, hol található a lakásban. Majd mégis felteszi a kérdést: Hol vagyok? Ezután pedig hosszan értekezik arról, hogy az ember sohasem ott van, ahol éppen létezik. „Sohasem ott vagyunk, ahol éppen vagyunk, erről meg vagyok győződve. És csak azokról a helyekről álmodunk, ahol nem vagyunk ott. Így nem valami könnyű élni. Jómagam azt a megoldást választom erre a problémára, hogy baletteket készítek!”⁴⁸¹

És felidézi az emlékeit, az utazásait, a balettjeit, a munkafolyamatokat. Ebben a *Sötét éjszaka (Nuit Obscure)* című, első részben olyan darabjaira emlékezik, mint a *Malraux, avagy*

⁴⁸⁰ „Ce matin, j’ai quitté mon terrier. Après être enfermé pendant des jours, a traîner chez moi avec un vieux yukata sur le dos, je me suis rasé, j’eme suis habillé, je suis arrivé au studio: la compagnie est rentrée. J’ai réuni mes danseurs et je leur ai dit: ‘Ne me demandez pas si j’ai passé de bonnes vacances!’” Maurice Béjart, Uo., p. 227.

⁴⁸¹ „On n’est jamais là où on est, j’en suis convaincu. Et on ne rêve que d’endroits où on n’est pas. Ce n’est pas commode à vivre. Ma solution à ce problème, c’est de faire des ballets!” Maurice Béjart, 1996. p. 19.

az istenek metamorfózisa, a *Nuit obscure*, *Sissi*, avagy az anarchista császárné, *A csodálatos mandarin*. Mindez csak töredéke annak a közel nyolcvan balettnek, amelyeket az első kötet befejezése és a második születése közötti időszakban koreografált. Meg is jegyzi: „Lehetetlen, hogy mindezt én hoztam létre?”⁴⁸²

A sötét éjszaka ismét egy referenciákkal teli címadás. Keresztes Szent János: *A Kármel hegyére vezető út (A lélek sötét éjszakája)* című költeményéből származik, amelyből balett is született 1968-ban. Béjart olvasta apja Gaston Berger 1943-as tanulmányát (*Az éjszaka ismerete, Connaissance de la nuit*),⁴⁸³ amelyben a filozófus arról értekezik, összeegyeztethető-e a tudomány és a miszticizmus. „Az éjszaka sötétje a megtisztulás legfőbb pillanata.” – írja Gaston Berger ebben az írásában. Nem véletlen, hogy ezt az állapotot érzi közel magához a hideg, téli lausanne-i éjszakában az emlékezésbe merülő alkotó.

A továbbiakban a könyvekkel való találkozásairól beszél, szinte láttató erővel tallózik a könyvtárban, egy-egy könyv ürügyén pedig megint csak szellemi kalandozásokra indul. Emlékezik, képeket, eseményeket idéz fel életéből. Nagyon jellemző – ismerjük ezt műveiből is – ahogyan összeköti, az első látásra nem összetartozónak tűnő dolgokat, hogy végül megértsük, mi mivel, ki kivel tartozhat mégis össze Béjart szellemi univerzumában: egy szufi mester II. Lajos bajor királlyal, Fritz Lang Gyagilevvel, Mishima Pasolinivel. Ezután kedvenc filmjeiből készít képzeletbeli „toplistát”: Jean Renoir, Fellini, Visconti, Kuroszava, Godard... A filmekkel felidézi a hozzájuk fűződő emlékeket, válogatás, logika nélkül, ahogy eszébe jutnak.

A felidézett találkozások, kapcsolatok közül a legfájdalmasabb a Jorge Donnra, táncosára, múzsájára és társára emlékezés, akinek halála mélyen megrendítette Béjart-t. Személyes kötődése mellett azonban a táncos és az alkotó kapcsolatára is kitér és ebbe a gondolatba belekapcsolja más olyan híres művészek, táncosok alakját is, mint Maria Casarès, Rudolf Nurejev (1938–1993) vagy Sylvie Guillem (1965–). Az alkotó és egy zseniális előadóművész bonyolult egymásra hatása alkotás-lélektani tanulságokkal szolgál:

„Az előadó elfedheti a koreográfus hiányosságait. A nagy előadók elkényelmesítenek! [...] Harcolnom kell a kisugárzásuk ellen, ahelyett, hogy behódolnék neki. Technikai tudásukkal, karizmatikusságukkal, színpadi jelenlétükkel, ötleteikkel és adottságaikkal sokat

⁴⁸² „...il est impossible que ce soit” moi” qui ai fait tout ça.” Maurice Béjart, Uo., p. 31.

⁴⁸³ Gaston Berger, *Connaissance de la nuit*. dans *Les Études philosophiques* 1943-1944. pp. 422-426. <https://www.jstor.org/stable/20840912?seq=1>.

tesznek hozzá a művekhez, de tehetségük nem helyettesítheti az enyémet, hanem hozzá kell adódnia ahhoz.”⁴⁸⁴

Béjart könyvének második részéhez tömondatokban adja meg a témákat: „Több lehetséges befejezés ..., Egy újabb magányos év ..., Földrengés Kobében ..., XIV. Lajos, Molière és apám ..., Egy Boulez-szöveg ... stb. Ezekben a szövegekben leginkább az öregség foglakoztatja, amelyre vissza-visszatér, őszintén vall a lankadó erőtől való félelméről, felidézi apja és immár halott barátai alakját. Közben továbbra is „cikk-cakkban halad” premierek, turnék, próbafolyamatok között. Emlékezik Pierre Boulez-re és Manos Hadzidakis-ra, a velük végzett közös munkára, és különleges helyet szentel Jean Vilarnak, a francia *théâtre populaire* (népszínház) megteremtőjének.

A könyv harmadik része ismét egy másfajta gondolkodást mutat meg és sajátos megfogalmazást használ. A fejezet a *Kedvenc jegyzetek, dolgok, amelyek boldoggá tesznek* címet viseli. Mintául ehhez Szei Sónagon (996-1025),⁴⁸⁵ japán udvarhölgy naplója, a *Párnakönyv* szolgált. Az udvarhölgy naplójában szabályos listába szedte, hogy mit tartott kellemesnek vagy kellemetlennek a körülötte zajló eseményekkel kapcsolatban. Béjart is listák formájában, rövidebb-hosszabb mondatokban, egy-egy bekezdésnyi részben írja le emlékeit családról, szülőkről, balettekről, zenékről, színészekről, társulatokról, a háborúról. Cserepek, töredékek, mozaikok, diribdarabok mindarról, amit szerzőjük szeret a világból vagy gondol a világról, amelyek ugyanakkor mind adnak valamit a Béjart-képhez. Nem is mindig csak azzal, amiről ír, de a megfogalmazás stílusával is. Aforizma sűrűségű például az a mondat, amelybe életének tevékenységét foglalja: „Dolgozom, kutatok, találok, tévedek, újrakezdem, folytatom. Ma, tegnap, holnap”⁴⁸⁶

Fontos megjegyezni, hogy Béjart mindig – szóban és írásban és táncban egyaránt – igyekezett nagyon pontosan fogalmazni. Számára fontos a nyelv, a szavak ereje, hangulata, a beszélt színház (*théâtre parlé*), a „csinálni” (*faire*), és a „mondani” (*dire*) egy töről fakadt, az artikuláció a mozdulatban és beszédben azonos jelentőségű és értékű. Gyakran játszott is a nyelvvel:

„Egy teljes napon át tudnék alexandrinusokban beszélni. Az alexandrinus természetes fogalom a francia nyelvben. Mehetnék a gyógyszerertárba, hogy alexandrinusokban kérjek kenőcsöt, vagy

⁴⁸⁴ „L’interprète cachait les manques du chorégraphe. Les grands danseurs m’incitent à la paresse! [...] Il faut que je lutte contre leur charme au lieu d’y succomber. Par leur technique, leur charisme, leur présence, leurs inventions et leurs dons, ils m’apportent beaucoup, mais il ne faut pas que leur talent se substitue au mien, il faut qu’il s’ajoute au mien.” Maurice Béjart, I. m., 1996. pp. 61-62.

⁴⁸⁵ A *Párnakönyv* az egyik legrégebbiről fennmaradt, prózában írott japán irodalmi alkotás.

⁴⁸⁶ „Je travaille, je cherche, je trouve, je rate, je recommence, je continue. Aujourd’hui, hier, demain.” Maurice Béjart, I. m., p. 210.

akár az újságoshoz is... Berlinben azzal szórakoztam, hogy a B betűvel játszottam: B mint Berlin, mint Barenboim, Boulez, Berger (amikor a Bėjart álnevet választottam, megőriztem a monogramom betűit M. B.), B mint Béla Bartók, B mint Brüsszel...⁴⁸⁷

Hasonló eljárás figyelhető meg Bėjart egyik koreográfiájában is: „*V come...*, vagyis *V mint...* (1978). Az ábécé utolsó betűinek egyike foglalkoztatja tehát Bėjart-t. Ezzel kapcsolatban, sorozatban jutnak eszébe a legmagasabb röptű szavak: V, mint verbo, Ventura, vampa, vastita, vita, volara, volonta, vittoria, (szó, szerencse, láng, távolság, élet, repülés, akarat, győzelem), V, mint Viva Verdi, mint Verona. Bėjart merészen köti össze az egészet egy torzonborz történetté, melynek témájára az alcím inkább utal, mintsem magyarázná: „O mia patria si bella e perduta” (Óh, hazám, oly szép és elveszett)⁴⁸⁸

A könyvnek ez a harmadik része – meglepő módon – egy napi feljegyzések-résszel (agenda) zárul. Az 1969-es esztendő körülbelül első felének töredékes feljegyzései ezek, amelyekről Bėjart azt mondja, hogy korábban „soha nem vállalta volna, hogy ezt a ’dokumentumot’ bárkinek megmutassa”.⁴⁸⁹ Nemcsak találkozások és események villannak fel benne, hanem ezekhez kapcsolódóan az író lelkiállapottai, lelki változásai, hangulatai jelennek meg benne. Talán ebben a részben engedi legközelebb magához az olvasót. Szavak, „szűk” szavak sorakoznak egymás mellett, alatt, amelyek keverednek a buddhista mantrákkal, meditációs gondolatokkal és hangokkal. Gyakran jelenik meg a szövegben az OM mantra és Shiva, a táncoló hindu isten neve is. Bėjart ugyanis mindennapjaiban élte és „használta” a buddhista vallás meditációs gyakorlatait és jógázott is. Más írásaiban is rendszeresen visszaköszönnek a buddhista tanok, spirituális szimbólumok, képek.

Végül könyvének utolsó, negyedik részével az író visszavezeti olvasóját a jelenbe: a *Le temps présent (Jelenidő)* című fejezetben ismét Lausanne-ban vagyunk 1996 januárjában, ahol Bėjart számára újra kezdődött a munka. A munka, amely a jövőt jelenti: próbák, turnék, utazások, városok. Egészen 1996 júliusáig írta le turnéit, teendőit. Lausanne, Palermo, Tokió, Ferrara, Trieszt, Amszterdam... A részletek mind hangsúlyozottan jelen időben vannak leírva, holott a szerző nyilván visszatekintett ezekre a történésekre. A szövegben megszapornak a környezeti-természeti leírások: az ég, a kihalt tengerpart, a forgalmas utcák, a zuhogó eső, a misztrál... Az utolsó oldalakon pedig a szerző a jelen időből a jövőbe tekint: „[...] a jövőre

⁴⁸⁷ „Je pourrais parler une journée entière en alexandrins. L’alexandrin est une notion naturelle de la langue française. Je pourrais aller à la pharmacie et demander une pommade en alexandrins ou acheter des journaux... A Berlin, je me suis amusé à penser à la lettre B: c’était B comme Berlin, comme Barenboim, Boulez, Bėjart, Berger (quand j’ai choisi Bėjart comme pseudonyme, je conservais mes initiales M. B.), B comme Béla Bartók, B comme Bruxelles...” Maurice Bėjart, I. m., 1996. p. 145.

⁴⁸⁸ Külföldi Szemle, 1978-04-01 / 2. szám=(Helmut Scheier, a „Das Tanzarchiv” 1977. novemberi számában.

⁴⁸⁹ „...je n’aurais jamais consenti à montrer ce ’document’ à qui que ce soit.” Maurice Bėjart, Uo., p. 216.

gondolok. Szeretem a jövőmet. Beszélek hozzá és azt mondom neki: „szeretlek”. Tudom, hol vár rám: egy próbateremben. A rúd és a tükör. A rúd, a tükör és a táncosok. Minden igazi marseille-i ismeri a dalocskát: „Az a kis házikó, az az egész életünk... Minden marseille-inek megvolt a maga kis házikója. Az én házikóm a próbatermem, amit nagyon szeretek.”⁴⁹⁰

A próbaterem, a társulat, a táncosok, a növendékek, ők jelentették Bėjart-nak a családot, az otthont, a biztonságot, az életet. Gyermekkora óta nézte arcát, testét, mozdulatait a tükörben. Gyermekkora óta kapaszkodott a balettrúdba, amelyet haláláig nem tudott elengedni...

Bėjart emlékiratainak vizsgálatakor, tekintettel arra, hogy térben és időben is gondolkodó, alkotó művész szövegeit olvassuk, Frederic C. Bartlett (1886–1969) brit pszichológus⁴⁹¹ konstruktív emlékezet (emlékezeti konstrukció) elméletének megvalósulását feltételezhetjük. Eszerint az emlékezés nem passzív aktus, hanem egy aktív konstrukció, ahol az emlékező újjáépíti a múltját. A koreográfus visszaemlékezései során nem csupán leírja, „visszaadja”, hanem újraalkotja, konstruálja a múltbeli eseményeket, válogat közülük, viszonyul hozzájuk. Így alakítja ki belőlük azt a képet, amelyet önmagáról szeretne megmutatni. Az emlékezés „alkotó természete” formálja önéletrajzainak szövegeit, amelyek szorosan összekapcsolódnak a szövegek írójának tánckonstruáló elhivatottságával.

A már említett és a kötet végére csatolt, 1972. január 24-re datált, *B.: Son autobiographie* című önéletrajzi szövegében azonban, a korábbiakhoz képest egészen másféle módon fogalmazza meg emlékeit gyermekkoráról és tanulmányairól, tapasztalatairól, álmairól és ideáljairól.⁴⁹² Ebben a szövegben Bėjart teljesen szabad teret enged a fikciónak, minden múltban megélt tény, olvasmány, találkozás, a szerző életének és gondolatainak referenciái átkerülnek egy fiktív világba, a koreográfus egyfajta „szöveg-színpadra” állítja az életét. Autófikciónak tekinthetjük a szöveget abban az értelemben, ahogy azt Balajthy Ágnes Serge Doubrovsky (1928–2017) nyomán megfogalmazza: „Az autofikció fogalma a *Fils* megjelenése óta eltelt évtizedekben úgy futott be nemzetközi karriert, hogy jelentéstartalma az eredeti kontextushoz képest némileg leegyszerűsödött, ugyanakkor kitágult: leginkább (az összetétel két tagjának megfelelően) a fikciós és az önéletrajzi elemeket ötvöző írásmód(ok)

⁴⁹⁰ „...je pense à l’avenir. J’aime mon avenir. Je lui parle, je lui dis: ‘Je t’aime.’ Je sais où il m’attend: dans un studio de danse. La barre et le miroir. La barre, le miroir et des danseurs. Les vrais Marseillais connaissent cette chanson: ‘Le cabanon, c’est toute notre vie...’ Chaque Marseillais avait son cabanon. Mon cabanon, c’est mon studio, et mon studio, je l’aime.” Maurice Bėjart, I. m., 1996 p. 263.

⁴⁹¹ *Az emlékezés. Kísérleti és szociálpszichológiai tanulmány*, Gondolat, 1932., Pléh Csaba, Két klasszikus konstruktív emlékezetelmélet mai relevanciája: Bartlett és Halbachs, *Magyar Filozófiai Szemle*, 2019. 3. sz., Keszei András, Az emlékezet rétegei, *Korall*, 2010. 41. sz.

