

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA



Seregi László / Szergej Prokofjev

Rómeó és Júlia

Romeo and Juliet

BALETT

MAGYAR NEMZETI BALETT
HUNGARIAN NATIONAL BALLET



Tartalom

Alkotók és szereposztás	4
Cselekmény	8
Szergej Prokofjev (1891–1953) és a balett	9
Seregi László (1929–2012)	13
A Rómeó és Júlia külföldön és itthon	18
Seregi Rómeója (részletek)	20

Contents

<i>Cast and creative</i>	4
<i>Synopsis</i>	24
<i>Sergei Prokofiev (1891–1953) and ballet</i>	25
<i>László Seregi (1929–2012)</i>	29
<i>Romeo and Juliet in the world and Hungary</i>	34
<i>Seregi's Romeo (excerpts)</i>	36

Seregi László / Szergej Prokofjev

Rómeó és Júlia

Romeo and Juliet

balett három felvonásban *ballet in three acts*

Koreográfus *Choreographer* **SEREGI LÁSZLÓ**

Zeneszerző *Composer* **SZERGEJ PROKOFJEV**

Szövegíró *Libretto* **WILLIAM SHAKESPEARE, SEREGI LÁSZLÓ**

A koreográfus asszisztense *Assistant to the choreographer* **KASZÁS ILDIKÓ**

Díszlettervező *Set designer* **FORRAY GÁBOR**

Jelmeztervező *Costume designer* **VÁGÓ NELLY**

Próbavezető balettmesterek *Company répétiteurs* **KASZÁS ILDIKÓ, MIRZOYAN ALBERT,
PONGOR ILDIKÓ, PROKOFIEVA IRINA, RUJSZ EDIT, SZAKÁCS ATTILA**

Rómeó *Romeo* **TIMOFEEV DMITRY / RÓNAI ANDRÁS / BALÁZSI GERGŐ ÁRMIN**

Júlia *Juliet* **TANYKPAYEVA ALIYA / MELNIK TATIANA / FELMÉRY LILI**

Mercutio **BARBIERI RAFFAELLO / SARDELLA FRANCESCO / MAJOROS BALÁZS**

Tybalt **LAGUNOV IEVGEN / SCRIVENER LOUIS / RADZIUSH MIKALAI**

Paris **MELNYK VLADYSLAV / COTTONARO GAETANO / KÓBOR DEMETER**

Benvolio **TARAVILLO MAHILLO CARLOS / DARAB DÉNES**

Capulet **BAJÁRI LEVENTE / SZIGETI GÁBOR / MELNYK VLADYSLAV**

Capuletné **PAPP ZSUZSANNA / WEISZ SÁRA / GYARMATI ZSÓFIA**

Júlia dajkája *Juliet's nurse* **TARASOVA KATERYNA / MRÁZ KORNÉLIA**

Lőrinc barát *Friar Lawrence* **KOMAROV ALEKSZANDR MV. / KOVTUN MAKSYM /
KOHÁRI ISTVÁN**

Verona hercege *Prince of Verona* **SZIRB GYÖRGY / KÓBOR DEMETER**

Bohóc *Clown* **KIYOTA MOTOMI / KERÉNYI MIKLÓS DÁVID / MORIMOTO RYOSUKE**

Mab **CARULLA LEON JESSICA / FÖLDI LEA**

Közreműködik **A MAGYAR NEMZETI BALETT
ÉS A MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ ZENEKARA**
Featuring **THE HUNGARIAN NATIONAL BALLETT
AND THE HUNGARIAN STATE OPERA ORCHESTRA**

Karmester *Conductor* **KESSELYÁK GERGELY**

Bemutató 1985. május 25., Operaház

Premiere 25 May 1985, Opera House



Felméry Lili, Balázs Gergő Ármin és a Magyar Nemzeti Balett táncművészei

Cselekmény

„Szerelmük eljegyezte a halál,
Mert szüleikben lángol a harag,
S le nem lohad, míg el nem vész a pár”
Shakespeare: *Rómeó és Júlia, Prológ*
(Mészöly Dezső fordítása)

I. felvonás

Shakespeare korában vagyunk. A londoni Globe Színház színészei a *Rómeó és Júlia* – talán első – előadására készülnek. A nézők lelkesen tódulnak be a színházba, majd az elsőtétülő színen fokozatosan kirajzolódik a veronai piac tér reggeli képe.

A piac benépesül. A Capulet- és Montague-ház rokonsága és szolgálói között verekedés tör ki. Hamar előkerülnek a kardok, a fegyveres összecsapásban többen meghalnak, az öldöklésnek Verona hercege vet véget.

A Capulet-ház konyhájában nagy a készülődés az esti bálra. Júlia dajkájával játszik. A méltóságteljes Capulet né ajándékkal kedveskedik lányának, és közben rádöbben arra, hogy már nem kisgyermek.

Mulatságra érkeznek a vendégek a Capulet-családhoz. Rómeó, Mercutio és Benvolio is be szeretnének surranni a bálba, azonban baljóslatú jelenés részesei lesznek: Mab, a boszorkánykirálynő hívja táncba őket. A bálban Rómeó és Júlia első pillantásra egymásba szeretnek. Júlia megismeri Parist, kijelölt vőlegényét, akinek közeledését elutasítón fogadja. Tybalt felismeri a hívatlan vendégeket, éktelen haragra gerjed, de a ház ura, Capulet lecsillapítja. Mercutio mókázása nemhogy enyhítené Tybalt dühét, még jobban sérti önérzetét. A mulatság végén a vendégek távoznak, Rómeó pedig bemászik a ház elcsendesedett kertjébe, ahol megpillantja az erkélyen ábrándozó Juliát. A két fiatal boldogan talál egymásra.

II. felvonás

Verona főterén ünnepi sokadalom: Mária-körmenet, mutatványosok, vidáman szórakozó tömeg. Júlia dadája „elegánsan” érkezik fiatal úrnője üzenetével. Rómeó követi a Dadát Lőrinc barát kápolnájába, ahol a pap összeadja a két szerelmezt. A piacon Tybalt Mercutiót keresi, viszonzni szeretné az előző esti tréfát. Kölcsönös sértegetés és gúnyolódás után kardot rántanak.

A mestervívó Tybalt halálosan megsebesíti a végig bohóckodó Mercutiót. Ő még halálkálása közben is színészkedik, de utolsó pillanataiban mindkét családot megátkozza. Rómeó nem tud uralkodni magán barátja elvesztése miatt, ezért dühében megöli Tybaltot. Rómeót – akire a gyilkosság miatt a Herceg száműző ítélete vár – barátai elmenekítik.

III. felvonás

Rómeó ideiglenes menedékre talál Lőrinc barát kápolnájában, ahová Júlia hívo üzenete is megérkezik. Nászéjszakájuk után Rómeónak menekülnie kell a törvény elől, így magára hagyja feleségét. Júlia ellenszegül szülei akaratának, nem akar Parishoz menni. Nem marad más választása, Lőrinc barától kér segítséget.

A szerzetes azt ajánlja Juliának, hogy igya meg a tetszhalottá tévo szert, amitől a kellő pillanatban majd fel fog ébredni. Lőrinc barát szerint ez az egyetlen járható út.

Szobájába visszatérve Júlia látszólag beleegyezik a Parisszal kötendő házasságba. Magára maradv megissza a mérget, így reggelre virradóra családjá élettelenül találja ágyában. Temetési menet kíséri Juliát utolsó útjára, a Capulet-kriptába. A szülöket és a Dadát megtörte a bánat. A gyászolók távozása után érkezik Rómeó, aki halottnak gondolja szerelmét, így nem lát más kiutat, és öngyilkosságba menekül bánatában. Lőrinc barát akkor érkezik, amikor Júlia éppen ébredezik. A pap rájön, hogy elkésett, így legálabb Juliát megpróbálja megmenteni, de ő – halott férjét meglátva – szintén a halálba menekül, leszúrja magát. A kripta kozmikus térré tágu, a csillagfényben felemelkedik a ravatal, és Rómeó és Juliák sokasága táncolja körül a halott szerelmeseket. A Globe Színházban teljes egyetértésben felvonulnak Shakespeare színészei Rómeóval és Juliával együtt, jelezvén, hogy előadásuknak vége van.

