

SZINHÁZ

Imre Zoltán a Szegedi Balett élén

A MESSZESÉGEK VÁNDORA HAZATALÁLT

A friss Erkel-díjas Imre Zoltánt kettős kötelék fűzi Szeged városához, a táncos és az alkotó koreográfus két fontos korszaka; az indulás, a pályakezdés évei és a húszévi külföldi távollét jelentős eredményeit felmutató, érett művész hazatalálása.

Négy évet ölel fel az első alkotói korszak, és hozzávetőlegesen négy évet tesz ki ez utóbbi is a művész fokozatos visszatelepedése óta. Itt az ideje tehát, hogy megkíséreljünk átfogó képet adni e kitűnő művész Szegedi Baletthez fűződő alkotómunkájáról.

Imre Zoltán az Állami Balett Intézet elvégzése után szólótáncosa, majd Vaszy Viktor jóindulata révén 1964—68-ig koreográfusa volt a Szegedi Nemzeti Színháznak. Mostoha körülmények között, szinte a semmiből teremtette meg az akkori Szegedi Balettet, és álmodta színpadra újszerű, javarészt szimfonikus balettjeit: a *IV. Brandenburgi verseny*, *Vágy és áhítat*, *Formák viadala*, *Teremtmények* és a *Rómeó és Júlia* című műveket. Már e korai munkáit is egyéni hangvétel, formaújítási kedv, ötletgazdagság jellemezte, jóllehet, a klasszikus hagyományokon nevelkedett Nádasi-tanítvány, Imre Zoltán a modern tánc elemeivel akkoriban Magyarországon csak elvéve találkozhatott.

Az újat keresés, a megismerés és megméretetés vágya arra ösztönözte, hogy Szervánszky Endre zenéjére készített *Metamorfózis* című koreográfiájával külföldi versenyen induljon. Egy lehetőség, amely az 1968-as Kölni Koreográfiai Verseny első díjának elnyerése után adódott, döntötte el pályája további alakulását, indította el nemzetközi pályafutását.

Külföldi tartózkodása során szívta magába a nyugat-európai művészet olyan irányzatait, ismerte meg a balett olyan új iskoláit, technikáit — elsősorban a Graham-technikára gondolunk —, amelyek döntő mértékben hatottak művészete kibontakozására.

Düsseldorfban Erich Walter mellett 2 évig dolgozott, majd Stuttgartban Cranko stílusával ismerkedhetett meg, akinek együttesével egy hosszú amerikai turnén is részt vett. Kölni évei alatt (1971—74) Glen Tetley művészete és gondolatvilága hatott rá meghatározó erővel. Szólótáncosként és koreográfusként egyaránt élvonalba került. E korszak koreográfusi természetét az *Equivalence*, *Werther*, *Adaggio és fuga*, *Concerto sceptico* című balettjei fémjelzik.

1974-ben *Christopher Bruce* hívta Angliába a Rambert Baletthez vezető táncosnak. A rengeteg szereplés mellett évenként koreografált egy-egy művet, többek között az emlékezetes *Accidentet* és a mitológiai témája ellenére

is ironikus hangvételű *Laocoont*. A hajsolt munkatempó megállásra, illetve váltásra ösztönözte. A hetvenes évek végén a táncszínház speciális díszlet- és jelmeztervezésével foglalkozott, s közben elvégezte a londoni Filmművészeti Főiskola filmrendezői szakát.

De a táncművészethez nem tudott sokáig hűtlen lenni, engedett Fodor Antal kérésének, és hazajött, hogy részt vegyen a Budapest Kamarabalett munkájában. Ez követően 1986 őszén a felújított Szegedi Nemzeti Színház gálaműsorának balettszámát koreografálta mint „díszvendég”. Így történt, hogy hosszú évek után újra tapsolhatott a közönség Imre Zoltánnak Szegeden.

A nagyszínház megnyitását követően újrászerveződő balettegyüttes művészeti szaktanácsadójának kéri fel az Angliából akkoriban egyre gyakrabban hazalátogató művészt. Mint tudjuk, a kapcsolat állandósult, a művészeti szaktanácsadóból a gyakori vendégkoreografálások után a balett igazgatója lett, s egyben a város meghatározó művészegyénisége. Hangját gyakran hallhatjuk a szegedi rádióban, őt magát láthatjuk a televízióban. A negyvenes éveiben járó, szakállas, a táncművészetről szívesen nyilatkozó művészen vajon hányan ismerik fel a hatvanas évek szőke fürtös ifjú szőlőtáncosát? Fel kellett rá figyelni! Nem csak kidolgozott mozgásával tűnt ki, másban is különbözött a többi táncostól: arcán különös átszellemültség és boldogság ragyogott tánc közben. Homlokán a kiválasztottak bélyegével már akkor, pályakezdőként is *Terpszikhoré*, a múzsa felszentelt papjának tűnt, olyannak, aki részese egy nagy, titkos szertartásnak, melyet „vággyal és áhítattal” szolgált.