⁴⁹² A szöveget először Marie-Françoise Christout közölte, 1972-ben megjelent Bėjart-ról szóló könyvében. Christout, Marie-Françoise, *Bėjart*, Éditions Seghers, Paris, 1972. Ott az írás címe: *Autobiographie*, amelyet Bėjart később *B.: Son autographie*-ra változtatott.

megnevezéseként terjedt el. [...] a történetmondással együtt járó fikcióképzés megkerülhetetlensége, ugyanakkor az a felismerés is, hogy a szöveg külső kontextusait (a szerző személyét, publikus életrajzát, nyilvános megszólalásait, a műveit övező diskurzust) érintő tudás nem kapcsolható ki a befogadás során.”⁴⁹³

Vagy ahogy Vincent Colonna⁴⁹⁴ határozta meg: „Ez egy terminus technicus és egy elsődleges definíció: az autofikció olyan irodalmi alkotás, amellyel az író személyiséget és létezését talál ki, miközben megtartja valódi identitását (valódi nevét).” Z. Varga Zoltán átfogó tanulmányában Colonnát idézve, még tovább árnyalja a műfajt: „A fikciós elem túlsúlya, illetve a valóságától való eltávolodása miatt Colonna a legnagyobb figyelmet az autofikciók általa fantasztikusnak nevezett csoportjának szenteli. E szövegek „központjában, akárcsak az önéletírás esetében, az író áll (ő a hős), ám az író átváltozik, létezése és lényé egy valótlan történetbe kerül át, fittyet hányva a valószerűsége.”⁴⁹⁵

Béjart szövegében a szerző életének néhány ismert referenciája – apa = berger, anya = tánc, szépség, 7 éves, amikor elveszíti az anyját, Mathilde = zene, filmek = Sternberg mozija, London=igazi tánctanulmányok, a testre való rácsodálkozás, apja halálának időpontja, a helyszínek, Marseille – összefonódik az irodalmi fikcióval. Eleinte a valóság és a fikció határán tartja az olvasót, majd teljesen átlendül az önfabuláció világába. Ami valóságos faktumnak tekinthető az ének (*je*) gyermek- és serdülőkorához, valamint a tanulás időszakához kapcsolódó ismert tényyszerűségei. A továbbiak pedig azok az élmények, tapasztalások, amelyek formálták pályáját. Apja halálának valódi dátuma (november 13.) egyfajta időbeli cezúra a szövegben. Másnaptól egy spirituális utazás kezdődik, amely Kelet felé vezeti a szerző főhóst. A címben megjelölt önéletrajz tehát időben behatárolt, nem a koreográfus teljes életet idézi meg, csak azt az időszakot, amelyben a különböző valódi és képzelt személyek, illetve hatások alakították Béjart életét. Noha a szöveg konkrét időre utaló részei valóban Béjart életének csak egy részét keretezik, az önvallomásból – sok szimbolikus utalás segítségével – ki tud rajzolódni a szövegben megjelenő személy (a szerző) portréja.

A néhány oldalas írás olyan mondatokkal indul, amelyek éppen a képzelet és a valóság egymáshoz való viszonyának kérdését vetik fel, és bevezetésként, akár paratextusként, belevonják az olvasót a játékba: „Az életrajzírók tévednek, amikor megbíznak a látszatban.

⁴⁹³ Balajthy, Ágnes, Az autofikció elevensége: (Bartók Imre: Jerikó épül), *Studia Litteraria*, 2002, 61(3–4), 98–<https://ojs.lib.unideb.hu/studia/article/view/12135>.

⁴⁹⁴ „Ce sont un terminus technicus et une première définition: une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom).” Vincent Colonna, *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature. Linguistique*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989. <https://theses.hal.science/tel-00006609>, p. 30.

⁴⁹⁵ Z. Varga Zoltán, Autofikció és önéletírás-kutatások Franciaországban, *Filológiai Közöny*, 2020/2., pp. 6–18.

Abban a hitben, hogy megfelelnek a történeti igazságnak, a valószínűtlenségek útvesztőjébe vezetik olvasóikat, a legfélelmetesebb kitaláció szövevényeibe. Ezért aztán elhatároztam, hogy azért ragadok tollat, hogy objektivitással helyettesítsem a képzeletet, és néhány oldalban átnyújtsam gyermekkorom, kamaszkorom és formálódásom titkos történetét.”⁴⁹⁶

Már az első mondat is meglepő: „Egy kis kaukázusi faluban születtem. Apám egy herceg állatait őrizte, [...]. Gyermekként pásztor (berger) voltam; csak a véletlen változtatta meg a sorsom menetét.”⁴⁹⁷ Hogy miért a Kaukázust említi, azt később értjük meg, amikor Tolsztojt említi, aki kedvelt írói közé számított. A játék a *berger* (pásztor) szóval hatásos, hiszen apja bemutatása és tőle örökölt, eredeti vezetékneve lehetőséget ad erre a meseszerű leírásra.

A következő rész, amelyben anyjáról ír, szinte teljesen valóságos leírást ad, az asszony szépségéről, öltözkéről és arról, hogy hogyan ölelte meg őt két körtánc vagy két polka között. „Szeretett táncolni.”⁴⁹⁸ A leírás tehát hiteles, megerősítve az „emlékszem...” bevezetéssel. Ezután ismét a képzelet világába lépünk át, ahol egy Tolsztoj által ültetett fa lesz a gyermekfőhős társa, barátja. A fa gyökerei között alszik nyári éjszakákon, enni visz neki és a fa beszél hozzá: „Beszél hozzám, felépítette az emlékezetemet. És még ma is, amikor elmerülök az emlékeimben, a fa történetei bukkannak fel és alkotják meg életem valódi filmjét.”⁴⁹⁹ A „Tolsztoj fája” kép valójában a nagy táncostól, Vaclav Nizsinszkijtől származik, aki naplójában azt írta: „Tolsztoj fája az élet.”⁵⁰⁰ Béjart gondolataiban Nizsinszkij szláv érzelem- és gondolatvilága a táncot az orosz írókhoz, elsősorban Tolsztojhoz kapcsolta. Nizsinszkij, ahogy a 20. század elejének fiatal művészei, táncosai közül oly sokan, bálványozták Tolsztojt, elsősorban az eszméiért, különösen miután elhagyták Oroszországot. A mítoszhoz nosztalgia társult. Béjart persze maga is rajongott az orosz íróért, az *Ivan Iljics halálát* a világ egyik legjobb könyvének tartotta. Nizsinszkijhez, a 20. század egyik legnagyobb férfitáncosához pedig természetes csodálattal közelített, naplóját gyakran forgatta és ennek alapján készítette el *Nizsinszkij az Isten bohóca*⁵⁰¹ című koreográfiáját.

⁴⁹⁶ „Les biographes ont tort de se fier aux apparences. Croyant cerner la vérité historique, ils entraînent leurs lecteurs dans un dédale de vraisemblances, dans les méandres de la fiction la plus redoutable. Je me décide à prendre la plume pour remplacer l’imaginaire par l’objectivité et livrer en ces quelques pages le récit secret de mon enfance, de mon adolescence et de ma formation.” B.: *Son Autobiographie*, in Maurice Béjart, *La vie de qui? Memoires* 2., I. m., p. 269.

⁴⁹⁷ „Je suis né dans un petit village du Caucase. Mon père gardait les troupeaux d’un prince, [...] Enfant, je fus berger: le hasard seul changea le cours de ma destinée.” Uo., p. 269.

⁴⁹⁸ „Elle aimait danser.” Uo., p. 269.

⁴⁹⁹ „...il me parlait, construisait ma mémoire. Et maintenant encore, lorsque je plonge dans mes souvenirs, ce sont les récits de l’arbre qui surgissent et constituent le véritable film de ma vie.” Uo., p. 269.

⁵⁰⁰ „L’arbre de Tolstoï est la vie, ...” Vaslav Nijinski, *Cahiers*, Paris, Babel, Actes Sud. 1995, p. 69.

⁵⁰¹ *Nijinsky, clown de dieu*, szöveg: Vaslav Nijinsky, zene: Piotr Tchaikovsky, Pierre Henry, díszlet és jelmez: Joëlle Roustan, Roger Bernard. Bemutató: Lausanne Octogone à Pully en 1991. Előadta: Béjart Ballet Lausanne

A fa történetei szimbolikus értelemben azt a gondolatot fejezik ki, hogy a magányos gyermek titokzatos barátként, sorsa kiváltságos tanújaként tekint rá, rábízott emlékei a múlt tanúiként idézhetők vissza. A családfa, a gyökerek, mind a gyermeki lét fogalomköréhez kapcsolhatók. A film témaként itt jelenik meg először a szövegben és később gyakran felbukkan úgy is, mint emlék, de a leírások filmszerűségében, módszerként is.

A fa, a gyermekor és az emlékezet összefüggése, sőt az egész szöveg hangulata ugyanakkor a francia író Jean-Marie Georges Le Clézio (1940-) világát is megidézi. Mintha a később megjelent *Utazás a fák országába*⁵⁰² című könyvének történetébe csöppennénk. Később a város, a tó, vagy a folyó, a sivatag, az utazás és a zene felidézésén is Le Clézio hatása érezhető. Bár Bėjart arról nem ír konkrétan, hogy olvasta volna a francia író valamelyik művét, mégis feltételezhető, hogy ismerte Le Clézio munkásságát és a hasonló világlátás, a jellemző motívumok (a Kelet és Kína iránti érdeklődés, a természet ökológikus felfogása, a fikció világának a reálissal való ütköztetése, a gyermeki identitás elemeinek sajátos kezelése, a fák, a tenger iránti szerelem) szembeötlő hasonlóságokat mutatnak közte és az író között. Annál is inkább figyelemreméltó ez a kapcsolat, mert az autofikciós szöveg keletkezésének időpontja után nem sokkal később (három év múlva), 1975-ben, balettet készített Le Clézio egyik szövegére, MUDRA iskolájának növendékei számára „*Aqua Alta*”⁵⁰³ címmel, amelynek a bemutatója Velencében volt.

1975-ben rendezték meg a vízre épült városban a *Danza 75, Incontri Internazionale della Danza* elnevezésű fesztivált, ahol Bėjart és iskolájának növendékei, az UNESCO támogatásával, első alkalommal léphettek fel.

Acqua alta „ez a kifejezés az évente érkező dagály megjelölésére szolgál ott, amely odáig terjed, hogy a Szent Márk teret fél méteres víz is boríthatja. A vízszint ilyen emelkedése nagyon pozitív jelenség, mert új vizet hoz a csatornába, amely elmosza az iszapot, megtisztítja a levegőt és elűzi a maláriát. Ebből az elemből, a vízből kiindulva, amely nélkül nincs élet, kitértem az emberi életre és civilizációnkra. Ez egy olyan előadás volt, amelyet commedia dell'arte-nek képzeltem el, bohózszerű és szatirikus, fergeteges ritmusú produkciónak, amely az olasz színház hagyományos elemeit keverte a cirkusszal és a zenés vígjátékkal, valamint Vivaldi zenéjét az olasz dalok slágereivel. [...] És végül van egy író, akit nagyon nagyra értékelek, Le

⁵⁰² Le Clézio, *Voyage au pays des arbres*, Gallimard, Párizs, 1978.

⁵⁰³ *Acqua Alta*, Maurice Bėjart és a MUDRA iskola növendékeinek közös alkotása. Zene: Antonio Vivaldi és olasz népzene. Szöveg: Jean-Marie georges Le Clézio. Díszletek: Roger Bernard. Jelmezek: Franco Romano. Bemutató: Velence, Campo del Ghetto Nuovo, 1975 június. Előadta: Ballet du XXe Siècle és a MUDRA iskola növendékei. Szólisták: Jorge Donn, Yann Le Gac, Maguy Marin, Jean Gaudin, Shonach Mirk, Franco Romano. Arra vonatkozóan, hogy Bėjart Le Clezio mely szövegét használta koreográfiájához, nem találtam konkrét forrást.

Clézio. Az egyik szövegét idéztem az Acqua Altában. A Le Clézio képek, látomásosak, költőiek. Nap van benne.”⁵⁰⁴

A balett kivonatos tartalmát tekintve – a teljes koreográfia sajnos eltűnt, csupán egy nagy sikert aratott férfi szolo⁵⁰⁵ került később még néhány alkalommal színpadra – feltételezhető, hogy Le Clézionak a *Le déluge*⁵⁰⁶ című, korai, 1966-ban megjelent regénye részleteiről lehet szó.

Visszatérva az autofikciós szövegre, a következő részében, miután a gyermek hét éves korában elveszítette anyját, hét nap és hét éjszaka vándorol, míg végül egy rózsaszín homokos sivatagba érkezik. „Ott mutatta meg MAGÁT nekem először.”⁵⁰⁷ Ki ez a titokzatos nőnemű Ő, aki megmutatta magát? A jelenet leírása Flaubert-t idézi: „Először azt hittem délibábot látok, a hatalmas és illatos körmenetben, ezekben a színekben, ezekkel az ékszerekkel, amelyek táncolni látszottak a testeken és rajta, aki ezen a fehér elefánton ült... Minden valószerűtlen volt... kivéve a HANGOT. A zene létezett, körülvette, a teste volt. Láttam, megérintettem, belélegeztem a zenét, és mélyen éreztem, hogy végre létezem. Azt mondta, hogy ő Sába királynője, nem mertem ellentmondani neki, de jól tudtam, hogy Mathilde-nek hívják, és Josef von Sternberg egyik filmjéből származik.”⁵⁰⁸

A jelenség tehát az ideál, Mathilde, akinek élete egyetlen regényét szentelte, az a fenomén, aki zenéből van, aki Béjart számára talán magát a TÁNCOT (La Danse) jelenti. A jelenség egy éneklő, táncoló rózsát tart a kezében. A virág ismeri a jelent (*le présent*), a múltat (*le passé*), a jövőt (*l'avenir*), és a közepében egy város látható. Ez a város London, a „csapdaváros”, ahol a szerző táncos fejlődése, valódi táncossá válása megkezdődött. Nagyon fontos az a néhány sor, amely ezután következik, hiszen érzékletesen és mély átérzéssel és fájdalmas szépséggel festi

⁵⁰⁴ „Il s’agit de l’expression utilisée là-bas pour désigner la grande marée annuelle qui va jusqu’à recouvrir la place Saint-Marc sous un demi-mètre d’eau. Cette montée des eaux est un phénomène très positif car elle apporte dans les canaux une eau nouvelle qui emporte la vase, assainit l’air et chasse la malaria.” Partant de cet élément, l’eau, sans qui nul homme ne peut subsister, j’ai développé une digression sur la vie humaine et notre civilisation. C’était un spectacle que j’avais conçu comme une commedia dell’arte, bouffonne et satirique, au rythme endiablé, qui mélangeait les éléments traditionnels du théâtre italien avec le cirque et la comédie musicale, les musiques de Vivaldi avec les succès de la chanson italienne. [...] Enfin, il y a un auteur que j’apprécie beaucoup, c’est Le Clézio. J’ai cité un de ses textes dans Acqua Alta. Le Clézio, ce sont des images, ce sont des visions, c’est de la poésie. Il y a un soleil en lui.” Michel Robert, *Maurice Béjart, une vie. Derniers entretiens*, Éditions Luc Pire, Brüssel, 2008, pp. 217–218.

⁵⁰⁵ https://www.youtube.com/watch?v=J7mvP_B-sYo.

⁵⁰⁶ Le Clézio, J. M. G., *Le Déluge*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.

⁵⁰⁷ „C’est là qu’ELLE se montra à moi pour la première fois.” B.: *Son Autobiographie*, in Maurice Béjart, *La vie de qui? Mémoires 2.*, I. m., p. 270.

⁵⁰⁸ „Je crus d’abord à un mirage, ce cortège immense et parfumé, ces couleurs, ces bijoux qui semblaient danser sur les corps et elle, juchée sur cet éléphant blanc... Tout était irréel... sauf le SON. La musique, elle, existait, l’entourait, était sa chair. Je voyais, je touchais, je respirais la musique et profondément j’avais le sentiment enfin exister. Elle me dit qu’elle était la reine de Saba, je n’osai pas le contredire mais je savais bien qu’elle se nommait Mathilde et sortait d’un film de Josef von Sternberg.” Uo., 1996. p. 270.

le, fogalmazza meg a lényegét saját táncossá formálódásának: „Lerombolni a testem, újjáépíteni, újra elveszíteni anyámat, elfelejteni, megölni a zenét, dolgozni, izzadni, nem gondolkodni, nézni a városfalakat, reménykedni egy dalban, amely többé már nem jön elő, folytatni a test a boncolását, semmit nem remélni, kővé, fából készült rúddá válni, egy pohár vízzé, egy tükörré, egy kis piszokká, emlékezni a gyomorral, a combokkal, az inakkal, képeket alkotni a talppal, számolni az ízületekkel, imádkozni a könyökökkel, meghalni. Élni.”⁵⁰⁹

A nagyon érzékletes és költői leírásban ott rejlik minden erőfeszítés, minden gyötrellem, amelyet egy immár tudatos táncos a saját testének átalakításakor, a régi tudás mellé újismeretek, tapasztalások megszerzésével megél. Lerombolni majd újjáépíteni a testet, a balett terem falai között, szemben a kegyetlen valóságot mutató tükörrel, görcsösen kapaszkodva a baletttrúdba, megsemmisülni és a test minden porcikájával reagálni arra, ami eközben az emberben lezajlik. Ezt az utat csak egyedül lehet bejárni, a test és a lélek feláldozásával. Pokoljárással jutni el az élethez.