Szergej Prokofjev (1891-1953) és a balett

Úgy tűnik, hogy vannak balettzenék, amelyek megelőzik a korukat. *A hatyúk tava* zenei anyagát táncra alkalmatlannak tartották 1877-ben, és ugyanerre a sorsra jutott a *Rómeó és Júlia* is. Maga a nagy szovjet balerina, a legendás Galina Ulanova mondta, hogy „akko-

riiban nem hallottuk a szerelmet a zenéjében”. Pedig amikor Prokofjev megzenésítette Shakespeare remekművét, már több balett szerepelt életművében.

Zenei tehetsége már gyermekkorában nyilvánvalóvá vált, ezért előbb anyjától, majd Gliertől tanult zongorázni. Korán kezdett komponálni is. Előbb csak zongoradarabokat, majd egy operát, *Az óriást*. Szülei többször vitték el a moszkvai Nagy Színházba, ahol nagy hatást gyakorolt rá Gounod *Faustja* és Csajkovszkij *Csipkerózsikája*.

1903-tól Rimszkij-Korszakov, Ljadov és Cserepnin keze alatt tanult a szentpétervári konzervatóriumban. Mivel fiatalabb és kritikusabb volt osztálytársainál, hamar ráragasztották az „enfant terrible” (fenegyerek) címkéjét, amely a fiatal Prokofjevet megelégedéssel töltötte el.

Prokofjev 1914-ben Londonban találkozott Szergej Gyagilevvel, az Orosz Balett vezetőjével. Felajánlotta neki *II. zongoraversenyét* koreográfiai célra, de az ötlet nem nyerte el az impresszárió tetszését. Ugyanekkor volt alkalma megtekinteni *A tavaszi áldozatot*, amely olyan nagy hatást tett rá, hogy „primitív” balettzenét kezdett írni az Orosz Balett számára. Egy évre rá Gyagilev Rómában meghallgatta az *Ala és Lalliból* elkészült részeket, de érdektelennek találta azokat. „Kérem, orosz zenét írjon nekem. Az ön rohadt Pétervárián már elfelejtették, hogyan kell orosz zenét írni” – szölte Gyagilev éles kritikája, így Prokofjev átdolgozta az *Ala és Lallit Szkíták-szvitte*, és elkezdett dolgozni *A bohócon*, amelyet a háború miatt csak 1921-ben mutatott be az Orosz Balett. Közben elkészült a *Klasszikus szimfóniával* (1917), és több koncertkörutat tett zongoraművészként a világban. 1921-ben Chicagóban mutatták be *A három narancs szerelmese* című operáját, majd 1923-ban feleségül vett egy spanyol énekesnőt, Carolina Codinát.

Szintén az Orosz Balettől kapott felkérést a következő balettzene, a *Pas d’acier* (*Acél lépés, Acélkorszak*) komponálására. A Massine koreográfiájával 1927-ben bemutatott táncjáték a konstruktivizmus szellemétől áthatott, kivételes színpadi kísérlet volt a frissen kiépült szovjet rendszer mindennapi életének bemutatására. Később még egy balettet írt Gyagilev együttesének, az 1929-ben bemutatott *Tékozló fiút*.

Az 1930-as évek elejétől kezdve egyre többet utazott Párizsból egykori hazájába, a Szovjetunióba. Részen koncertezett, illetve elvállalt megbízatásokat is, például a Lieutenant Kijé megírását, vagy a Kirov Színháztól egy felkérést a *Rómeó és Júlia* komponálására. 1936-ban telepedett le családjával a Szovjetunióban, ami a szovjet rendszer nemzetközi megítélése szempontjából fontos esemény volt, azonban Prokofjevnek csalódnia kellett.

Galina Visnyevszkaja, a neves szoprán így összegezte a Szovjetunióban lezajlott eseményeket: „A forradalom után a szellemi élet számos jelentős alakja [...] elhagyta

Oroszországot. Több zeneszerző is volt köztük: Rahmanyinov, Prokofjev, Sztravinszkij, Glazunov; valamint írók, énekművészek, balett-táncosok, színművészek, képzőművészek. A felszabadult helyekre azonnal rávetették magukat a félművelt akarnokok és a tehetségtelenek, de hamarosan maguk is meggyőződhetnek arról, hogy személyes adottságaik hiányában nem tudják megoldani a rájuk váró feladatokat. Kénytelenek voltak saját szervezetet alakítani, hogy „kollektíven” léphessenek fel. Így jött létre a Proletkult nevű szervezet, ahol „proletár származású” dilettánsok párttagkönyvvel a zsebükben minden lehető támogatást igénybe vettek és meg is kaptak. [...] A proletkultosok nem ismertek el semmiféle más művészetet a proletárművészetén kívül... Egyszerűen mindent félresöpörtek, ami öelöttük létrejött, s éppen ők jelölték ki a hivatalos szovjet művészet jövőbeli irányát, a szocialista realizmust.”

Prokofjev nagy elánnal vetette bele magát a munkába és meg akart felelni, azonban váratlan akadályba ütközött. A Proletkultból alakult Szovjet Zeneszerzők Szövetsége többeket illetett kritikával, a dekadencia és a formalizmus vádjával, többek közt Prokofjevet és Sosztakovicsot is. Egyrésztől zajlottak a nagy sztálini perek, másrésztől bevonták Prokofjev utlevélét. Ilyen körülmények között kellett Prokofjevnek zenét szereznie. Ebben az időben született kísérőzeneje Eisenstein filmjéhez, az *Alekszander Nyevszkij*hez, sőt megírta első szovjet témájú operáját, a *Szemjon Kotkót*. A gyerekek zenei nevelésének elősegítésére komponálta a *Péter és a farkas* című szimfonikus költeményét. A *Rómeó és Júlia* partitúráját visszadobta a Kirov Színház, mondván, hogy túl szomorú a befejezése, és ez nem illik egy szovjet műhöz. Végül 1938-ban, Brnóban mutatták be ezt a balettet.

Prokofjev minden bíráló ellenére sokat dolgozott és eleget tett a felkéréseknek. A sok kritika dacára végül megkapta a Sztálin-rendet, bár ez sem a lelkiállapotán, sem anyagi helyzetén nem segített sokat. A II. világháború alatt ismerkedett meg Mira Mendelonnal, aki élete végéig társa lett. Ekkor született meg a *Hamupipőke* balettzeneje, a *Háború és béke* című operája, a *Rettegett Iván* filmzeneje és az *V. szimfónia*. 1948-ban ismét támadások érték, feleségét letartóztatták. Az igazi politikai és művészeti enyhülést azonban Prokofjev már nem érthette meg, Sztálinnal egy napon hunyt el 1953-ban.

Prokofjev vitathatatlanul a XX. századi zene egyik kivételes alakja. Muzsikájának egyéni karaktere már korán kialakult. Leginkább két jelző illik rá, a mélyen érzelmes és a szarkasztikusan fanyar, sokszor groteszk hangvételű. Művei, különösen balettjei és operái ma is népszerűek.



Seregi László (1929-2012)

Seregi László nem készült táncosnak és még kevésbé koreográfusnak, mégis előkelő helye van a magyar koreográfusok és alkotóművészek panteonjában.

