

**Sztravinszkij *Tavaszi áldozatának* ősbemutatója és fogadtatása a
korabeli beszámolók alapján**

Tartalomjegyzék:

1. Bevezetés.....	2
2. Szakirodalom ismertető	2
3. Balett a századforduló tájékán	6
4. Szergej Gyagilev	8
5. Igor Sztravinszkij	9
6. Vaclav Nizsinszkij és Nicholas Roerich	10
7. A <i>Tavaszi áldozat</i> létrejötte	11
8. Az ősbemutató.....	12
9. Az első kritikák a műről	15
10. A közvélemény megváltozása	17
11. Rekonstrukció játékfilm formájában	18
12. Konklúzió	19
13. Bibliográfia.....	21

1. Bevezetés:

Igor Sztravinszkij *Tavaszi áldozat (Le Sacre du Printemps)* című műve ma is gyakran kerül előadásra: önálló, koncertteremben megszólaltatott zeneműként és balettelőadásként egyaránt közkedvelt. Megjelenéskor azonban botrányt kavart és vegyes érzelmeket váltott ki a befogadók közül. A kritikusok – néhány kivétellel – negatív véleményt fogalmaztak meg róla, a követő előadásokon azonban már javarészt dicsérték. Mivel a források, amik beszámolnak róla, nem teljesen azonos módon írják le, hogy mi is történt pontosan, az ősbemutató legendává vált.

A *Tavaszi áldozat* 1913. május 29-i ősbemutatója emiatt felkeltette az érdeklődésemet, és tanulmányom annak jár utána, miként jött létre a mű, tényleg olyan botrányos volt-e, mint híresztelték, és ha igen, mi okozta a felháborodást.

A kutatás leíró jellegű. A mű szakirodalmának az ősbemutatóról, a munkafolyamatról és a fogadtatásról szóló részét feldolgozva igyekeztem választ találni az említett kérdésekre. Illetve, mivel kutatásom során nem találkoztam olyan szöveggel, ami összevetette volna a beszámolókat egymással, ezért úgy véltem, új megközelítés lehet, ha ezek összehasonlításával próbálom tisztázni a lehetséges történeteket.

Az ősbemutató és a mű keletkezése előtt azonban szót kell ejtenünk az alkotókról, hogy lássuk, milyen művészek dolgoztak rajta, mekkora népszerűségnek örvendtek, és hogyan voltak képesek új alkotásukkal ekkora port felverni. Ezen főbb személyek: Igor Sztravinszkij (1882-1971), Szergej Gyagilev (1872-1929), Vaclav Nizsinszkij (1889/1890-1950) és Nicholas Roerich (1874-1947).

Annak érdekében, hogy némi betekintést nyújtsak a szakirodalomba, röviden összefoglalom annak legjelentősebb tételeit.

2. Szakirodalom ismertető:

Igor Sztravinszkijről, a *Tavaszi áldozat* zeneszerzőjéről számos tanulmány és monográfia született,¹ a *Tavaszi áldozatról* úgyszintén, olyannyira, hogy Roman Vlad szerint övé „messze a leggazdagabb a felhozatal a bibliográfiai munkák közül, amit kortárs zeneszerző magáénak tudhat.”² Hasonló a helyzet a többi alkotótárssal, ha általános értelemben informáló írásokról van szó. Fontos megemlíteni azonban, hogy vizsgálatunk tárgyáról, magáról az ősbemutatóról

¹ A magyar muzikológusok közül Fábián László, Somfai András, Szabó Durucz Zsuzsa, Szabolcsi Bence és Tallián Tibor is írt róla. Idegen nyelven többek között Theodor W. Adorno, Boris Vladimirovič Asaf'ev, David Burge, Chandler Carter, Robert Craft, Charles M. Joseph, Hans Keller, Thomas Forrest Kelly, Dominique-René de Lerma, Edward E. Lowinsky, Michel Philippot, Alexander Schouvaloff, Alexandre Tansman, Roman Vlad munkáit lehetne kiemelni.

² Roman Vlad, *Stravinsky*, 2. (London – New York – Toronto: Oxford University Press, 1967), 257.

már jóval kevesebben ejtenek részletesen szót. Továbbá az ahhoz vezető munkafolyamatról szintén kevesebb írás keletkezett, ráadásul aránytalanul: Sztravinszkijről szól a legtöbb, majd Gyagilevről, Nizinszkij-ről és végül Roerichről. Itt viszont a leírások összeérnek, bizonyos szövegekben mindegyik alkotóról szót ejtenek, akár még hosszabb idézeteket is hoznak.

Hosszas idézésre és több művész szempontjának bemutatására példa Serge Lifar *Gyagilev* című könyve, amely részletesen tárgyalja Szergej Gyagilev életét, kitérve rokonságára, gyerekkorára, a *Mir Iszkusstva* (A Művészet Világa) című folyóirat megalapítására, annak fenntartására, az ezt követő Ballets Russes (Orosz Balett) megalapítására, az ezzel tett turnékra, végül a halálára. Mindemellett egyes fejezeteiben alapos betekintést nyújt egy-egy balett alkotói folyamatába, így a *Tavaszi áldozat*éba is, továbbá beszámol ezek fogadtatásáról. Éppen ezért a kutatás szempontjából e mű kulcsfontosságúnak számított. Bár Serge Lifar nem tekinthető Gyagilev kortársának, az általa felhasznált források az itt felsorolt művek egy részét (Sztravinszkij: *Életem*, Robert Craft és Pulszky Romola írásai), illetve Gyagilev levelezéseit, továbbá Gyagilev élet szakaszától függően akkori újságírók cikkeit használja fel. Ezáltal ez a munka, mint kiindulópont, illetve, bizonyos források fellelhetőségének nehézsége miatt, elsődleges forrásokról való tájékozódás szempontjából is releváns. Azonban fontos megemlíteni, hogy mivel Lifar nem volt szemtanúja sem az alkotói folyamatnak, sem az ősbemutatónak, ezáltal döntenie kellett, kinek a történetét tartja éppen igaznak, és összességében az állapítható meg, hogy Gyagilevnek kedvezett. (Végeredményben viszont a források között variál, hogy melyiket tartja igaznak, vagy olykor a döntését csupán a kiválasztott idézetből lehet kideríteni.)