Talán nem véletlen a rózsza szimbólum használata sem, hiszen a rózsza a misztikusoknál a mámor virága, amely közel viszi a benne elmerülőt a paradicsomi szépséghez, menny és föld közötti kapocs, a földi küzdelem és a tökéletes, isteni tudás megszerzésének lehetősége, ígérete. Az autofikciós szöveg megírásakor Bėjart már találkozott a szúfizmussal, az iszlám miszticizmus szellemiségével, amelyben például az aszketizmus is erőtelejesen jelen van és ezt összekapcsolta a táncos testi önátadásnak formáival. A szimbolikus virág később még újra megjelenik az írásban és bő egy évvel később Saadi (Mocharrafoddin) költeményére elkészíti a *Golestan vagy a Rózsák kertje (Golestan ou le Jardin des Roses)*⁵¹⁰ című balettjét. De a titokzatos virág megtalálható a német költő, író Novalisnál (1772–1801) is, ahogyan a Mathilde-jelenség is.

Bėjart táncos formálódásának leírásában a fizikai valóságot mutatja be költői eszközökkel, majd újra a fikció területére lépve ír találkozásáról Richard Wagnerrel. Wagner muzsikája és szellemisége egész életében meghatározó fontossággal bírt és táncműveiben, írásaiban is gyakran felbukkan. Ebben a szövegben a zeneszerzővel való találkozás egy ködben úszó tavon, egy bárkában történik. Mintha a *Lohengrin* című opera elevenedne meg ezekben a

⁵⁰⁹ „Détruire mon corps, le reconstruire, perdre à nouveau ma mère, oublier, tuer la musique, travailler, transpirer ne pas penser, regarder les murs de la ville, espérer un chant qui ne vient plus, continuer le dissection de ce corps, ne rien espérer, devenir une pierre, une barre de bois, un verre d’eau, un miroir, un peu de crasse, se souvenir avec le ventre, avec les cuisses, avec les tendons, imaginer avec la plante des pieds, compter avec les articulations, prier avec les coudes, mourir. Être.” B.: *Son Autobiographie*, in Maurice Bėjart, *La vie de qui? Mémoires* 2., I. m., p. 270.

⁵¹⁰ *Golestan ou le Jardin des Roses*, tradicionális iráni zenére. Díszet és jelmez: Joëlle Roustan, Roger Bernard. Bemutató: Persépolis, Iran, 1973. augusztus 30. Előadta: Ballet du XX^e Siècle. *Jorge Donn, Suzanne Farrell, Alain Louafi*.

sorokban. A háborgó vízen együtt érkeznek meg egy kivilágított ablakú, különös berendezéssel díszes, nagy villához. Bent egy teremben, kerek asztal körül tizenkét személy ül. A szöveg szerint ők Wagner barátai, akik valójában Bėjart „barátai” is. Ott van közöttük Novalis, akiről tudjuk, hogy titokzatos romanticizmusa erősen hatott a koreográfusra, és „ugyanaz iránt a Mathilde, iránt rajongtak”. Az pedig, hogy ezúttal Wagner, Novalis és Bėjart összekapcsolódnak a szövegben, a Bėjart-ra olyannyira jellemző asszociációs láncolatot mutatja és Mathilde alakja közös nevezője lesz ennek a kapcsolatnak. Az asztalnál ott ül Hoffmann egy macskával (bizonyára Murr kandúrról van szó) a térdén és egy borotvált koponyájú keleti ember, „akinek Bėjart nem tudta megjegyezni a nevét.” A negyedik személy Max Harpo volt, az az amerikai komikus, akit a koreográfus helyzetkomikumai és karakterisztikus mozgása miatt kedvelt. Mellette Gustave Moreau-t látja és a monoklijáról Fritz Langot ismeri fel. Mind olyan személyek, akik valamilyen módon hatottak gondolkodására és művészetére.

Ott van még Siegfried, aki tiltakozik, mert azt állítja, hogy őt Akhilleusznek hívják, egy „Idegen”, aki Baudelaire-re hasonlít, „Tantris, a költő a breton udvarból, a velencei műkedvelő muzikus, a szúfi Iszpahánból, a nő-színész Kiotóból, a béka-ember a Csendes óceánból, a jégárus Capriból.”⁵¹¹ Képek, emlékek, hangulatok megszemélyesítve, a fikció és a realitás határán. „A tizenkettedik személy apám volt. [...] ... november 13-át írtuk. Egyedül vagyok. 14-én reggel megkezdődött utazásom a felkelő Nap felé.”⁵¹²

Az utazás első állomása azonban Marseille, a „Kelet kapuja”. Mintha a fikciós időrend visszafordulna, hiszen a mediterrán város Bėjart szülőhelye. A város, a tenger és Marius Petipa, Marseille szülöttje, akit itt még nem, csak majd később nevez nevének a szerző. Csak az utalásokból – „nem sikerült eldöntennem, hogy orosz vagy marseille-i akcentusa van-e”⁵¹³ – derül ki, hogy kiről van szó. Az a mondat, azonban, mely szerint „Nem hagylak el - mondta nekem -, ugyanazt a nőt szeretjük, hasznos lehetek neked,”⁵¹⁴ azért is fontos, mert itt igazolódik, hogy a nőnemű Ő (ELLE), aki korábban fedte fel magát, valóban a Tánc (La Danse) lehet.

Bėjart bemutatja Marius-t Wagnernek, a különleges fiktív találkozás most is a hajón zajlik. „De ők két külön világban éltek és nehezen jöttek ki egymással.”⁵¹⁵ A Bėjart emlékeiben

⁵¹¹ „Tantris, poète à la cour de Bretagne, musicien dilettante à Venise, soufi à Ispahan, acteur de nô à Kyoto, homme-grenouille dans le Pacifique et vendeur de glaces à Capri.” B.: *Son Autobiographie*, in Maurice Bėjart, *La vie de qui? Mémoires 2.*, I. m., p. 272.

⁵¹² „Le douzième était mon père. [...] nous étions le 13 novembre. J'étais seul. Le 14 au matin, je commençai mon voyage vers le Soleil levant.” Maurice Bėjart, Uo., p. 272.

⁵¹³ „... je n'arrivais pas à discerner pourtant si son accent était russe ou marseillais.” Uo. 1996. p. 273.

⁵¹⁴ „Je ne vous quitte pas, me dit-il, nous aimons la même femme, je puis vous être utile.” Uo. 1996. p. 273.

⁵¹⁵ „Mais ils vivaient dans deux mondes différentes et avaient du mal à sympathiser.” B.: *Son Autobiographie*, in Maurice Bėjart, *La vie de qui? Mémoires 2.*, I. m., p. 273.

elképzelt találkozásnak van valóságalapja, hiszen Petipa karrierje csúcsán, 1874-ben együttműködött Wagnerrel a *Tannhäuser* szentpétervári bemutatóján.⁵¹⁶ Éppen úgy, ahogy maga a koreográfus is, aki ugyancsak alkotott táncokat az operához. Ezúttal is szépen megmutatkozik az a mikroszál rendszer, amellyel Bėjart olyan gyakran köti össze a személyek közötti kapcsolódásokat, és fűzi bele saját magát is ebbe a szellemi hálózatrendszerbe.

A szöveg következő részében az utazások idéződnek fel, Szicília, Görögország, Palesztina, Szíria, Bagdad, Perszepolisz. A kalandozások a fikció „színpadán” zárandoklattá alakulnak (barlangokban alszik, forrásvizet iszik, alamizsnát eszik, mint Szent Antal Flaubert-nél), furcsa képekkel, találkozásokkal: Marius-szal a Taj-Mahalnál, a Temzében, halformájában William Blake-vel és Robert Browninggal, Turnerrel és Christopher Marlow-val (akivel a Faust az összekötő kapocs). A Kipling-halat Bėjart visszadobja a folyóba.

Mindeközben kibontakozik a koreográfus spirituális formálódása a keresztény alapoktól a buddhizmusig. A Gangesz panorámaszerű, gazdag leírása mozgalmas és magával ragadó. A hangok (a burmai hárfá pengése, az ének, a taps, a harangocskát csengése), a mozgás és a tér leírása megjelenítő erejű. „És én is szerettem volna elmerülni ebben a nagy folyékony testben. [...] Sírni kezdtem, úgy éreztem, végre hazaértem. Ez a folyó volt az anyám, az apám és a falum. A fejem fölött éreztem az újra megtalált fám lombját.”⁵¹⁷

Bėjart a történetet úgy teszi teljessé, hogy fikciós életrajzát saját, hindu szokás szerinti halálával zárja le. Végignézi, amint egy szerzetes fáklyával a kezében egy sáfrányszínű lepelbe burkolt testet készül meggyújtani. Lázás kíváncsisággal emeli fel a leplet és saját magát látja alatta. Kiveszi a fáklyát a szerzetes kezéből és meggyújtja a máglyát. Ekkor a szerzetes megmutatja arcát: Marx Harpo az, aki egy hattyú húzta kosárban siklik tova a vízen.« Par ce cygne tu vaincra! Tout va commencer. »Bėjart a *cygne/signe* (hattyú/jel) homonímiák használatával többértelmű asszociációs jelentéshalmazt tud létrehozni. A hattyú Wagner *Lohengrin* című operájából kiemelve a vízhez fogalmához és Wagner visszatérő figurájához kapcsolódik, miközben a Hattyúlovag, a Grál-lovagok egyike visszamenőleg hozza elének a tizenkét figurát az Arthúr-mondakörből. Ők ültek tehát az asztalnál..., vagy a tizenkét apostol, Jézus tanítványai. A jel, sőt a híres mondat “*In hoc signo vinces*”, azaz „*E jelben győzni fogsz*”, a keresztény isten szimbólumát, Konstantinus császár csata előtti éjjeli látomását idézi fel. A

⁵¹⁶ *Groupings of Bacchantes, Nymphs, Graces, etc.* in Act 1 of Richard Wagner's *Tannhäuser*. First performance: 25th December [O.S. 13th December] 1874, Imperial Mariinsky Theatre, Saint Petersburg <https://petipasociety.com/ballets-by-marius-petipa/>.

⁵¹⁷ „Et moi aussi j'avais envie de me plonger dans ce grand corps liquide. [...] Je me mis à pleurer, j'avais l'impression d'être enfin arrivé chez moi. Ce fleuve était ma mère, mon père et mon village. Au-dessus de ma tête, je sentais le feuillage de mon arbre retrouvé.” Uo., p. 275.

győzelemhozó jelet (krisztogram), amely eredetileg is valláspolitikai fordulatot szimbolizált. És mivel Bėjart a befejezéshez hozzátesz még két rövid mondatot: „Ki vagyok én? Az út szélén a rózsa keresztre van feszítve,”⁵¹⁸, talán azt feltételezhetjük, hogy a szöveg 1972. január 24-én azt a lelki állapotot is kifejezi, amely szerzőjének vallási fordulatát jelentette.

5. Önéletrajz táncban: Bėjart önéletrajzi táncdarabjai és *A diótörő*

Az alkotó számos táncalkotásában is megjelennek önéletrajzi elemek. Olykor csak felvillan egy-egy vizuális vagy mozdulati metafora, egy-egy személy, egy-egy tárgy (a nagypapa trópusi sisakja, vagy a bicikli, a matrózpóló, vagy a harmonika), máskor hosszabb részleteket vagy egy-egy egész balettet szentelt emlékeinek. Ilyen például a 2003-ban készített *Gyakran a zene úgy ragad el, mint a tenger... (Souvent la musique me prend comme une mer)*⁵¹⁹ című (Chopin muzsikájára és Charles Trenet sanzonjaira) című balettje, amelyben a baudelaire-i verssorral gyermekkorába és újra a tengerhez tér vissza. A marseille-i öreg kikötőbe, ahová nagyapja gyakran vitte őt horgászni, jellegzetes trópusi sisakjában. A hawaii gitár is megjelenik a színpadon, amelyen apja oly gyakran játszott a szombati esti multságokon. Kései balettjében, az *Egy táncos élete Zig és Puce által elmesélve (La vie du danseur racontée par Zig et Puce)* (2006) a tánctanulás éveit és néhány korai mesterét, például Madame Roussanne (eredetileg Rousanne Sarkisian) (1894–1958) orosz balettmester⁵²⁰ emlékezetes alakját idézte meg. A darabban fontos színpadi kellék a balettrúd, amely a balettórák vizuális metaforája. A koreográfus több, mint húsz balettjében jelenik meg a rúd különböző jelképként, hiszen Bėjart számára, ahogy erről több helyen is írt, a rúd megszemélyesített társ, akivel a táncos mindennapi kapcsolatban van. Máshol úgy említi, mint a balett-táncos „gerincoszlopát”, sőt azt is megjegyezte, hogy a jól elvégzett napi rúdgyakorlat olyan hatással lehet a táncosra, mint a jóga. Ugyancsak a tanulóévekre emlékezett olyan balettjeiben, mint például az *Utazás egy gyermek lelkében (Voyage au coeur d'un enfant)*, (1955), a *Párizsi vidámságok (Gâté parisienne)*, (1978), vagy a Victor Hugóra reflektáló *Nagypapaság művészete (L'Art d'être grand-père)*, (2004).

Bėjart olyan eltáncolt memoárokkal is próbálkozott, mint például a triptichon-formájúnak szánt „táncemlékezés” darabjai: *Igor és én* (1994) (Sztravinszkij), *Charles és Richard* (1995) (Baudelaire-re és Wagnerre utal) és végül a meg nem valósított *Pierre és René*

⁵¹⁸ „Qui suis-je? Au bord de la route, la rose est crucifiée.” B.: *Son Autobiographie*, in Maurice Bėjart, *La vie de qui? Mémoires 2.*, I. m., p. 276.

⁵¹⁹ Charles Baudelaire, *La musique, Les Fleurs du mal*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris, 1857.

⁵²⁰ 1928-tól haláláig Párizsban sok neves balettművészt tanított.

(Boulez és René Char) című balettek. Ezekben saját életének elemeit akarta összekapcsolni a megjelölt személyekkel, azt vizsgálva, hogy a személyes élettörténet megfogalmazása miként járulhat hozzá a művészi önkifejezés, a művészi identitás formálásához. Kifejezetten önéletrajzi balettjeként azonban *A diótörőt* (1998) tartják számon, amely a nagyon jól ismert, a balettirodalomban alapműnek számító klasszikus balett alaposan átalakított változata.

A diótörő Marius Petipának, a klasszikus balett megteremtőjének egyik leghíresebb alkotása, amely Pjotr Iljics Csajkovszkij zenéjével a színpadi táncművészet repertoárjában az örökzöldek közé tartozik. E.T.A. Hoffman: *Diótörő és egérkirály* című meséjét 1844-ben Alexandre Dumas dolgozta át, ebből született a még az utóbbi szövegtől is kissé „eltérített” cselekményű⁵²¹ háromfelvonásos balett 1892-ben Szentpétervárott, amely a 19. század óta „gyermekbaletté” alakult és szinte kötelező kelléke a karácsonyi ünnepnek. A balettirodalom talán legtöbbet játszott táncdarabját a későbbiekben több koreográfus is feldolgozta, az eredeti művet modern 20. századi gondolatokat közvetítő alkotássá alakítva (például John Neumeier, 1971, Mark Morris, 1991, Jean-Christophe Maillot, 2013, vagy Blanca Li, 2022).

Béjart 1998-ben Torinóban mutatta be saját verzióját,⁵²² amelyet egyértelműen életrajzi alkotásként vitt színpadra. Marie helyett saját maga gyermeki alakja, azaz Bim a karácsonyi történet főszereplője és – néhány kritikus ezt a szemére is vetette – első látszatra a darabnak alig van bármi köze a címben szereplő karácsonyi figurához.