A XX. század második felének legjelentősebb magyar balettkoreográfusa 1929. december 12-én született Budapesten. Szülei egyszerű emberek voltak és semmi nem jelezte előre, hogy gyermekük egyszer művész lesz. Seregi László a második világháború után iratkozott be az Iparművészeti Főiskola grafika szakára. Végül nem fejezte be tanulmányait, mivel dolgoznia kellett, azonban látásmódját egyénivé formálták a főiskolán szerzett impulzusok. „Téblából, kallódó ember voltam addig, amíg a sors a tánc édenkertjébe nem vezetett” – emlékezett vissza. Munkát a Fogaskerekgyárban kapott, ahol nem érezte jól magát. 1949-ben bátoritanul elment felvételizni a Magyar Néphadsereg Központi Művészegyüttesébe. Maga sem gondolta volna, hogy felveszik, hiszen nem sok köze volt a néptánchoz, végül azonban Szabó Ivánt és a társulatot azzal győzte meg, hogy az előtáncolt lépéseket hamar megjegyezte és reprodukálni is tudta. Ebben a hivatásos együttesben – szovjet mintára – balettet is tanítottak a néptánc mellett, így Seregi hamarosan már a saját testén is megtapasztalhatta Nádasi Marcella balettóráinak hatását. Néhány év elteltével Seregi László elkészítette élete első koreográfiáját, amely a *Kalotaszegi táncok* címet kapta (1952). Mivel a társulatot a Honvédelmi Minisztérium tartotta fent, elvárás volt a katonaelet szépségeinek bemutatása a néptánc segítségével. Ezért készült el 1953-ban következő kompozíciója, a *Reggel a táborban*. Már ebben a rövid műben megnyilvánult Seregi humora és kompozíciós képessége, hiszen egy aluszékony kiskatonát mutat be a darab, aki folyamatosan mindenholnak elkészik. 1956-ban az együttes kínai turnéra indult, eközben Budapesten kitört a forradalom. A művészek úgy döntöttek, hogy emiatt nem hajlandóak fellépni visszafelé a Szovjetunióban. Ezért 1957-ben feloszlatták a Néphadsereg Művészegyüttesét, így Seregi is az utcára került.

Az 1956-os forradalom alatt sok balettművész (kartáncosok és vezető szólisták) hagyta el az országot, így az Operaház balettegyüttese igencsak hiányos volt. A balett-társulat vezetője, a zseniális karaktertáncos, Harangozó Gyula többek között Seregi Lászlónak is munkát ajánlott, így 1957 szeptemberétől Seregi a Magyar Állami Operaház tagja lett. Szerencsére a balett már nem volt idegen számára, bár bőven volt mit csiszolni a tudásán. Négy év múlva eljött a pillanat, hogy Seregi már ne csak kartáncosi minőségében, hanem koreográfusként is bemutatkozjon az Operaház „szent” falai között. A *koldusdiák* című nagyoperett táncbetéjének megkoreografálására kérték fel, amelyet több

más operabetéket követett, köztük olyan jelentős művek is, mint a *Faust* Walpurgis-éje (1966) vagy a *Tannhäuser* Vénusz-barlang jelenete (1967). Az igazi áttörés azonban egy év múlva, 1968-ban történt, amikor elkészítette *Spartacus* című háromfelvonásos nagybalettjét. E történelmi témájú mű, amely eredetileg, forradalmi témájánál fogva a nagy októberi szocialista forradalom évfordulójára készült, mérföldkő lett a magyar balettleletben. Már ebben a balettből megmutatkoztak Seregi zseniális vonásai: kifejezetten erős dramaturgiai érzéke, a partitúra saját igényeihez való alakítása, a látvány- és ötletcentrikusság. Generációk sora élvezte és élvezzi a koreográfiát, amely Howard Fast regénye alapján dolgozza fel az ókori rabszolgalázadás történetét úgy, hogy közben nem a forradalom az igazi mondanivaló, hanem az emberi érzelmek, döntések az elnyomás alatt. „A téma örök, amíg embereket nyúznak, ölnek, igazságtalanul bántanak, és vannak emberek, akik kitörni vágnak” – mondta maga a Mester a 70. születésnapján.

1970-ben Bartók Béla két színpadi táncművének bemutatójára került sor. Sereginek nem fűlt a foga egyik baletthez sem, hiszen nem igazán passzolt az ő karakteréhez sem *A fából faragott királyfi*, sem *A csodálatos mandarin*. Ráadásul mindkettőből ott volt Harangozó Gyula elismert változata. Végül elkészítette saját adaptációit, nem is egy változatban, sőt még televízióra alkalmazva is. Kétségtelenül *A fából faragott királyfi* sikerült jobban a történet szimbolikája és népi, mesei gyökerei miatt.

A *Spartacus* sikere után Seregi időről-időre jelentkezett új balettekkel, így mutatta be 1972-ben a *Sylvia* című balettkomédiát. Ez a tipikus Seregi-opusz az eredeti mitológiai történetet a balett keletkezésének korába (az 1870-es évek Párizsába) helyezi az általa oly kedvelt „színház a színházban” ötlettel élve. A kiváló balett ma is repertoárunk alapműve. 1975-ben készült el talán legelvontabb műve, *A cédrus*, amelyhez Csontváry Koszta Tivadar műveiből merített képi és hangulati ihletet. E Hidas Frigyes zenéjére megálmodott kortárs balett az 1980-as évek közepén eltűnt az Operaház játérendjéről, pedig megérné felújítani, hiszen egyedi színpoltot – egy lehetséges, de később nem folytatott utat – képvisel a Mester alkotásai között.

Az 1970-es évek második felében egyfelvonásos baletteket alkotott, amelyek – az 1976-os *Kamarazene No. 1* kivételével – amerikai tanulmányútjának köszönhetőek, ez volt a Bernstein-est (Bernstein: *Szerenád* és *A városban*, illetve egy pas de deux, a Bach: *Air*). 1978-ban láthatta először a közönség a *Változatok egy gyermekdalra* című balettet, amely Dohnányi Ernő művére készült. Szinte forradalmi tett volt a hivatalos politika által nem fogadott komponista zenéjét felhasználni. Ez az egyfelvonásos szintén az alaprepertoár részévé vált az évek során a benne megmutatkozó humor és gazdag érzelmi töltés miatt, noha konkrét cselekménye nincsen.

1977-től 1983-ig Seregi László töltötte be az Operaház balettgazgatói pozícióját. Ez az időszak a hosszú és gyümölcsöző Lőrinc-korszak folytatása volt, de valójában egy kényszermegoldás mind az együttesnek, mind Sereginek. Hosszas és sokadik kérésére engedte távozni a kulturális kormányzat. Nem utolsósorban azért, mert Seregire tartós alkotói válság köszöntött, ami messze kedvezőtlenül érintette az igazgatása alatt álló együttest.

Úgy tűnik, hogy a balettgazgatói széktől való megszabadulás szárnyakat adott a Mesternek, ugyanis hosszabb kihagyás után 1985-ben ismét Seregi-bemutatónak tapsolhatott a budapesti közönség, hiszen színre került a *Rómeó és Júlia*. Ezt a sikert folytatta az 1989-es *Szentivánéji álom* és 1994-ben *A makrancos Kata*. Ezzel a három egész estés balettel létrejött a Shakespeare-trilógia. Szó volt még arról, hogy esetleg elkészül *A vihar*, és a trilógia tetralógiává szélesedik, de végül ez utóbbi megvalósítása elmaradt. E három baletten egyre inkább látszik a táncszínházi vonal érvényesülése, sokkal inkább a művek komplexitása dominál, mint maga a tánc. A balettlépések csak a mű egyik – természetesen meghatározó – komponensévé váltak, egyenrangú partnerévé a látványnak (a jelmezek mindhárom esetben Vágó Nelly munkái, míg a díszletek az első két balettnél Forray Gábor, *A makrancos Kata* esetében pedig Csikós Attila tervezőasztaláról kerültek ki) és a zenének.

A világ jelentős koreográfusai nemcsak egy együttesnek dolgoznak, hanem gyakran kirándulnak az úgynevezett „könnyebb műfajok” felé is. Ez Seregi László esetében is előfordult, hiszen egyrészt készített filmhez koreográfiát, például *Az életbe táncoltatott lányhoz*, sőt több musicalhez is: *Macskák* (1983), *Crazy for You* (1995), *Oliver* (1997) és *Az operaház fantomja* (2003). Ezek közül is kiemelkedik a *Macskák*, ugyanis ez az előadás a mai napig változatlan formában megy 30 éve a Madách Színházban. Külföldön, elsősorban Ausztriában sok operetthez, musicalhez készültek koreográfiák.