Most, ahogy ezt a régi képet felidézem, óhatatlanul eszembe jut Imre Zoltán egy nemrég hallott kijelentése: „A tánc ördögöt űz, vagy Istent imád, van valami ősi, varázsűző tartalma.” Részt lehet-e venni ebben a rituáléban kizárólag a klasszikus balett formanyelvén?

A klasszikus balett, amely lépéseiben, téralkotásában mértani elemekből építkezik — kör, háromszög, diagonál — szabályosságával a fény, értelem apollói megtestesítője. Szökelléseivel, forgásaival, a földtől való elrugaskodás vágyával a gravitáció lehúzó erejét szeretné leküzdeni, szárnyalásával Isten felé közelít. De az emberi természet úgy van megalkotva, hogy égi vágyai nagyon is földi gyökerűek, az apollói mellett a földi, visszahúzó dionüszoszi erők legalább olyan dominánsak. Visszatántorodás a földhöz, a természethez, az ösztönvilághoz! Ez már a XX. századi táncművészet problémája, a modern baletté.

Imre Zoltán külföldi évei során olvasztotta klasszikus lépésanyagához a modern technikákban jobban kifejezésre jutó dionüszoszit, teremtett kontrasztból szintézist, találta meg a művészetére olyannyira jellemző vonásokat, a már meglevő muzikalitás, invencióbőség mellé az ellenpontosítást, a kontraszthatásokat, fedezte fel egyéniségének az „áhítat” mellett az iróniára, groteszkre való hajlandóságát, alakította ki egyéni, gazdag jelképrendszerét.

Az új stílus, az új mozdulatvilág csak gondolati szubsztanciával alkothat maradandót. Imre Zoltán egyik írásában így vall erről: „Minden művészeti irányzatra az a jellemző, hogy a gondolat volt új mögötte, a gondolat született meg előbb, és az hozta magával a stílust. Maga a stílus nem szül gondolatot. Ezért tartozik a legtöbb új táncmű inkább a divat világához, mint a művészetéhez” (Táncművészet 1987/8. p. 32.). A Szegeden látott Imre-művek témaválasztásának gazdagsága, a bennük foglalt gondolatok intellektuális kifejezőereje azt mutatja, hogy az alkotó-koreográfusnak van mondanivalója, táncköltészete invenciózus, eredeti írói tehetségre is vall.

Idézzük fel az elmúlt évek műveit, próbáljuk nyomon követni a gondolat és stílus, a tánc megnyilvánulási formáit. 1987. szeptember 27-én tartotta első bemutatóját Balettest címen az újjászerveződő — akkor még Bokor Roland szervező-menedzserigazgató irányítása alatt működő — Szegedi Balett. A Balettest három külföldön munkálkodó magyar koreográfus — Vámos György, Barbay Ferenc korábban készült, illetve Imre Zoltán esetében kifejezetten Szegedre komponált — alkotásait állította színpadra.

Az *Asszony szerelem, asszonysors* című koreográfia már sokat elárul Imre Zoltán alkotói módszeréről. Az azonos című nyolc Schumann-dalból négyet használt fel. A négy dalhoz zörej- és hangeffektusokat alkalmazott, amelyek a négy elemhez — tűz, víz, föld, levegő — köthetők. A hangeffektusok — azon túl, hogy a mű tagoltságát, ritmusát is kijelölik — mély, ősi jelképiségük asszociatív erejével hangsúlyozzák a mű mondanivalóját. A vokális zene, a zörej hatását fényeffektusok fokozzák. Imre sejtelmes, a háttérben szecessziós tárgyi rekvizitumokkal zsúfolt színpadán a magányos Asszony (Pártay Lilla) felidézi szerelmeit. A megjelenő négy férfi egyben élete különböző korszakát is jelenti. Az ifjú szerelmes megjelenését vízcobogás előzi meg. A második, a szenvedélyes, érett szerető érkezését vörös fény és tűzropogás zaja jelzi. A mélyebb megpróbáltatásokat, a durva férjet elemi erejű döngés, az utolsó szakaszt, a tolókcosis aggastyánt szélzúgás idézi meg. A pas de deux-k merőben más hangulatot érzékeltetnek. Játékos az ártatlan első szerelem duettje, szenvedélyt, erotikát sejtet a második, feszültséggel terhes a harmadik. A balettszínpadon szokatlan tolókcosis figura, az aggastyán az utolsó stáció. Érkezése összegzés, a kerekék forgása az időkerék asszociációját ébreszti. Az élet elmúlását sugallja a távozás, szélzúgás és száncsilingelés közepette, a halott Asszonnyal és a többi szereplővel. A balett mozdulatvilága tiszta, tömör megfogalmazású, a téma széles érzelmi töltése ellenére elkerüli a szentimentalizmus buktatóit.

