

Hézsö István CARLOTTA ZABELLI

Egy XIX. századi balerina a XX. században
Tánc történeti fotóritkaságok 4.

Ezen a fotón két, decens hölgyet látni. Az egyik, az idősebbik, ha udvariatlan lennék: Carlotta Zambelli „néni” éppen betanítja, vagy újracsiszolja Lycette Darsonvált a Párizsi Opera Balettben. A pontos helyszín a foyer de la danse, a társulat legfőbb szentélye. A hölgyek a Coppeliát „nézik át”.

Egy balett-társulatnál nincs semmi különös abban, hogy egy idősebb (volt) táncos betanít, vagy napi gyakorlatot tart. A világ nagy, repertoárt-tartó együtteseinél ez mindennapos, a munka a közönség által nem látható része. Hogy miért esett választásom erre a fotóra? Úgy hiszem, alig publikálták, akár az Opera évkönyveiben, akár másol, és így igazi ritkaságnak számít. A tiszteletre méltó, idős *madam* – aki soha sem ment férjhez, így igazából örök *mademoiselle*-nek kell, hogy tituláljuk – 65 éves pályája során 35 évig táncolt, majd 30 évig tanított mint balettmester, és pedagógus, s presztízse olyan nagy volt, megillette őt a „La Grande Mademoiselle” (Nagy Kisasszony) cím.

Zambelli Milánóban született 1877-ben: két nővére ekkor már a Milánói Scala híres balettkolájában tanult. Logikus volt hát, hogy ő is ott kezdte el tánc tanulmányait, amúgy nagyszerű mesterektől: Francois Coppinitól és Adelaide Viganótól (utóbbi a híres olasz Vigano táncos-dinasztia tagja). A kis Carlotta talán nem is sejtette, hogy eljön a nap, amikor maga is „idegenbe szakad”, mint oly sokan korábbi, itáliai táncos kollégái közül. Ő is a Párizsi Opera balett-együttesének lesz tagja: az egyik utolsó olasz balerina a ragyogó elődök nyomdokain, akit ide vezérel sorsa.

1894-ben a Párizsi Nagyopera igazgatója, a hajdani baritonista Pedro Gailhard Milánóban jár, hogy az agg Verdivel megtárgyalja *Othelló*jának párizsi bemutatóját. A nagy komponista az, aki felhívja a francia direktor figyelmét a balettkola növendékeire – némelyükre külön nyomatékkal –, akiknek aztán Gailhard előtt kell előtáncolniuk. Kettejüknek szerződést ajánl az igazgató: Zambelli mellett barátnője, signorina Piodi a másik szerencsés. A párizsi társulat már jóval túl van a (romantikus) balett aranykorán, ezen az 1830-tól 1855/60-ig terjedő korszakon, amelyben olyan táncosnők lettek a hazai és nemzetközi közönség kedvencei, mint Marie Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito, Carolina Rosati vagy Amalia Ferraris.

1875-ben nyílt meg a Charles Garnier tervezte színházi csoda, a Párizsi Nagyopera, ahol mindig is nagy hangsúlyt fektettek a balettra, bár az új épületben már észrevehető volt némi hanyatlás a repertoárban, pontosabban a visszafogottság a színház attitűdjében a balettel szemben. A tánc történet egyik hamis és hanyag dogmája, miszerint az 1860-as évektől a XX. századi nagy balett-reneszánszig szinte semmi értékes sem történt a párizsi balett-társulat életében. Ennek ellenkezőjét éppen Carlotta Zambelli diadalmas karrierje igazolhatja.

A Garnier-palotában a balett – talán a kor opera-diktatúrája miatt – háttérbe szorult, de egy, már akkor is százhusz tagot számláló táncosi gárdát nehéz volt (még ha részben is) eldugni. A párizsi dalszínház nagypolgári közönsége pontosan azért látogatta szorgalmasan az előadásokat, mert még az operákban is bőséggel láthatott balett-betéteket. A hétfő és péntek pedig hagyományosan balett-napnak számított.

A ház műsorpolitikája ma már abszurdnak tűnik: színre került például a *Rigoletto* és utána, még aznap este, vagy inkább éjjel lement a *Coppélia*, amit még az előző nap, a rue Peletier-i Régi Operában mutatnak be, ám azt is úgy, hogy előbb még Webernek a *Bűvös vadász* című, nem éppen rövid operája előzte meg a balett premierjét. Egy későbbi periódusban – jellemzően – lement a *Salome*, majd azt követte a *Két galamb* című bájos, két felvonásos balett. Hisz a közönség következetesen visszautasította – márpedig a párizsi balettomanóknak igen nagy befolyásuk volt a színház műsorpolitikájára – a táncbetét nélküli operákat. Így nem mertek „balettmentes” előadásokat rendezni. Persze, a nagyoperák előadásához, a párizsi gyakorlatban hozzátartozott a második, vagy harmadik felvonásban kötelezően színre kerülő balett-betét



Zambelli Lycette Darsonvallal próbál, 1953 körül

(lásd: *Faust*, *Aida*, vagy Meyerbeer, Auber, Saint-Saëns és Halévy ekkor nagyon népszerű művei), amely vagy követte logikusan a cselekményt, vagy nem. . .

Voltak például balettmánok, akik percre pontosan érkeztek a balett-betétre és utána el is tűntek, vagy ha maradtak még, csak azért, hogy kedvenc balerinájukkal találkozzanak a Foyer de la Danse-ban. Hogy a balett teljesen önálló műfajként manifesztálódjon, azt csak egészen későn, az úgynevezett „szerdai balettelőadásokkal” honosította meg Serge Lifar az Operában.

A tánc történet egyik rögzült, nagy tévedése, hogy e korszakban nem működtek férfitáncosok: a Párizsi Operában például harmincan voltak, igaz, alaposan megnyírbált szereplehetőségekkel. Néhány balettben a férfiszerepeket a *la travesti* az erre szakosodott balerinák táncolták: ez a nevetséges tradíció bizonyos balettekben egészen a '60-as évekig fennmaradt (például a *Coppéliában*, melyben Franz szerepét egész nézői generációk „táncosnő” tolmácsolásában látták). Ilyen „átöltözőművész” volt például Pauline Dyalix, aki majdhogynem vallásosan ragaszkodott e bizarr hagyományhoz. Ez volt az a háttér, amelybe beleszóppent a fiatal Carlotta, aki a jó olasz technikán nőtt fel, ami Carlo Blasis logikusan kifejlesztett pedagógiáján alapult. Ezt a technikát tanították Oroszországban, és némi változtatással más-más operaházakban is.