Seregi Lászlóról nyugodtan állíthatjuk, hogy hungarikum. Ő maga ugyan pironkodva mondta: „Egy valamirevaló koreográfus életműve harminc, negyven vagy akár száz darabot is számlál, de akadhat köztük említésre nem igazán méltó mű is. Ha szám szerint vesszük, akkor én bizony keveset alkottam, viszont a darabjaim egytől egyig jól sikerültek. Ezzel vigasztalom magam, amikor kritizálnak, hogy milyen hitvány, lusta, keveset dolgozó koreográfus vagyok. [...] Egyébként én sosem voltam harcos típus. Nem küzdöttem meg a pályán azért, hogy érvényesüljek. Sosem feszített a belső erő, amely azt mondatna volna velem: szétrobbanok, ha nem alkothatok. Sosem házaltam, hogy adjanak színpadot, engem inkább unszoltak, hogy készítsék már valamit. [...] Csak akkor vállaltam el egy új darab készítését, ha már megérett bennem az alkotás. Ha nem így

tettem volna, akkor az életművemben bizonyára lennének említésre sem érdemesek is. Így viszont nem készítettem el a sikertelen balettjeimet. Valami titokzatos, atavisztikus érzéktől vezérelve átugrottam a bukásaimat, és csak azokat a darabokat alkottam meg, amelyek sikert hoztak.” A *makrancos Kata* werkfilmjében pedig így nyilatkozott magáról az alkotásról: „Valójában akkor félek legjobban a balettszínpadomon, hogy ha egyedül van valaki és neki egy szót kell készíteni. Másodsorra akkor félek, amikor ketten vannak a színpadon és nekik egy duettet, pas de deux-t kell csinálnom. Igazán a pulzusom akkor áll helyre, ha 80 vagy 100 ember van a színpadon, akkor föltalálom magam, akkor vagyok elememben. [...] Muszáj könnyűt, egyszerűt és hatásosat csinálni, mert Igor Mojszejev megmondta, mennél többen vannak a színpadon, annál egyszerűbbet kell csinálni! De nem rosszat!” „A munkában nem ismertem a tréfát, a lazaságot. [...] Sok koreográfus a táncosai előtt gondolja ki, mi legyen. Én sosem engedtem meg magamnak, hogy ne koreografáljak meg mindent függőnytől függőnyig. Vannak koreográfusok, akik keddre már elfelejtik, hogy mit is találtak ki hétfőn. Írniuk, filmezniük kell, hogy emlékezzenek. Vallom, hogy a kínnal és verejtékkal kigyötört alkotás megmarad! Vagy el tudja képzelni bárki is, hogy József Attila ne tudta volna felidézni: milyen sor következik a „Szürke haja lebben az égen” után? Ugyanígy tudom én is, hogy a balettjeimben milyen lépések, ugrások és forgások követik egymást. [...] Nagyon kényes vagyok a mű létrehozására, betanítására. Nem vagyok sem lázadó, sem renitens, csak fegyelmezett, öntudatos alkotóművész.”

Seregi Lászlóról elmondható, hogy mindent elért, amit Magyarországon el tudott érni. Az egykori néptáncosból az Operaház vezető koreográfusa, balettigazgatója lett. Megkapott minden kitüntetést, és 2012. május 11-én bekövetkezett haláláig a szakma és a nézők szeretete övezte. Művei több kontinensen arattak sikert és jó néhányat közülük a Mester be is tanított külföldön. E sok sikeres produkció nem jött volna létre, ha az első operaházi koreográfia elkészítéséhez nem kéri meg Kaszás Ildikót alkotótársának, asszisztensének. Kaszás Ildikó, aki minden mű létrejöttékor és számtalan betanítás során volt a segítője, a balettek csiszolója és elevenen tartója, a Mester elválaszthatatlan támaszává vált az évtizedek alatt.



Felméry Lili, Balázs Gergő Ármin

A Rómeó és Júlia külföldön és itthon

Amióta Shakespeare megírta a *Rómeó és Júliát*, számos művészeti ágban számtalan feldolgozás készült a regénytől a jégrevüig, a szobortól a bábszínházig. Ha kissé célirányosabban vizsgáljuk a megszületett alkotásokat, és csak a táncra koncentrálnak, akkor is szembetűnő, hogy annak minden ágában születtek adaptációk a folklórtól a kortárs táncig.

Az első balettet állítólag 1795-ben mutatta be Velencében Eusebio Luzzi az akkor újnak számító cselekményes balettek stílusában. Fontos állomás volt az 1811-es koppenhágai bemutató is, amely Vincenzo Galeotti nevéhez fűződik. A XIX. század közepétől egyre népszerűbb lett a téma, de elsősorban a zeneművészetben. Bellini, Gounod és Zandonai operát, Berlioz drámai szimfóniát, Csajkovszkij nyitányfantáziát írt a veronai szerelmek témájára. A XX. században inkább a tánc felé terelődött a zenéről a figyelem, így több érdekes *Rómeó és Júlia* is született.

Mindenképpen említést érdemel a Constant Lambert által komponált zene, amelyet Bronyiszlava Nizsinszka koreográfiájával vitt színre a Gyagilev vezette Orosz Balett 1926-ban. E két képből álló balett arra az ötletre épült, hogy a néző nem magát az előadást, hanem annak a próbáját látja.

A világ másik felén, a Szovjetunióban született meg az igény a nagy drámai táncelőadásokra (dramobalettekre) az 1930-as években. Ennek tulajdonítható, hogy Prokofjev Radlov ötletéből kiindulva javasolta a leningrádi Kirov Színháznak a *Rómeó és Júlia* elkészítését. A balettegyes vezetője azzal utasította el az ajánlatot, hogy „halott emberek nem tudnak táncolni”, Shakespeare történetében pedig igencsak sok a halott. Így a másik balettfellegvár, a moszkvai Bolsoj rendelte meg a kompozíciót, de ők is késtek a bemutatóval, mert táncolhatatlannak tartották a zenét. A sors fintora, hogy végül 1938. december 30-án került sor az ősbemutatóra Csehszlovákiában. A koreográfiát Ványa Psota készítette. Az első szovjet változat 1940-ben került színre a Kirovban, Leonyid Lavrovskij elképzelései szerint, Galina Ulanovával és Konsztantyin Szergejevvel a címszerepben, majd ugyanezt a produkciót a moszkvai Nagy Színház is műsorára tűzte. Közben az USA-ban Anthony Tudor is készített egy egyfelvonásos változatot Delius zenéjére, és Sir Frederick Ashton is megalkotta a maga elképzelései szerinti balettjét Koppenhágában 1955-ben. Nyugaton a Bolsoj vendégjátéka indította el a „Rómeó-lavinát”. Rövid idő alatt több neves koreográfus

is elkészítette saját verzióját, így John Cranko 1958-ban Velencében, Kenneth MacMillan pedig 1965-ben a londoni Royal Ballet számára, a címszerepben Margot Fonteynnel és Rudolf Nurejevvel. Ez utóbbit a koreográfus valójában nem a sztárpárosnak szánta, mivel Lynn Seymourra és Christopher Gable-re készült, de egyszerűen engedni kellett a közönség nyomásának, akik Fonteynt és Nurejevet szerették volna együtt látni. A kortárs művek közül jelentős Angelin Preljocaj nagy visszhangot kiváltó 1990-es adaptációja, és főként egyedi látványvilága miatt Jean-Christophe Maillot 1992-es, Monte Carlóban bemutatott balettje. Rajtuk kívül természetesen több száz produkció jött létre az elmúlt évtizedekben, így szinte elmondható, hogy minden együttesnek megvan a sajátja.

1966-ban mutatták be Béjart koreográfiáját, amely nem Prokofjev zenéjére, hanem Berliozéra íródott, ezáltal kevésbé didaktikusan vezet végig a nézőt a drámai cselekményen. Ugyanez a zenei anyag ihlette meg a jelen egyik nagyágyúját, Sasha Waltzot is, aki 2007-ben tanította be darabját a Párizsi Opera együttesének.