Az irodalmi ihletettséggű művek sorát nyitja a kortárs muzsikára, az NSZK-ban élő Wittinger Róbert II. szimfóniájára koreografált *Démon* c. egyfelvonásos. Imre Zoltán megtartotta a romantikus elbeszélő költemény alap-történetét, és főbb szereplőit, úgy, hogy a műbe Jung mélylélektanát és egy meglehetősen bonyolult eszmei és filozófiai rendszert is áthullámoztatott. A *Démon* a féktelen szenvedély megtestesítője, aki szerelmének tárgyát elpusztítja. A koreográfus a lermontovi alakok mellé (Lány, Völegény) a történelem beteges, zsarnok, megalomániás figuráit: Nérót, Napóleont és Hitlert is megidézi, különböző társadalmi közeg felvonultatásával.

Imre Zoltán táncadaptációja általában szól arról az emberi ösztönök mélyén rejlő pusztító, romboló erőről, amely ugyanúgy bennünk munkálkodik, mint építő, humánus törekvéseink, de szól a transzcendens és a földi világ találkozásáról is. Ezek a gondolatok, ez a pusztító erő jelenik meg más megfogalmazásban később az 1990-es *Médium* c. alkotásban is. A koreográfus felhasználta a lermontovi irodalmi cselekményszálát, megjelenítette az úrben keringő Démont (Sárközy Gyula), a nászakra készülődő szerelmespárt (Zarnóczay Gizella és Lovas Pál), az Angyalt, a Völegény elpusztítását, a Lány halálát — táncba emelve az elbeszélő költemény legfontosabb mozzanatait, felhasználva a konkrétat, hogy elvont, jelképes üzenetét továbbfűzve még újabb szimbólumokkal kortalanná, maivá tegye, további gondolkodásra késztesse. A színpadkép, az irodalmi szálhoz csatolt újabb szereplők, a jelmezek is ezt az üzenetet közvetítik.

A Szegeden született koreográfiák egyik legegységesebb alkotása a Pergolesi zeneművére komponált *Stabat Mater*. Talán ebben a munkában érhető tetten legegységesebben a művész stílusjegyei, a zene és a tánckompozíció szoros összetartozása, a látvány erős képzőművészeti ihletettsége (a megvalósításban állandó segítőtársa Csik György), a kontraszthatásokban való gondolkodás. A mű képi világa korai reneszánsz és expresszionista; a mű hangulata lírai és sokkoló, bibliai és XX. századi. Feltűnő a mozdulatok szépsége, áradó artisztikuma és zárt szikársága. A koreográfus édesanyjának ajánlotta ezt a művét. A bibliai történetet egyetemessé tágítva az örök anyasors előtt tiszteleg. Ugyanakkor mementónak is szánta alkotását, melyet a keresztfára feszített Krisztus és a XX. században oly sokat szenvedett zsidóság szenvedéstörténete egyaránt ihletett. Tehát a mű inspiratív indíttatása is kettős gyökerű.

A figurák összetettségét a művész gyakran a szereplők megkettőzésével, megsokszorozásával fejezi ki. Így történik ebben a balettben is. Az előjátékban fekete ruhás, menekülő, bőröndöket cipelő nők vonszolják magukat. A stilizált színpadkép századunk háború dúlta sivár kietlenségét sugározza. A bőröndök, egyiküknél hegedűtok — egy eltűnt élet utolsó tárgyi emlékei — összes tulajdonuk. Mozdulataikban félelem, kiszolgáltatottság, kétségbeesés. A karból kiválik az egyik Mária (Zarnóczy Gizella); hosszú, tragikus táncia a XX. századi anyasors. Vált a kép, ágyékkötős, meztelen, egymáson heverő férfitestek látványa a krematóriumok borzalmaiból idézi. Az Anyák leemelik fiaikat, lassan előre görgetik a „holttesteket”. akik a következő snittben hátul a nézőtérnek, mozdulatlan állva, élő—holt keresztként jelenítik meg a szenvedés stációit. A zenei tételváltásra kiszínesedik a színpad. A háttérből betölt ún. „színpadi kocsin” élőképet láthatunk: Ismeretlen mester Angyali üdvözlését. A kora reneszánsz „festmény” mozdulatlansága megtörik. Játékos ötlettel Mária és az Angyal kilépnek belőle, pas de deux-jükből, majd a harmadik személyként hozzájuk csatlakozó Józseffel közös táncukból a fogantatás, a születés csodáján, az isteni gyermek várásán érzett öröm csendül ki. Eltűnik a háttér, a zene és a jelenet hangulata átalakul. A fiát sirató bibliai reneszánsz Mária (Prepeliczay Annamária) gyönyörű táncia következik. Lassú, elnyúlt tempókkal, tragikus gesztusokkal fonja körül sokáig mozdulatlan, a keresztet is jelképező élő-feszület fiát (Jurónics Tamás).

