

Balázs Katalin

Tánc a két világháború közti Olaszországban

A két világháború közötti magyar és olasz táncművészet kapcsolatáról, a magyar táncművészek olaszországi tanulmányairól és turnéiról ma még igencsak hiányosak az ismereteink. Ha Olaszország és Magyarország tánc történeti kapcsolatait vesszük számba, Szalay Karola, Egri Zsuzsa és Miloss Aurél neve tűnik megkerülhetetlennek. Ám a korszakban számos további magyar mozdulatművész tanult vagy turnézott Olaszországban.¹ Ezekhez a kapcsolatokhoz szeretnék hozzátenni néhány adatot, a magyar mozdulatművészeket is tanító és Magyarországon többször fellépő Rosalia Chladek itáliai előadásainak bemutatásával pedig a két világháború közötti olasz táncművészet történetét egészíteném ki néhány megjegyzéssel.

Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma őriz néhány értékes felvételt az *Iphigénia Tauriszban* című görög tragédiának a siracusai görög színházban bemutatott előadásáról, 1933-ból (*1. kép*).² E bemutató hátterére és a két háború között az INDA (L'Istituto Nazionale del Damma Antico) fennhatósága alá tartozó dél-itáliai nyitott színházakban (Siracusa, Agrigento, Ostia, Paestum) megrendezett fesztivál-előadásokra szeretném felhívni a figyelmet néhány megtalált adat ismertetésével.

Az 1933-as előadás díszletét Duilio Cambellotti (1876–1960) tervezte, aki a siracusai színház *Feste Classiché*inek állandó tervezője volt 1914-től, amikor Aiszkhülosz *Agamemnón* című darabjának előadásához készített díszleteket. A *Klasszikus előadások (ünnepek)*-sorozat, a franciaországi és észak-itáliai antik dráma felújításokon felbuzdulva, Mario Tommaso Gargallo siracusai arisztokrata kezdeményezésére indult el ezzel a bemutatóval, majd az első világháború okozta hiátus után, 1921-ben vált hagyománnyá Aiszkhülosz *Áldozatvivők* című tragédiájának bemutatójával, egyúttal Siracusát téve a klasszikus görög színház felélesztésének központjává. Az eseménysor Emilio Romagnoli művészeti vezetése alatt zajlott, egy olyan területen, ahol a trójai és thébai mondakör alakjai a népköltészetben is fennmaradtak. Ebből nőtte ki magát az INDA mint intézmény és szervezet. Cambellotti a folyamatban a kezdetektől részt vett. Tevékenységi köre fokozatosan bővült a jelmezek terveivel, a színpadkép alakításával és az előadásokhoz, programokhoz készült plakátok, grafikai anyagok megtervezé-

Balázs Katalin művészettörténész. Jelenleg az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetének doktorandusza, rendszeresen publikál 19. és 20. századi művészettel kapcsolatos témákban. Korábban az MTA BTK MI fiatal kutatói ösztöndíjasa, óraadó a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, illetve a Visart Művészeti Akadémián.

Katalin Balázs is an art historian. Currently she is a doctoral student in the Institute of Art History at Eötvös Loránd University. She publishes regularly on 19th and 20th century art. Previously she held the junior research grant at the Institute of Art History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences. She has also served as a lecturer at the University of Theatre and Film Arts and the Visart Art Academy.

¹ Gondolhatunk itt többek között Bognár Dusira és az 1902-ben született Korb Flóra is, aki rendszeresen turnézott Olaszországban. Lásd VINCZE Gabriella: Mézeskalács-revü, Korb Flóra mozdulatművészről. *Artmagazin*, 2014. 1. 52–54.

² Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma, Dienes-hagyaték. Köszönetemet szeretném kifejezni az archívum munkatársainak, Behuminé Szúdy Eszternek és Halász Tamásnak, valamint köszönöm Elisabetta Vedres és Elena Vedres pótolhatatlan segítségét is.

sével, egészen 1948-ig.³ Cambellotti a Liberty szel-lemiségétől átítatott stílusban, összművészeti tevékenységre törekedve indult. Az *Alinari* jóvoltából illusztrálta az *Isteni színjátékot* 1901–1902-ben, bútortervei közt róla elnevezett lámpák szerepelnek, és ő volt az első olaszországi üvegablak-kiállítás szervezője 1912-ben. Az 1911-es Római Világkiállítás keretében az Agro Romano-kiállítás szervezése is ráhárult. 1905-től az Ugo Falena vezette római Teatro Stabilével való együttműködése során főként Shakespeare-művek színpadra állításában segédkezett, majd Siracusa mellett az Istituto fenntartósága alatt működő egyéb helyszíneken, Paestumban, Ostiában dolgozott, de tervezett operadíszletet is az *Aidához*. Díszleteinek egyes elemei visszaköszönnek monumentális murális munkáin Raguzában és Latinában. Szoros kapcsolatot ápolt a futuristákkal, bár nézeteiket nem osztotta, a Marinettitől származó „passatismo” ellen maga is harcolt. Marinetti egyébként éles kritikával illette a *Feste Classiche* mögött húzódó, az antik színház felújítását célzó össznemzeti törekvéseket, és azt javasolta, hogy kortárs olasz írók darabjait mutassák be az ókori amfiteátrumokban. Cambellotti a húszas évektől egyre tudatosabban igyekezett újra felfedezni a görög színpadot, s szándéka volt az antik esztétika közelítése a kortárs formavilághoz. Színpadtervei, jelmeztervei és plakátjai a századfordulón divatos régészeti, illetve történeti hűségre törekvő szemlélet után fokozatosan egyre inkább a hangulat megragadására helyezték a hangsúlyt, bár az inspirációforrások tekintetében antik emlékek pastiche-ei maradtak – mindez azzal párhuzamosan, ahogy a naturalisztikus-mimetikus olasz színház koncepciója is átalakult. Az antik színpad Vitruvius által megfogalmazott „kötelező elemei” közül a királyi palota díszleteit rendszeresen az antik hagyományokkal ellentétben nem frontálisan, hanem oldalirányban helyezte el, a monumentális lépcsők és rámpák kulcsfontosságú szereplőkké váltak tervein, majd a gyakran polikróm építészeti elemek fokozatosan redukálódtak egy-egy kőfalra vagy tömbre, a művész saját szavaival, „építészeti stílusban”, lassan teljesen felszámolva a díszítményeket. A színpad használatából és a mozgatható elemek variációs lehetőségeiből (az egymást követő előadások számára egyaránt használható tömegek alkalmazásával) egyfajta drámaértelmezés is kialakult annak megfelelően, hogy a színpad mely részét, mely „dimenzióját” állították középpontba a cselekmény függvényében, konfliktusok kifejezésekor, vagy egyes karakterek pszichológiai jellemzésekor. Értelmező tervezői magatartását abban is nyomon követhetjük, hogy díszlet- és jelmezterveire rendszerint felvázolta a színészek vagy a kar mozdulatait, színpadi pozícióját. Bizonyos esetekben ugyanakkor, mint a maszkok használata esetében, ragaszkodott a görög hagyományokhoz. Munkáihoz a legtöbb inspirációt és forrást a dél-itáliai múzeumi gyűjteményekben – részben Paolo Orsi Siracusa környékén végzett feltárásainak köszönhetően – őrzött emlékek (különösen az *Oidipusz király* esetében 1922-ben), leginkább a vázafestmények jelentették. Utóbbi ábrázolások a modern tánc inspirálói között is kiemelkedő szerepet



1. kép. Rosalia Chladek táncsoportja:
Iphigénia Tauriszban, Siracusa,
1933, OSZMI Táncarchívum, jelzet: 2010.427.4.