Gailhard, aki 23 évig vezette az Operát tudta, hogy az ő igazgatói periódusa alatt kinevelt „táncos etoile”-ok napjai meg vannak számlálva. Így a katalán származású Rosita Mauri – maga is a milánói balettkola neveltje – és Juliet Subra már megújulni nem képesek, és az idő fájdalomosan múlik felettük. Ami a repertoárt illeti, hosszú idő óta semmi jelentőset nem mutattak be, az utolsó nagyobb lélegzetű darab, a *Sylvia* (Louis Mérant koreográfijával) évtizedeken át tartotta magát. A közönség táncos és főleg táncosnő kedvenceit továbbra is a betétekben láthatta. Mérant 1887-es halála óta az állandó balettmesteri és koreográfusi problémával küzdő társulat kénytelen volt beérni a szerény tehetségű, bár nagyon szorgalmas belga Joseph Hansennel, aki Brüsszel, London és Moszkva után lett a Nagyopera balettmestere. Akkoriban a mindenkori párizsi operaigazgatóknak természetesen abszolút beleszólási joguk volt a balett ügyeibe, ha értettek hozzá, ha nem (legtöbbször nem). Akár tetszett ez, akár nem. Így kialakult egy természetes féltékenység, ami alapos fejfájást okozhatott az opera vezetőinek, a szigorú társulati hierarchia – örök, mint Mózes kőtáblái – akadályozott minden művészi, vagy pláne státuszbeli változást, vagy művészi megújulást. Ezt azért fontos hangsúlyozni, mert ha az ember megvizsgálja Zambelli művészi útját, akkor válik egyértelművé, milyen tehetséges lehetett, hogy ilyen elleneséges közegben is képes volt töretlenül felívelni pályája.

Mauri és Subra mellett pedig ott volt még harmadik, korabeli csillagként Mlle Sandrini is, aki ráadásul – és ez nyílt titoknak számított – Gailhard szeretője volt. A táncosoknak a repertoár akkori, kedvelt művein (*La Maladetta*, *Korrigan*, *Két galamb*) kellett osztozniuk és főszerepekhez csak akkor juthattak, ha a szerepek eredeti birtokosai vagy „indiszponáltak” voltak, vagy – mint Sandrini – sokszor tudtak szabadságot kicsikarni maguknak. Így tudott a két fiatal, itáliai táncosnő, Zambelli és Piodi is lehetőséghez jutni a bemutatkozásra. Amivel hősnőnk hódított, az nagyon alapos technikai tudása, tévedhetetlen muzikalitása volt. Óriási sikert aratott például Gounod *Faustjának Valpurgis éj*-jelenetében, a darab jubileumi, 1000. (!) előadásában, a híres danse de miroirban (tükörtánc). A régi Faust balett-betétben a táncosoknak kifejezett karakterekként kellett megjelenniük, így volt Cleopatra, Venusz, Juno, pánok, szatírok és így tovább.

A fiatal Zambelli első operai balettmestere Miguel Vasquez (Lami – Barát) spanyol táncos lett, aki abban, az akkoriban ritka elismerésben részesült, hogy a management, a kritika, sőt az abbonék is jobban észrevették, mint a többi harminc férfitáncost. Zambelli később Rosita Mauri keze alá került, aki kerek-perec kijelentette neki: „lányom, ha nálam akarsz tanulni, sírni fogsz!” Ez azonban nem rettentette el „La Zambellinát”: szorgalma, vasfegyelme fejlődőképessége még a kezdetben kissé féltékenykedő danseuse etoile-t is megenyhítette.

Fokozatosan átvette a két, legfényesebb csillagtól vezető szerepeiket, idővel már csak egy jelentős mű maradt Subra kisasszony „tulajdonában”, a *Coppélia*. A fiatal balerina népszerűsége egyre nőtt, érdekességképpen elsősorban a társulat operistái között, de a táncos kolleganők közt is, akik azért némi féltékenységgel vettek tudomást Zambelli gyors előrehaladásáról.

Első igaz diadalát Donizetti *La Favorita (A kegyencnő)* című operájának balett-betétjében aratta, amikor először mutatott be round de jambe fouette-t, szám szerint tizenötöt, ami akkor még újdonság volt a Nagyopera színpadán. Hiszen a társulatnak, a közönségnek alig volt valami halvány fogalma, hogy e híressé vált lépés abban az időben már hétköznapi számmá vált Szentpéterváron, ahol Pierina Legnani után már a cár korábbi szeretője, Matilda Keszinszkaja is meg tudta csinálni, ezzel szenzációt okozva balerinatársai soraiban, nem is beszélve a balettmánokról, akik hangosan számolták a spiccen végzett forgásokat.

1896-ban Zambelli ritka kitüntetésnek is beillő, újabb szerepet (*Salome*) kapott Victor Alphonse Duvernoy ma már teljesen elfeledett, *Hellé* című operájában, amelyet kifejezetten neki koreografált Joseph Hansen. Az opera teljes második felvonása táncokkal volt teletűzdelve, azonban még mindig osztoznia kellett a sikerben Mlle Chabot-val, aki egy feleslegesen beleírt karakter szerepben (*Balkis*) tűnt ki. Ebben a produkcióban már nyilvánvaló volt, hogy az Operának egy új, minden eddiginél fényesebb csillaga, etoile-ja van. Az egyik kritikus így írt róla: „lábai gyönyörűek, még ha egy picit vékonyak is (ez akkoriban nem volt előny), de hát még csak alig 19 éves, elegáns felsőtest, kecses nyak, csinos arc, fej, gyönyörű fekete szemek”. Ezek az adottságok, amelyek részben segítették megérdemelt hírnevét. . .