Megsokszorozódik az élmény: több Máriát és Jézust látunk hasonló mozdulatsorral, majd újra feketébe öltözött Anyák emlékeztetnek a XX. századi kínszenvedettekre, s az örök anyasorsra. A jelenet a reneszánsz szépségű második élőképből, a Pietában végződik. Az egységet lezáró élőkép váltás és „vágás” is egyben, mert a most következő XX. századi siratás szinte ellentéte az előbb látottakat, a reneszánsz bibliai megfogalmazást.

A harmadik élőkép Máriát (Tóth Zsuzsa) ábrázolja a gyermek Jézussal. Örömtáncát megsokszorozva álmodta színpadra több bibliai Máriával és Gyermekkel a koreográfus. Az idillre kontrasztként a fekete bőröndös Anyákkal — önmagába zárt kör gyanánt —, az indító jelenettel szembesít a művész. A színpad atmoszférája még nyomasztóbb, a háttérben rács, füst, holttestek. A gázkamra-krematórium élmény még sokkolóbb. Ekkor vörös drapéria előtt a bibliai Madonna jelenik meg. Áldást osztó alakjában benne foglaltatik az örök élet s az örök szenvedés.

A tánckompozíció kiegyensúlyozott szerkezete, amely a Pergolesi-mű té-

telei és az élőképek egymás utáni változásain alapszik, az ellentétekben való építkezés és formálás, a mozdulatvilág kifejező, hol drámaiból líraiba, hol sokkolóból fegyelmezettbe áthajló elemei az egyik leghatásosabb Imre-művet eredményezték.

Az 1989—90-es évadban egész estét betöltő táncjátékot alkot és tanít be — címe: *Alvilági játékok*. A mitológiai Orpheusz-történetet feldolgozó művet a francia avantgárd sokoldalú mesterének, Jean Cocteau emlékének ajánlotta. Cocteau maga is előszeretettel nyúlt klasszikusokhoz, dolgozta fel őket, modernítette át a maga sajátos módján színpadra (*Antigoné*, *Orpheusz*) és filmre (*Örök visszatérés*, *Orpheusz testamentuma*). Mint Cocteau-t, Imre Zoltánt is a mítosz gondolati és formálásbeli újjáteremtése izgatta. A mű három felvonásban, három különböző korban meséli el, illetve írja tovább a klasszikus történetet. A témához különböző zenét — Monteverdi, Szkrjabin, amerikai dzsessz — és természeti hangokat alkalmazott. Új szereplőt is iktatott a történetbe a Költő személyében (Krámer György). A szemüveges, mai ruhába öltözött Költő — úgy lehet, a táncköltő-koreográfus maga — újraálmodja a mítoszt, beleavatkozik, játszik teremtményeivel, beléjük szeret, azonosul velük.

A balett előjátékkal kezdődik. A hosszú csend és tücsökciripelés különös hangulatában indul a játék: Orpheusz (Pataki András) és Eurüdiké (Kőszegi Katalin) színpadra idézése. Zenei aláfestés nélküli, lezárt mozgású táncuk a szereplők — Költő, Orpheusz, Eurüdiké — hármass viszonyrendszerét készíti elő. Először a görög kultúra artisztikus és mély szimbolikájú rekvizitumaival berendezett színpadán elevenedik meg a történet. Láthatunk itt dór oszlopfőt, kentaurt, a glóbuszt tartó Atlaszt, Mürón Diszkoboloszát és Niké szobrát. A színen helyet kapnak a pitagoraszi alakzatok is: kör, illetve gömb, egyenes, háromszög, melyeknek mitikus jelentését a következő képekben is felhasználja a művész.