³ Cambellotti siracusai munkásságához lásd *Il mestiere di Dioniso: Duilio Cambellotti e le origini*. INDA in scena, Archivio della Fondazione INDA, 2012.

töltenek be. Cambellotti figyelmét fiatalkori görögországi útja során nem a klasszikus görög, hanem sokkal inkább az archaikus, prehellén művészet emlékei ragadták meg. Példaként az *Agamemnón* 1914-es és 1948-as díszletének egy-egy elemét említhetjük, amelyeken nyomon követhető a műkénéi Oroszlános kapu „felhasználásának” módjában bekövetkezett szemléletbeli változás a pontos másolattól a pusztá felidézéssé és szabad értelmezéssé. E folyamatban annak is szerepe volt, hogy a tervező 1922-ben végre személyesen is meglátogatta az addig csupán felvételekről ismert siracusai színházat, ám úgy ítélte meg, hogy annak teréhez a görög-ség „barbár” időszakának emlékei nem illenek.

A tervező – legalábbis az 1922-es bemutatóktól kezdve – komoly gondot fordított a néző figyelmének irányítására, a háttér lezárására annak érdekében, hogy a körben húzódó táj helyett a szereplők színpadi jelenlétére helyeződjön a hangsúly, ugyanakkor a nyílt térből fakadó fényviszonyokat rendszerint kompozíciós elemként használta a tervezés során. A hellerau–laxenburgi iskola növendékeiből álló tánckar 1922-ban szerepelt először a siracusai előadásokon, a *Bakkhánsnőkben*, Valeria Kratina vezetésével.

Az *Iphigénia Taurisban* 1933-as előadásának koreográfusa a „szabad tánc” úttörője, a cseh származású Rosalia Chladek (1905–1995), akinek nem ez volt az első munkája a délolasz görög színházak színpadán. Koreográfusként (alkalmanként szólótáncosként) csehszlovákiai, ausztriai és svájci előzmények után dolgozott Itáliában. Újrafelfedezése, egyedi, a mozdulatok „osztályozásán” alapuló módszerének elismerése az utóbbi évtizedekben zajlott. A 20. század elején több irányzat is született, amely a táncművészet hagyományos formáit igyekezett megújítani. Amerikában Isadora Duncan ókori görög inspirációkból indult ki, míg Európában többek között Jaques-Dalcroze „gondolta újra” a zene és a tánc viszonyát, az improvizációnak, a pszichológiának és a pedagógiának is kiemelkedő szerepet juttatva. Módszerének terjesztésére indította el iskoláját Drezda külvárosában, Hellerauban, amelyben a ritmus és a zene fi-

zikai megélése érdekében a mozdulat jutott központi szerephez. A helleraui iskola később áttelepült a Bécs melletti Laxenburgba (2. kép). A magyar mozdulatművészet fő alakjai közt a Dalcroze-irányhoz köthető Szentpál Olga, aki a helleraui iskola növendéke volt.

Chladek itt, a közép-európai térség számára oly kiemelkedő jelentőségű laxenburgi akadémián tanított, és tanítványaiból állította össze a tánckart, akikkel Olaszországban is turnézott. Köztük szerepelt Elena Vedres, a magyar szobrász, Vedres Márk svájci származású későbbi menyje, aki éppen az 1933-ban rendezett délolasz turnét követően telepedett le Firenzében, ahol nem sokkal később megismerte a Vedres-családot.⁴ Az, hogy



2. kép. Akademie Hellerau-Laxenburg, OSZMI Táncarchívum, jelzet: 2010.430.4.

⁴ A szóbeli elbeszélések kiegészítéséhez az Elena Vedres életútját feldolgozó, a Vedres-család által kiadott albumot használtam: *Elena Vedres. Immagini dal mondo di una danzatrice*. Magánkiadás, 2010.

a fiatal, művészetek iránt fogékony lány tánccal kezdett foglalkozni, áttételesen az akkor még ünnepeelt táncosnőként ismert Leni Riefensthalnak volt köszönhető, aki a lány szüleit Dalcroze iskolájáról írt lelkes hangú levelében meggyőzte, hogy támogassák lányuk tánctanulmányait. Elena Vedres Chladek növendékeként 1928-ban Bázelen kezdett tanulni, majd mesterének Ausztriába költözése után Laxenburgban folytatta tanulmányait. Milánóba költözve már 1937-ben történt házasságkötése és saját tornamódszerének kidolgozása után tehetős milánói nők otthonába járt gimnasztikát tanítani, majd saját stúdiót nyitott, amely ma is működik Milánó belvárosában.