1897-ben Alfred Bruneau operájának, a *Messidornak* balett-betétjében táncolt óriási sikerrel. A zene jellegtelenségét a táncokkal próbálták

feledtetni, a mű librettóját pedig maga, Émile Zola (!) írta. A betét címe *Arany legenda*, melyben az Arany variációit Zambelli táncolta, játéka a zeneszerző szerint maga volt a megtestesült fantázia.

Négy évvel azután, hogy bekerült a Nagyoperába, még mindig kapott másoktól levett szerepeket, melyekben aztán szenzációs sikereket aratott. Így történt egy kétfelvonásos balett-pantomim, a *L'Etoile (Csillag)* című Hansen-koreográfia esetében is: eredetileg ez is Maurinak, a katalán balerinának készült (ez volt az utolsó, neki kreált szerep) ő azonban ismét szabadságra ment. Zenaida karaktere jó alkalmat adott kimagasló tehetségét csillogtatni: a mim-részekben egy csibészes kis utcalányt kellett alakítania, aki szerelmes az utca kintornásába, akit a darab szerint behívnak katonának, így a lány majdnem elveszti.

A *L'Etoile* színpadán egy álomkép elevenedik meg. Esküvői menetet látunk, soraiban ott van Vestris, a XVIII. századi balett-bálvány, aki felfigyel Zenaida tánctehetségére és meggyőzi, hogy csatlakozzon az operabalett társulatához, ahol a szüzsé szerint nagy sztár (L'Etoile) válik belőle. Mikor szerelme visszatér a seregből, a lány, hűségét mutatván lemond táncosi karrierjéről. Ez a baletteszke már témájánál fogva is kitűnik a kor táncjátékai közül: az akkori balettek többnyire az ógörög, római mitológia történeteinek, lidérces hangulatú népi mondákon alapulnak, bennük realitás és irreálitás keveredik egymással.

Zambellit tánctechnikája mellett színészi kvalitásai is segítik. Fennmaradt, kegyetlenül tudta parodizálni kolléganőit, akik, ha a másik épp nem volt jelen, csak így rendeltek tőle: „kérek egy Hirschet”, vagy „kérek egy Lobsteint”.

1898-ban Massenet gyönyörű *Thais*-ának variációival lett újabb sikere. Ezt követően az a megtiszteltetés érte, hogy Rossini *Tell Vilmosának* balett-betétjében a fél évszázaddal előbbi nagy sztár, Marie Taglioni híres táncát, a *Tiroli lányt* táncolhatta. 1899-ben rábízták Yvonne szerepét a *La Korrigan* című darabban (mely lényegében egy breton *Giselle*), e néptáncokkal díszített balettben. Ő és társulata megérkezett az 1900-as évekbe. Ismét fontos szerephez jutott a Massenet-féle *Le Cid* című opera (lásd a fotót a 43. oldalon) spanyol táncokkal teletűzdelte betétjében, a Cachuchát táncolhatta, amit az 1830-as években Fanny Elssler tett méltán világhírűvé. Egy fennmaradt fotó szerint jelmeze, hajviselete tökéletes mása a bécsi táncosnőnek.

Az új évszázad egyik fontos nyitánya volt a Párizsi Világkiállítás, ahol a mozgólépcsőtől a mozgóképig a technika legfrissebb vívmányai kápráztatták el a földkerekség minden szegletéből érkező, bémész közönséget. A szervezők az emberiség közös nyelvét, a táncot is hangsúlyozottabban jelenítették meg. A pavilonok között volt egy táncpalota is, ahol reggeltől estig mentek az előadások. Az Opera táncosai is gyakori fellépők voltak itt, így persze Zambelli is úgy filmen, mint élőben.

A gyarmattartó nemzetek antropológiai „érdekességként” főleg afrikai, de más egzotikus, így indiai, indonéz, sőt polinéz táncokkal bűvölték el az ahhoz nem szokott közönséget. A gyarmattartók őshazájukban pont ezekért a kultikus, az ő szemükben misztikus, az európai tánc kultúráktól alaposan távol álló művekért, gúnyolták, verték, kínozták a szerencsétlen előadókat, akik közül sokakat félig állat számba vettek. De Párizs nem csak kultúrfőlnyével dicsekedett: a Világkiállítás részévé vált a vele párhuzamosan megrendezett II. Nyári Olimpiai Játékok is. Fellépett az ünnepi programban a kor nagy sztárja, a világhírű Sarah Bernhardt is, aki épp a *Sasfókban* bűvölte el a publikumot. Az operakedvelőknek Gustave Charpentier *Louise* című művével kedveskedtek. Még ezek mellett is igen fontos komponensnek bizonyult a tánc, sőt a Táncpalotában a „Photo-Cinema-Théâtre” is szóhoz jutott, egyszerű előhírnökeként a XX. századi filmművészetnek. Az előadásokon még élő zenekarral vagy fonográfal kísérték a balett-részleteket. Megőrizte a film Rosita Mauri híres sabotier-jét (breton facipős tánc). Cleo de Merode, a mindenkit elbűvölő szépség, aki akkor még csak az operai balett tagja volt, egy gavotte-ot táncolt, míg Zambelli Vasquez-zel habanerát táncolt a *Le Cid* című operából. Cleo de Merode aki – közsímenten – Leopold (Lipót) belga király szeretője volt (akit a nép ezért Cleopold-nak is csúfolt) memoárjában a következőket írta Zambelliről: „fellépései bámulatra méltóak voltak, ereje és pontossága miatt. Valósággal csodát táncolt, ugyanakkor finom kontroll alatt tartotta magát, a legbriliánsabb lépéseket is úgy táncolta, hogy a haja szála sem görbült, vagy csábos finom mosolya eltűnt volna az arcáról, minden virtuozitását magabiztos spiccen volt képes befejezni, sugárzó számai erőfeszítésnek még csak a nyomát sem mutatták”.

1900-ban Zambellit meghívták Szentpétervárra, azonban az Opéra akkor nem engedte el. Rá egy évre, pályája igazi diadalaként, a cári Oroszországban tartott, közel három hónapos vendégjátékán még a legfényesebb balett közönséget is meg tudta hódítani. A tánc történet úgy tartja számon, hogy ő volt az utolsó olasz balerina, aki ott vendégszerepelhetett (ennek ellentmond Maria Giuri 1903-as fellépésének ténye).