Magyarországon id. Harangozó Gyula koreográfiájával találkozhatott először a közönség 1939-ben. Ez a balett egyfelvonásosként született meg, ráadásul nem a megszokott zenét használta fel, hanem Csajkovszkij nyitányfantáziáját vette alapul, és ezt egészítette ki a koreográfus és Oláh Gusztáv a jeles orosz zeneköltő további zenei részleteivel. Harangozó egyébként első feleségének, Vera Ilonának szánta a balettet, és a nagyon fiatalon elhunyt balerinát a legenda szerint Júlia jelmezében temették el. A Harangozó-változatot Lavrovskij monumentális balettje váltotta le 1962-ben. A szovjet alkotásban is legkiválóbb művészeink léptek fel: Kun Zsuzsa, Orosz Adél, Fülöp Viktor, Havas Ferenc, Róna Viktor, Sipeki Levente.

Sokévi szünet után, 1985-ben került színre Seregi László zseniális alkotása Prokofjev zenéjére, amely a bemutató óta szinte szünet nélkül műsoron van.

Seregi Rómeója (részletek)

Több mint három évtizeddel ezelőtt, 1985. május 25-én mutatta be a Magyar Állami Operaház a Seregi László által koreografált *Rómeó és Júlia* című baletet. Az elmúlt évtizedek alatt nemzedékek táncolták el a szerepeket és nemzedékek nőttek fel az előadásokon. Mi lehet ennek a töretlen sikernek az oka?

Felületesen vizsgálva elintézhetnénk a választ annyival, hogy a történet önmagában is siker, a zene és a tánc „csak” ráadás. A kérdés viszont ennél sokkal összetettebb. Az egyik legfontosabb tényező a zene. Prokofjev stílusának egyéni jegyei talán ebben a zenében mutatkoznak meg leginkább. A mélyen drámai jeleneteket – mintegy feloldásként – át- meg átszövik a lírai témák. A zene tökéletesen követi a Shakespeare-dráma történetének folyamát, de egyénien fennkölt és fanyar tolmácsolásban.

Babits szerint Shakespeare legfőbb értékei „a szóval való jellemzés, a leírások pazar természetbűvölete, a miliőteremtés epikai biztonsága”. Azonban a tánc a drámából maradéktalanul csak az érzelmeket, a drámai mondanivalót és a karaktereket tudja közvetíteni. Így a zene mellett szükség van a megfelelő színpadi környezet megteremtésére, amelyben elmerülve a néző el tudja képzelni, hogy Veronában jár, részese lesz a történetnek. Forray Gábor díszletei jól szolgálják ezt a célt. Atmoszférateremtő az a néhány stilizált ablak, torony és teremfelső, ami megjelenik a színpadon. A jelmezek Vágó Nelly munkái, akinek talán ez az egyik legsikerültebb műve. A jelmeztervező Seregi elképzeléséhez igazodva alkotta meg remekeit, amelyek a reneszánsz sokszínűségét fejezik ki. Minden ruha egyedien zseniális, legyen az Verona hercegének öltözete vagy egy szolgálólány szakadozott ingvállja. Így a színes jelmezek és a szürkés háttér harmonikus környezetet nyújtanak ahhoz, hogy három órára elfelejthessük gondjainkat és belefeledkezzünk az előadásba. Kezdődjön tehát a történet!

Amit Seregi László művel: az maga a táncszínház, amely minden rendelkezésre álló újat felhasznál anélkül, hogy elvetné a hagyományokat. Igénye és elképzelései szerint szabja át a zenei sorrendet, módosítja a cselekményt, azonban alkotása nem öncélú. Azért születik a mű, hogy a közönséget gyönyörködtesse, nem pedig azért, hogy a koreográfusról szóljon. „A Szépségre esküdtem fel, a Szépség koldusa, a Szeretet sóvárgója vagyok” – mondta egyszer a Mester. A karakterek annak idején egy-egy művész alakjára, képességeire születtek. Így forrhatott össze Volf Katalin neve Júliáéval, Lőcsei Jenőé Rómeóéval, Szakály György Mercutioéval, Keveházi Gáboré Tybaltéval és Szabadi Edité Mabbal. Minden szerepre jelentős művészeket kért fel a koreográfus, így például

Capuletet Havas Ferenc, Capuletét Pártay Lilla testesítette meg. Aki látta az eredeti szereposztást, az ma sem felejt el táncos megoldásait, gesztusait. A balett művészi színvonala és érzelmi telítettsége ennyi évvel a bemutató után is változatlan.

A másik óriási előnye a műnek, és általában a Seregi-alkotásoknak, hogy nagyon emberközeliek. Sereginél nemcsak az a cél, hogy valakinek például csodálatos diagonális tour sorozatot koreografáljon, hanem legyenek olyan életteli (hihető) pillanatai is a darabban, amelyekre a néző még évek múlva is emlékszik. Megkapó, amikor Júlia ábrándos tekintettel simul az oszlophoz a bálon, vagy Rómeó szerelmes keresztvetése a templomban és a búcsú-pas de deux emberi kínlódása. Pont ezek hiányoznak a külföldi változatokból, amelyek sokkal közelebb állnak a tiszta, neoklasszikus tánchoz. Éppen ezek az emberközelielemek adják nemzeti táncunk egyéni jellegét.

Seregi László *Rómeó és Júliája* olyan érzelmekről, értékekről szól a klasszikus balett nyelvén, amelyek a mai világból lassan kivesznek, vagy torzult formában vannak jelen. Hús-vér emberek állít színpadra, akik vállalják önmagukat, tetteiket és érzelmeiket. Óriási lehetőség ez a balett a nyíltszívű emberek számára, hogy át tudják élni azokat az érzéseket, amelyeknek korunk nem kedvez, hogy lélekben gazdagabban térjenek haza. Ha rabul ejti őket Shakespeare és Seregi színháza néhány órára, akkor már megérte az előadás.



A Magyar Nemzeti Balett táncművészei

Synopsis

*“The fearful passage of their death-mark’d love,
And the continuance of their parents’ rage,
Which, but their children’s end, naught could remove.”
Shakespeare: Romeo and Juliet, Prologue*

Act I

It is Shakespeare’s era. The actors of the London Globe Theatre are preparing for the – maybe first – performance of *Romeo and Juliet*. The enthusiastic audience throngs into the theatre where the morning scene of the Verona marketplace appears gradually on the darkening stage.

Crowds gather the marketplace. A fight breaks out between the relatives and servants of the Capulet and Montague houses. Swords appear, and many are killed in the clash. The Prince of Verona puts an end to the fight.

Preparations for the ball are underway in the kitchen of the Capulet house. Juliet is playing with her nurse. The majestic Lady Capulet gives a present to her daughter and realises that she is not a child any more.

Guests arrive at the ball at the Capulets’. Romeo, Mercutio and Benvolio try to sneak in, but they find themselves in a sinister scene: Mab, queen of the fairies invites them to dance. At the ball Romeo and Juliet fall in love at first sight. Juliet meets Paris, whom her parents intend to be her husband, but calmly refuses his approach. Tybalt recognises the uninvited guests, which makes him furious, but Lord Capulet calms him down. Mercutio’s jokes, instead of relieving Tybalt’s wrath, offend his dignity. When the ball is over the guests leave, and Romeo climbs into the silent garden of the house, where he catches sight of Juliet dreaming on the balcony. The two young lovers happily find each other.

Act II

A festive crowd gathers on the main square in Verona: procession of the Virgin Mary, showmen and revelling people. Juliet’s nurse arrives “elegantly” with her young mistress’s message. Romeo follows the nurse to Friar Laurence’s chapel, where the priest marries the two young lovers.

On the marketplace Tybalt is looking for Mercutio to take a revenge for the joke of the previous night. After mutual insults and mocking they begin the swordfight. The master-fencer Tybalt lethally wounds Mercutio who is clowning throughout. He is acting even while dying, but in the last moment he curses both families. Romeo loses control after losing his friend, and kills Tybalt in his wrath. Because of the murder, the Prince exiles Romeo from Verona, but his friends help him flee.