Az egyik legértékesebb munkának nevezhető Eric Walter White *Stravinsky, The Composer and His Works* című kötete, mely nem csupán 1966-tal bezárólag ír a zeneszerző összes művéről (önálló munkákról éppúgy, mint más komponisták műveinek feldolgozásáról), mindezt a munkafolyamattól a zene elemzésén át a különböző megszólaltatásokig, hanem emellett Sztravinszkij írásait, leveleit, sőt a neki szóló leveleket is tartalmazza.

Mindenképp említésre méltó szöveg Sztravinszkij *Életem* című könyve, melyben maga a zeneszerző számol be életének jelentősebb pillanatairól. Legalábbis a kötet csupán ennyit árul el magáról. Ellenben egy másik (a következő bekezdésben említett) mű tisztázza, hogy ezt a könyvet valójában nem egyedül írta a művész, hanem Walter Nouvel segítségével. Emiatt, bár a könyv célja a személyes beszámoló lenne, mégsem lesz teljesen az.³

³ Robert Craft – Igor Fjodorovics Sztravinszkij, *Beszélgetések: Válogatás* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1987), 8.

Robert Craft közeli barátságban állt Sztravinszkijjal, számos művet adtak ki együtt. Ezek egyfajta interjúként mesélik el Sztravinszkij életét, az *Életemhez* hasonlóan. *Beszélgetések* címmel egy válogatás magyar nyelven is megjelent belőlük, amely a *Conversations with Igor Stravinsky* (Beszélgetések Igor Sztravinszkijjal; 1959), a *Memories and Commentaries* (Emlékek és Kommentárok; 1960), az *Expositions and Developments* (Expozíció és kidolgozás; 1962), a *Dialogues and a Diary* (Párbeszéd és napló; 1963) és a *Themes and Conclusions* (Témák és konklúziók; 1972⁴) részleteit tartalmazza,⁵ Kovács Sándor szerkesztésében. Sztravinszkij beszámolóját e magyar nyelvű válogatásban azért lehet fontos az *Életem* mellé olvasni, mert gyakran kiegészítő jellegű,⁶ igaz, a művek felsorolása a *Tavaszi áldozat* utántól kezdődik. Viszont annak ellenére, hogy külön fejezet nincs a *Tavaszi áldozatról*, egyes részeiben összehasonlításként vagy éppen az ifjúságáról szóló beszámoló közben szóba kerül, olykor részletesebben is. Így tesz említést a darab felújításáról és annak okáról is. Ami esetleg aggodalomra adhat okot, az Kovács Sándornak az előszóban tett megjegyzése, miszerint Robert Craft remekül volt képes utánozni Sztravinszkij stílusát azokban a munkákban is, amiknek már a zeneszerzőhöz nem túl sok köze lehetett idős kora és későbbi halála miatt. Ez kelthet némi gyanút azzal kapcsolatban, hogy a stílust tekintve mennyire eredetiek Sztravinszkij válaszai, még ha tartalmilag azok is.⁷

Roman Vlad *Stravinsky* című könyve Sztravinszkij életét a munkássága felől mutatja be. A fejezetek nem zeneművek, hanem korszakok szerint vannak felosztva, egy kivétellel, a *Tavaszi áldozattal*. Ez a mű zeneelméleti és zenetörténeti szempontokra is igyekszik figyelni, kottarészleteket is tartalmaz.

Az *A Book about Stravinsky* című könyvet, amelyet Robert Craft „az Igor Sztravinszkijről szóló, eddigi egyetlen kulcsfontosságú könyvnek” nevezett, Boris Asaf’jev írta, és Richard F. French fordította angolra, illetve Robert Craft írt hozzá bevezetőt. Craft kijelentése a könyv első megjelenésekor valóban helytálló volt, mivel 1929-ben adták ki, amikor még nem igazán jelentek meg Sztravinszkijről készült munkák. A mű Roman Vlad írásához hasonlóan, kottarészletek segítségével mutatja be a zeneszerző munkásságát, és a Vladéhoz képest jóval részletesebben elemzi az egyes darabokat, olyannyira, hogy még az egyes tételeken belüli motívumokat is kibontja.

⁴ Ez a kiadás már egy javított változata két korábban megjelent műnek, rövidebb címmel. Az eredeti címek *Themes and Episodes*, avagy Témák és epizódok, valamint *Retrospectives and Conclusions*, vagyis Visszatekintés és tanulság voltak. Az előbbi 1966-ban míg az utóbbi 1969-ben jelent meg.

⁵ Craft – Sztravinszkij, *Beszélgetések: Válogatás*, 9–11.

⁶ Uo. 9.

⁷ Uo. 11.

Az *In memoriam Igor Stravinsky* című könyv olyan gyűjtemény, melyben számos szakértő írása jelent meg, közülük a legtöbb magyar.⁸ Ezen írások az adott személy reflexiói Sztravinszkij munkásságára és főként hatására a zenetörténet szempontjából.

Fodor András is készített egy *Igor Sztravinszkij* című könyvet a *Szemtől Szemben* sorozat részeként, ez azonban inkább Sztravinszkij későbbi időszakát részletezi (1914-1971), tehát a *Tavaszi áldozatról* csak az első fejezet végén esik szó.

Borisz Jarusztovszkij *Igor Sztravinszkij* című könyvének célja (az író szavaival) „hogya röviden felvázolja korunk e kiemelkedő muzsikusának életét és munkásságát.”⁹ Gyakran a már korábban említett műveket foglalja össze, mind interjúk tekintetében, mind zeneelméleti szempontból.

Pulszky Romola 1934-ben kiadott egy könyvet *Nizsinszkij* címmel, amely férje, Vaclav Nizsinszkij életét mutatja be. Nizsinszkijről a *Tavaszi áldozat* kapcsán elég kevés elsődleges forrást találni, tehát az, hogy felesége beszámolója fennmaradt fontos szerepet játszott a kutatásban.

Pár idézet erejéig Peter Hill és Marie Rambert írásait is felhasználtam. Marie Rambert részt is vett az ősbemutatón.