Érdemes foglalkoznunk a nem mindennapi turné hátterével. II. Miklós, minden oroszok cára 1901 nyarán hivatalos látogatásra érkezett Franciaországba. Ezúttal a francia kormány nem merte Párizsban fogadni, mert az ott egyre bátrabban manifesztálódott orosz emigráns – anarchista, nihilista és mindenféle más színezetű „-ista” – terrorista csoportok szervezkedéseinek a cár volt elsőszámú céltáblája. Így a cár fogadására – kínosan – Párizs helyett Compiègne-ben, a kastély színházában került sor. Természetesen Zambelli is fellépett az ünnepi műsorban: egy menüettet táncolt Händel zenéjére, Mlle Sandrini-val. A cár kifejezte nagy tetszését és újabb javaslatra meghívást kapott a szentpétervári udvari Mariinszkij Színházba. A cár kifejezett kérésének már Gailhard sem tudott ellentmondani, így 1901 kora őszén a balerina megérkezett az orosz fővárosba, ahol akkoriban virágzott a balett Marius Petipának, a nagy francia koreográfus zseninek köszönhetően.

Zambellinek három balettben kellett fellépnie, a *Giselle*-ben, a *Coppéliában* és a számára totálisan új *Paquitában*. Bemutatkozásul a Coppéliát választották, melyet Párizsban már táncolt, ám hamarosan kiderült, hogy a párizsi és a pétervári verzió alaposan eltért egymástól.

A Néva parti metropolisban akkoriban az Enrico Cecchetti és Lev Ivanov által koreografált új verziót táncolták. Így, nagyjából egyheti próba után felment a függöny Delibes népszerű zenéjére. Ott azonban már nem egy „travesti”, hanem a férfias és elegáns Georgij Kjakst volt a partnere Franz szerepében. Coppéliust maga Cecchetti alakította briliánsan. Julie Sedova táncolta az „imádkozó” variációt és Swanilda egyik barátnőjeként Agrippina Vaganova volt a színpadon. A párizsi gyakorlattól eltérően az oroszoknál több, igen komoly kritikus írta a táncelemzéseket, ott már ez nem a zene- vagy a színikritikusok feladata volt. Így Zambelli szakértő, analitikus kritikákat is kapott. A legtöbb recenzió persze kedvezően fogadta a fiatal olasz – bár akkoriban már elpárizsiasodott – balerinát. Valerij Sztetlov (aki hibáztatta a szervezést, hogy a csillag miért nem *A rosszul őrzött lányban* mutatkozhatott be) így írt róla: „ez a varázslatos, karcú olasz balerina az ő gyönyörű, kifejező szemeivel két, megkülönböztetett kvalitással teszi magát mássá a többi vendég és helyi balerinák között: fiatalságával és eleganciájával”. Ez az, ami elsősorban feltűnt az egyik legkomolyabb tánckritikusnak. Továbbá „spicce rendkívül pontos és erős, precíziója és színpadi modorának nemessége szintén fő erősségei, táncait megkülönböztetett természetességgel táncolja. Zambellinek sok tekintetben közösek a vonásai a mi elragadó Keszinszkajánkkal”.

Ez után következett talán a legnagyobb kihívás, a *Giselle* (amelyet 1868-tól nem táncoltak Párizsban) címszerepe. Táncolták viszont vidéken: tudunk 1898-as, Marseille-i előadásról. A *Giselle*-re már Párizsban felkészült, néhány variációt már be is tanítottak neki, többek között Madame Theodore, aki elég öreg volt ahhoz, hogy maga is táncolt a darabban. A *Coppélia* sikere után kéthetes pihenő, illetve komolyabb próbafolyamat előzte meg a balettek balettjének is tartott, romantikus műben való bemutatkozását. Az első próbán megjelent a nagy Marius Petipa is, pléddel betakarva, mert térdeit fájlalta. Először is ünnepélyesen Zambellihez fordult: „kérem, mutassa meg, hogy táncolja Párizsban a *Giselle*-t” – bár jól tudta, hogy ott már évtizedek óta nem volt műsoron. A próbákat Cecchetti vezette és fokozatosan kiderült, hogy amit ő Párizsban betanult, az itt szóba sem jöhetett. Szentpéterváron volt egy íratlan szabály, miszerint bármely fellépő balerinának joga van eltáncolni egy akármilyen szóló pas-t, akár beleillett a produkcióba stílusában, akár nem. Meglepődve hallgatta a kérdést, hogy ő mit fog táncolni az első felvonásban. Miért? *Giselle* szóló-variációját természetesen – válaszolta ártatlanul. Majd ezt követően egy szikrázóan szép kis fuvola-variációt táncolt, azonban az se Cecchettinek, sem az igazgatóságnak nem tetszett. Ők egy sokkal briliánsabb és technikásabb variációt követeltek tőle. Így, nagy nehezen beleegyezett a szokatlan kérésbe és Ambroise Thomas *Hamlet* című operájának egyik variációjára esett kényszerű választása.

Azt nagyon jól tudta, hogy talán ő az utolsó, aki az eredeti, Carlotta Grisi által táncolt és megőrzött variációt bemutathatta volna a cári színpadon. Zambelli volt a 15. Giselle a Mariinszkijban, s ebben is ragyogó partnerekkel mutatkozhatott be. Albert szerepét Nicolas Legat, Giselle anyját – ami erős mim-szerep volt akkoriban – a Maestro felesége, Signora Cecchetti táncolta. Julie Sedova mint Myrtha, a villik királynője csak úgy szórta szárnyaló, hatalmas jete-it, a paraszt pas-de-deux-ben Vera Trefilova és Georgij Kjakst táncolt. A második felvonás két villijeként Anna Pavlova és Ljubov Jegorova jeleskedett. Zambelli Giselle-je nagyon meleg fogadtatásban részesült, de voltak udvariasan elutasító hangok is, ezek szemére hányták, hogy pantomimjei gyengék és táncból hiányolták a virtuozitást. Plescsjev – egyike a komoly balettkritikusoknak – kiemelte az egészet átlengő melankóliát és hangsúlyozta, hogy alakítása a színpadon olyan mint egy könnyű, finom szellő, gondtalan, tündéri, ártatlan mint egy gyerek. Mások szerint ő ugyan megközelítette a figurát, de még mindig messze volt a szerintük ideális Giselle-től. Azonban tudni kell, hogy néhány kritikus vitriolos tollát a „Keszinszkaja-imádat” vezette, s egyszerűen nem mertek egy idegen Giselle-t teljesen elfogadni.