Az autobiografikus táncdarabban Béjart nem használta Petipa szöveggönyvét, annál inkább Csajkovszkij zenéjét, szinte teljes integritásában, mert „egy zene mindig egy egész világot hoz magával”.⁵²³ Azért persze hozzá tett még más zenei részleteket, ahogy alkotásaiban szokta, hiszen Béjart az illúzió nagy mestere volt. Emlékeit hozzá tudta ragasztani a Csajkovszkij muzsikához, amelyet a hangzások és zenei reminiscenciák szintjén is harmonikus mixtúrává alakított. Csajkovszkij zenéjének részletébe szépen úszott bele a harmonikaszó, máskor pedig a népszerű *Fehér rózsák (Les Roses Blanches)*⁵²⁴ című 1926-os sláger kapcsolódott Csajkovszkij *Rózsakeringőjéhez*. A szomorkás francia sanzon üzenete is az anya gyermek kapcsolatról, egy szegény párizsi kölyökről szól, aki minden vasárnap fehér

⁵²¹ A szöveggönyvet Ivan Vszevolozsszkij, az orosz Cári Színházak igazgatója és maga a koreográfus, Marius Petipa készítette.

⁵²² *Casse-Noisette*. Zene: Piotr Ilitch Tchaïkovski, hangszerelés: Joseph Moutet. Harmonikán közreműködött: Yvette Horner. Díszlet: Roger Bernard. Jelmez: Anna De Giorgi. Világítás: Clément Cayrol. Bemutató: Torinó, Théâtre Regio, 1998. október 4. Előadta: a Béjart Ballet Lausanne társulata. Szólisták: Gil Roman, Elisabeth Ros, Christine Blanc, Domenico Levrè, Kathryn Bradney, Igor Piovano, Sylvie Demandols, Juichi Kobayashi, Julien Favreau, Stéphane Bourhis, Jojannes Weiland, Catherine Zuasnabar, Vincent Séphaire, Karline Marion. A balett filmváltozata: <https://www.youtube.com/watch?v=hT2K6VkfCh0>.

⁵²³ Interjú a koreográfussal. <https://www.letemps.ch/culture/bejart-reit-cassenoisette-yvette-horner>.

⁵²⁴ A *Les Roses Blanches* című dal szerzői: szöveg: Charles-Louis Pothier, zene: Léon Raiter.

rózsákat visz édesanyjának, míg egy napon a kórházban már csak anyja halálhírére ér oda. A dal tehát tökéletesen választás a tartalmi párhuzamhoz és Béjart szerint éppen olyan populáris, mint amennyire zenei örökzöld a Csajkovszkij zenéje.

„Sohasem hagytam el a gyermekkoromat.”⁵²⁵ A balett a koreográfus gyermekkorát idézi fel, egy fiatal fiú karácsonyi álmát, aki anyja elveszített szeretetét keresi és azt végül a táncban találja meg. Az ünnepre emlékezik, amikor még édesanyja élt és együtt volt a család, majd azt a traumát próbálja meg táncba fogalmazni, amelyet anyja elvesztése jelentett számára.

„Számomra *A diótörő* Proust *madelaine*-jének különleges ízét jelenti. Magam előtt látom a marseille-i gyermekkoromat, a tizenhárom karácsonyi süteményt⁵²⁶, a diót, amit annyira szerettem megtörni. Fontos emlék, hogy apám mindig azt mutatta, hogy a feltört dió belülről az emberi agy tekervényeire emlékeztet.”⁵²⁷

Vagyis, ezen a „gondolati kerülőúton” mégis visszatalál a mű a karácsonyi diótörő-fogalomhoz. A táncdarab három, szerkezetileg szinte észrevétlenül egymásba fonódó gondolati szálla épül: az önéletrajzi emlékek, az eredeti Hoffmann-féle mese szövege (1816) és a koreográfusnak a „balett-szakmáról”, a koreográfiai szerkesztésről, vagyis saját munkájáról szóló gondolatai, amelyek a darab eredeti alkotójához, Marius Petipához is kapcsolódtak. Petipát Béjart mindig különösen közel érezte alkotói önmagához. A személyes emlékek nem szentimentálisak, nosztalgikusak. Béjart erős hatású képekkel dolgozik, a stílusok ütközése hat a közönségre és a jól használt és hangsúlyozott vizuális és mozdulati metaforákból táncszínházi látvány épül.

A darab filmbejátszással indul, amelyben a fekete-fehér kockákon maga a koreográfus jelenik meg: „Emlékezem...” Ez a kijelentés tér vissza rendre a színpadi jelenetek között. Béjart filmbeli megjelenéseit az egész mű során, verbális szövegei mellett, kézmozdulatok kísérik, amelyek szerepe koreográfiai munkásságában mindig nagyon fontos volt.

A filmbejátszást követően az első képben karácsonyeste van. Magányos gyermek üldögél egy szegényes karácsonyfa mellett. Ő Bim, az alkotó gyermeki énje. Édesanyja meghalt, de hirtelen, a képzelet játékában, mégis megérkezik, elegáns öltözékben és dobozba csomagolt ajándékot tesz le a karácsonyfa mellé. Béjart emlékei korán elveszített édesanyjáról homályosabbak, mint a többi családtagról. Több helyen is beszélt arról, hogy a saját maga által

⁵²⁵ „Je n'ai jamais quitté mon enfance.” Ariane Dollfus, *Béjart le Démon*, 2017. p. 15.

⁵²⁶ A tizenhárom karácsonyi sütemény hagyománya régi provençai szokáshoz kapcsolódik. Az éjfél után kóstolták meg és három napig az ünnepi asztalon maradt. Atizenhárom szám Jézust és az apostolokat jelöli. Dió, mandula, füge, mazsola, datolya is van benne és ezeknek a gyümölcsöknek a színei – egyes vélemények szerint – a szerzetesrendek ruháinak színeit is mutatták.

⁵²⁷ Interjú a koreográfussal. <https://www.letemps.ch/culture/bejart-relit-cassenoisette-yvette-horner>.

őrzött képek, hogyan keveredtek az anyáról elbeszélte történetekkel. Voltak a fejében éles „flashek” (öltözéke, eleganciája, kalapja, frizurája, szépsége, a halála előtt elhangzott szavai és néhány karácsonyi emlék), de ezeken kívül csak lebegő víziókat őrzött emlékezetében. Talán éppen ez okozta, hogy az anya alakja így jelenik meg a színpadon is, a jelmezt tekintve teljes hitelességgel, de olyan képekben, amelyeket a gyermek álmoként kerget. A jelenettel utal arra az emlékre is, amikor édesanyja a betegség remissziós időszakai között, szépen felöltözött és táncolni ment a férjével valamelyik utcabálba. Keringőzni, tangózni, vagy divatos foxtrotot táncolni. Utolsó hozzá intézett mondatai is elhangzanak: „Maurice, én most egy nagyon hosszú utazásra megyek. Légy nagyon okos...”⁵²⁸

Az anya alakja hamar ismét felbukkan a színpadon, most már tengerészruhában, fején fehér sapkával, ahogy egyébként más műveiben is ábrázolta. A tenger (Marseille), az utazás, a halál (elválás, hiány) fogalmi összekapcsolódnak és ezúttal az alkotó a jelmezt használja a gondolatok sűrítésére. A balettben, Bim álmában a kapott ajándék felnagyítódik, hatalmas szoborrá válik, hiszen gyermekszemmel „nézzük” ezt a világot. A karácsonyeste központi látványeleme többé már nem a csenevész kis karácsonyfa, hanem egy antikizáló stílusú, domborodó hasú Vénusz-szobor. Ebben a vizuális metaforában a klasszikus szépség és az anyaság egyesül.



A kép forrása: <https://www.bejart.ch/en/ballet/nutcracker/>

⁵²⁸ „Maurice, je vais partir pour un très long voyage. Tu vas être très sage...” Ariane Dollfus, *Béjart le Démon*, 2017. p. 16.

Bim többször felmászik a szoborra, simogatja, ostromolja, de visszazuhan a színpadra, egyenesen Marius-Mefiszto karjaiba.

Marius Petipát, a klasszikus balett megteremtőjét nem csak azért tekintette Béjart életében és pályafutása során szellemi rokonának, sőt „munkatársának”, mert mindketten Marseille-ben születtek és a nevük is azonos (Maurice/Marius), hanem azért is, mert a klasszikus balett technikáján keresztül találkozott először a táncsal és ezt a technikát, mint a színpadi táncművészet alaphagyományát soha nem tagadta meg teljesen. Ebből kiindulva alakította ki saját mozgásnyelvét. Petipát ugyanúgy újtónak tartotta a maga korában, mint a későbbi korok technikateremtőit, „a koreográfia művészetének Méliès-ét és Griffith-ét”⁵²⁹ látta benne. A hasonlaltal egyben utalva a nagy francia-orosz koreográfus látványteremtő készségére is.

Mefisztó figurája pedig Béjart-nak a színházzal való első találkozását idézi, hiszen – ahogy ezt néhány bevetített fényképpel is tanúsítja – első „színházszadi” játékában Mefisztót formálta meg még gyermekként. Petipa-Mefisztó, valamiféle Doppergangerként a tánc-és-színház megszemélyesített alakja lett Béjart *Diótörőjében*. Ugyanakkor a figura irányító szerepben ábrázolása, Bim számára egy másik világ (a tánc és a színház világának) varázslatát kínáló jellemvonás, amely beleillik a mese Drosselmeier-képébe is.

Egy másik furcsa alak is felbukkan a színen, Félix a macska,⁵³⁰ aki többféle emlék- és szöveg-eredetű szereplő. A korai animációs filmek jellegzetes figurája Béjart filmes kötődését jeleníti meg. „A rajzfilmek közül a *Félix a macska* minden egyes részét szeretem. Régen Félix olyan volt nekem, mintha az iskolatársam lenne. De még ma is, ha azt mondják, hogy vetítik a *Félix a macskát*, azonnal megyek, hogy megnézzem, még a próbarendet is megváltoztatom.”⁵³¹ A macska benne van kedvenc írója, Hoffmann történeteiben is, akitől ráadásul a *Murr kandúr*⁵³² Béjart egyik visszatérően forgatott olvasmánya volt. A buddhista Béjart, akinek nem is egy macskája volt, nyilván utalhatott a macskák spirituális vonásaira, a földi és a szellemvilág közötti közvetítő és a megvilágosodás útján az embert kísérő szerepükre is. És macskákról

⁵²⁹ Béjart, Maurice, Manson, Colette, Jacq-Mioche, Sylvie, *La Danse vue par Maurice Béjart et Colette Manson*, I. m., p. 241.

⁵³⁰ Felix, a macska egy eredetileg amerikai rajzfilmfigura, amelyet 1919-ben Pat Sullivan és Otto Messmer alkotott meg a némafilmes korszakban. Az emberformájú fiatal fekete macska fehér szemekkel, fekete testtel és hatalmas vigyorral újra életre kelt a 20-as évek végének Franciaországában, mint képregényfigura, majd a hatvanas évek elején tévésorozatban is szerepelt.

⁵³¹ „Les dessins animés que je préfère sont tous les *Félix le Chat*. Jadis, Félix le Chat m’apparaissait comme une sorte de copin de classe. Encore maintenant, si on me disait qu’on projette des *Félix le Chat*, j’irais tout de suite, je changerais les horaires de mes répétitions.” Maurice Béjart, *La vie de qui? Mémoires 2*. I. m., p. 39.

⁵³² E.T.A. Hoffmann, *Murr kandúr életrajza, Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapelmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, 1821.

szólva, nem hagyhatjuk ki Baudelaire-t sem, akinek *A macska*⁵³³ című verse is a kedvencei közé tartozott. Így a macska emberi-állati-isteni-ördögi vonásai mind megmutakozhatnak. Konkrét utalást nem találni Bėjart írásaiban arra, hogy Bulgakov regényét a *Mester és Margaritát* olvasta volna (bár a mű első francia fordítása éppen 1968-ban jelent meg és a francia értelmiségiek körében nagy visszahangot keltett, ráadásul a Fausttal való párhuzama is egyértelmű), de *Diótörője* egyes jeleneteiben Marius-Mefisztó és Félix együttes megjelenései, egy-egy pózuk óhatatlanul felidézi a nézőben Wotan és Behemót figuráit is.

A tánckar trikóban és rövid nadrágban látható a színpadon úgy, mint egy balettgyakorlaton, amelyet Petipa-Mefisztó irányít. Bim is beáll a többiek közé. Ezután újra vetítés következik. „Emlékezem: anyám egy nagyon hosszú utazásra ment... és én nem sokkal később eljegyztem magam a tánccal.” A háttérben Marseille látképe látható, majd újabb szöveg hangzik el a koreográfus szájából: „Húsz évesen hagytam el Marseille-t, hogy Londonba menjek...Ott Szergejev-től⁵³⁴ megtanultam az egész Petipa-repertoárt.” A koreográfus nyomatékosítja tehát, hogy *A diótörő* eredeti koreográfiáját is akkor tanulta meg. Pontosan ismeri azt, tehát hitelesen alakíthatja olyanná, amilyenek szeretné. A táncosok a színpadon jellegzetesen „kezeikkel markírozzák” a lépéseket, úgy ahogy a koreográfiát szokták memorizálni. A színpad szabályos, tükrökkel körbevett próbateremmé alakul.

Ismét leereszkedik a vetítövásznon. „Emlékezem: Faust...” A színpadon Petipa-Mefisztó felkacag és groteszk táncba kezd, míg Félix a macska a rajzfilmből ismert csodabőröndjéből, színpadi makettet és bábukat vesz elő, amelyek ugyanolyan öltözékben vannak, mint a gyermek Bėjart és testvére annak idején a színházsdit bemutató fényképeken. Közben a háttérben, a vetítövásznon olyan jelek tűnnek fel, amelyeket a tánclejegyzésekben használnak. A személyes emlékek (színházjátszás) a konkrét táncrögzítés objektív jeleivel keverednek. Bėjart alkotói munkájának forrásához tér vissza az emlékezésben, a gyermeki indíttatás és a tanulóévek, az intuíció és a konkrét szakmai tudás kapcsolódik össze ebben a gondolatban. Petipa-Mefisztó pedig a színpadon szólal meg: „Maradtak fent lejegyzések, hogy csodálhassuk zsenialitását...” A nagy előd alakja önirónikus megformálást kap a saját magáról kimondott dicsérettel.

A következő vetítésben iskolai tabló jelenik meg, az egyházi iskola cserkészcsapatával, és a koreográfus felidézi: „Cserkészként rátaláltam a természetre, a szabadságra és a

⁵³³ Charles Baudelaire, *Le Chat, Les Fleurs du mal*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris, 1857.

⁵³⁴ Nyikolaj Szergejev (Nicholas Sergeyev) (1876-1951) orosz balettművész, pedagógus és koreográfus, a cári színházak igazgatója. Nevéhez fűződik a ”Serejev-Collection”, amely azokat az anyagokat tartalmazza, amelyek a szentpétervári Cári Balett repertoárját dokumentálják a 19-20. század fordulóján. A gyűjtemény elsősorban koreográfiai és zenei lejegyzésekből áll. Szergejev az 1917-es forradalom után Nyugatra vitte a gyűjteményt, amelyet 1969 óta a houghtoni Harvard Színházi Gyűjteményben és Könyvtárban őriznek.

fegyelemre. Álmodozhattam. Az erdő számomra varázslatos templomnak tűnt, tele képzeletbeli lényekkel...⁵³⁵ – hangzik el az emlékezésben. A színpadon zöldrűhás transzvesztita jelenik meg, fején díszes tiarával, majd a táncosok a cserkészruhában ugyanolyan mozdulatokkal érkeznek lassan egymás után a színpadra, mint egy másik ismert Petipa-balettből, a *Bajadérben* az „Árnyak”. Ez a híres táncrészlet, kivitelezésében valóban a táncos előadás fegyelmét (hiszen hajszálpontosan egyszerre kell dolgozniuk a táncosoknak) jelenti és az álomvilágba (az Árnyak birodalmába) vezet. A cserkészfiúkra igazítva pedig, a groteszk (mert fiúk jelennek meg egy eredetileg nőkre koreografált táncban) képben egyszerre kapcsolja össze az emlék valóságát a balett fikciós világával. Újból a Bójart-ra jellemző gondolattársítás, többszörös áttételezés bravúros megoldásával találkozunk ebben a jelenetben. Ezúttal is olyan referenciákat használ, amelyek egymásra épülve érnek el hatást, „testesülnek” látvánnyá a színpadon. Itt most arról van szó, hogy a személyes emlék (a cserkészlet), amelynek tapasztalata/üzenete a fegyelem, egy táncos formában (a Bajadér című klasszikus balett, Márius Petipa koreográfiája!) fejeződik ki, amely Bójart mestersége. A felidézett részlet szigorú formai-tánctechnikai megoldása pedig ironikus csavarral, az eredetileg női táncból férfi táncá alakul át.