Mindezek mellett fontosnak véltem Mihail Fokin *Az ár ellen* című könyvét is felhasználni, mivel Fokin a modern tánc létrejöttében szintén jelentős személy, többször is dolgozott együtt a Ballets Russes-szel. Ebben a kötetben személyes beszámolója olvasható az életéről, továbbá egyéb cikkek a művésztől.

Annak érdekében, hogy térben és időben könnyebben elhelyezhetők legyenek az ősbemutatót megelőző események, Fuchs Livia *Száz év tánc* című összefoglaló tánc történeti könyvét is felhasználtam.

Másodlagos források a *Tavaszi áldozatról* óriási számban jelen vannak, főleg, ha csupán pár bekezdésnyi megjegyzést is beleszámítjuk, már pedig ezek vannak többségben, még ha több oldalas munkákból is rengeteg található. Ehhez a kutatáshoz viszont igyekeztem olyanokat találni, melyek nem feltétlenül csak összefoglaló jellegűek vagy nem egy későbbi műhöz kapcsolják a *Tavaszi áldozatot*, hanem az ősbemutató fogadtatásához fűztek hozzá fontosat. Így találtam rá például Daniel K. L. Chua munkájára, mely remek alapjául szolgált kutatásomhoz. Írásában olyan forrásokat is felhasznál, melyekkel máshol nem találkoztam, pedig jelentőséggel bírnak (például: Marie Rambert *Quicksilver* című műve). Önmagában Chua témája is

⁸ Név szerint: Szöllősy András, Doráti Antal, Starker János, Zádor Jenő, Paul Henry Lang, Bartók Béla, Bárdos Lajos, Gonda János, Mihály András, Millos Aurél, Yvonne Rácz-Barblan, Somfai László és Kurtág György.

⁹ Borisz Mihajlovics Jarusztovszkij, *Igor Sztravinszkij* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1968), 5.

érdekesnek bizonyul, mivel magát a „riot”-öt vizsgálja, tehát magát a lázadást, a botrányt, viszont csak kezdetben az ősbemutatóból kiindulva. Innen továbbhaladva ugyanis zeneelméleti szempontból vizsgálja, nevezhető-e a *Tavaszi áldozat* lázadónak, felbőszítőnek (ősbemutatón látszólag az volt, viszont ahogy azt Chua is említi, ez főként a táncnak szólt, nem a zenének). Ezt egészen visszavezeti a „riot” definíciójához is.

Ramsay Burt *The Male dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities* egy terjedelmes olvasmány, ami a címben megtalálható szempontok szerint veszi végig a férfi táncos szerepkört az idők során. Ezáltal kerül szóba Nizsinszkij is, akiről egy külön fejezet szól. Ez a mű óriási hiánypótlóként szolgált kutatásom során, mivel nem olyan könnyű Nizsinszkijről készült írásokat találni. Burt bőséggel használ releváns forrásokat.

Hanna Järvinen *“They Never Dance”: The Choreography of Le Sacre du Printemps, 1913* című írása (amely talán a legrelevánsabb másodlagos forrás a kutatás szempontjából, mivel magának az ősbemutatónak a koreográfiáját vizsgálja. Ezekhez pedig Järvinen felhasznál korabeli kritikákat, írásokat, ráadásul ezeknek nagy része francia nyelvű.

A kutatásba ezen írások mellett videóanyagot is bevontam, az 1960-as években ugyanis interjút készítettek Sztravinszkijel, amelyet Darvas S. János rendezett, és 2001-ben a Metropolitan segítségével adtak ki *Stravinsky: Composer* címmel. Ennek jelentős része kitér a *Tavaszi áldozatra* és annak ősbemutatójára. Az interjúban megjelenik Robert Craft is.

Felhasználtam emellett a Millicent Hodson és Kenneth Archer által rekonstruált Nizsinszkij koreográfiát, illetve erről a rekonstrukciós folyamatról készült dokumentumfilmet is.¹⁰

Végezetül pedig összehasonlítás céljából elemezni fogom a BBC támogatásával 2005-ben megjelent *Riot at the Rite* című játékfilmet, mivel ez a mű igyekszik rekonstruálni az ősbemutatón történt botrányt.

3. Balett a századforduló tájékán:

Mielőtt a *Tavaszi áldozatról* lenne szó, fontos kontextualizálni az eseményeket, továbbá kicsit visszább menni az időben. Egy olyan időszakban került ugyanis sor az ősbemutatóra, amelyben mind a zene, mind a táncművészet új korszakába lépett.

A tizenkilencedik század második fele a balett klasszikus korszakához köthető. Ezen korszak jellemzői a cári Oroszországban jöttek létre, azon belül is a két udvari színházban, Moszkvában és Szentpéterváron. A legnépszerűbb balettdarabok ekkoriban Csajkovszkij és

¹⁰ The Search for Nijinsky's Rite of Spring (1990). <https://www.youtube.com/watch?v=l8TQH-5Vrhk> [accessed 23 November 2022]

Petipa művei voltak, közéjük sorolható a *Csiperózsika*, a *Hattyúk tava* és a *Diótörő*.¹¹– Ahogy azt olvashatjuk Mihail Fokin 1914-ben a *The Times* szerkesztőjéhez írott nyílt levelében: „A régi balett megteremtette az úgynevezett klasszikus tánc formáját, amely minden más művészi táncformánál többre becsüli a spicctechnikát, a kifelé fordított lábtartást, a rövid pruszlikba és fűzőbe szorított merev alakot, a mozdulatok, gesztusok és pózok szigorúan hagyományos rendszerét.”¹² A klasszikus balettet megelőző romantikus balettől eltérően ebben a korban hangsúlyosabbá vált a virtuozitás technikai szinten, továbbá általánosan törekedtek a letisztultságra, a harmónia és szimmetria kialakítására különböző térbeli alakzatokkal. A jellegzetes tányértütü is ekkoriban vált népszerűvé, és a női táncosoknál elérte a csúcspont a láb láthatósága tekintetében. Nyugaton a romantikus balettel szemben fokozatosan eltűnt a klasszikus balettben a férfi táncos szerepe, így még a *Pas de deux* („táncettős”), a híressé vált táncduett is elfelejtődött a Nyugat-európaiak számára. (Ezt aztán későbbiekben, a századfordulót követően újra megismertették velük.)¹³