Újabb két hét pihenő, majd intenzív próba után került sor a *Paquita*-ban való bemutatkozásra. Ez aztán valóban újdonság volt Zambellinek, hisz ez is régen letűnt a párizsi repertoárról. Itt azonban egy ma már hihetetlennek tűnő jelmez-vita is megkavarta a hátteret. A dráma tárgya Paquita tütüjének színe volt – sárgát csak a nagy Keszinszkaja viselhetett a szerepben! Az igazgatóság és a rendezők nem mertek ujjat húzni a nagyhatalmú táncosnővel, így a vezetőség két pártra szakadt kosztümice. Végül maga a nagy orosz primabalerina-assoluta – mit sem tudva a háttérben küzdő erőkről – engedélyezte a sárga színű, gyönyörű tütüt. A kritika megint csak óvatosan dicsért, végül megint Sztetlové volt a döntő szó: a hatásos és briliánsan előadott variációjában – ami végül is a *Kalkabrino* című balettből lett beiktatva – megmutatta, hogy mennyire járatos a technikai kihívások virtuóz megoldásában. Amit minden, első osztályú olasz balerina hoz a színpadon, entrechats six-szel, perfekt dupla pirouettekkel, fouette diagonalokkal, jetes en tournant-okkal, e variációkkal igazolta magát és igazi diadalt aratott. Sztetlov finoman elítélte a túlzottan káros balett-patriótákat. Zambelli búcsúfellépésén hatalmas ovációval, tomboló sikerrel búcsúzhattott a meghódított Szentpétervártól. Sikerét semmi sem igazolhatja jobban, mint hogy egy újabb meghívást ajánlottak neki a Mariinszkijbe, ezúttal féléveset, ami alatt az egész évi teljes párizsi gázsiját kapta volna, azonban Zambelli nem vállalta, nem akart hűtlen lenni az Operához és Gailhard-hoz.

Sikere és presztízse tovább erősödhetett volna, ha Párizs erre nagyon odafigyel, de a még hét évig tartó Gailhard-korszakban sajnos csak három újdonságban tudott – persze régi szerepeinek megtartásával – fellépni.

A korabeli, párizsi balett-betétek librettóinak örök témái – talán a *La Maladetta* kivételével, amit maga Gailhard írt – a görög-római mitológia, a XIX. századi régi balettek megújítása és a korban kivált divatos Flora és Fauna motívumok voltak, utóbbiakban bogarak, virágok, szállodos lepkék a színpadon. Loie Fuller is pillangó akart lenni első tánc-kísérleteiben, óriási szárnyait kis villanykörtékkel világították meg: ezek keltették a súlytalan szárnyalás illúzióját. 1908 körül a Nagyopera, Pedro Gailharddal az élén (aki néha egyedül, több ízben pedig másokkal közösen igazgatta a dalszínházat, közel 23 évig) kezdett elfáradni. Ebben az évben új vezetőket kapott a Ház: André Messager-t (sikeres és divatos operakomponista, aki



Le Cid

néhány balettet is írt, sőt operettjei még Magyarországon is mentek) és Brussant valamint még egy társigazgatót, Pierre Lagarde-ot nevezték ki. Az új igazgatók nagyon óvatosan jelentették be reformjaikat, modernizálni óhajtották az Operát, a balettnek az addigiaknál lényegesen nagyobb szerepet szántak. Új balettmestert is kineveztek Léo Staats személyében (magyar szülők gyermeke, kicsi korától tanult az Operában balettet), aki jól ismerte a társulatot, annak hagyományait, akár pozitív, akár negatív előjelűek voltak is.

Az új maitre de ballet még egy új premier danseuse-t hozott a Scalából Aida Boni személyében. Operai vonalon a teljes Ringet ígérték. A váltás évében a pétervári Mariinszkij Színház vendégszerepelt a *Borisz Godunov*val a dalszínházban (már Gyagilev égisze alatt). Művészileg akármilyen sikeres is volt az orosz vendégjáték, anyagilag majdnem tönkretette az Operát: a három igazgató közel állt az elbocsátáshoz. Nem melleleg a gyönyörűen restaurált épület 1908 januárjában a *Faust*tal nyitott, benne a nagyon várt *Valpurgis éj* balett-betét, amit Staats alaposan újrakoreografált. Helyenként ugyan Staats meghagyta a régi változatot, így a híres Tükörtáncot is, ami továbbra is Zambelli „tulajdona” maradt. Még új, gyönyörű kosztümöt is kapott, fehér tütüt arany levelekkel. Ezt követte egyik legnagyobb sikere, a *Coppélia* Swanildája, amit Staats alaposan leporolt, de ez már csak két felvonásban mehetett. Majd az új vezetés elővett egy korábban már játszott balettet, a *Namounát*, amit 1882-ben még „érthetetlen és túl nehéz zenéje” (Lalo kompozíciója) miatt kellett levenni a repertoárról. Zambelli pályájának ez is emlékezetes csúcsa lett és mivel a régi Lucien Petipa-féle koreográfiát teljesen elfelejtették, Staats újat készített és ő volt Zambelli partnere is.