Néhány óráútás hangzik fel, a Vénusz-szobor elfordul, belsejében titkos barlang tárul fel, benne Szűz Mária alakja látható, karján a gyermekkel. Bim anyjával érzelmes duettet táncol. A kép átvezet, *A diótörő* híres hópehely-keringőjéhez, a cserkészfiúk álomvilágába (takaróikat magukra terítve fekszenek a színpadon), ahol furcsa alakok jelennek meg. Mefisztó, a cserkészfiúk és a misztikus angyalok, tündérek (transzvesztiták ők is) mellett csillogó tütüs balerinák lejtenek táncot a színpadon. Anyja is ott van két furcsa tündér kísértében. A tündérek szakállas nőként (drag queen) ábrázolása származhat Bójart gyermekkori emlékeiből (rövid utalásokat találunk az életrajzokban Marseille transzvesztita prostituáltjaira). De ezúttal talán inkább a Hoffmann eredeti szövegében idézett a *Kemény dió* című mesében szereplő, az átok hatására elváltozott (angyali szépségből férfivá alakult) Prilipát hercegnő lehetett az asszociáció kiindulópontja. Ugyanakkor – amint azt már korábban is láttuk – a transzvesztita, a nőimitátor-jelenség foglalkoztatta az alkotót kulturális-történelmi szempontból is: „A nőimitátor elszakíthatatlan a színháztól: a japán színházban éppúgy ott van, mint Marivaux-nál vagy Richard Strauss néhány operájában. Shakespeare ebben a végletekig megy el, hiszen nála a nőnek öltözött férfiak olyan nők szerepét játszották el, akik férfinak öltöznek. Baudelaire

⁵³⁵ „Étant scout, je retrouvais nature, liberté, discipline, mais surtout je rêvais. Le forêt était pour moi ce temple magique rempli d'êtres imaginaires...” Michel Robert, *Maurice Bójart une vie*, I. m., p. 51.

megvalósulatlan színházi tervében azt kívánta, hogy a színészek maszkot viseljenek, hogy hangszórón át beszéljenek, de legfőképpen azt, hogy a női szerepeket férfiak játsszák.”⁵³⁶

Béjart látvány kínálata a balett képeiben ugyanolyan színes és „bőséges”, mint amit a régi provence-i karácsonyi hagyományból származó desszertek nyújtottak. És ezzel a megoldással az alkotó ismét vissza tud kapcsolódni Hoffmann szövegéhez, ahol mézeskalácsról, cukros manduláról és más színes édességekről van szó, ráadásul a balett több verziójában a második felvonás a Cukortündér birodalmában játszódik. Béjart-nál ez a jelenet inkább revüszzerű (a revü csillogó látványvilága is visszatérő inspirációs forrás). Közben halljuk Csajkovszkij zenéjét, amelyre fehér balerinák és fekete denevérszerű, bakancsos lények kavarognak, miközben aranszínű flitterek hullanak rájuk az eredeti verzió hóesését imitálva. Még hallhatóak a Csajkovszkij-zene utolsó taktusai, amelybe beleszüremkedik egy harmonika hangja, jellegzetes, franciás hangulatot teremtve. A fanyar zenei hatás élő jelenethez kapcsolódik, a híres francia harmonikaművész, a bemutató idején 76 éves Yvette Horner (1922-2018) jelenik meg személyesen a színpadon. Habos fehér tündérruhában, erősen festett arccal, vörös hajkoronával akár egy Fellini-film hősnője is lehetne. Béjart keresztanyja alakját idézi fel benne, aki szintén gyakran harmonikázott egy-egy utcabálon, mint a „musette-ek királynője”. A gyermekkor élményvilágának kettősége abban is megnyilvánult, hogy a professzor apa intellektualitása a bohém utcai világ popularitásával keveredett, zenében, színekben, olykor akár olcsó csillogásban is.

Újabb filmbejátszás következik, ahol egy televíziós interjúban Béjart nagymamáját kérdezik. A koreográfus hangja hallaszik: „Bim, Bim, gyere! Hallgasd a nagymamádat, rólad beszél a televízióban.” A filmszalagon a nagymama is a gyerekkori emlékeket idézi. Marseille..., a rue Ferrari..., „nem meglepő, hogy híres lett, hiszen már gyerekkorában is ezt csinálta..., mindig rejtőzködött...” A színpad ismét balett-teremmé alakul, ahol Bim próbálgatja a mozdulatokat, az ugrás felfelé törekszik, madárt utánozó karokkal (ez is gyakran visszatérő mozdulat nála), majd végül a fiú végül anyja lábai között alszik el, magzati pózban.

Innentől kezdve nincs több filmrészlet, a második felvonásban egy cirkuszi manézsban zajlanak a történések (a cirkusz motívuma, élménye, akár a kockáztatás szimbolumaként is, rendszeresen visszatér Béjart-nál). Körben „Bonne fête, Maman!” felirat látható. Az anya hófehér ruhában, fején koszorúval boldogan élvezi az előadást, amely valójában egy divertissement, ahogyan egyébként a balett eredeti változatában is ezen a helyen színes, szórakoztató táncok egyvelege kerül a koreográfiába. Bim, bohócnak öltözve, mintha egy anyák

⁵³⁶ Béjart, *Életem: a Tánc*, I. m., p. 162.

napi előadást rendezett volna a mamának, legalább így a képzeletében, hiszen gyermekkorában erre már nem volt lehetősége. A „rendezés” fogalma újra a szakmára utal vissza és az önéletrajzi írásokból tudjuk, hogy Bėjart már az ifjúkori cserkészcsapatnak is „rendezett” előadást.

Ötletes és persze gondosan szerkesztett az a megoldás, hogy a Petipa-féle koreográfia ún. karaktertáncai⁵³⁷ Bėjart-nál úgy jelennek meg, hogy mindegyik egy-egy személyes emlékhöz kapcsolódik. Vagyis, bár ez a felvonás már nem követi az életút eseményeit, mégis felvillant olyan – a főszereplőnek kedves – reflexiókat, amelyek a valóságban gyökereznek. A spanyol tánc például egy bikaviadalt idéz meg, arra utalva, hogy Bėjart gyermekként – ahogy életrajzi írásából tudjuk – torreador szeretett volna lenni. Már nem filmbejátszásból halljuk, a „színpadi” Bim maga mondja el (a táncos verbálisan nyilvánul meg): „A corrida elbűvölt engem. Camargue-ban kis bikákkal gyakoroltam... Táncoltam körülöttük és félttem, de a kisgyerekek szeretnek félni.”

A kínai tánc zenéjére biciklisták jelennek meg, Mao-korabeli kékes-szürke ruhákban (ahogyan korábban az *1789 és Mi* című balettjében). Körbe bicikliznek és produkálják magukat, mint egy cirkuszi produkcióban. Ebben a képben három jelentésréteg kapcsolódik össze, a kerékpár képe (*l'image*), mint Kínában gyakorta használt közlekedési eszköz, a cirkuszi ügyeskedés (*le spectacle*) és személyes emlékek (*la mémoire*), amely nyomatékosítva a referenciát, verbálisan is elhangzik: Mivel nem volt elég benzin ... „emlékszem a háború alatt Marseille úgy nézett ki, mint egy kínai város. Mindenki biciklivel járt...”⁵³⁸ A látvány a Petipa-balett kínai táncának helyére kerül és a megfelelő zenei részlet kíséri. Ismét a jellegzetes bėjart-i megoldást lehet látni, műveinek látomásos képei mindig többféle, akár többféle művészeti ágból (zene, irodalom, cirkusz, szobrászat) vett jelentéselemekből, ezek nagyon tudatos és asszociatív összekapcsolásából alakulnak ki.

Az arab táncban egy nőt kettéfűrészelő cirkuszi illuzionista mutatja be produkcióját ebben a tánc-manézsban. Ilyen produkciót bőven láthatott az alkotó gyerekkorában. Az orosz tánc cirkuszi produkcióként való ábrázolása azonban ismét többretegű. A hatást (akár a szovjet filmek vagy balettek kulisszahasogató megoldásaiban) egy hatalmas szovjet zászlóval berohanó táncos kelti, aki a klasszikus balett férfi táncosainak bravúrjait, táncos trükkjeit (hatalmas lendületű ugrások, kartartások), adja elő. Utána pedig egy klasszikus duett következik, ismét csak a látványos technikai megoldásokat hangsúlyozva. Közben Bėjart hangja hallatszik: „Az

⁵³⁷ Karaktertánc: a balettekben megjelenő stilizált néptánc, amely egy nép/népcsoport karakterét mutatja be.

⁵³⁸ „Je me souviens pendant la guerre Marseille était comme une ville chinoise. Tout le monde en vélo...” Michel Robert, *Maurice Bėjart une vie*, I. m., p. 291.

örök Oroszország megváltozott, de a tánc varázslatos maradt ..., egy kissé őrült, nagyon technikás és bizonyos szempontból eltúlzott!” A *démesure* (túlzó, eltúlzott) kifejezésben sűrűsödik össze mindaz, amit a színpadon látunk és mindaz, amely a szovjet balettművészetben Petipa klasszicizmusából kialakult: a technikai virtuozitás mennyiségi túlbujánzása.

A táncok után Bim teszi fel a kérdést: Spanyolország, Kína, Oroszország..., de hol van ebben Franciaország? A verbálisan elhangzó felvetésre a kép és a zene válaszol: ismét Yvette Horner jelenik meg, francia trikolor színű ruhában, egy matróz és egy vamp kering körülötte. A francia táncművészetet ezekkel a képi közhelyekkel ábrázolja, de a duett egészen más, mint egy klasszikus kettős. A Béjart stílusára jellemző mozdulatokra épül. Az utcabálon Bim anyjával táncol. Majd a koreográfus, mint egy láthatatlan porondmester utasítja Petipát, hogy mutassa meg Bimnek az ötödik pozíciót. „Ha táncolni akarsz, dolgozni kell! Dol-goz-ni!” Petipa harmonikaszóra (Bach zene átírata) előadott szólója jókedvű „technikázás”, amelyben a tánc öröme jelenik meg. A következő képben ismét témák és emlékek „csúsznak össze” pontosan átgondolt logika szerint: emlék, az anya elvesztése-téma, és egy populáris dal, amely a „rózsa” tematikával az eredeti Diótörő-balett *Rózsa*- vagy *Virágkeringőjéhez* kapcsolódik. Bim a közismert, *Roses Blanches* című régi francia dalt énekl, „ahogy a nagymamája tanította neki” és táncra kéri anyját. A harmonikán eljátszott Csajkovszkij-dallam átúszik a zenekari változatba.

Petipa lép a színpadra és mint egy műsorközlő bejelenti, hogy *A diótörő* című balett híres nagy kettősét az eredeti koreográfiának megfelelően, változtatás nélkül táncolják el. Az alkotó ezzel az „elidegenítő” megoldással világossá teszi a néző számára, hogy amit lát az *A diótörő*, bármerre is kalandoztunk eddig a képzelet szárnyán. Azért, mert a balettművészetnek vannak „érinthetetlen,” ikonikus, „örökzöld,” műrészletei. A hagyomány tisztelete megfér a 20. századi alkotó újításaival, ez az elv mindig is Béjart alkotói gondolkodásának alapja volt.

A balett végén – ahogy az eredetiben is – újra az első kép szerinti szobában vagyunk, a karácsonyfa mellett. Bim kibontja az anyjától kapott ajándékot, amely a Vénusz-szobor kicsinyített mása. Olyan ez a figura, mint a Marie számára a diótörőé..., egy szimbólum, amellyel az álmok világába lehet utazni.

Egyébként a történetben Marie⁵³⁹ alakja – az eredeti balett főszereplőjét Clarának hívták – és Bim-Béjart figurája között is találunk bőven hasonlóságokat. Mindeketten lelki utazáson vesznek részt, amelyben felnőtté válásuk néhány stációja villan fel. Bim az álomutazás során Tánkos lesz, a kislány pedig felnőtt Nővé válik. Különc, magányos gyermekként jelennek meg

⁵³⁹ Sok változatban a Marie név változatait használják, de ritkábban előfordul a Claire is.

a környezetükben és a szüleikhez való kötődésük is összehasonlítható. Marie apjához vonzódik a történetben (utazása apja kabátujjában történik, míg Bim anyja iránti vágyódása szinte vallásos-mitikus imádatként jelenik meg (a színpadon mindvégig jelen lévő, hatalmasra nagyított pogány és keresztény szimbólumként megjelenített nőfigura teremt háttérrel az egész baletthez). A szobor belsejében Szűz Mária szentkép-szerű megjelenítése az örök anyaság ősképe név vizuális szimbóluma lesz. Marie pedig anyaként ringatja ölében a karácsonyi ajándékba kapott diótörő figurát. Bim számára a szobor kicsinyített változata a karácsonyi ajándék, az anyját szimbolizáló szobor lesz az ő diótörője.

Béjart balettjét, főleg torinoi bemutatója után az olasz tánckritikusok gyakran hasonlították Federico Fellini 1973-ban készült *Amarcord*jához.⁵⁴⁰ Alapot adhatott ehhez barátságuk, a sok közös gondolati és művészi párhuzam (a cirkusz csodálata, a szórakoztató műfajok mágikus látványvilága iránti vonzalom, a hasonló gyermekkori élmények, az anya halála stb.). Fellini szerint az *Amarcord* bepillantás az emlékeiben élő világba és ez a meghatározás Béjart művére is igaz. Mindketten a gyermekkort idézik meg, de az emlékek feldolgozásának módja természetesen nagyon különböző. Béjart maga is beszélt Fellinihez fűződő különös barátságáról és arról, hogy hogyan hatott rá Fellini film-emlékezése: „Fellini filmjei közül az, amelyik a legjobban megérintett, az *Amarcord*. Fellini visszatér benne a Reginiben átélt gyerekkorába, és ez a marseille-i gyerekkoromra emlékeztet. Közös tájaink voltak...”⁵⁴¹

„Tényleg úgy érzem, hogy ugyanarról beszélünk, különböző technikákkal és különböző színészi alakításokon keresztül. [...] Van azonban egy közös és különös munkához való viszonyulásunk. A munka az idegeinkben van, az életünk központja. Fellini nem nagyon létezett a munkáján kívül és – az igazat megvallva – én sem létezem, ha nem dolgozhatok.”⁵⁴²

⁵⁴⁰ Federico Fellini, *Amarcord*, számos díjat kapott, híres olasz-francia film. Forgatókönyv: Tonino Guerra és Federico Fellini. Producer: Franco Cristaldi.

⁵⁴¹ „Mais le film qui me touche le plus, c'est *Amarcord*. Parce que Fellini replonge dans son enfance à Rimini et que cette enfance me rappelle la mienne à Marseille. Nous avons des paysages en commun.” Alexandre Demidoff, Maurice Béjart: J'aurais rêvé de jouer dans *Ginger et Fred*, *Le Temps*, 2003.10.31.
https://www.letemps.ch/culture/maurice-bejart-jaurais-reve-jouer-ginger-fred?srsId=AfmBOopC_2IuE8WP-3nIT4gAhKx3QQEnPlp9otzpgGnEawgnF1DAskwX.

⁵⁴² „J'ai vraiment le sentiment que nous avons dit les mêmes choses, avec des techniques et des acteurs différents. [...] Nous avons aussi en commun une certaine idée du travail, qui est pour nous le nerf, le centre et le coeur de la vie. Fellini en dehors de son travail, ne vivait pas du tout. La vérité, c'est que moi, en dehors de mon travail, je ne vis pas.” Maurice Béjart, *L'esprit danse. Entretien avec René Zahnd*, Les Bibliothèques des Arts, Lausanne, 2001. p. 45.