A klasszikus balett időszaka Oroszországban belenyúlt a huszadik századba, miközben Európa nyugatabbra eső részein a közvélemény szerint már egy kiüresedett időszakát élte. Ahogy Robert Craft fogalmaz: „Amikor Sztravinszkij első balettjei megjelentek, a klasszikus balett már eleve hanyatlott. Nem írtak hozzá érdekes, új zenét, egyfajta sivár időszakban volt.”¹⁴

Oroszországban a klasszikus balett időszakának egy vendéglőadás hozott változást 1904-ben. Ez a vendéglőadás ugyanis Isadora Duncané volt, aki Fokin szavaival élve „megtagadta a balettet”, ehelyett egy sajátos táncformát hozott létre. Ezt Fokin *természetes tánc*-nak nevezte el levelében, mondván, Duncannek az antik görög tánchoz való visszatérése a legtermészetesebb tánchoz való visszanyúlást jelentette.¹⁵ Duncan ezt a formát Amerikában, az 1890-es években kezdte el kialakítani, ami Európába való kiköltözését követően véglegesítette esztétikáját, de csak a századforduló után került sor arra, hogy az orosz birodalom is megismerhette újítását. Azért számított újnak az említett visszanyúlás és az így létrejött „szabad tánc”, mert ezzel a tányértütüről, a balettcipőről, a fűzőkről és az oly gyakorivá vált spicctechnikáról kellett lemondani. Bár valóban elindított egyfajta változást Oroszországban Duncan „Klasszikus tánca”, mégis összességében az ottani közegre jellemző maradt a balett konzervatív megközelítése, néhány kivétellel.

¹¹ Fuchs Livia, *Száz év tánc: Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe* (Budapest: L'Harmattan, 2007), 41.

¹² Mihail Mihajlovics Fokin, *Az ár ellen* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1968), 237.

¹³ Ramsay Burt, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*. (Routledge, 2005.), 73-75.

¹⁴ Darvas S. János, *Stravinsky: Composer* (Metropolitan, 2001) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Qp4TUjYhmWE&t=974s> [accessed 23 November 2022]. 10:09-10:30.

¹⁵ Fokin, *Az ár ellen*, 237.

Ebbe a kivételbe tartozik bele a *Ballet Russes* (Orosz Balett) is. Ennek megalapításába pár évvel később Szergej Gyagilev kezdett bele. 1904-ben viszont még valami újba kellett belekezdjen, mivel megszűnt az általa alapított társaság, a *Mir Iszkussztva* (a Művészet Világa).¹⁶

4. Szergej Gyagilev:

Szergej Gyagilev művészetkedvelő szervezőként dolgozott egész élete során. Bár voltak próbálkozásai egyéni munkákkal is, tanult zenét, ráadásul az akkoriban népszerű Rimcskij-Korszakovtól, végeredményben mégsem vált művésszé. Ehelyett művészi körökben mozgott, s később igyekezett minél több lehetőséget kínálni művésztársai számára. Fontosnak tartotta a művészet szabadságát, emiatt előszeretettel támogatta az új formákkal próbálkozókat.¹⁷

A korábban említett *Mir Iszkussztva* Gyagilev baráti köréből összeállt művésztársaság volt (benne Gyagilev mellett Dmitrij Filozsofov¹⁸, Walter Nouvel, Konsztantin Szomov, Alexandre Benois és Léon Bakst),¹⁹ akik folyóiratot hoztak létre (ugyanezen a néven), és különféle kiállításokat, hangversenyeket szerveztek. A társaság elsősorban a képzőművészetre és a zenére fókuszált. A társaság megszűnését követően azonban Gyagilev Nyugatra utazott, majd úgy döntött, hazája művészetét fogja terjeszteni. Ez a gondolata valószínűleg azért támadhatott, mert az oroszországi közeg nem volt elég befogadó természetű, ahogy azt a későbbi előadások megítéléséből is látni Järvinen írásában.²⁰ Kezdetben az említett két művészeti ágra fókuszált, ezekre viszont akkora sikerrel, hogy Párizsban rendszeressé vált a „Gyagilev-szezon”. Ekkor érezte úgy, hogy rátalált a hivatására, ami pedig (a forrást idézve) a mecénásság volt.²¹ Bár ez magyarra így lett lefordítva, inkább lehet arra következtetni, hogy inkább a szervezői hivatásra gondolt, mivel Gyagilev pont, hogy mecénásokat keresett az előadások finanszírozása érdekében. E feladatához saját állama, azon belül a nagykövetség támogatta. Idővel viszont úgy döntött, az orosz balett is megérdemli, hogy bemutassa a francia közönségnek (1909). Törekvésében egészen odáig jutott, hogy a Cári Színház aligazgatója lett, ami kissé távolinak tűnhet elsőre, viszont, ha belegondolunk, hogy Gyagilev valójában a balettben három főbb művészet ötvözését látta, már kevésbé tűnik annak. Azonban a Cári Balettel elégedetlen volt, mivel úgy vélte, a legnagyobb, leghíresebb balettnél elég nehezen

¹⁶ Fuchs, *Száz év tánc*, 42.

¹⁷ Uo. 43; Serge Lifar, *Gyagilev* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1975), 67.

¹⁸ Dmitrij Vlagyimirovics Filozsofov (1872-1940) Gyagilev unokatestvére volt. Gyagilev az ő segítségével került a művésztársaságba

¹⁹ Lifar, *Gyagilev*, 85–86.

²⁰ Järvinen, „*They Never Dance*”: *The Choreography of Le Sacre du Printemps*, 1913, 73.

²¹ Fuchs, *Száz év tánc*, 43.

lehet újítani. Ennek eredménye lett végül egy önálló balett-társulat megalapítása, amelyet maga Gyagilev is megemlít későbbi, 1928-as levelében:

„Az operát csak egy lépés választja el a balettől. Ez időben több, mint négyszáz táncos és táncosnő tartozott a Cári Színházakhoz. Mindnyájan kitűnő képzést kaptak, hagyományos balettot táncoltak. Jól ismertem a balettrepertoárt, mert körülbelül két esztendeig voltam a Cári Színháznak aligazgatója. Akarva, nem akarva, észre kellettennem, hogy a szentpétervári balettkar legifjabb tagjai körében a Petipa által féltékenyen őrzött klasszikus tradíciókkal szemben valamiféle ellenállás támadt.