1909-ben következett a *Javotte* című Saint-Saëns balett, tele elragadó, humoros jelenetekkel. Majd ez év júniusában a *VIII. Henrik* című, szintén Saint-Saëns opera betétjében Zambelli magát a zeneszerzőt is elbűvölte, aki pedig rendkívül ritkán értékelte a táncosokat. Ez év nyarán mutatkozott be a Les Ballets Russes a Châtelet színházban. Míg Zambelli Massenet *Bacchus* című új operájának táncbetétjét táncolta, addig Párizs új, szokatlan táncosok neveivel ismerkedett. Pavlova, Karszavina, Nizsinszkij, Bolm és a többiek Fokin reform-koreográfiáival alapjában változtatnak meg mindent a kor táncvilágában. Azonban az Opera falain belül még mindig lassan mozdultak a beígért reformok. Még mindig tartotta magát a „két műfajú” műsorszerkesztés, így hagyta el az Opera a *Coppélia* harmadik felvonását a balett hosszúsága miatt, hisz nem akarták, hogy még éjjel 1-kor is a nézőtérén üljön az úri közönség. Azonban itt meg kell említeni egy fontos epizódot: Gyagilev, aki még jól emlékezett a francia csillag 1901-es, pétervári fellépésére, szerződést ajánlott Zambellinek. Sajnos ez a pétervári Narodnyij Dom (Népház) leégése miatt, ahol a következő szezont tartották volna, már nem jött létre. Egyszer azonban mégis sikerült az oroszokkal együtt táncolnia Aga Khan londoni magánpartiján a Ritz Szállóban, ahol több kisebb „pas seuil” mellett az *Armida pavilonja* című Fokin-balett pas-de-trois-jában, Karszavina és Nizsinszkij voltak a partnerei.

A 114 évig tartó XIX. századnak Szarajevóval végképp vége lett. Az 1914-es nagy háború soha nem látott felfordulást okozott az egész európai társadalomban, jelentősen érintette a művészeti élet minden ágát. A párizsi operában 1914 végén igazgatóváltás történt, a korábbi hármast menesztették. A vád az volt ellenük, hogy a balettet elhanyagolták ahelyett, hogy ösztönözték volna fejlődését (ezzel az érvvel több XX. századi párizsi operaigazgatót is menesztettek). Jacques Rouche személyében egy nagyon kulturált, magánszínházi igazgató-rendező ezúttal egyedül lett az Opera ura, aki rendkívül nehéz időszakban vette át az irányítást. A háború első éveiben szinte alig voltak előadások és csak 1915 közepétől mehettek matinék, s Rouche meglepődve látta, hogy azok az előadások, melyeken balett is ment, lényegesen nagyobb közönséget vonzottak. Így még több olyan opera került színrre, melyekben még voltak balett-betétek, vagy az opera után lehetett egy-két felvonásos un. a la divertissement jellegű baletteket adni. A társulat csökkentett létszámmal ugyan, de még ilyen körülmények között is helyt állt. A sztárok, így Zambelli és gyakori partnere, Albert Aveline a háború alatt közel száz előadáson léptek fel tábori színházakban, kórházakban, hideg, fűtetlen templomokban, közösségi helyszíneken, ahol a zenei kíséretet – ami olykor csak egy zongora vagy hegedű volt – gyakran géppuskaropogás, be-bevetődő bomba zaja nyomta el. E szomorú korban már a társadalom széles rétegeiben is népszerű lett a nagy táncospár. Akármilyen hihetetlen is: csatatereteket, tankokat neveztek el Zambelliről. Elismerve bátorságát, önzetlenségét, magas katonai kitüntetést kapott. Korábban, még Gailhard kezéből átvethette az Akadémiai pálma elismerést is. A háborús években újabb koreográfust szerződtek az Operához, Ivan Clustine-t, aki később Pavlova mestere lett, ezt megelőzően pedig a moszkvai Bolsoj Színház balettmestere volt.

1919-ben Zambelli életének egyik legfényesebb sikerét aratta a Delibes csodálatos zenéjére készült, Mérante-féle *Sylvia*ban. Staats felújította a balettet: ugyan sok régi részt meghagyott belőle, a produkció mégis, szinte mint ősbemutató aratott páratlan sikert. Maurice Brillant, a kor kiváló tánckritikusa így összegezte a balerina újabb diadalát: „briliáns, ideális *Sylvia*, interpretációja egyszerűen azonnal legendássá vált. Aki valaha is látta, nem fogja elfelejteni sugárzó entrée-ját Diana Nymphája, a vadásznők vezére alakjában. Éteri poézisa, híressé vált valse-lente-je, vagy szikrázó pizzicatója – ami olyan volt, mint egy gyönyörűen hímzett finom csipke – egyaránt emlékezetes”. A *Sylvia*t 1920-ban újabb Staats-balett követte, a szintén nagyon sikeres *Taglioni chez Musette*, mely Marie Taglioni alakját idézte meg, élete egy fontos eseményét alapul véve: egy bált, az 1830-as évek híres, Musette nevű báltermében. Zambelli nyilvánvalóan olasztsága miatt kapta meg pályája e jelentős szerepét, hiszen benne inkább Elssler stílusa élt tovább, mint Taglionié.

1921 fordulópontot hozott az Operában: Rouche merészen műsorra tűzte a *Daphnis és Cloét*, Fokin, Ravel művére készült koreográfiáját. A premiert maga Fokin és Fokina táncolták, a második előadás már a Zambelli-Aveline páros interpretálásában aratott egy picit talán mérsékelt

sikert. Az Operába járó törzsközönség csak vonakodva fogadta el a Gyagilev-féle esztétikát a hazai társulattól. Továbbra is a *Coppélia* és a *Sylvia* maradt a régi repertoár elnyúlhatetlen túlélője, még ha jelentős változásokkal is.

1923-ban *A két galamb* című balettre esett a választás: a La Fontaine-mesén alapuló, bájos szerelmi história Messenger zenéjével, a késői romantika stílusától átjárta még mindig sikeres tudott lenni. A művet azonban már Albert Aveline újította fel, Zambelli speciális kvalitásait figyelembe véve. Gourouli, a női főszerep megformálása újabb bizonyítékul szolgált a balerina fejlődőképességére, nagyszerű színészi kvalitásaira. Aveline Pépióként, a férfi főszerepben már bátrabban demonstrálta a férfitánc jelentőségét (a Gyagilev-balett férfitáncosainak, Nizsinszkijnek, Bolmnak s másoknak nyomdokain), s szinte új fejezetet kezdett a nehezen mozduló párizsi operabalett történetében. Érdekeség, hogy e magával ragadó kis balett máig fennmaradt: az Opera tánciskolája egy-egy vizsgaelőadáson még ma is táncolja (bár Frederik Ashton is megírta a maga verzióját, Párizs okosan ragaszkodik a saját tradíciójához). André Levinson, a kor nagy táncesztétája, kritikusa így ír az előadásról: „a legkisebb nüans is életre kel és teljes kohézióban van a pas-de-deux-ben és az adaggio mozdulatfázisában. Zambelli és partnere épp olyan könnyed mint amilyen aprólékos. Példás muzikalitása mindezt gyönyörű egységben tartja”.