A szobrok egy része megelevenedik, s a különböző mozgásakciók szimultán futnak a színpadon. A mítosz szerint a szépséges hitvesét gyászoló Orpheuszt a Költő az alvilágba vezeti, ahol meg kell küzdenie Kerberossal, át kell eveznie a Styx-folyón. Ez utóbbihoz szellemes mozgássort talál ki, evezőként a „pitagoraszi egyenest” használja. A holt árnyak között Hermész kíséretében feltűnik a szépséges Eurüdiké. A holtak birodalmának uralkodói, Hádzs (K. L. Darby) és Perszephoné (Prepeliczay Annamária) hátulról betölt színpadi kocsin, magas fejdísszel, fekete-fehér kosztümben méltóságot sugárzó, de egyben groteszk látványt nyújtanak, a Monteverdi-áriákra komponált szólók és a pas de deux hasonlóképpen. A hatást az isteni pár előtt tekergő „attributumok”, a Kígyó (Juronics Tamás) és a Medúza (Zarnóczy Gizella) földön végzett mozgássora csak fokozza. A Költő és Orpheusz kérésére az isteni egyezkedés után Eurüdiké visszaindulhat az alvilágból. A legenda végét ismerjük. Orpheusz és Eurüdiké feszültséggel terhes mozdulatai előre sejtetik a tragédia beteljesedését.

A második felvonásban az ősi romlást jelképező Kígyó Orpheusz mellé szegődik, s kíséri a Költővel együtt egy másféle alvilágba, a százaforduló — Szkrjabin: Az extázis költeménye című zenéjére zajló — nagyvilági életébe. A ledöntött görög oszlopok, szobrok, a földgolyó vörös megvilágítása a költészet, a szépség pusztulását, világvége-hangulatot sugallnak. A Költő, Orpheusz és a Kígyó (itt zöld ruhás ficsúr) sajátos kapcsolatát sejtető pas de trois-ja után érzéki, élvezeteg nők lepik el a színpadot, hogy fülleddt erotikát

árasztó táncukkal feledtessék Orpheusszal szerelmesét. Eurüdiké szinte csak pillanatokra tűnik fel: a szmokingos Hádész az egységet, tökéletességet, világmindenséget jelképező körben suhan át vele a színen. Orpheuszt — a mítosznak megfelelően — a század eleji bacchanália fúriái tépik szét (vö.: Orpheusz és a bacchánsnők). Ezzel az expresszív tablóval zárul a felvonás, melynek legmaradandóbb jelképe — a földgolyóbison trónoló Kígyó — önmagáért beszél.

A balett nem ér még véget, csak a mitológiai történet fejeződik be itt. A táncköltő eljátszik még a témával. Újabb ötlettel napjainkban, a nagyváros dzsesszenére züllő „alvilágában” bukkan fel a Költő és Orpheusz. Tombol a táncórület. A zene, a tánc, ha lehet, még a második felvonásbelinél is felfokozottabb, de a mozdulatok vadsága ellenére ez a tánc mégis személytelenebb, gépibb, kiüresedettebb. Ismerős arcok tűnnek fel a tomboló tömegből. A Kígyó és a Medúza most dzsesszenére ropják. Majd megjelenik Eurüdiké, a nevezetes kör jelképből, a színpad háttéréből idézi elő a Költő. S ahogy a karika felbomlik — spirál-, hullám- és csigavonalat formáz a rugalmas anyagból a Kígyó—Medúza páros —, úgy változik meg az eredeti történet, változtatja meg azt a költői önkény.

Míg az előző felvonást a Költő, Orpheusz, Kígyó-Zöldficsúr hármasa uralta, itt újra a klasszikus háromszög férfi—nő—férfi, vagyis a Költő, Eurüdiké és Orpheusz konfliktusának lehetünk tanúi. A Költő el akarja csábítani Orpheusztól szerelmesét. A legenda azonban ellenáll ennek a költői önkénynek. Ahogy a „Cocteau-i örök visszatérések” is mutatják, a mítosz lényege ősi, ismétlődő, egy és ugyanaz. Erre utal, ezt a gondolatot erősíti a balett záró s egyben legartisztikusabb pillanata: a Költő az antik kultúra templomának timpanonjába szoborcsoporttá rendezi a szereplőket, s maga is közéjük áll. Szoborrá merevedésük jelzi a mítosz időtlenségét, állandóságát; a költészetbe, szépségbe, a művészet erejébe vetett hitet.