Act III

Romeo takes refuge in Friar Laurence’s chapel where Juliet’s message finds him. After their nuptial night Romeo has to flee from the law and leave his wife. Juliet rejects his parents’ will and refuses to marry Paris. She has no choice but to ask for Friar Laurence’s help. The friar suggests Juliet drinks a drug that will put her into a death-like sleep and wake her up at the right moment. Friar Laurence thinks this is the only way. On returning to her room Juliet seemingly agrees to marry Paris. When left alone, she drinks the drug, and her family finds her in bed unconscious the following morning.

A funeral march takes Juliet on her last journey to the crypt of the Capulet family. The parents and the nurse are broken by sorrow. After the mourners’ departure Romeo arrives and believes his lover to be dead. Seeing no other way out, he chooses to commit suicide. Friar Laurence arrives when Juliet is awakening. The friar realises that he is late and tries to help Juliet, but she – seeing her dead husband – escapes to death too, stabbing herself with the dagger. The crypt is turned into a cosmic space, the bier rises in the light of the stars, and a multitude of Romeos and Juliets dance around the dead lovers. In the Globe Theatre, Shakespeare’s actors, including Romeo and Juliet, line up in perfect harmony, showing that the performance is over.

Sergei Prokofiev (1891-1953) and ballet

Sometimes ballet seems ahead of its time. The music of *Swan Lake* was regarded as unsuitable for dance in 1877, and *Romeo and Juliet* had a similar fate. Even the great Soviet ballerina Galina Ulanova said that “we couldn’t hear love in his music”. Nevertheless,

by the time Prokofiev composed music to Shakespeare's masterpiece, he had finished several ballets.

His musical talent was apparent when he was a child so he learnt to play the piano first with his mother and later with Glier. He began composition early too. Initially, he composed pieces for piano, and then an opera entitled *The Giant*. His parents often took him to the Bolshoi Theatre in Moscow where Gounod's *Faust* and Tchaikovsky's *The Sleeping Beauty* greatly impressed him.

From 1903 he studied at the St. Petersburg conservatory with Rimsky-Korsakov, Liadov and Tcherepnin. As he was younger and more critical than his classmates, he soon earned the nickname "enfant terrible", which filled the young Prokofiev with satisfaction. Prokofiev met Sergei Diaghilev, leader of the Russian Ballet, in London in 1914. He offered his *Concerto for Piano No. 2* to him to create a choreography, but the impresario did not like the idea. At the same time, however, Prokofiev had the opportunity to see *The Rite of Spring*, which made such a huge impact on him that he began to compose "primitive" ballet music for the Russian Ballet. A year later Diaghilev heard the finished parts of *Ala and Lalli* in Rome, but found them uninteresting. "Please, compose Russian music for me. In your damned Petersburg they have forgotten how to compose Russian music," Diaghilev criticised harshly. Thus, Prokofiev revised *Ala and Lalli* into *Scythian Suite* and began work on *Chout*, which was premièred by the Ballets Russes only in 1921 due to the war. In the meantime, he finished his *Classical Symphony* (1917), and went on several world tours as a pianist. His opera *The Love for Three Oranges* was premièred in Chicago in 1921, and he married the Spanish singer Carolina Codina in 1923.

It was the Russian Ballet again which commissioned him to compose his subsequent ballet music, *Pas d'acier*. The ballet, which was staged with Massine's choreography in 1927, was permeated with the spirit of constructivism and was a unique experiment to present on stage the everyday life of the recently developed Soviet system. He later composed another ballet for Diaghilev's company: *The Prodigal Son*, which was premièred in 1929.

From the early 1930s Prokofiev left Paris for his former country, the Soviet Union, more and more frequently. He gave concerts and accepted invitations, for instance for the composition of *Lieutenant Kije* and *Romeo and Juliet*, the latter for the Kirov Theatre. He settled in the Soviet Union with his family in 1936, which was very important for the Soviet system from the perspective of its international prestige, but Prokofiev was to face disappointment.

Renowned soprano Galina Vishnevskaya summarised the events in the Soviet Union as follows: "After the revolution a number of important figures of intellectual life ... left

Russia. There were many composers among them: Rachmaninov, Prokofiev, Stravinsky, Glazunov; and writers, singers, ballet dancers, actors and artists. Their vacant places were immediately invaded by semi-educated careerists and the untalented, but they soon became aware that they could not solve the tasks they were assigned due to their lack of ability. They had to form their own organisation to allow them to act 'collectively'. That is how Proletkult was formed, where dilettantes of 'proletarian origin' and with the party membership booklet in their pockets could apply for and receive all kinds of support. ... Proletkult people did not recognise any art apart from proletarian art... They just swept away everything that had been created before their era, and it was they who set the future trend of official Soviet art: social realism."

Prokofiev began work with great zeal and wanted to satisfy what was required of him, but he had to face some unexpected obstacles. The Association of Soviet Composers, which grew out of Proletkult, criticised many composers, including Prokofiev and Shostakovich, and charged them with decadence and formalism. The grand Stalinist show trials were already underway and Prokofiev's passport was withdrawn. Prokofiev had to compose under these circumstances. This was the period when he composed music to Eisenstein's film *Alexander Nevsky* and finished his first opera with a Soviet theme in *Semion Kotko*. In order to help children's musical education, he composed his symphonic poem *Peter and the Wolf*. The Kirov Theatre rejected the score of *Romeo and Juliet* saying that its end was too sad, which was not acceptable for a Soviet piece of art. Eventually, the ballet was premièred in Brno in 1938.

In spite of all the criticism, Prokofiev worked hard and did what he was commissioned to do. Although often criticised, he was decorated with the Stalin Prize, but this helped neither his state of mind nor his financial situation. During World War II he met Mira Mendelson, who remained his partner until his death. That was the period when he composed the ballet music for *Cinderella* together with the opera *War and Peace*, the film music to *Ivan the Terrible* and his *Symphony No. 5*. In 1948 he was under attack again, and his wife was imprisoned. Prokofiev died before the real thaw in politics and arts began – on the same day as Stalin in 1953.

Prokofiev was undeniably an exceptional figure in 20th century music. The unique character of his music developed early. Two adjectives describe it very well: it is deeply emotional and sarcastically bitter, sometimes grotesque. His works, especially the ballets and operas, remain popular today.



László Seregi (1929-2012)

László Seregi did not prepare to be a dancer and even less a choreographer, and yet he has a prominent place in the pantheon of Hungarian choreographers and artists.

The most significant Hungarian ballet choreographer in the second half of the 20th century was born in Budapest on 12 December 1929. His parents were ordinary people and there was nothing to suggest that their child would become an artist one day. László Seregi began his graphics studies at the College of Applied Arts after World War II. He did not graduate because he had to start work, but the inputs he obtained at the college made his views unique. "I was a hesitant and neglected man until fate led me to the Eden of dance," he remembered later. He worked for the Cogwheel Factory, which he did not enjoy at all. In 1949, after much hesitation, he took an entry examination to the Central Art Ensemble of the Hungarian People's Army. He did not expect to be admitted as he had not much to do with folk dance, but eventually he convinced Iván Szabó and the company by showing them how he remembered and repeated the steps which had been danced before him. In this professional ensemble – following the Soviet model – ballet was also taught alongside folk dance, so Seregi could experience the effect of Marcella Nádasí's ballet lesson on his own body. Some years later László Seregi created his very first choreography entitled *Dances of Kalotaszeg* (1952). As the company was maintained by the Ministry of Defence, it was expected to show the merry lives of soldiers with the help of folk dance. It was for this reason that he created his following composition *Morning in the Camp* in 1953. Seregi's humour and composing abilities became apparent in this short piece as it shows a drowsy soldier who is late for everything. In 1956 the ensemble left for a tour to China when the revolution broke out in Budapest. The artists therefore refused to perform in the Soviet Union on their way back. Consequently, in 1957 the Art Ensemble of the Hungarian People's Army was dissolved, and Seregi lost his job.