Hősnőnk a ’20-as évek közepén már három évtizede táncol, de fáradtság jelei alig mutatkoznak rajta. 1924-ben az Opera fél évszázad után felújította Coralli-Perrot *Giselle*-jét. Zambelli, aki táncolta a szerepet – igaz, csak háromszor – számításba se jön: az új Giselle Olga Szpesszivceva, akit a kritika, a szakma, a közönség méltán az egyik legnagyobb Giselle-nek tart.

A 20-as évektől már balett pedagógiával is foglalkozik Zambelli: fokozatosan veszi át a Classe du Perfection, azaz a „tökéletesítési osztály” vezetését, szárnyai alatt az Opera sztárjainak képességei elnyerik tökéletesre csiszolt pompájukat. Óriási tapasztalata, a legkisebb részletekre is kiterjedő figyelme csak használni tudott az általa kiválasztott növendékeknek. 1930-tól végleg búcsút vett a színpadtól, az aktív szerepléstől, immár csak az oktatásnak élt. Generációkat nevelt fel figyelmes szigorral: a technika mellett a muzikalitásra, a harmónia megteremtésére helyezett nagy hangsúlyt. Mint a fotó hangulatából érzékelhető: a koros balerina még az ekkor már világhírű Lycette Darsonvalnak is tudott megszívelendő instrukciókat adni. Nem véletlen, hogy gazdag tapasztalatait olyan táncosok is tudták használni, mint Liane Dayde, Claire Motte, René (Zizi) Jeanmaire, Christiane Vaussard és sokan mások.

A tradíció öréneke érezhette magát, amikor Szergej Gyagilev halála után Serge Lifar lett a párizsi Operabalett igazgatója. Még mellette is meg tudta őrizni integritását, a klasszikus táncba vetett rendíthetetlen hitét. Lifar, aki őszinte tisztelettel viseltetett iránta (pedig tökéletes ellenlábasa lehetett volna) modernizáló tanait írásban, szóban nem győzte magyarázni, számos pamfletben, könyvben, előadássorozatban terjesztette vakmerő modernizációs elképzeléseit, a nagy kisasszony egyáltalán nem titkolt kétségei ellenére. Az 1930-40-es évek Párizsát valósággal elárasztották az új táncról szóló, tudományos és „tudományos” előadások. Egy ilyen alkalommal Lifar lépett az előadói pódiumra: már épp elkezdte volna szónoklatát, amikor nyílt az ajtó és finom, bocsánatkérő gesztusokkal, remek időzítéssel megjelent Zambelli a közönség soraiban. A nagy balerina igyekezett az egyetlen üres helyre bearszolni, persze a sorokban mindenki felállt. A csipkelődő Lifar megjegyezte, hogy csak nyugodtan menjen helyére, üljön le, mi várunk, sőt egy tökéletes ötödik pozícióba vágva magát azt mondta: „látja Mademoiselle én így, ötödik pozícióban üdvözölöm önt”. Mire Zambelli élvődve, de a gesztust halálosan komolyan véve, jó hangosan visszaszólt: „azt ugyan várhatja Lifar, hogy én önt hetedik pozícióban üdvözöljem vissza”. Hivatkozva a köztük évek, évtizedek óta folyó viszályra, ami Lifar tánctechnikai újításait (többek közt az úgynevezett hatodik és hetedik pozíció) volt hivatva elutasítani.

1955-ben hivatalosan nyugdíjba vonult ugyan, de ennek ellenére tovább tanított az Operában és a rue Chaptalon működő táncstúdiójában, hol azoknak az operai táncosoknak, akiknek a napi tréning sem volt elég, tartotta óráit. Két ízben zsűritagnak is felkérték, először az 1932-es párizsi koreográfiai versenyre (hangsúlyozandó, hogy ez nem táncosok, hanem koreográfiai művek versenye volt), melyet az Archives Internationales de la Danse, a Nemzetközi Táncarchívum rendezett. Az első díjat Kurt Jooss nyerte el *A zöld asztal* című világhírű, háborúellenes, antifasiszta táncmanifesztumával. Zambelli intelligenciáját mutatja a szinte hihetetlen tény, hogy bizonyos fenntartásait fenntartva bár, de ő is erre a műre és a Jooss-társulatra voksolt. Ezt követte az 1933-as versói verseny, amit már beárnyékolta a nácizmus gyors előretörése. Zambelli meglepetten vette tudomásul, hogy a párizsi operabalett vezető táncosnöje, növendéke, Lycette Darsonval is az indulók közt volt. Végül a verseny aranyérmét közte és Ruth Abramovich között osztották meg, utóbbi mozduletművészeti felfogásban fogant, némi balettel kevert *Salome*-előadásával nyert. Zambelli a rúdtól, a tükörtől, a balett-termek veritékszagától szinte élete végéig nem tudott megválni. A francia kormány számos kitüntetéssel, többek közt a Becsületrend több, különböző fokozatával jutalmazta e tipikusan XIX. századi nagy, klasszikus balerínát, akinek aktív táncosi karrierje, paradox módon a XX. század első három évtizedére esett, egyedülálló balettmesteri működése pedig egész a 60-as évek derekáig tartott. 1968. január 28-án hunyt el Milánóban.