Még ugyanebben az évadban egészen más karakterű táncjátékkal jelentkezett a koreográfus. 1990. április 29-ét, a tánc világnapját balettessel köszöntötte az együttes, az angol Matthew Hawkins A munka gyümölcsei, Krámer György Exodus, és Imre Zoltán *Médium* című műveivel. Ez a táncmű nem jöhetett volna létre az ötvenes évek élményvilága nélkül. Imre Zoltán kísérteties pontossággal idézi fel gyermekkora mondókáit, kiszámolóverseit, halandzsáit, mozgalmi dalait, hogy valami egyetemeset fejezzen ki. Az arctalan tömeg kitermel egy személyt, a Médiumot (Zarnóczy Gizella), akit megszállnak démonai, korlátlan hatalomra tör, „manipulálja” a többieket, de saját, egyre féktelenebb démonai el is pusztítják. A látvány expresszionista, az első képek fekete-fehér egyhangúságát az arctalan tömeg egyenruhája is fokozza. Az expresszionista hatású színpadképet a Médium kísértetei színesítik, s az őt elpusztító afrikai hánccruhás fantom megjelenése tetőzi be. Eszköz-tárának új színeit villantja fel a koreográfus: kísérőzenét alig használ, az arctalan tömeg önmagát kíséri, szavalókórusként, és tapsal hangsúlyozza a mozgásokat. E félelmetes és ironikus hatású korfestést Alban Berg és Arnold Schönberg darabjaiból összeállított rövid zene teszi teljessé.

Az 1990—91-es évad első balettbemutatóját a közönség felé közelítés jegyében tervezték meg. A *Szenvedélyes viszonyok* — „romantikus est” alcímmel — két művet takar; az elsőt Imre Zoltán alkotta, a másodikat Lőrincz Katalin. A Vonzások és választások című Imre-művet Goethe azonos című regénye inspirálta, Lőrincz Katalin Tatjana és mások című egyfelvonását pe-

dig Puskin verses regénye, az Anyegin. Goethe, aki maga támadta a romantikusokat — ez már az irodalomtörténet iróniája —, ezzel a művével és a Wertherrel a mozgalom egyik elindítójává vált. A regény eredeti címe, Die Wahlverwandtschaften (kémiai műszó), cserebomlás, a természettudós Goethére vall, akinek meggyőződése volt, hogy a természeti törvények emberi, társadalmi vonatkozásokban is érvényesek. A „vegYROKONSÁG” cserebomlást idézhet elő az emberi kapcsolatokban is. A regény négy főhőse: a házaspár, Eduard és Charlotte, az ifjúkori jóbarát, a Kapitány és a feleség ifjú unokahúga, Ottilia. Köztük zajlik a szerelmi dráma, az eddigi hagyományos szerelmi háromszög helyett szerelmi négyszög jön létre.

A regény visszatetszést szült saját korában, mivel szokatlan módon szólt erkölcsről, szerelemről. Goethe szerint: amint az ésszerűség derűs szabadságát elsöpri a szenvedélyek vihara, veszélyeztetetté, védtelenné válik az ember. Imre Zoltán ez a goethei alap gondolat ragadhatta meg. A szenvedély felszabadulás helyett egyre borzongatóbb kötöttségek láncolatát indíthatja el. Imre a goethei társadalmi lombikot, az emberi viszonylatok alapos lélektani elemzését lefordította a balett formanyelvére. Így a goethei négyszögből ötszög lett. „A négy elválaszthatatlan” és a magányos „Álmodozó” között szövődnek bonyolult kötelékek. A négy elválaszthatatlan nem kastélyban elkülönülve, hanem az őket szinte állandóan körülvevő „társaság” jelenlétében harcol szenvedélyével. Ez a társadalmi közeg a táncműben kidolgozott, egyénített figurákban jelenik meg, s ezek a figurák egyben a vonzalmak bonyolult sokféleségét tárják elénk, iróniával ellenpontozva a szenvedélyt. A kamaszkor játékos ingerkedését „A lelkes ifjú” és a „Kotnyeles” kapcsolata, a szerelem hétköznapi süllyedését a „Veszekedő házaspár” indulatos és nevetséges civódása, perverzítésba hajlását az „Öregúr”, akinek színpadi jelentősége Imre előadásában megnő, tragikomikus színeket is kap, mert túl a kéjszóvárság paródiáján, az öregség elesettséget is képes érzékeltetni. A regényeket faló „Magányos úrilányok” azoknak a kívülálló, leskelődő magatartását testesítik meg, akiket elkerül az élet nagy eseménye, a szerelem, akik csak szeretnének, de igazán nem kerülnek be egy történetbe sem.