6. Összegzés

„Természetesen a szerzők, majd epigonjaik, kritikusaik, történészeik azon dolgoznak, hogy megalkossák a Művész, szuperteremtő, a szervező demiurgosz mítoszát, miközben ez az „ÉN” csupán pillanatok sorozata, amelyben ennek a ritkán uralható konglomerátumnak a belsejében, megannyi rejtett entitás harcol, szeret és száll szembe egymással. Ami megmarad az a munka, az alázatos és félelmetes mindennapi munka, amelyet az ÉN végtelen csapata végez, és amely minden másodpercben változik. Igen, ami megmarad, és talán olvasható lesz számodra a [...] sorok között, az az, amit René Char, a nagy költő „örjögő kézművességnek” nevezett.”⁵⁴³

Béjart bölcs előrelátással fogalmazta meg azt a folyamatot, amellyel alkotói életművének feldolgozásakor próbálkozhat a későbbi elemző. A művész szándékait, vívódásait, alkotói körülményeit vizsgálni, hogy azután mélyebbre ásva, a műveihez felhasznált eszközöket, alkotói jellemzőket, ihletforrásokat is meg tudjuk ragadni, izgalmas feladat, de vajon a „pillanat művészetének” nevezett tánc esetében mennyire lehet sikeres? Maurice Béjart sokszor megfogalmazta a művészet (*art*) és a kézművesség, kétkezi mesterség (*artisanat*) közötti különbséget. Az elsőséget a mesterségnek adta, amelyből, mint a vulkánból, a művészen „tomboló” tehetség, az isteni szikra robbantja ki a műalkotást. Életműve leginkább ebből az irányból közelíthető meg. A tánc nyelvként való ismerete és használata, a zenei képzettség, a színházi látásmód jelenti azt a mesterségbeli tudást, azok az eszközöket, amelyekkel egész életében dolgozott. A táncosok testéből „kalapálta ki”, mint a szobrász a márványból a figurát, azt az anyagot, amelybe „belelehelte” írók, költők gondolatait, filozófusok ideáit, határtalannak tekintett kultúrák üzeneteit, zeneszerzők hangzó világát. Élete, pályája ismeretében kimondható, hogy alkotói ÉN-je valóban pillanatok, találkozások, élmények, utazások, olvasmányok és emlékek sorozata. Nem lehet erre az Én-re kimerevített képként tekinteni, nem lehet keretbe szorítani. Hogy valamilyen formában a 20. század tánc történetében mégis hivatkozási pont lehetett ez az életmű, az éppen annak köszönhető, hogy Béjart nagyon elevenen benne élt kora valóságában, erősen kapcsolódott századának szellemi és művészeti áramlataihoz. Erősen foglalkoztatták a mindennapok kulturális és társadalmi eseményei, áramlatai és találkozásai, együttműködései a kor meghatározó személyiségeivel

⁵⁴³ „Bien sûr, les auteurs puis leurs épigones, leurs critiques, leurs historiens travaillent à la création de ce mythe de l'Artiste, supercréateur, demiurge organisateur, alors que ce »JE« n'est qu'une suite d'instantanés où s'affrontent, s'aiment et se combattent tant d'entités cachées à l'intérieur de ce conglomerat dont nous sommes rarement maîtres. Ce qui reste c'est le travail, l'humble et terrifiant travail quotidien accompli par cette équipe infinie de MOI que chaque seconde vient modifier. Oui, ce qui reste et vous sera, peut-être, lisible encore entre les lignes [...], ce qui reste, c'est ce que le grand poète René Char nommait »l'artisanat furieux.«” Maurice Béjart, *Le ballet des mots*, I. m., pp. 13–14. Megjegyzés: inkább böszültnek, tombolónak fordítanám.

(Pierre Henry, Jean-Louis Barrault, Huisman, Salvador Dalí, Maria Casarès, Nino Rota, Ionesco, André Malraux, Jean Vilar, Léopold Sédar Senghor, Jack Lang, Pierre Boulez, Patrice Chéreau) mind úgy alakították pályáját, hogy művészi pályafutás beleíródott kora művészeti életébe.

Alkotói filozófiáját tekintve, táncalkotási „módszere” egyedi módon intellektuális, az irodalomhoz a kortárs táncalkotóknál jobban kapcsolódó életműve több ponton szervesült az európai és a frankofón kultúrához. Egyedinek tekinthető abból a szempontból, hogy az európai, ázsiai és afrikai kultúrákat nem csak hogy összekapcsolhatónak tekintette, hanem meg tudta találni ezekben azokat a közös pontokat (*métissage*), amelyekből az emberiség alapvető mítoszai fakadnak. Ilyenek az embernek az Istenhez, a felsőbbrendűhöz, a spiritualitáshoz, a transzcendenshez fűződő viszonya, a rítus, az utazás, mint az önmegismerés lehetősége és eszköze, vagy a nő és férfi princípiumok egységé formálása. Mindezt olyan táncnyelven mondta el, amelyet az európai színpadi táncgyományhoz, a baletthez kötött, amelyet azonban csupán kísérletezéseihez tekintett alapnak és amelyhez szervesen tudta kapcsolni akár a népek táncait, akár a keleti harcművészetek stilizált elemeit, vagy a gesztusokat. Táncnyelvét sokan nem tekintették elég forradalminak, maga is azt vallotta, hogy nem forradalmár, csupán olyan valaki, aki leporolja a régit, a hagyományosat. Formanyelvével és előadásainak stílusával mégis újított. Az említett elemekből ki tudott alakítani, egy eleven és mindig aktuális mozgásnyelvet, amely képes erős, hatásos, ősi és mégis korszerű érzelmek és gondolatok kifejezésére. „Nyelvhasználatában” az előadó-táncos testének sajátosságai, belső fűtöttsége, egyénisége mind egyenrangú szerepet játszottak.

Béjartnak a totális táncszínházról alkotott elképzelése a kor francia színháztörténetében zajló művészeti folyamatokkal számos pontos találkozott. Jean-Louis Barrault-nak a klasszikus pantomimre építő színészideálja, Jean Vilar „népszínház-elmélete” szinkronban kapcsolódott Béjart megrögzötten vallott nézeteihez a színház és a tánc összeegyeztethetőségéről, sőt egymáson túli kiterjeszhetőségéről. A 20. század elejétől kezdve sok művész (például Antonin Artaud is) igyekezett visszatérni a rítushoz, amelyben a test őszinte megjelenítése – legyen szó akár verbális, akár nonverbális megjelenésről – elengedhetetlen követelménnyé vált. A díszítés, az álcázás helyett a testi kifejezés valósága tudott csak megfelelni a kortárs mondanivalónak, annak a szándéknak, hogy a világot a maga teljességében lehessen ábrázolni a színpadon.

A „portörlessel” tehát Béjartnak sikerült eljutnia a lényeghez, a testek „őszinteségével” összekötni a művészeteket, a táncot, a zenét, a filmművészetet, a közöttük lévő határokat lebontva. A színpadi táncművészetben a rokokó időszak óta uralkodó táncosnő-központúság

helyett előtérbe hozta a férfitáncosokat, táncstílusát és táncosait megmerítette a világ kultúráiban.

Műveinek többségére egyformán hatott az európai és a keleti filozófia. Nietzsche *Zarathustrája* szinte Ariadné fonalaként irányította több alkotását (például: a *Kilencedik szimfónia*, *Mise a jelen időért*, *Dionysos*, *A varázsfuvola*, *Zarathustra*, *a tánc éneke*), de egyes misztikusok (Keresztes Szent János) és a keleti vallások és filozófiák hatása (Henry Corbin, René Guénon, illetve a zen filozófiája Taisen Deshimaru tanításával, a buddhizmus Alain Danielou-val) is számos alkotásában (*La nuit obscure*, *Bhakti*) megmutatkozott. Talán ellentmondásnak tűnhet, hogy egy ilyen intellektuálisan gondolkodó és alkotó koreográfus műveivel populáris hatást akart és tudott elérni, a „balettománokon” túl szélesebb közönséghez és főleg a fiatal korosztályhoz próbálta eljuttatni a táncművészetet. Ezért műveit kihozta a zárt kőszínházi környezetből, stadionokban, kultúrházakban, gyárakban és fesztiválokon lépett fel társulatával. Jean Vilarral együttműködve, Avignonban is a balettet helyezték egy színházi fesztivál középpontjába. A Népszínház (TNP) mintájára még egy Népballetszínház (BNP) tervét is fontolgatták. A minél több ember számára elérhető tánc iránti vágya mutatkozott meg a kor problémáival foglalkozó koreográfiáiban. Ugyanakkor szívesen készített önéletrajzi jellegű baletteket, amelyekben gyakran tért vissza, gyermekkora, apja és anyja alakja, a balettel való találkozására, a tánctanulás emlékei, a testtel való vívódásai és kísérletezései. Az önmagával való találkozásokban a közönség felé is tükröt fordított. Ezekben a művekben az egymásra rétegzett emlékek összekapcsolódnak az alkotó erőteleyes spirituális gondolkodásával. Legteljesebb formájában ez a jelenség *A diótörő* című autofikciós táncdarabjában érhető tetten. Az irodalom tánra gyakorolt hatása Béjart életművében kivételes jelentőségű és hatású. Műveinek nagy része vagy konkrétan irodalmi indíttatású vagy valamilyen más módon kapcsolódik olvasmányaihoz, egy-egy költő vagy író munkásságához. Széleskörű olvasottságának, fiatalkorától kezdve megélt intellektuális világlátásának, filozófus apja szellemi örökségének következménye, hogy az általa olvasott irodalmi szövegek beleépültek alkotásaiba, hogy egyes szerzők (például Baudelaire) akár teljes életművükkel megjelentek alkotásaiban. Az irodalom „felhasználása” ezekben a balettekben többféle módon történt, hol a művek szövege adott kiindulópontot egy táncdarabhoz, vagy meg is jelent és el is hangzott benne (például Shakespeare vagy Molière és Ionesco esetében), máskor több szöveg „rétegződött” egymásra (Baudelaire) és olyan is előfordult, hogy maga a szöveg tartalma és esztétikai „ereje” (Mishima) indította a koreográfust alkotásra. A verbalításban nagy szerepet szánt az emberi hangnak, a hang színeinek, a dikciónak és magának a nyelvnek is. A különleges

szavak (például a gyógyszerek nevei) hatottak alkotói fantáziájára, ugyanúgy, mint a verselési módok (például az alexandrinusok).

Béjart írásai, szövegei (amelyek egy koreográfustól szokatlan mennyiségben születtek tollából) az európai táncművészeti szakirodalomban is jelentős szerepet töltenek be, de irodalmi értékük sem lebecsülendő, *Mathilde* című regénye, *A-6-Roc* című drámája a 20. századi kortárs alkotások jegyeivel és a táncalkotói látásmóddal, érdekes példái lehetnek a tánc és az irodalom kapcsolatának. Alapvetően szellemi, bölcséleti értelemben közelítette meg az alkotást, arra koncentrált, hogy az író és a koreográfus, mint műalkotások létre hozója között párhuzamokat keressen, még akkor is, ha mindkettőjük nagyon különböző eszközökkel dolgozik. Az író a nyelvvel, míg a koreográfus zenével és más művészek testével. Számomra különösen érdekes volt megfigyelni, hogy hogyan hat egymásra a kétfajta alkotásmód, hogy mennyire függenek össze Béjart írott és a koreografált művei és hogy írásaiban valóban érezhető a táncalkotói gondolkodásmód.

A „teremtő” képzelet alkotja írásait, a „síkban” papíron élő szöveget több dimenziós valósággá tudja transzponálni, írásai – mint a mesekönyvek, amelyekben, kinyitva a lapokról kiemelkednek a figurák – eleven, mozgó karaktereket formálnak. Az így „animált” szövegek fel tudják idézni színpadi alkotásainak világát.

Béjart színműveiben és regényében is mind a témák, mind a szerkesztésmódok szorosan kötődnek a színház és a film világához, miközben erősen önéletrajzi ihletésűek. Talán nem véletlen, hogy végül is az írások színpadra is kerültek. Szöveggként – a megvalósítás nélkül – is működnek, bár többnyire annyira összetettek, annyira tömörek és oly sok asszociációs réteg kerül bennük egymásra, hogy a szerző ismerete nélkül nehezebben értelmezhetők.

Önéletrajzaiban, ahogy már a két kötet címeiből is kiderül (*Un instant dans la vie d'autrui, Mémoires 1. és La vie de qui, Mémoires 2.*),⁵⁴⁴ Béjart-t egy nagyon konkrét kérdés foglalkoztatta, amelyet valahogy úgy fogalmazott meg: „Milyen értelemben vagyok én, én?” Erre a kérdésre végül egyetlen lehetséges választ adott: identitásának pluralitását hangsúlyozta. Az emlékekből, elmélkedésekből, álmokból, apró napi gondokból és hatalmas egzisztenciális kérdésekből, többszörös találkozásokból és magányos meditációkból táplálkozó művek rendre visszatérnek ehhez felvetéshez. Második életrajzi könyvében egyenesen leírta, mennyire furcsa feladat számára elmesélni egy ember életét.

Béjart előadta azon szándékát, hogy nem írja le az életének eseményeit, inkább arra törekszik, hogy bemutassa ezeknek a memória és a képzelet által megmunkált változatait,

⁵⁴⁴ Az első kötet magyar fordításának (1985) címe (*Életem: a Tánc*) nem fejezi ki ezt a lényeges vonatkozást.

amikor azt írja: „Remélem, az életem inkább kivágatokból áll, és – igen olyan fantáziadúsokból.”⁵⁴⁵ A Balzactól kölcsönzött kifejezés (*fantasques découpures*) utal arra, hogy Bójart írói szerepére ugyanúgy tekintett, mint koreográfusi munkájára, amelyben szinte sohasem használt lineáris történetvezetést, ehelyett villanásokból, egymás mellé szerkesztett részletekből, mozaikokból állította össze balettjeit. Írásaiban és műveinek többségében is elutasította az események kronológikus bemutatást.

Egy élet „kivágatainak” jelenségét elemezni lehet Ricoeur „ipse-idem” identitás elméletének tükrében is. Az „Idem” identitás („ugyanaz-ság”, az azonosság) és az „Ipse” identitás („ö maga-ság”) a személy („self”) azonossága az élettörténet elbeszélésben. Ricoeur gondolkodásában egy személy identitása változó és változatlan jellemző tulajdonságait fogja össze, és úgy írja le a személy változatlan tulajdonságait, mint „megszakítatlan folytonosságot a fejlődés első és utolsó szakasza között, amelyet ugyanannak az egyénnek tartunk”. Az Idem identitással ellentétben az Ipse identitás egy személy változó tulajdonságaira vonatkozik. Ebből a szemszögből nézve Bójart önéletrajzi megközelítése nem élete eseményeinek megszerkesztése, hanem inkább egy diszkurzív stratégia, amely Ipse-identitáson alapul és úgy változik, hogy kifejezze az történetekbe rejtett életek sokszínűségét, amelyeket sajátjának tekint. Ricoeur tétele tehát igaz a Bójart önéletrajzaiban megjelenített személyiségeire: „Az ember saját történeteiben van elrejtve; az ének nincsenek tulajdonságai; minden tulajdonság a történetben létezik.”⁵⁴⁶

Ez a diszkurzív stratégia, amely az egymást követő „én”-eknek színreviteleként is felfogható, vagyis életének irodalmi előadásaként jelenik meg, egyben megteremti a koreográfus „táncszakma” irodalmi „színrevitelét” is. Ahogyan a koreográfus alkotás közben, a sajátján kívül folyamatosan más életeket is átvállal, saját személyisége belebújik az általa alkotott karakterekbe. Másrészt önéletrajzi megközelítéseinek és a koreográfiai alkotás folyamatának hasonlósága végső soron a performativitás kérdésére vezethető vissza. Bójart hivatása egy „előadói szakma” abban az értelemben, hogy koreográfiai műveket készít, amelyeket közönség előtt adnak elő. Írásai, mint „performatív diskurzusok” akkor jönnek létre, amikor a leírt történeteket előadásként „állítja elő”. Egy olyan táncot alkotó művész, mint Bójart tollából a performatív diskurzus a színpadi előadás zsigeri jellegéből és az irodalmi előadás virtuális aspektusának vegyítéséből jön létre. A performatív diskurzus jelleg még erősebben

⁵⁴⁵ „J’espère que ma vie est faite de découpures, et – oui – fantasques...” Maurice Bójart, *Un instant dans la vie d’autrui*, 1979, p. 13.

⁵⁴⁶ Paul Ricoeur, A narratív azonosság, in: László János, Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*, Kijarat Kiadó, Bp. 2001, pp. 15–36.

érvényesül az autofikciós életrajzi szövegében, ahol életének valódi eseményei még inkább háttérbe húzódnak, szinte csak asszociációs síkon jelennek meg, és a leírás performatív jellege a valós színpadi előadásokhoz közelít, így alkotja meg „szóbalettjeit”.