During the revolution of 1956 many ballet artists (dancers and principal soloists) left the country, leaving the Ballet of the Opera rather truncated. Director of Ballet, the excellent character dancer Gyula Harangozó offered jobs to many, including László Seregi, and thus he became a member of the Hungarian State Opera in September 1957. Fortunately, ballet was not completely alien to him, although his skills did have to be developed and refined. Four years later Seregi had the opportunity to introduce himself not only as a member of the corps de ballet but also as a choreographer within the "sacred" walls of the Opera House. He was commissioned to create choreography to a dancing interlude in the grand

operetta *The Beggar Student*, which was followed by other operatic interludes including such major pieces as the Walpurgis Night in *Faust* (1966) or the scene in Venus's Cave in *Tannhäuser* (1967). The real breakthrough came a year later in 1968 when he prepared his three-act full-evening ballet *Spartacus*. Due to its revolutionary theme, this historical ballet, which was originally composed for the anniversary of the Great October Socialist Revolution, became a milestone in the history of Hungarian ballet. Seregi's outstanding qualities were apparent in this ballet: his extremely strong sense of dramaturgy, the adaptation of the score to his own needs and the focus on spectacle and inventive ideas. Many generations have enjoyed the choreography which adapts the story of the Classical slave uprising while the real topic is not revolution but human emotions and decisions under tyranny. "The theme is eternal as long as people are exploited, killed, unjustly hurt and some want to break free of this," the maestro said on his 70th birthday.

In 1970 Béla Bartók's two dance pieces were premièred. Seregi was reluctant to work on these ballets as neither *The Wooden Prince* nor *The Miraculous Mandarin* matched his character. Moreover, there were Gyula Harangozó's acknowledged adaptations of both. Eventually, he created his own choreographies in more than one version, and even adapted it for television. *The Wooden Prince* was undeniably better because of the symbols in the story and its folk-tale roots.

After the success of *Spartacus*, Seregi composed new ballets from time to time including the ballet comedy *Sylvia* in 1972. This typical Seregi opus transfers the original mythological story to the era of the birth of ballet (Paris in the 1870s) using the idea of "theatre inside the theatre" that he liked so much. This excellent ballet is still a major piece of our repertoire. In 1975, he finished his perhaps most abstract composition *The Cedar*, inspired by Tivadar Csontváry Kosztká's paintings. This contemporary ballet composed to Frigyes Hidas's music disappeared from the repertoire of the Opera in the mid-1980s, although it would be worth a revival as it represents a special colour – a possible route which was not to be continued – in the maestro's oeuvre.

In the second half of the 1970s he created one-act ballets which – with the exception of *Chamber Music No. 1* of 1976 – were the fruits of a study tour in the United States; this was the Bernstein Night (Bernstein's *Serenade* and *In the City*, and a pas de deux to Bach's *Air*). Audiences were first able to see *Variations on a Children's Song* in 1978, composed to Ernő Dohnányi's music. It was an almost revolutionary act to use the music by a composer who was not recognised by official politics. This one-act ballet has become part of the core repertoire because of its humour and rich emotional content although it lacks a specific story. László Seregi was Director of Ballet at the Opera from 1977 to 1983. This period was

the continuation of the long and fruitful Lőrinc-era, but, in fact, a forced compromise for both the company and Seregi. The government let him quit only after repeated requests, mainly because Seregi suffered from an enduring crisis as an artist, which had a very adverse impact on the company he led.

Being freed from the burden of the position of Director of Ballet lent the Maestro wings: Budapest audiences could applaud another Seregi première in 1985 when *Romeo and Juliet* was staged. The success continued with *A Midsummer Night's Dream* in 1989 and *The Taming of the Shrew* in 1994. These three full-evening ballets were the Shakespeare trilogy. He contemplated staging *The Tempest*, enlarging the trilogy to a tetralogy, but the project was never realised. These three ballets reflect more and more the trend of dance theatre as it is the complexity of the pieces that dominates instead of the dance. Ballet steps became only one – albeit decisive – component of the work, an equal partner of the spectacle (costumes of all the three ballets were designed by Nelly Vágó, and the set of the first two ballets were designed by Gábor Forray, and that of *The Taming of the Shrew* by Attila Csikós), as well as the music.

The most important choreographers in the world do not only work for a single company but often make excursions into the so-called "lighter genres". This happened in the case of László Seregi too, as he created choreographies for films, for instance *The Maiden Danced to Life* and several musicals: *Cats* (1983), *Crazy for You* (1995), *Oliver* (1997) and *The Phantom of the Opera* (2003). *Cats* is a special production as it has played without any changes for almost 30 years at the Madách Theatre. He created choreographies to operettas and musicals abroad too, mainly in Austria.

We can safely say that László Seregi was a hungaricum. He himself said modestly: "The oeuvre of a worthwhile choreographer amounts to thirty, forty or even a hundred pieces, but these can include some pieces which are not worth mentioning. If we count them, we can see that I have created few, but all my choreographies were good. That is how I comfort myself when I am criticised what a useless and lazy choreographer I am... Anyway, I have never been a fighting type. I did not fight for acknowledgement throughout my career. I never had the internal urge which would have said: I'll explode if I can't compose a new piece. I never peddled my works to get a stage, it was rather others who urged me to create something. ... I only undertook to create a new piece if it had become ripe in my mind. If I hadn't done so, then my oeuvre would probably contain some pieces not worth mentioning. But in this way I didn't even create my unsuccessful ballets. Driven by some mysterious and atavistic sense I skipped my fiascos and finished only those pieces which brought success." In the documentary on *The Taming of the Shrew* he said the following about the

process of creation: "In fact, I'm most scared when there is only one person on my ballet stage for whom I have to compose a solo. Secondly I'm scared when there are two persons on stage for whom I have to compose a duet, a pas de deux. My heartbeat returns to normal pace if there are 80 or 100 people on stage, then I become inventive, that is when I'm in my element. ... I have to create something that is easy, simple and effective because Igor Moiseyev said that the more people you have on stage, the simpler things must be done! But not poor things. I have never taken work lightly or easily. ... Many choreographers devise what is to be done before their dancers. I could never allow myself not to choreograph everything beforehand from curtain to curtain. There are choreographers who don't remember on Tuesday what they did on Monday. They have to take notes and video recordings in order to remember. I believe that a piece of art which is a result of sweat and pain will remain. Or can anybody think that the poet Attila József could not remember what line follows 'Across the sky her grey hair flickers through?' That is how I know what steps, jumps and turns follow one another in my ballet. ... I'm very particular about the creation and rehearsal of the work. I'm not rebellious or obstinate, just a disciplined and confident creative artist." It can be said that László Seregi achieved everything that can be achieved in Hungary. The former folk dancer became principal choreographer and Director of Ballet at the Opera. He received all the awards, and until his death on 11 May 2012, he was surrounded with the love of the ballet world and the audience. His works have been successful all around the world, and many were rehearsed by the maestro abroad. This large number of successful productions would not have been created if he had not invited Ildikó Kaszás to be his partner in composition and assistant when he created his first choreography at the Opera. Kaszás, who was his assistant during the composition of all his pieces and the rehearsal of many, became the maestro's inseparable help over decades in refining the ballets and keeping them alive.



Romeo and Juliet in the world and Hungary

Since Shakespeare wrote *Romeo and Juliet*, an innumerable number of works have been created in various forms from novels to ice shows and from statues to puppet theatres. If we examine these works more specifically and concentrate on dance, it is apparent that adaptations have been conceived in every genre from folklore to contemporary dance.

The first ballet was said to be premièred in Venice in 1795 by Eusebio Luzzi in the novel style of ballet d'action. The 1811 Copenhagen première by Vincenzo Galeotti was an important step too. From the mid-19th century the theme became more and more popular, though mainly in music. Bellini, Gounod and Zandonai composed operas, Berlioz a dramatic symphony while Tchaikovsky an overture fantasy to the theme of the Verona lovers. In the 20th century attention was diverted from music to dance, and thus several interesting *Romeo and Juliet* compositions were created.