Mendelssohn Oktettje tökéletes választás. A főtéma fokozódó dinamikával röppen a magasba, az egyes szólamok mozgékonyasága nagyszerű lehetőség a szimultán mozgásfolyamatok megtervezésére. A dallamot egymástól átvevő fokozódó dinamikával játszó vonósok a párok érzelmi hullámlásait kifejező koreográfiának szolgálnak kísérőzenéjéül. A négy elválaszthatatlan bonyolult viszonyát, egyszerre több belső világot képes akár a tánc, akár a zene formanyelve közvetíteni; a pas de deux, pas de trois, pas de quatre egyszerre érzékelteti két, három, vagy mind a négy szereplő barátságát, féltékenységét, szerelmét. De nem csak a szökellések, áradó mozdulatok, duettek, négyesek, hanem a finom, lezárt mozgás is kifejezhet mély belső örvényeket, mint ahogy a reménytelenül szerelmes magányos fiatal lány, az Álmodozó szerepe bizonyítja. A cselekmény a természet ölen játszódik, az erdőben, amely jelképiségénél fogva mindig is érzékiséget, szenvedélyeket, rejtőzködést, a természeti erők dominanciáját jelentette, és vízparton fejeződik be. A romantikus színházakat idézve festett háttér ereszkedik alá, olyan, mint valamelyik C. D. Friedrich-kép, komor tóparti látomás.

Megjelenik a Halál (Kalmár Attila), aki a tó partján ragadja el a lánykát. Az Álmodozó és Ottilia sorsának párhuzama önként adódik. Goethe Otti-

liája a tóparti események után döbben rá, hogy „egy ellenséges démon hatalmat nyert felette”, s ezt követően önmagát halálba emésztí. Imre Zoltán fiatal Álmodozóját elhatalmasodó meddő szenvedélye szintén a halál karjaiba sodorja. Olyan szenvedély ez, amely kedvelt romantikus téma. A reménytelen szerelem irracionális erők hatalmát szabadítja az emberre, aki számára a beteljesülés a Halál. Az Álmodozó különállását jelezve, Imre Zoltán a lányka halálát külön zenére, Muszorgszkij A halál dalai és táncai című ciklusának egyik dalára komponálta.

Varázsdoboz — *Az álom mögött*, ezt az első pillanatra meghökkentőnek tűnő kettős címet olvashattuk az 1990—91-es évad második bemutatójának plakátján. Két művet láthattunk egy este: Imre Zoltán, illetve a finn Jorma Uotinen balettjét, de a két cím egynek is olvasható, mivel a koreográfiákat összekapcsolja a közös gondolatiság. Mint más esetekben, Imre ennél a vállalkozásnál is arra törekedett, hogy rokon ízlésű koreográfustársat válasszon. Mind a két mű az álmok, víziók világát közvetíti — a balett nyelvén természetesen.

A filmezéshez is vonzó Imre Zoltán a *Varázsdoboz* alcíméül odairhatta volna: „homage à Balázs Béla”, mert a magyar film nagy egyéniségének adózott ezzel az alkotásával. Az ajánlás és a témaválasztás nem esetleges, mivel a balettben főszerepet játszik a kamera: a „varázsdoboz”. A gyermek Balázs Béla fantáziavilágán keresztül idézi meg a századelő Európáját egészen a harmincas évek végéig. A kísérőzenék a mű hármas tagolódását hangsúlyozzák.

A századforduló impresszionista hangulatú képeit Dukas A bűvészinak című zenéje festi alá. A gyermeket a bohócok kísérik az első pillanattól kezdve a látomások útján, ők adják kezébe a „varázsdobozt”, amellyel a világot lefotografálja. Magának, vízióit rögzíti. Kitűnik közülük, s egyik főszereplővé válik Juronics Tamás „kék ruhás bohóca”, ő képviseli a mágikus területet, a „köztes létet”, s féltő, óvó jelenlétével végig a gyermek mellett marad. E századfordulón játszódó képben egy szűkebb gyermekvilág figurái jelennek meg. Itt is összecsapnak ellentétes erők, de a bohócok jelenléte pozitív töltést ad a jelenetnek. A ruhák túllje Seurat képeinek puhaságát sejteti. A tétel mozgásvilága játékos, mint ahogy játszanak a kamerával is a szereplők, akik a színpad hátterében álló tükrös, nagy varázsdobozból lépnek ki.

Merőben más a hangulata a Bartók Táncszvitjére komponált második jelenetnek, amely a húszas évek Magyarországon játszódik, és amely egy régebbi Imre-művel — az *Álmok és víziók* cíművel — mutat tartalmi és formai hasonlóságot. Mint ahogy a bartóki zenét a népi, ősi pentatónia és a XX. századi diszharmónia kettőssége határozza meg, az expresszionista színpadkép a stilizált matyó ruhás lányok és a városi keménykalapos Magritte-figurák ellentétes hatáselemekre épülő mozgása dominálja. A bohócok világa kiszorulóban van — a rózsaszín ruhás bohóc ajándéka, az égővörös selyemszalag a gyermeket most már a varázsdobozból előlibbenő „matyó lánykához” köti. Párosukban gyengédség, szépség, összetartozás. A népi tisztaságot ellenpontozó „múmagyar pár” vörös lovon érkezik, s kötélpórázra fogott gatyás legényeket táncoltat ostorpattogtatásra. A tiszta nemzeti tradíciók továbbélésére matyó ruhás pici lánykák megjelenése utal, akiket a félelmetes, arctalan Magritte-figurák már-már eltaposnak.