A dolgozat elején, hipotézisként feltett, talán egyik legfontosabb kérdésre, hogy hogyan függ össze Bójart irodalmi és táncalkotói tevékenysége – úgy gondolom – sikerült választ kapnom, sőt a kutatások során egy olyan Bójart-kép alakulhat ki, amely hozzá tud járulni a táncművészet és az irodalom kapcsolatának újabb értelmezéseihez is. Ugyanakkor Bójart irodalmi tevékenysége egyedi jelenség a táncművészet történetében, Regény-, színmű-, esszéíróként nem nagyon találunk koreográfusok között. Hogy a francia koreográfus teljes és terjedelmes táncalkotói életműve mellett irodalmi alkotásokat is létre hozott, abban ugyanazok a tényezők játszottak szerepet, amelyek táncműveiben is megnyilvánulnak, gyermek-és ifjúkora traumái, apja és körülötte kialakult intellektuális környezet hatásai, olvasmányai és irodalmi élményei, társadalmi érzékenysége, a különböző kultúrákkal és vallásokkal való kapcsolata. Egy olyan közlésvágy kifejezői ezek a szövegek, amelyek a verbalításban is lehetőséget keresnek a nyelvi eszközök univerzumának kiterjesztésére. Ezeknek az irodalmi alkotásoknak a minőségét és bennük a koreográfus színpadi látásmódjának megjelenését a magyar szakirodalomban egyáltalán nem és a külföldi Bójart-elemzők közül is csak kevesen és érintőlegesen vizsgálták. Munkámban ezen a területen igyekeztem új gondolatokat felvetni egy később folytatandó tánc és irodalom közötti összefüggés-vizsgálathoz.

7. Felhasznált irodalom

KÖNYVEK:

- Adler, Laure – Veinstein, Alain, *40 ans de festival*, Hachette, Paris, 1987.
- Aranias, Mirelle, *Une journée avec Béjart*, Édition Desclée De Bower, Bruges, 1970.
- Artaud, Antonin, *A könyörtelen színház: esszék, tanulmányok a színházról*, (ford.: Betlen János) Gondolat Kiadó, Bp., 1985.
- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double, Le théâtre de Séraphin*, Gallimard, Paris, 1986.
- Badiou, Alain, *La danse comme métaphore de la pensée* in: *Danse et Pensée*, Germs, Paris, 1993. pp. 239-242.
- Balzac, Honoré de, *Séraphita*. Ford. Szöllősy Klára, in uő: *Emberi Színháték, X. k. Filozófiai tanulmányok*. Budapest, Magyar Helikon, 1964, 443–567.
- Barat, Sylvie, *Jorge Donn par le Ballet du XXe siècle*, L'Harmattan, Paris, 2008.
- Barrault, Jean-Louis, *Souvenirs pour demain*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.
- Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1982.
- Barthes, Roland, *A szöveg öröme: irodalomelméleti írások*, (ford. Babarczy Eszter) Osiris Kiadó, Bp., 1996.
- Bernard, Michel, *De la création chorégraphique*, CND. Recherches, Paris, 2001.
- Bessy, Claude, *La danse pour passion*, Éditions JC Lattes, Paris, 2004.
- Béjart, Alain, *Danser le XXe siècle*, textes: Maurice Béjart, Hatier, Paris 1977.
- Béjart, Maurice, *Mathilde*, René Julliard, Paris, 1963.
- Béjart, Maurice, *L'autre chant de la danse*, Flammarion, Paris, 1974.
- Béjart, Maurice, *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires I.*, Flammarion, Paris, 1979.
- Béjart, Maurice, *Életem: a Tánc (Emlékezések)* (ford.: Hegedűs Éva), Gondolat Kiadó, Bp., 1985.
- Béjart, Maurice – Berger, Gaston, *La mort subite. – Journal intime*, Librairie Séguier, Paris, 1991.
- Béjart, Maurice, *Béjart-Théâtre, A-6-Roc*, Éditions Plume, Paris, 1992.
- Béjart, Maurice, *Le ballet des mots*, Les Belles Lettres/Archimbaud, Paris, 1994.
- Béjart, Maurice, *La vie de qui? Mémoires II.*, Flammarion, Paris, 1996.
- Béjart, Maurice, *Lettres à un jeune danseur*, Actes Sud, Arles, 2001.
- Béjart, Maurice – Manson, Colette – Jacq-Mioche, Sylvie, *La Danse vue par Maurice Béjart et Colette Manson*, Éditions Hugo&Cie, Paris, 2007.

- Bókay Antal – Vilcsek Béla – Szamosi Gertrud – Sári László, *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szöveggyűjtemény, Osiris, Bp., 2002.
- Brunet, François, *Théophile Gautier et la danse*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2010.
- Colombo, Laura – Genetti, Stefano – Ducrey, Guy – Jacq-Mioche, Sylvie – Pouillaude, Frédéric - Christout, Marie-Francoise – Lavocat, Françoise – Caron, Pascal – Franco, Suzanne, *Pas de mots: De la littérature a la danse*. Hermann Éditeurs, Paris, 2010.
- Casado, Germain, *Germinal ou le Sacre du printemps. Mémoires du Ballet du XXe siècle et Danza Viva*. France Europe Éditions Livres, Paris, 2007.
- Christout, Marie-Francoise, *Béjart*, Éditions Seghers, Paris, 1972.
- Darida Veronika: A talány filozófiája. Giorgio Agamben esztétikája. (A tánc mint paradigma) L'Harmattan, Budapest, 2021.
- De Baecque, Antoine – Loyer, Emmanuelle, *Histoire du festival d'Avignon*, Gallimard, Paris, 2007.
- Deleuze, Gilles, *Film* (ford.: Kovács András Bálint), Osiris Kiadó, Bp., 2001.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche és a filozófia* (ford.: Kovács A. Bálint – Moldvay Tamás), Holnap Kiadó, Bp., 1999.
- Deliege, Célestine, *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM*, Editions Margada, 2003.
- De Noel, Thierry, *Tania Bari, étoile du Ballet du XXe siècle*, Éditions Le Cri, Paris, 1998.
- De Salio, Silvio, *Images et Mots qui dansent. La magie du théâtre de Béjart*, Cres, Paris, 1996.
- Descamps, Christian, *Flaubert – Collectif-Essai*, Éditions Inculte, Paris 2009. Interjú Maurice Béjart-ról 125-133.
- Diderot, Denis, *Entretiens sur le Fils naturel* dans Œuvres esthétiques, Paris, Garnier, 1968.
- Dobbels, Daniel, *L'écart*, publ. du Centre d'art de la Ferme du Buisson, coll. de l'Ange, 1996.
- Dollfus, Ariane, *Béjart le démiurge*, Éditions Arthaud, Paris, 2017.
- Dupond, Patrick, *Étoile*, Fayard, Paris, 2000.
- Duroux, Françoise, *L'argument des ballets* in: *Danse et Pensée*, Germs, Paris, 1993. pp.287-291.
- Eco, Umberto, *A nyitott mű*, Európa Könyvkiadó, Bp., 1998.
- Ferran, France – Catany, Tony, *Jorge Donn danse Béjart*, Fernand Nathan, 1977.
- Flaubert, Gustave, *Szent Antal megkísértése*, (ford. Kállay Miklós), Genius Kiadás, 1923.
- Franko, Mark, *Dance as text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge University Press, 1993
- Garaudy, Roger, *Danser sa vie*, Seuil, Paris, 1973.

- Gasparini, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Seuil, 2004.
- Gautier, Théophile, *Romans, contes et nouvelles I*, Paris, Gallimard, 2002.
- Genevois, Gevenois, *Mudra, 103 rue Bara*, Brüsszel, Contredanse, 2016.
- Ginot Isabelle, *Histoire et illusion. De l'influence du théâtre dansé allemand sur la danse en France in Le théâtre dansé de notre temps. 30 ans de l'histoire de la Danse allemande*. Ouvrage collectif, Kallmeyersche, Hanovre 1997
- Grell, Isabelle, *L'autofiction*, Armand Colin, Paris 2014.
- Grotowski, Jerzy, *Színház és rituálé* (ford.: Pályi András), Kalligram, Pozsony, 1999.
- Guigou, Muriel, *La nouvelle danse française, création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux*, L'Harmattan, Paris, 2004.
- Knapp Liebowitz, Bettina, *L'écrivain et la danse: modeles d'un archétype*, (ford.: Daniel Cohen) L'Harmattan, Paris, 2002.
- Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse: les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Honoré Champion, Paris, 2001.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.
- Lejeune, Philippe, *Moi aussi*, Seuil, Paris, 1986.
- Lejeune, Philippe, *Önéletírás, élettörténet, napló*, L'Harmattan Kft., Bp., 2003.
- Lengyel György (szerk.), *A színház ma, Írók, rendezők, színészek, vallomásai korunk színházáról*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1970.
- Levi-Strauss, Claude, *Mythologiques IV. L'Homme nu*, Librairie Plon, Paris, 1971.
- Levieux, Francette, *Michel Denard danse l'oiseau de feu: ballet de Maurice Béjart*, Éditions Juliard, Paris, 1979
- Liébert, Georges, *Nietzsche et la musique*, Presse Universitaire de France, Paris, 1995.
- Livio, Antoine, *Béjart*, Éditions L'Age d'Homme, Paris, 1970, 2004.
- Lobet, Marcel – Legrain, Paul, *Paolo Bortoluzzi*, Albin Michel, Brüsszel, 1979.
- Mallarmé, Stéphane, *Ballets*, in *Crayonné au théâtre, Divagations, Œuvres complètes*, II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 2003
- Masson, Colette – Mannoni, Gerard, *Maurice Béjart par Maurice Béjart*, Éditions Plume, Paris, 1995.
- Mawer, Deborah, *The ballets of Maurice Ravel: creation and interpretation*, Ashgate, Burlington, 2006.ü
- Molière összes drámái, I-II. kötet, Osiris Kiadó, Bp., 2002.
- Nietzsche, Friedrich, *Így szólott Zarathustra* (ford.: Kurdi Imre), Osiris Kiadó, Gond-Cura Alapítvány, Bp., 2000

- Nussac, Sylvie, *Béjart au travail*, Éditions JC Lattes, Paris, 1984.
- Pastori, Jean-Pierre, *L'homme et la danse*, Éditions Vilo-Paris, 1980.
- Pastori, Jean-Pierre, *Béjart Ballet Lausanne: 10 ans de création*, Fondation Béjart Ballet Lausanne, 1997.
- Pastori, Jean-Pierre, *Une histoire de passion. La danse à Lausanne*, Éditions Payot, Lausanne, 1999.
- Pastori, Jean-Pierre, *L'univers d'un chorégraphe*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2017.
- Pavis, Patrice, *A kutatás mérlege (Bevezetés a L'Analyse des spectacles-hoz)* in, *Előadáselemzés* Balassi Kiadó, Budapest, 2003.
- Pidoux, Jean-Yves, *La Danse, art du XX siècle?* Éditions Payot Lausanne, 1990.
- Pliszeckaja, Maja, *Én, Maja Pliszeckaja*, (ford.: Pólya Katalin) Planétás Kiadó, Bp., 2009.
- Poivre D'Arvor, Patrick, *Rencontres: Maurice Béjart*, Éditions JC Lattes, Paris, 1987. pp. 47-52.
- Poudru, Florence, *Serge Lifar. La danse pour la patrie*, Hermann Éditeurs, Paris, 2007.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1991.
- Robert, Michel – Béjart, Maurice, *Ainsi danse Zarathoustra. Entretiens*, Actes Sud, Arles, 2006.
- Robert, Michel, *Maurice Béjart une vie. Derniers entretiens*, Éditions Luc Pire, Brüsszel, 2008.
- Robert, Michel, *Béjart Si Dieu le veut*. Éditions Racine, Brüsszel, 2011.
- Roy, Claude, *Jean Vilar: textes de Vilar*, Éditions Seghers, Paris, 1968.
- Safranski, Rüdiger, *Nietzsche*, Európa Kiadó, Bp., 2002.
- Sloterdijk, Peter, *A gondolkodó a színpadon. A JÓ Hír megjavításáról*. (ford.: Bendl Júlia, Kurdi Imre). Helikon Kiadó, Bp., 2001.
- Stengele, Roger, *Béjart et la danse: de la symphonie pour un homme seul a la IXe symphonie*. Editions J. Verbeeck, Brüsszel, 1980.
- Stiker-Métral, Charles-Olivier, *L'autobiographie*, Flammarion, Paris 2014.
- Szegedy-Maszák Mihály, *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2007.
- Vermes Katalin, *A test éthosza*, L'Harmattan, Bp, 2006.
- Verrièle, Philippe, *La Muse de mauvaise réputation. Danse et érotisme*, La Musardine, Paris, 2006.
- Vilar, Jean, *Újítás és hagyomány* (ford.: Szántó Judit), Színháztudományi Intézet, Bp., 1960.
- Vilar, Jean, *Le théâtre service public et autres textes*, Gallimard, Paris, 1975.

Visky András, *Írni és (nem) rendezni*. Koinónia, Kolozsvár, 2002

Zand, René – BÉJART, Maurice, *L'esprit danse. Entretiens*, Les Bibliothèques des Arts, Lausanne, 2001.

CIKKEK, TANULMÁNYOK:

Balajthy Ágnes, *Az autofikció elevensége: (Bartók Imre: Jerikó épül)*. *Studia Litteraria*, 2002, 61(3–4), 98. <https://ojs.lib.unideb.hu/studia/article/view/12135/10737>

Balázs Géza, Színházzszeniotikai korszakok és törekvések.

[http://www.magyar-muveszet.hu/upload/userfiles/2/publications/202307/pdf/3-](http://www.magyar-muveszet.hu/upload/userfiles/2/publications/202307/pdf/3-Bal%C3%A1zs.pdf)

[Bal%C3%A1zs.pdf](http://www.magyar-muveszet.hu/upload/userfiles/2/publications/202307/pdf/3-Bal%C3%A1zs.pdf)

BÉJART, Maurice, *Roméo et Juliette*, L'Avant-scène Ballet-Danse, n° 16. Maurice BÉJART, 1985. 01.01. Éditeur scientifique: Gérard Mannoni

BÉJART, Maurice, *Un voyage initiatique*, in *Le Courrier de l'Unesco*, janvier 1996. p. 7.

BÉJART, Maurice, *danser la musique Grand Angle*, le 15/01/2010 <https://www.ensembleintercontemporain.com/fr/2010/01/maurice-bejart-danser-la-musique-grand-angle-accent-n-40/>

BÉJART, Maurice, *La danse et sa technique*, Les Études philosophiques, Nouvelle Série, 1 ère Année, No.3/4 (Juillet/Décembre 1946) pp. 205-210. Presses Universitaires de France. <http://www.jstor.org/stable/20840993>

Berger, Gaston, *Connaissance de la nuit*. Les Études philosophiques 1943-1944. pp. 422-426. <https://www.jstor.org/stable/20840912?seq=1>

Biet, Christian, *Du national-classicisme au baroco-baroque* [Littératures classiques 2011/3 \(N°76\)](https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2011-3-page-245.htm), <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2011-3-page-245.htm> pp. 245-259.

Bois, Mario, *Près de Stravinsky* in: *Hommage a Maurice BÉJART* (műsorfüzet, Párizsi Opera, 2008)

Cabestan, Philippe, *Qui suis-je? Identité-ipse, identité-idem et identité narrative*. <https://shs.cairn.info/revue-le-philosophe-2015-1-page-151?lang=fr>

Cardwell, Douglas. "The Well-Made Play of Eugène Scribe." *The French Review* 56.6 (1983): 876–84. <https://www.jstor.org/stable/392365>

Chevrier-Bosseau, Adeline, *Dancing Shakespeare in Europe: silent eloquence, the body and the space(s) of play within and beyond language*.

<https://hal.science/hal-03931811v1/file/CAE914508.pdf>

Clerc, Pierre-Alain, *Peut-on «restituer» une comédie de Molière?* Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles, n° 4 («Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvre des XVII^e et XVIII^e s. »), juin 2010, p. 196. http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_annales04.pdf

Colonna, Vincent, *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989. <https://theses.hal.science/tel-00006609>

Csordás Gábor, *ÉN, Ő ÉS AZ, Montaigne és a reneszánsz individuum*. Holmi, 22. évf. 6. szám, 2010.