Ekkor ötlött fel bennem, nem lehetne-e valami új, művészi balettprodukciókat alkotni, amelyekben szorosabb kapcsolat teremthető a balett három összetevője: a zene, a dekoratív rajz és a koreográfia között.

Minél többet gondolkodtam, annál világosabban láttam, hogy az igazi balettnak e három tényező tökéletes kombinációjából kell állnia. Ha új balettet viszek színre, egyetlen pillanatra sem tévesztem szem elől a három faktort. Gyakran benézek a díszletfestők, a szabók műhelyébe, jelen vagyok a zenekar próbáin, és naponta elmegyek a próbaterembe megnézni táncosaim munkáját, az első táncosokét éppúgy, mint a balettkar fiataljait.”²²

Így lett Gyagilevből impresszárió, azaz a balettek szervezőembere, továbbá így jutott el oda, hogy megalapítsa a *Ballet Russes* nevű társulatot. A társulat célja már eleve a klasszikus táncról idegen, új ötletek bemutatása volt, ehhez pedig az adott művészeti ágakból kortárs, fiatal, virtuóz művészeket gyűjtött össze Gyagilev.

1909-ben valószínűleg emiatt hallgatott meg egy növendékhangversenyt a Szentpétervári Konzervatóriumban, ahol rá is talált egy olyan növendékre, aki felkeltette érdeklődését. Ez nem volt más, mint Igor Sztravinszkij, az előadott mű pedig az ő *Tűzijáték* című szimfóniája.²³

5. Igor Sztravinszkij:

Igor Sztravinszkij kilenc éves korától tanult zongorázni.²⁴ Tizenöt éves korára átírta zongorára Alexander Glazunov hegedű kvartettjét, Glazunov viszont tehetségtelennek tartotta a fiatal Igort. A szülei miatt Sztravinszkij jogot kezdett tanulni a Szentpétervári Egyetemen, de tanulmányait rendkívül elhanyagolta: állítólag kevesebb, mint ötven órára járt be négy év alatt. Viszont egyetemi éve alatt találkozott össze Vlagyimir Rimszkij-Korszakovval, aki Nyikolaj Rimszkij-Korszakovnak, a híres zeneszerzőnek legfiatalabb fia volt. Rajta keresztül sikerült

²² Lifar, Gyagilev, 186.

²³ Lifar, Gyagilev, 244.

²⁴ Eric Walter White, *Stravinsky: the composer and his works* (London: Faber and Faber Limited, 1966), 6–7.

végül Rimszkij-Korszakov tanítványává válnia.²⁵ A *Tűzijáték* című szimfónia valójában mestere lányának az esküvőjére íródott.²⁶

Az előadás után Gyagilev felkereste Sztravinszkijt, hogy munkát ajánljon neki. Ez a megbízás többek között a *Tűzmadár* volt, amit 1910-ben be is mutattak Mihail Fokin koreográfiájával.²⁷ Ennek az előadásnak köszönhetően vált Sztravinszkij híressé a balett világában.²⁸

Érdekes rekonstruálni Sztravinszkij alkotói folyamatának menetét. Új műveinek cselekménye álmokképként vagy látomásként jelent meg a számára, hiszen saját bevallása szerint a *Tűzmadár* partitúráján való munkálatok alatt álmodta meg a *Tavaszi áldozatot*.²⁹ Hasonló élményről számolt be a *Petruska* létrejötténél is.³⁰ Az rejtély, hogy vajon ezek az álmok vagy látomások egyfajta hallucinációként jelentek meg, vagy csupán így fejezte ki Sztravinszkij azt a pillanatot, amikor megszállta az ihlet. Ugyanakkor ezt a történetet Sztravinszkij 1920-ban még másként mesélte el, amikor is azt állította, hogy csak az új zenei ötletei után döntött úgy, Roerich segítségével, hogy pogány környezetbe helyezi a művet.³¹ Igaz azonban, hogy Sztravinszkij az *Életem* című könyvében kritizál számos nyilatkozatot, amit hamisan az ő nevére adtak ki, és lehetséges, hogy ez is azok közé tartozik.³² Ellenben tovább bonyolítja a *Tavaszi áldozat* tényleges eredetét, hogy Lifar állítása szerint Gyagilev bízta meg Sztravinszkijt és Roerichet, hogy dolgozzanak ki egy ősi szláv környezetben játszódó balettet, és csak ezután, erre való reakcióként kezdett el a zeneszerző a témával kísérletezni.³³

Akárhogy is történt, arra a következtetésre juthatunk, hogy a *Tavaszi áldozat* első tervei 1910 tájáig születhettek. A mű kidolgozását azonban megelőzte a *Petruska* bemutatása, 1911-ben. Az ősbemutatón a *Petruska* szerepében Vaclav Nizinszkij táncolt.³⁴

6. Vaclav Nizinszkij és Nicholas Roerich:

Vaclav Fomics Nizinszkij (1889-1950) a *Ballet Russes* megalapításától kezdve a társulat egyik legelismertebb táncosa volt. 1910-ben a *Seherezáde* című, illetve a *Petruska* című előadások tették őt legfőképp híressé, pontosabban, ezek után kezdték el zseninek tartani.

²⁵ Uo. 8.

²⁶ Lifar, Gyagilev, 186.

²⁷ Igor Fjodorovics Sztravinszkij, *Életem* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1969), 29–30.

²⁸ Lifar, Gyagilev, 194.

²⁹ Craft – Sztravinszkij, *Beszélgetések: Válogatás*, 113–14.

³⁰ Lifar, Gyagilev, 263–64.

³¹ Peter Hill, *Stravinsky, The Rite of Spring*, Cambridge Music Handbooks (Cambridge – New York: Cambridge University Press, 2000), 3.

³² Sztravinszkij, *Életem*, 48.

³³ Lifar, Gyagilev, 287.

³⁴ Uo. 263–64.