A művész megjelenít, ábrázol, az újragondolás feladata a nézőre vár. El-

tiporhatja-e a városi kultúra a népit? Lehet-e európaivá válni azzal a tradícióval, amivel mi rendelkezünk? Elfelejtethjük-e gyökereinket? De fordítva is igaz: lehet-e népivé válni mögöttünk egy városi kultúrával?

A harmadik rész, a befejező szürrealista látomás zenéje, Ravel Bolerója a harmincas évek Spanyolországába visz bennünket. Az erotikus töltésű zene a tánckompozícióban félelmetes atmoszférát teremt. Egy dekadens, fasizmus felé menetelő Európa fantomfigurái járják rá utolsó táncukat. A monoton, változatlanul ismétlődő dallam egyre hatásosabb, gazdagabb hangszerelésben szólal meg. A Varázsdobozból először egy balerina tűnik elő — furcsa keveréke egy büszke tartású spanyol táncosnőnek s Kolombinának —, lábtechnikája a klasszikus balettet idézi. A legmegdöbbentőbb, s az egész balett legfrappánsabb ötleteként kezében kötést és kötőtűket tart, melyet az egész tétel alatt vadul csattogtat. Spiccel s dühödten köt, a gombolyaggal partnere küszik utána a legbizarrabb mozdulatok kíséretében. Kettősük félelmetes és groteszk, mint holmi újkori Moirák — Klothó és Lakheszisz — szövik a sors fonálát.

Ahogy a zene egyre áradóbb, egyre népesebbé válik a színpad is, jelmezes történelmi figurák lépnek ki egymás után a dobozból, s mint ahogy a zenekarban a különböző hangszerek veszik át a dallamot, úgy irányítják magukra a figyelmet az újonnan érkezők. Majd megjelennek a katonák. Először egy lépeget észrevétlen, szinte manőkeni kecsességgel, majd egyre többen jönnek, határozott alakzatot öltve a zene fokozódó ritmusára masíroznak. A fegyverek egyre fenyegetőbb vonulásai, a köztük kavargó nők csábtáncai, a történelmi karakterfigurák egyénített mozgásformái démonikus kavalkáddá alakulnak. A zene legfelfokozottabb pillanatában feltűnik a pusztulás mindenkori — de ennyi rafináltan megfogalmazott képi metafora között talán túl direktnek ható — jelképe, a csontváz, hogy betetőzze a világégés látványát.

Meghal a látomásokat fantáziáló kisfiú is. Az alteregó hozza karjaiban a halál angyalának kíséretében. A nyitókép homokdombjára helyezik a holttestet, amely ebben az összefüggésben a befogadó anyaföld. Vagyis, meghal a Balázs Béla-típusúak gyermeki hite. Meghal a költészet.

Imre Zoltán pár év alatt jelentős táncművek egész sorát alkotta Szegeden. Balettjei nem csak gyönyörködtetnek, de gondolkodtatni is akarnak. A táncművekbe ágyazott eszmerendszert, az ellentétekből rétegzett jelkép-rendszert, a képi metaforák nem mindennapi látványát nem is olyan könnyű megfejteni. Titkokat sejtetnek, gondolkodtatnak! A művész, aki önmaga szövegkönyvírója és zenei szerkesztője, jelentőséget tulajdonít az effektusoknak, a látványnak, de szándékát elsősorban koreográfusi megfogalmazásban igyekszik kifejezni. Líraisága rejtett, finom, érzékenysége megóvja a túlzásoktól, ízlése és iróniája a banalitásoktól. Művészetében egyensúlyban van az intellektualitás és a szenzibilitás.

Imre Zoltán 1990-ben elnyerte a Magyar Művészetért díjat, 1991-ben pedig Erkel-díjat kapott. Az utóbbi években neve országosan ismert lett, Budapesten és számos vidéki színházban megfordult koreográfusként, mozgástervezőként, sőt rendezőként. Tervei elsősorban Szegedhez kötik, a szegedi társulatot szeretné továbbfejleszteni, ebben a városban akar európai szintű táncszínházat létrehozni. Kívánjunk hozzá sok szerencsét!

GYÉMÁNT CSILLA