Elena Vedres fotóarchívuma Chladek csoportjának római látogatásáról is őriz felvételeket 1933-ból. A csoport innen indult turnézni Szicília amfiteátrumaiba Chladek klasszikus görög drámákra készült koreográfiáival, amelyekről szintén tekintélyes mennyiségű fotó áll rendelkezésre Vedres archívumában, és amelyek pandantjai a Táncarchívum Dienes-hagyatékában is megtalálhatók.

Elena az *Iphigénia Tauriszban* mellett a *Trakhiszi nőkben* is szerepelt (3–5. kép). Cambellotti ezekhez a drámához a korábbiaktól merőben eltérő terveket készített, a jelmezekben pedig a színekkel és a szabással segítette a szereplők megfelelő jellemzését; a díszítményekkel szakított éppúgy, mint a leíró jellegű szemlélettel. Ezek a díszletek ugyanis szimbolikusak és elvontak, a stilizáltság és egyszerűsödés útján is mérföldkönek számítanak. A színpad lépcsővel és rámpával tagolt, azaz a térbeli lehetőségeket nagymértékben kitágítja. A lehangsúlyosabb elem az *Iphigénia Tauriszban* előadásában szereplő áldozati oltár, amelynek horrorisztikus elemei (vér, koponyák) között a leginkább figyelemreméltó Artemisz istennő attribútuma, a fegyverre, erőszakot sugalló tárgyra hasonlító koronázómotívum, a ridegséget sugárzó holdsarló (1., 6. kép).



3. kép. Rosalia Chladek tánccsoportja: *Trakhiszi nők*, Siracusa, 1933, OSZMI Táncarchívum, jelzet: 2010.427.1.



4. kép. Rosalia Chladek tánccsoportja: *Trakhiszi nők*, Siracusa, 1933, OSZMI Táncarchívum, jelzet: 2010.427.2.

Chladek tavaszi fesztiválkoreográfiái Jia Ruskaja (1902–1970) 1930-as, a siracusai sorozat részét képező munkáját, az *Iphigénia Auliszban* című tragédiára készült koreográfiáját követték. Ez az előadás diptichont alkotott a vele együtt bemutatott *Agamemnónnal*, amelynek scenográfiája teljesen új volt az 1914-es előadáshoz képest. A duncani indíttatás, de a futurista kísérletezés felé is nyitott Ruskaja hozta létre az első táncakadémiát Olaszországban (Accademia Nazionale di Danza), amelyről a nemzetközi (köztük a magyar) sajtó is rendszeresen és elismerően írt,⁵ az olasz szakirodalom azonban ellentmondásos figuraként írja le a táncosnőt, aki gyakorlatilag teljhatalommal rendelkezett az olaszországi modern tánc terén.⁶ Az olasz tánc hagyományosan erősen kötődött (és kötődik a mai napig) a színházi, illetve operatársulatokhoz, a modern tánc iránt kevés nyitottságot mutatott.⁷ Az olasz táncosok külföldön, mindenekelőtt Oroszországban tanultak (ismeretes a modern színpad kérdését zászlajukra tűző futuristák és a Rómában dolgozó Gyagilev-balett szoros kapcsolata az 1910-es évekből), Ruskaja azonban Olaszországban maradt. Agrigentóban is koreografált előadást, és az 1940-es



5. kép. Rosalia Chladek táncsoportja: *Trakhiszi nők*, Siracusa, 1933, OSZMI Táncarchívum, jelzet: 2010.427.3.

évek végén csoportjával (ekkor már saját iskolájának növendékeivel) ismét Szicíliában turnézott. Vallotta, hogy a tánc a zenei inspirációk mellett táplálkozhat irodalmi forrásokból, sőt magából a természetből és képzőművészeti példákban egyaránt; az antik táncok kutatása mellett középkori gyökerekből is merített. Chladek és Ruskaja dolgozott kortárs zeneművek, többek között Giuseppe Mulè művei alapján is. Elena Vedres archívuma és emlékei szerint 1933 után Chladek, illetve hozzá kötődő koreográfusok továbbra is dolgoztak Olaszországban (ezekben az előadásokban maga Elena Vedres is részt vett): 1936-ban Paestumban a *Panathenaia* című, a Parthenón frízétől inspirált előadás díszletét és ruháit Cambellotti tervezte, Chladek pedig a koreográfiát készítette. Siracusában a *Hippolitosz*hoz is készült