Mindez a drámai kifejezősége, érzékisége, illetve technikai képességeinek köszönhetőe.³⁵ Pár évig Gyagilevvel szerelmi viszonyt is ápolt, és együtt élt vele.³⁶ Ez azért jelentős, mert, ahogy azt Ramsay Burt is kifejtette, mind Gyagilev, mind Nizsinszkij a homoszexuális identitásukat a normától eltérőnek tekintették, és az effajta másságuk által a nyugati balettben addigra már kiszoruló férfi táncos szerepét értelmezték újra. Ennek köszönhető, hogy a *Ballet Russes* volt az a társulat, ami ismét népszerűvé tette a férfi táncost az előadásokban.³⁷

1911-ben Sztravinszkij a *Petruska* bemutatója idején Szmolenszk közelébe, Tyenyiseva hercegnő egyik birtokára utazott, hogy Roerichkel megkezdje a *Tavaszi áldozat* szövegkönyvének megírását. Állítása szerint pár nap alatt befejezték a cselekmény elkészítését, valamint címet adtak az egyes táncoknak. A mű címe azonban még nem került véglegesítésre, hanem *Szent tavasz* vagy *Áldozati tavasz* név alatt futott.³⁸

Az imént említett Nicholas Roerich (1874-1947) festőként volt ismert, viszont régészeti kutatásokat is folytatott.³⁹ Sztravinszkij egy barátján keresztül már találkozott egyszer a művésszel 1904-ben, viszont a kapcsolatot azért sikerült ismét felvenni vele, mert Roerich pár évig a *Mir Iszkussztva* elnöke volt, így Gyagilev is jól ismerte.⁴⁰ A festő régészeti ismeretei feltehetőleg nagy mértékben elősegítették a *Tavaszi áldozat* pogány környezetének autentikus kialakítását, legyen szó a ruhákról vagy magáról a rítusról.

Nizsinszkijnek még a *Tavaszi áldozatot* megelőzően volt egy kifejezetten botrányos előadása, még pedig az *Egy Faun délutánja* 1912-ben, melynek a zenéjét Claude Debussy szerezte, a koreográfiáért, pedig Mikhail Fokin felelt. Eerre azonban Sztravinszkij állítólag azt jegyezte meg, hogy Fokin visszafogta magát. Nizsinszkij testvére, Nizsinszka pedig úgy látta meg, hogy hasonlóan Fokinhoz, aki annak idején megszabadította magát Petipa koreográfiáitól, eképpen szabadította akkoriban meg magát Vaclav Fokin koreográfiájától.⁴¹

7. A *Tavaszi áldozat* létrejötte:

Miután a dramaturgiai vázlattal elkészült a két művész (Sztravinszkij és Roerich), megkezdődött a zeneszerzés folyamata, amelyről kevés információnk van. Ez részben annak köszönhető, ami Sztravinszkij *Életem* című művében olvasható, ugyanis már ott azt állította,

³⁵ Burt, *The Male Dancer*, 81

³⁶ Craft – Sztravinszkij, *Beszélgetések: Válogatás*, 92–93.

³⁷ Burt, *The Male Dancer*, 77-78.

³⁸ Uo. 113–14.

³⁹ White, 170.

⁴⁰ Lifar, *Gyagilev*, 83–85.

⁴¹ Burt, *The Male Dancer*, 86.

nem képes visszaemlékezni az akkor húsz évvel korábbi gondolataira.⁴² Egyesek szerint népdalokra visszavezethetők bizonyos dallamok, például a kezdő fagott szólója. Ezt Sztravinszkij meg is erősíti Crafttal való beszélgetése során, emellett tévhiteket is igyekszik tisztázni. Innen tudhatjuk meg, hogy ezen dallam egy Varsóban zajlott kutatása során megtalált litván népdal részlete.⁴³ Továbbá azt is említette Craftnak, hogy nem követett semmiféle rendszert a zene komponálásakor.⁴⁴

Miután a darab egy része már elkészült, Sztravinszkij bemutatta Gyagilevnek, aki elsőre kissé értetlenül fogadta, amit hallott, ez azonban elég hamar megváltozott.⁴⁵ Ezt követően Gyagilev összehívta a társulatot, hogy felossza a munkát. Karmesternek Pierre Monteux-t bízta meg, míg a koreográfus feladatai ezúttal Nizsinszkijre hárultak. Nizsinszkijné Pulszky Romola szerint a férje azért kapta ezt a feladatot, mert Gyagilev közel akarta tartani magához őt. Ekkortájt Nizsinszkij ugyanis sok meghívást kapott Észak- és Dél-Amerikába is.⁴⁶

A források szerint már a próbafolyamat alatt gyakran akadt nézeteltérés a művészek között. Sztravinszkij elégedetlen volt Nizsinszkij ötleteivel. Úgy gondolta, nem bánik megfelelően a zene ritmikájával, ellentétesen érezte vele a táncot. Bizonyos helyeken pedig azt kritizálta, hogy túlságosan is követi a ritmust, miközben véleménye szerint nem kellene (például a Tavaszi jövendölésnél), míg máshol pont egy-egy ritmus kihangsúlyozásának hiánya nem tetszett neki, máskor meg a zene tempójának tudatalatti lelassításáért szidta.⁴⁷ Ezen kritikái, úgy tűnik, nem voltak teljesen jogosak, mivel Gyagilev beszámolója szerint a koreográfia legalább annyira az ő érdeme is volt, mint Nizsinszkijé.⁴⁸ Ha ez igaz is, a többi művész, aki a művön dolgozott, úgy tűnik, nem tudott róla, mivel egyetlen nyilatkozatukban sem említik Gyagilev szerepét a koreográfiában, sőt kifejezetten hangsúlyozzák Nizsinszkij nevét.⁴⁹

8. Az ősbemutató:

Tizenhat összpróba után, 1913. május 29-én került először közönség elé a *Tavaszi áldozat* a Théâtre des Champs-Élysées-ben. A színház ugyanebben az évben lett felavatva, és Gyagilev

⁴² Sztravinszkij, *Életem*, 48.

⁴³ Craft – Sztravinszkij, *Beszélgetések: Válogatás*, 144.

⁴⁴ Uo. 122.

⁴⁵ A *Stravinsky: Composer* című dokumentumfilmből kiderül, hogy ez a részlet a 2. tétel, a Tavaszi jövendölés volt, ahol ugyanazon akkord ötvenkilencszer ismétlődik egymás után; Darvas S. János, *Stravinsky: Composer*, 14:21-15:04; Craft – Sztravinszkij, *Beszélgetések: Válogatás*, 100

⁴⁶ Romola de Pulszky Nijinsky, *Nijinsky* (New York: Simon and Schuster, 1934), 192. URL: <http://archive.org/details/nijinsky0000unse> [accessed 23 November 2022].