Constant Lambert's music is worth mentioning, which was staged by Diaghilev's Russian Ballet in 1926 with Bronislava Nizhinskaya's choreography. This ballet of two scenes is based on the concept that viewers do not see the performance only its rehearsal.

The demand for large-scale dramatic dance performances (dramoballets) appeared on the other side of the world, in the Soviet Union in the 1930s. That is why Prokofiev, based on Radlov's idea, proposed that the Kirov Theatre in Leningrad should create the ballet version of *Romeo and Juliet*. The leader of the ballet refused the idea saying that "dead people cannot dance", and in Shakespeare's story there are quite a lot of deaths. Thus, it was the other ballet centre, the Bolshoi in Moscow which ordered the composition, but they delayed the première too as they regarded the music impossible to dance to. Ironically, the world première was eventually held in Czechoslovakia on 30 December 1938. The choreographer was Vania Psota. The first Soviet version was staged in Kirov in 1940 by Leonid Lavrovsky with Galina Ulanova and Konstantin Sergeyev in the title roles. Later the Bolshoi Theatre in Moscow also included the same production in its programme. In the meantime, Anthony Tudor in the United States created a one-act version to Delius's music, and Ashton staged a ballet according to his own ideas in Copenhagen in 1955. In the West, it was the Bolshoi's guest performance which triggered the "Romeo avalanche". Shortly, several renowned choreographers created their own versions, in-

cluding John Cranko in Venice in 1958 and Kenneth MacMillan for the Royal Ballet in 1965 with Margot Fonteyn and Rudolf Nureyev in the title roles. Originally, the choreographer did not mean the latter adaptation for the star couple, but for Lynn Seymour and Christopher Gable, but he simply had to surrender to the pressure from an audience who wanted to see Fonteyn and Nureyev together on stage. The most important contemporary choreographies include Angelin Preljocaj's adaptation of 1990 which aroused significant responses and Jean-Cristphe Maillot's ballet, premièred in Monte Carlo in 1992, with its unique scenic world. Apart from these, hundreds of productions have been created in recent decades, so it can be said that each ballet company has its own.

Béjart's choreography was premièred in 1966. It was composed to Berlioz's music instead of Prokofiev's, therefore leading the viewer along the dramatic plot in a less didactic way. The same music inspired one of the contemporary big names, Sascha Waltz, who rehearsed his ballet with the company of the Paris Opera in 2007.

Hungarian audiences were able to see Gyula Harangozó Sr.'s choreography for the first time in 1939. It was a one-act ballet and did not use the usual music but Tchaikovsky's *Overture Fantasy*, which the choreographer and Gusztáv Oláh amended with further musical excerpts by the eminent Russian composer. Harangozó created the ballet for his first wife Ilona Vera, and, according to legend, the ballerina who died at a very young age was buried in Juliet's costumes. Harangozó's version was replaced with Lavrovsky's monumental ballet in 1962. The Russian production featured our greatest artists: Zsuzsa Kún, Adél Orosz, Viktor Fülöp, Ferenc Havas, Viktor Róna and Levente Sipeki.

After a pause of many years, in 1985, László Seregi staged his brilliant choreography to Prokofiev's music, which has been on the programme almost incessantly since its première.

Seregi's *Romeo* (excerpts)

It was nearly four decades ago, on 25 May 1985, when the Hungarian State Opera staged the ballet *Romeo and Juliet* choreographed by László Seregi. In the past decades, generations of dancers have danced the roles, and generations of audiences have seen the production. What can be the key to this unbroken success?

Looking at it superficially, one could simply say that the story itself is a success, and music and dance are merely additions. The question, however, is much more complex. One of the most important factors is music. The characteristic traits of Prokofiev's style might be best manifested in this piece. The deeply dramatic episodes are interspersed with lyric themes, which almost provide reconciliation. The music faithfully follows the flow of the story of Shakespeare's play, although in a uniquely sublime and sour interpretation.

According to Mihály Babits, Shakespeare's greatest values were his abilities "to characterise figures with words, describe nature splendidly and establish a milieu with epic security". Dance, however, can only interpret the emotions, the dramatic message and the characters of a play. Therefore, besides music, a suitable environment must also be established on stage so that the audience can imagine that they are in Verona and become part of the story. Gábor Forray's set serve this purpose very well. The few stylised windows, towers and internal spaces create a special atmosphere on the stage. The costumes were designed by Nelly Vágó and might well be one of her best creations. The costume designer's masterpieces, which express the colourfulness of the Renaissance, are in perfect harmony with Seregi's concept. Each costume is uniquely superb, whether it is the Prince of Verona's garment or a servant girl's torn blouse. Thus, the colourful costumes and the gray background provide a harmonious environment which helps us to forget our problems and become enchanted by the performance.

Seregi himself held Zeffirelli's film, as well as a ballet adaptation by MacMillan, in high esteem. He adored the film because of its richly Renaissance nature and the characters' authenticity. In the Scottish choreographer's work he appreciated the abundance of good steps but did not find it convincing enough from an emotional point of view. Of course, Seregi's adaptation could be taken to pieces to examine where he borrowed a part or an idea as Ashton's, Cranko's, Lavrovsky's and MacMillan's versions all preceded his. But this is not important. It is mainly the unity of drama, music, dance and the almost cinematic scenic spectacle which transmits a theatrical experience the audience

can identify with. Today's people who are always in a rush and reluctant to watch a long *Romeo and Juliet* performance with old language or perhaps extremely modern direction might prefer a version that may lack the linguistic beauty of speech, but is poetic and dramatic, and viewers can discover their own shortcomings in the small details.

What László Seregi did is dance theatre as such, using all novelties available without discarding traditions. He changes the order of music, modifies the plot according to his demands and concepts, but this creation is not art for art's sake. The purpose of the piece is to delight the audience and not to introduce the choreographer. "I took an oath to Beauty; I'm the beggar of Beauty, longing for Beauty," the maestro said. The characters were adapted to the figure and abilities of selected artists. That is how Katalin Volf's name could be identified with Juliet, Jenő Lőcsei's name with Romeo, György Szakály's figure with Mercutio, Gábor Keveházi with Tybalt and Edit Szabadi with Mab. The choreographer invited excellent artists to each role, so Ferenc Havas danced Capulet's role and Lilla Pártay played Lady Capulet. Those who saw the original cast have not forgotten their dance and gestures. The artistic standard and emotional content of the ballet has not changed in so many years after the première.

The other great advantage of the piece, and usually of Seregi's works is that they are very human. Seregi did not only aim to choreograph a wonderful diagonal tour series for someone, but to have such lively (authentic) moments in the ballet that viewers will remember them years later. It is touching to see how Juliet, dreaming about her love, clings to the column at the ball, how Romeo crosses himself in the church or how they suffer during the farewell pas de deux. These are the points missing from other versions and that are much closer to clear neo-Classical dance. These human elements give an individual touch to Hungarian dance culture.

László Seregi's *Romeo and Juliet* uses the language of classical ballet to express emotions and values which are gradually disappearing from our world or are present in a distorted form only. He presents real people on stage who assume themselves, their act and emotions. This ballet is a great opportunity for people with open hearts to experience emotions that are not fashionable in our era and they can go home with their souls enriched. If Shakespeare's and Seregi's theatre captures them for a couple of hours, then it was worth making this performance.

Felelős kiadó *Responsible publisher:* Ókovács Szilveszter,
a Magyar Állami Operaház főigazgatója *General Director of the Hungarian State Opera*
A műsorfüzetet írta *The programme was written by* Gara Márk
Angol fordítás *English translation:* Hegedűs Gyula, Adrian Courage
Fotók *Photos:* Kummer János
Képszerkesztő *Photo editor:* Iványi Jozefa, Szabó Zsófia
Grafikai terv, nyomdai előkészítés *Layout:* Mátaí és Végh Kreatív Műhely
Szerkesztést követő utánnnyomás 2022 *Post editing reprint 2022*



Radziush Mikalai, Kovács Noel Ágoston