koreográfiája – e bemutató színpadképének szintén Cambellotti volt a tervezője, aki a kosztümökkel igyekezett hangsúlyozni az énekesekből és a táncosokból álló kórusok különállását, utóbbiakat is két csoportra osztva. 1939-ben is Chladek koreográfiával mutatták be az *Aiasz* és a *Hekabé* című előadásokat, 1948-ban pedig az *Oreszteiát*. 1937-ben Tusnelda Risso koreografált a Chladek csoportjának néhány tagjából álló társulat számára előadást az előbbiektől igen eltérő adottságú, zárt vicenzai Teatro Olimpicióba.

Az olasz fotótörténet a futurista kísérleteken túl elsősorban a (regionális felosztottságot követve) műemlékek és a kulturális örökség módszeres feldolgozására, valamint a fasiszta társa-

⁵ Lásd az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában, a Dienes-hagyatékban őrzött újságkivágásokat Magyarországról és Olaszországból egyaránt. Ezekben Ruskaja csoportja és Chladek korábbi előadásai közt gyakori párhuzamok, összefüggések rajzolódnak ki.

⁶ *La danza come un modo d'essere* (1927) című könyve táncosok nemzedékeire gyakorolt hatást, többek közt Elena Vedresre is. JIA RUSKAJA: *La danza come un modo d'essere*. Előszó: Marco RAMPERTI. Milano, Casa Editrice I.R.A.G., 1927. Újranyomva: Milano, Alpes, 1928.

⁷ Leonetta BENTIVOGLIO: *La danza moderna*. Milano, Longanesi, 1982.

dalmi berendezkedésben a reprezentatív portréra helyezte a hangsúlyt. A színházfotó-történeti szempontból kiemelkedő értéket képviselő 1933-as felvételek készítője a Baer stúdió, amelynek munkássága további kutatási feladatot jelent. Éppúgy, ahogy annak a társadalom- és talán politikátörténeti háttérnek a feltárása is, amely felfedi a felvételek Dienes Valéria hagyatékába érkezésének történetét és körülményeit, a két világháború közti Magyarország és Olaszország között fennállt „táncdiplomáciai” kapcsolatokat. Az antik drámafelújítások igénye a századfordulón jelent ugyan meg Itáliában, de a fasiszta berendezkedésben virágzott fel – tudjuk, hogy az előadások nézői közt rendszeresen felbukkant Mussolini, aki, nyilvánvalóan propagandaokokból is, nemzeti jelentőségű üggyé tette az antik drámaünnepeket Dél-Itáliában. Cambellotti maga inkább szocialista szemléletű alkotó volt, a nyitott színháztereket, némiképp szintén az antik felfogásra utalva, egyedülálló kommunikációs lehetőségnek tekintette a közönséggel, olyan előadások létrehozásának ígéretét látta bennük, amelyekből mindenki részesülhet. A monumentális színházi ünnepek két háború közti kiemelkedő jelentősége azonban az olasz társadalom- és kultúratörténet izgalmas, hazai szempontból is érdekességeket hordozó területe lehet.



6. kép. Rosalia Chladek táncsoportja: *Iphigénia Tauriszban*, Siracusa, 1933, OSZMI Táncarchívum, jelzet: 201.61.1.

Katalin Balázs

Dance in Interwar Italy

This article examines Italian dance of the interwar period, focusing first and foremost on performances of dramas from Antiquity in Southern Italy – most prominently in Syracuse – and their scenery. The essay concentrates on the designs of Duilio Cambellotti, including on the one hand data and surviving photographs from the Dance Archives of the National Museum and Institute of the History of Theatre and, on the other, photographs from the personal archives of the former dancer Elena Vedres. A survey of the performances allows one to perceive the outlines of the connections between Central European progressive dance and Italy.

Keywords: Italy, dance, Dalcroze-method, Greek theatre