⁴⁷ Craft – Sztravinszkij, *Beszélgetések: Válogatás*, 94–95; Sztravinszkij, *Életem*, 47–48.

⁴⁸ Lifar, *Gyagilev*, 287–89.

⁴⁹ Idézetek Roerichtől és Sztravinszkijről, ahol egyikük sem említi Gyagilev szerepét: Uo. 288-289.

az intézmény tulajdonosával, Gabriel Astruc-kal már az építkezés alatt megbeszélte, hogy itt mutathassák be a *Tavaszi áldozatot*.⁵⁰ A mű fogadtatása, ahogy azt már sokan megfogalmazták, „káosz” volt, hiszen nem lehet biztosan tudni, hogy mi történt, mivel a beszámolók bizonyos pontokon ellentmondanak egymásnak.

Sztravinszkij elbeszélései az ősbemutatóról még viszonylag összeegyeztethetők a különböző forrásokkal. Az *Életem* viszont az ősbemutató napját valamiért május 28-ra teszi,⁵¹ ami valószínűleg csak elírás, de lehetséges, hogy a nyilvános főpróbára gondolt, ami valóban azon a napon történt (esetleg az élt az ő emlékezetében ősbemutatóként, hiszen akkor került az előadás először nyilvánosság elé). Az viszont már komolyabb eltérés az *Életemben* és a *Beszélgetésekben* elmeséltek között, hogy Sztravinszkij mikor is hagyta el a nézőteret. Az *Életem* című munkájában azt nyilatkozta, hogy már az Előjáték első ütemeinél kiment, Craftnak azonban azt állította, hogy a Fiatal lányok tánca (vagy más néven a Tavasz jövendölés) után ment ki, ami viszont az Előjáték után van.⁵² Természetesen előfordulhat, hogy Sztravinszkij már nem emlékezett pontosan, mikor is ment ki, csupán arra, hogy még viszonylag az elején. Kiviharzását mindkét műben azzal indokolta, hogy a nézők túlságosan hangosak voltak. Craftnak azt mesélte, már az Előjátéknál tiltakozott a tömeg.

Felmerülhet a kérdés, hogy mégis mi volt képes a zenében felháborítani a közönséget. A választ erre már az első hangszertől megkapjuk, ha megvizsgáljuk, miként kezdődik a mű. Az Előjáték ugyanis fagottal indít, amely eredetileg basszus vagy bariton hangmélységben (tehát a mélyebb hangoknál) szokott megszólalni, ez esetben viszont egy nagy C-vel indít,⁵³ ami megközelíti a fagott legmagasabbán játszható hangját. A Sztravinszkijt megelőző művészek az ebben a hangmagasságban megszólaltatott dallamot általában olyan hangszernek (például klarinétnak vagy oboának) adták volna, amely „kényelmesebben” képes kiadni ezt a hangot, viszont Sztravinszkij határozottan úgy döntött, hogy fagottnak adja. Emiatt a hangszer a hangmagasság mellé egy szokatlan hangszínt is társít, amit még inkább kiemel, hogy szólóban indít. Az akkori, konzervatívabb ízlésű közönség számára ez a kezdőhang már kellemetlennek bizonyulhatott, bár ez önmagában természetesen még nem adhatott indokot a hangos tiltakozásnak. Ellenben a gyakran egymással disszonanciában lévő hangok, illetve ütemváltások már annál inkább. Ezekkel kapcsolatos nemtetszésüket fejezhették ki ilyen korán,

⁵⁰ Uo. 292–93.

⁵¹ Sztravinszkij, *Életem*, 46.

⁵² Sztravinszkij, *Életem*, 47; Craft – Sztravinszkij, *Beszélgetések: Válogatás*, 118.

⁵³ Borisz Vladimirovics Asaf'jev, *A Book about Stravinsky* (Ann Arbor: University Microfilms International Research Press, 1982), 30.

továbbá ehhez társulhatott a toleránsabb nézők csitítgatása is, amiről Sztravinszkij Craftnak adott válaszában lehet olvasni.⁵⁴

Bármikor is távozott Sztravinszkij, mielőtt kiment volna (s ezt a Darvas-féle interjúban fűzi hozzá), felháborodásában így kiáltott fel: „Menjenek a pokolba!”⁵⁵ majd becsapta a nézőtéri ajtót.⁵⁶ Ezután már csak az oldalsó kulisszák mögül hallgatta az előadást, ahol a többi művész és előadóművész is egyre nyugtalanabbá vált a fogadtatás hevessege miatt. Úgy tűnik, valamikor Gyagilev is távozott a nézőtérrel, mivel Sztravinszkij mind a Craft-féle, mind az *Életem*beli történetben megemlíti, hogy Gyagilev csitító szándékkal fel- és lekapcsoltatta a lámpákat. Emellett szintén mindkét forrás beszámol Nizsinszkij helyzetéről. Nizsinszkij annak érdekében, hogy a táncosok a zaj ellenére ütemben tudjanak maradni, kiabálva számolt a kulisszák mögül, viszont mindezt akkora vehemenciával, hogy Sztravinszkij, állítása szerint, a ruhájánál fogva kellett hogy visszatartsa.⁵⁷ A két beszámoló között azonban eltérés mutatkozik a visszafogás indoka között, mivel Sztravinszkij az *Életem* szerint azért kellett visszatartsa Nizsinszkij, hogy ne okozzon további felfordulást.⁵⁸ Azt tehát nem lehet megállapítani, hogy Nizsinszkij haragosan vagy csupán elszántan állt a helyzethez hozzá. Egy-két hír szerint Saint-Saëns is részt vett a bemutatón, viszont Sztravinszkij ezt úgy vélte, nem igaz.⁵⁹

Más források egyes bekiabálásokat is pontosan feljegyeztek. Ezekről, mivel csak egy-egy forrásból ismertek, nem lehet biztosra tudni, hogy valóban elhangzottak-e. Marie Rambert például azt állítja írásában, hogy a Szent tánc⁶⁰ alatt, amelyben a kiválasztott szűz lány elkezd a haláltáncot, többen is gúnyolódtak a fő táncos, Maria Piltz mozdulatain. Olyanokat kiáltottak, hogy „Orvost!”, „Fogorvost!”⁶¹ A táncot nem ismerve különösnek hathatnak ezek a megjegyzések, viszont annak tudatában, hogy az áldozati tánc koreográfiája különféle remegésekből áll, továbbá az alapállásnál a fő táncosnak oldalra döntve, alá kellett támasztania a fejét a kezével, egyesek számára úgy tűnhetett, mintha Piltznek rohama lett volna a színpadon, vagy éppen a fájós fogát tartja kezével.