Parallel - Kortárs Művészeti Magazin
2011 N° 21

Leszták Tibor (1955 - 2008)

Kiadó: MU Színház Egyesület

Felelős kiadó: Erős Balázs

Szerzők: Dienes Maya, Gajdó Tamás, Hézső István, Königer Miklós, Matisz László, Tóth Ágnes Veronika

Főszerkesztő: Halász Tamás

Szerkesztők: Gálos Orsolya, Varga Andrea

Fotók: Hamarits Zsolt (portrék, címlap)

A címlapon: Réti Anna látható.

Arculat, nyomdai előkészítés, retus: BB Color Studio

Nyomda: Bétaprint

Időszakos kiadvány

OKM lapnyilvántartási szám: 2.9./1437-1/2006.

Megjelenik: 1500 példányban

Fotóink, írásaink és grafikáink önálló szerzői jogi védelem alatt állnak. Engedély nélküli másolásuk, felhasználásuk és utánpótlásuk jogszabályba ütközik és büntetőjogi felelősséggel jár.

A Parallel megjelenését támogatta: NKA Táncművészeti Kollégiuma

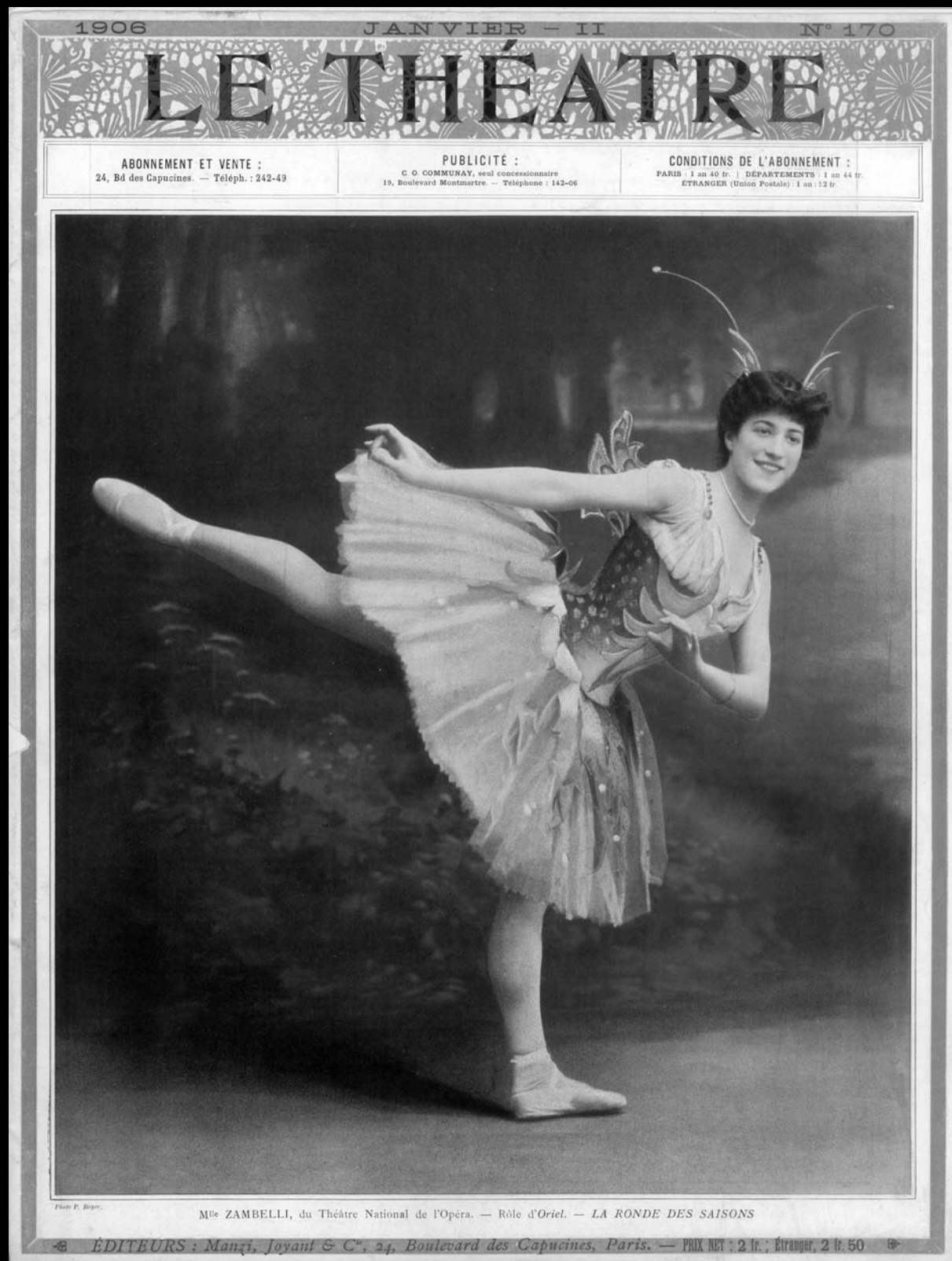
Köszönet a Dienes-családnak a rendelkezésünkre bocsátott fényképekért (28., 29., 30., 31. oldal), és az archív fotókért az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek (18., 19., 21., 23., 24. oldal).

Külön köszönet a segítségért Kenesei Edinának és Laborczy Editnek.

A Parallel előző számai olvashatók a www.mu.hu weboldalon

Előző számunk 14. oldalának helyes képaláírása: Márkus Emília unokájával, Tamarával és dédunokájával, Kingával 1948-ban. A 34. oldalon tévesen szerepel, hogy Broniszlava Nizsinszkát Lincoln Kirstein hívta a Royal Ballethez: a meghívás természetesen Sir Frederick Ashtonól érkezett. Olvasóink elnézését kérjük.

MU Színház
1117 Budapest
Körösy J. utca 17.
Telefon: 209 4014, 209 4015
szinhaz@mu.hu, www.mu.hu



M^{lle} ZAMBELLI, du Théâtre National de l'Opéra. — Rôle d'Oriel. — LA RONDE DES SAISONS

ÉDITEURS : Manzi, Joyant & C^o, 24, Boulevard des Capucines, Paris. — PRIX NET : 2 fr. ; Étranger, 2 fr. 50

Zambelli az Évszakok körtánca (La ronde des saisons) című balett Orieljeként, korabeli címlapon (1906)