Demidoff, Alexandre, *Maurice Béjart: J'aurais rêvé de jouer dans „Ginger et Fred”*, Le Temps, 2003.10.31.

https://www.letemps.ch/culture/maurice-bejart-jaurais-reve-jouer-ginger-fred?srsId=AfmBOopC_2IuE8WP-3nIT4gAhKx3QQEnPlp9otzpgGnEawgnF1DAskwX

Doubrovsky, Serge, *Autobiographie / Vérité / Psychanalyse*, L'Esprit Créateur, Fall 1980, Vol. 20, No. 3, *Autobiography in 20th-Century French Literature* (Fall 1980), pp. 87-97. https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdflibrary/Doubrovsky_Autobiographie_Ve%CC%81rite%CC%81_Psychanalyse.pdf

Ernst, David, *So Youcan't Afford an Electronic Studio?* in.: *Music Educators Journal*, Vol. 59, No. 6. (Febr., 1973), pp. 45-47.

Gauthier, Brigitte, *Chez Pina Bausch, le théâtre sert d'infrastructure à la danse*, *Études théâtrales* 2010/1 N° 47-48, pages 113 à 121. Éditions L'Harmattan, DOI 10.3917/etth.047.0113.

<https://shs.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-1-page-113?lang=fr>

Genette, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, 1992, Paris, Seuil, p. 13. Magyarul: <http://irodalomelmelet.atw.hu/genette.pdf>

Genetti, Stefano, *Projections chorégraphiques beckettiennes: pour un corpus en danse*, *Recherches en danse*, Focus, mis en ligne le 15 décembre 2015, <http://journals.openedition.org/danse/1211>;

Gonçalves, Stéphanie, *Le Boléro comme « lieu de mémoire »*, *Recherches en danse*. mis en ligne le 18 décembre 2019. <http://journals.openedition.org/danse/2432>;

Goulet, Anne-Madeleine, *Les Amants Magnifiques de Molière, Théâtre, Musique et Danse au XVII^e siècle*. https://www.academia.edu/30990935/Les_Amants_Magnifiques_de_Moli%C3%A8re_Th%C3%A9%C3%A2tre_Musique_et_Danse_au_XVIIe_si%C3%A8cle

Gouët, Philippe, *L'Aventure humaine: la philosophie prospective de Gaston Berger*, Editions Présence Africaine, 2019.

Hingand, Louise, *Les livrets de ballet de Théophile Gautier*. 2017.
<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02877807>

Horkay Hörcher Ferenc, *Az én tükrei Montaigne esszéiben és Rembrandt saját kezű arcképein*, In: *Perspektíva és érzékelés a kora újkorban*. (szerk: [Schmal Dániel – Pavlovits Tamás](#)) Gondolat Kiadó, Bp., 2015. 217-242.

Laplace-Claverie, Hélène, *Donner à lire des ballets: l'exemple des arguments chorégraphiques de Cocteau*. Revue d'Histoire du Théâtre, 2010, Le texte de théâtre et ses publics, 245, pp.184-190. <https://univ-pau.hal.science/hal-02171763/document>

Maác László szerk.: *Táncstudományi Tanulmányok 1992–1993*. Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége. 17-52. és *Shakespeare a táncszínpadon II*. In Szúdy Eszter szerk.: *Táncstudományi Tanulmányok 1994–1995*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége. 5-22.

Marzel, Shoshana-Rose, *Faire feu de tout bois L'impact du visuel vestimentaire sur l'écriture flaubertienne*. Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem, 2013, URL: <http://bcrfj.revues.org/7110>

Merlin, Olivier, *Le " Baudelaire " de Béjart au Palais des Sports*, Le Monde, le 21 février 1969. https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/02/21/le-baudelaire-de-bejart-au-palais-des-sports_2429506_1819218.html

Meschonnic, Henri, *Le théâtre dans la voix* in Gérard DESSONS, *Penser la voix: chant, communication, linguistique clinique, littérature, musique, peinture, psychanalyse, théâtre*, La Licorne, n° 41, Poitiers, UFR Langues et Littératures, 1997, p. 27.

Michel, Marcelle, „*Le Molière imaginaire*” de Maurice Béjart, Le Monde, 1976. dec. https://www.lemonde.fr/archives/article/1976/12/06/le-moliere-imaginaire-de-maurice-bejart_2953402_1819218.html

Mikuska Judit, *Saját magunkkal lenni kettesben*. http://adattar.vmmi.org/cikkek/21004/hid_2013-07%E2%80%9308_23_mikuska.pdf

Molnár Gál Péter, *Baptiste*, Filmvilág, 1994. 3. szám

Pastori, Jean-Pierre, Le retour de «Casse-noisette» à la sauce Béjart, 24heures. 2018. 12.19. <https://www.24heures.ch/le-retour-de-casse-noisette-a-la-sauce-bejart-752081635089>

Pillette, Dominique, *Casarès-Béjart, la rencontre au sommet de deux monstres sacrés*, le 11 février 2016.

<https://dominiquepillette.wordpress.com/2016/02/11/casares-bejart-la-rencontre-au-sommet-de-deux-monstres-sacres/>

Ricoeur, Paul, *A narratív azonosság*. In: László János – Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Kijarat Kiadó, Bp. 2001. 15-36.

Ros, Danielle, BÉJART: La danse coule comme l'eau, coule en moi...
<https://danielleros.com/bejart-tout-est-danse/>

Röhrig Eszter, *Az angyal lába és az élet lángja. Honoré de Balzac Séraphita című elbeszéléséről*. https://real-j.mtak.hu/25176/5/Muhely_2011_34_5-6_.pd

Servian, Claudie, *Mise en danse de King Lear-Prospero par Maurice Béjart, la théâtralité au service du sens, Représentations dans le monde anglophone*, Online since 18 décembre 2023.
 URL:<https://publications-prairial.fr/representations/index.php?id=196>

Steinegger, Catherine, *Un triumvirat interdisciplinaire pour un opéra populaire. Le projet de réforme de Jean Vilar, Maurice Béjart et Pierre Boulez en 1967-1968*, *European Drama and Performance Studies*, n° 15, 2020 – 2, Théâtre et musique, transferts culturels et identités nationales, p. 197-216

Trarieux, Héloïse, *La tentation de Saint-Antoine au théâtre de l'Odéon en 1967, un projet total? Fusion et collaboration artistiques*, dans Éléonore Marantz (dir.), *L'atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture #2019#*, travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture (année universitaire 2018- 2019), Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03 (Histoire de l'art et d'archéologie), site de l'HiCSA, mis en ligne en février 2022, p. 76-89.

Yaneva, Anelia, *Structural shapes and patterns of choreographic direction in the art of ballet (19th-21st centuries)*
<http://papersofbas.eu/images/2023/2023-1/Yaneva-kn.1-2023.pdf>

Z. Varga Zoltán: *Autofikció és önéletírás-kutatások Franciaországban*.
https://real.mtak.hu/118079/1/ZVZ_Autofikcio_FK2020_2.pdf

szerző nélkül, *Les problèmes esthétiques et pratiques du „Théâtre Total” et ses rapports avec le cinéma et la télévision*, L'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Sciences et la Culture. Interview de Maurice Béjart par Claude Samuel »Télécopie, Paris, 13 août 1965. Archives de l'UNESCO, URL:unesdoc.unesco.org/images/0014/001437/143760fb.pdf

Béjart sur la religion, l'écriture, la liberté et l'amour. Un recueil de citations du chorégraphe décédé dans la nuit de mercredi à jeudi. *Le Monde*, le 22 novembre 2007.
https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/11/22/bejart-sur-la-religion-l-ecriture-la-liberte-et-l-amour_981511_3382.html

FILM- ÉS HANGZÓANYAGOK:

Symphonie pour un homme seul (Célia Film, rendező: Louis Cuny) 1965

<https://www.youtube.com/watch?v=V8dCdQ3iTrc>

1789...et Nous (dvd) (Antenne 2, rendező: José Mostes-Boquer) 1989

Le Sacre (dokumentumfilm) <https://www.numeridanse.tv>

Babilée '91 1992. <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/babilee-91>

Les grandes Heures: Maurice Béjart, Les rêves en mouvement, interjú, Archives Sonores INA/Radio France/ (2 CD, 2 óra 30 perc), 2000.

B. comme Béjart (dvd), 2000.

Ebből részlet: <https://www.youtube.com/watch?v=arMOPz2g8cs>

Maurice Béjart: Le temps d'un ballet (dvd), 2003.

Béjart! Vous avez dit Béjart? (dvd), 2005.

Brel Barbara (dvd), 2006.

Le Best of de Maurice Béjart: „l'amour – la danse” (dvd), 2006.

The Art of Sounds - Pierre Henry 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=Zsb1w-3iFa8>

Le tour du monde en 80 minutes (dvd), 2008.

Stéphanie Gonçalves konferenciaelőadás: <https://www.youtube.com/watch?v=6qLqOoQaG3k>

<https://www.youtube.com/watch?v=PRvt9ZBFsaQ> Casse-Noisette interjú

<https://www.youtube.com/watch?v=hT2K6VkfCh0> Casse-Noisette, az előadás felvétele

<https://www.youtube.com/watch?v=TjyjRv6TyLI> Rómeó és Júlia 1. rész

<https://www.youtube.com/watch?v=TCBy3gHk9aY> Rómeó és Júlia 2. rész

Béjart-anyagok Centre National de la Danse, Médiathèque, R 20 BEJA 101943 (részben feldolgozás alatt)

Maurice Béjart, danseur et chorégraphe / réalisation: Vincent Soulié; conception: Anne-Michèle Ulrich; entretien avec Claude Samuel. Paris: Arts et éducation, 1999. 1 cassette vidéo (VHS) (50 min.)

<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/caf86014586/maurice-bejart-la-tentation-de-saint-antoine>

Interjú Gil Romannal és Elisabeth Rosszal, <https://www.youtube.com/watch?v=9ObhoSly2ng>

À bâtons rompus avec... Maurice Béjart, janvier 1972 (37')

https://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=archives-sonores-de-Lise-Brunel-article&id_article=1759

Pierre Boulez: Naissance d'un geste, documentaire, Réalisation: Olivier Mille, Artline Films,
Durée : 55 min <https://pierreboulez.org/doc/SYRACUSE/444>

Du spirituel dans l'art : autour de Pierre Boulez, Forum: Pierre Boulez et René Char Conférence
8 décembre 2007 Cité de la musique, Paris, <https://pierreboulez.org/doc/SYRACUSE/256>

INTERNETES FOLYÓIRATOK, FORRÁSOK

www.bejart.ch

www.maurice-bejart.ch

www.maisonbejarhuis.be

www.archives.lesoir.be

www.lemonde.fr

www.lefigaro.fr

ww.ina.fr

www.cnd.fr

www.jorgedonn.com

www.bnf.fr

www.festival-avignon.com

www.marlaux.org

www.danse-doc.ch

<http://referentiel.nouvelobs.com/archives>

www.jeanpierrepastori.ch

https://data.bnf.fr/39460793/la_tentation_de_saint-antoine_spectacle_1967/

https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/045_009

https://mediterranees.net/romans/saint-antoine/chapitre_1.html SZÖVEG

https://tresoramu.hypotheses.org/2063#identifiant_3_2063

<https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/shakespeares-sonnets/read/147/>

Flaubert, Gustave, *La tentation de Saint Antoine* Bibliothèque numérique romande

https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf5/flaubert_la_tentation_de_saint_antoine-a5.pdf

Mémoires de Hector Berlioz. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/26370/pg26370-images.html>.

<https://www.theatre-classique.fr/pages>

<https://www.numeridanse.tv>

<https://www.crescendo-magazine.be/category/scenes-et-studios/danse/>

8. Műjegyzék

Az életmű irodalmi alapú alkotásai

(aláhúzással jelöltem azokat a műveket, amelyekről filmfelvétel készült)

1950. *Az ismeretlen* (Jean Laurent költeménye),

1954. *A levél* (Stefan Zweig),

A makrancos hölgy (Shakespeare),

1955. *Arcane I.* (Jacques Prévert),

1956. *Íme, az ember* (Amos Kenan),

Conseils à une jeune parisienne (Alfred de Musset),

Haut Voltage és *Prometheus* (Pierre Rhallys),

Le Balayeur (Jacques Prévert)

Le parfum de la Dame en Rouge (Jacques Prévert),

Prometheus (Pierre Rhallys)

1957. *Trió szonáta* (J.P. Sartre: Zárt tárgyalás),

1959. *La mer* (saját szövegére)

1960. *Such sweet thunder (La douceur du tonnerre)* (William Shakespeare).

1961. *A négy Aymon fiú (Les quatre fils Aymon) I* (Herman Closson)

A hét főbűn (opera-balett) (Bertolt Brecht)

1962. *Mennyegző* (Charles Ferdinand Ramuz),

Don Juan nyomában (14. századbeli spanyol monda, illetve Keresztes Szent János szövegei),

1963. *A zöld királynő* (saját szövege)

1964. *Faust elkárhozása* (Goethe),

A kilencedik szimfónia (F. Nietzsche és Friedrich von Schiller),

1965. *A hattyú* (Rabindranath Tagore verse alapján),

1966. *A katona története* (Ch. F. Ramuz),

Rómeó és Júlia (W. Shakespeare),

1967. *Szent Antal megkísértése* (G. Flaubert),

Messe pour le temps présent (Mise a máért) (Buddha, az Énekek éneke, Nietzsche)

1968. *Baudelaire*,

- La Nuit Obscure* (Keresztes Szent János szövegei),
1969. *La lettera amorosa* (René Char),
1970. *Ez lenne a halál?* (Hermann Hesse, Joseph Baron von Eichendorff)
1971. *Les Fleurs du Mal* (Ch. Baudelaire)
1972. *L'Ange Heurtebise* (J. Cocteau)
- Le Fils de l'air* (J. Cocteau)
1973. *Le Marteau sans maître* (René Char), *La Traviata* (ifj. Alexandre Dumas),
- Golestan* (Saadi, Mocharrafoddin),
- Improvizációk Mallarmé-ra*
- Séraphita* (H. Balzac)
1974. *Per la Dolce Memoria di Quel Giorno* (Petrarca),
1975. *Pli selon pli* (Mallarmé),
- A mi Faustunk* (J.W. Goethe és saját szövegei),
- Aqua Alta (Le Clezio)
1976. *A képzelt Molière* (Molière szövegei)
- Héliogabale, avagy a megkoronázott anarchista* (A. Artaud),
1978. *Dichterliebe /Amor di Poeta* (H. Heine, Ch. Baudelaire),
1979. *Illuminációk* (A. Rimbaud),
1980. *Les Plaisirs de l'île enchantée* (három Molière-színmű: Le Mariage forcé, La Princesse d'Elide et Tartuffe),
- Casta Diva* (Shakespeare, Oscar Wilde, Charles Baudelaire, Heinrich von Kleist, Molière)
1981. *A Székek* (E. Ionesco),
1982. *L'histoire du soldat II.* Charles-Ferdinand Ramuz)
1983. *Messe pour le temps futur* (Dom Hélder Pessoa Câmara),
1984. *Fragments* (Heinrich von Kleist),
- Öt modern No-játék* (Yukio Mishima szövegei, Marguerite Yourcenar fordításában),
1986. *Malraux, vagy az Istenek metamorfózisa* (Malraux),
- Szent Sebestyén mártíruma* (G. D'Annunzio),
1987. *Fiche Signalétique*, (François Weyergans)
- Souvenir de Léningrad* (François Weyergans),
1989. *Hamlet* (W. Shakespeare)
- Élégie pour elle, l...aile!* (Rainer Maria Rilke),
1992. *Episodes, Opéra* (Pier Paolo Pasolini írásai???)

- A-6-ROC* (színmű) (Béjart saját szövege)
1993. *M-Mishima* (Jukio Mishima)
 Sissi, l'impératrice anarchiste (Johann Wolfgang von Goethe)
1994. *Lear király, Prospero* (W. Shakespeare)
1995. *Journal: 2ème Chapitre (Charles et Richard)* (Charles Baudelaire)
1997. *Le Funambule* (Jean Genet)
1999. *A köpönyeg* (N.V. Gogol),
2000. *La lumière des Eaux* (W. Shakespeare, Antonin Artaud, Friedrich Nietzsche, Paul Claudel, René Char, Textes dits par Michel Duchaussoy)
2002. *L'heure Exquise (Variation sur Oh! Les beaux jours)* (Samuel Beckett)
 La voix humaine et la Danse (René Char költeményei Pierre Boulez megzenésítésében)
2005. *Les Méfaits du tabac* (Csehov, Anton Pavlovics: A dohányzás ártalmasságáról),
 Zarathoustra, a Tánc Dala (F. Nietzsche),
2006. *Napló* (Csehov),
 Tchekov au Bois dormant (A. Csehov)