Nizsinszkijné Pulszky Romola is jelen volt az előadáson, ráadásul ő is bemehetett a színpad mögé. Beszámolójában jelentősebb szerepet játszik Astruc, a színház tulajdonosa,

⁵⁴ Craft – Sztravinszkij, *Beszélgetések: Válogatás*, 118.

⁵⁵ Darvas S. János, *Stravinsky: Composer*, 11:54-12:06.

⁵⁶ Craft – Sztravinszkij, *Beszélgetések: Válogatás*, 118.

⁵⁷ Uo. 119.

⁵⁸ Sztravinszkij, *Életem*, 47.

⁵⁹ Craft – Sztravinszkij, *Beszélgetések: Válogatás*, 119.

⁶⁰ A *Tavaszi áldozat* legutolsó tánca, Áldozati táncként is ismert.

⁶¹ Marie Rambert, *Quicksilver: the autobiography of Marie Rambert* (London: Macmillan; New York: St. Martin's Press, 1972), 64–65. URL: <http://archive.org/details/quicksilverautob00ramb> [accessed 23 November 2022].; Daniel K. L. Chua, *Rioting with Stravinsky: a Particular Analysis of the Rite of Spring* (2007), 59.

mint másokéban. Ő azt állítja, hogy a fények fel- és lekapcsolásáért Astruc felelt, nem pedig Gyagilev, ahogy Sztravinszkij felidézte.⁶² Emellett beszámol Monteux (a karmester) bizonytalan pillantásairól is, amiket Gyagilev felé intézett, továbbá egy másik próbálkozást is említ a közönség elcsendesítésére Gyagilev részéről, aki felállt a helyéről és azt kiáltotta: „Kérem, engedjék befejezni az előadást!”.⁶³ Erre elvileg hallgatott is egy ideig a tömeg, de csupán a következő jelenetig. Sztravinszkij kiegészítéseképpen Pulszky Romola a táncosok közötti konfliktusról is beszámol, akik közül némelyik szinte sírt. Továbbá megfigyelte, amint a nézőtérben egyes emberek összeverekedtek, köpködtek egymásra. Nála is előkerül Nizsinszkij számolása a kulissza mögül, csupán némi előzménnyel egészíti ki ezt a képet. Ellenben ő a Szent táncról másként számol be, mint Marie Rambert, mivel állítása szerint Piltz tánca még a kaotikus közönséget is elhallgattatta. „Megfeledkeztek verekedni.”⁶⁴ Mivel Pulszky Romola ezt a táncot kifejezetten dicséri, előfordulhat, hogy mivel annyira a táncra fókuszált, nem hallotta meg a bekiabálásokat.

Az előadás befejeztével már összeér Sztravinszkij és Pulszky Romola beszámolója: a három művész (Gyagilev, Sztravinszkij és Nizsinszkij) a tömegtől menekülve elkocsikáztak a Bois de Boulogne nevű étterembe.⁶⁵ Elterjedt egy legenda arról, hogy az étteremben Gyagilev Puskind szavalt, ezt azonban a Craftnak tett beszámolójában Sztravinszkij tagadta. Helyette azt állította, hogy Gyagilev csupán annyit mondott: „Pontosan ez az, amit akartam.” Tehát, ha dühösek voltak is, összességében elégedettek voltak az aznapi fogadtatással.

9. Az első kritikák a műről:

A bemutatót állítólag követő rengeteg negatív kritika közül elég nehéz ma már csak egyre is rátalálni, mégis fontos megjegyezni akkori létezésüket, mivel a források egyhangúan jelentik ezt ki.⁶⁶ Hat nappal a bemutatót követően a *New York Times*ban is megjelent egy cikk, amely szerzőjeként a Marconi Transatlantic Wireless Telegraphot tüntették fel, bár a cikkben belül kiderül, hogy Alfred Capus a *Le Figaronak* írt szövegét fordították le angolra. A cikk címe olyan felsorolásokat tartalmaz, mint „az Orosz balett (avagy a *Ballet Russes*) legújabb kínálata, a *Tavaszi áldozat* bukás; Fel kellett kapcsolják a villanyt; a színház menedzsere ezt kellett tegye, hogy leállítsa az ellenséges megmozdulásokat, miközben a balett tovább zajlott.” Alfred Capus

⁶² Pulszky Nijinsky, *Nijinsky*, 202; Lifar, *Gyagilev*, 294.

⁶³ Pulszky Nijinsky, *Nijinsky*, 203; Lifar, *Gyagilev*, 294.

⁶⁴ Pulszky Nijinsky, *Nijinsky*, 203–204.

⁶⁵ Pulszky Nijinsky, *Nijinsky*, 205; Lifar, *Gyagilev*, 295; Craft – Sztravinszkij, *Beszélgetések: Válogatás*, 119.

⁶⁶ Lifar, *Gyagilev*, 290; Craft – Sztravinszkij, *Beszélgetések: Válogatás*, 119.; Darvas S. János, *Stravinsky: Composer*, 12:06-12:21.

ezen cikke teljes felháborodással számol be az ősbemutatóról. A szerző úgy véli, hogy az alkotók csupán a pénzért és a felső osztály megalázásáért alkották meg a *Tavaszi áldozatot*, hiszen az előadásnak kevés köze van a zenéhez, a tánchoz vagy egyéb művészethez. Emellett pár sornyi nyilatkozatot is tartalmaz a cikk Sztravinszkijtől, amelyben a zeneszerző úgy fogalmaz: „Egy nap kétségkívül meg fogják érteni, hogy meglepetést hoztam Párizsba, és Párizst ez nem érdekelte.” Itt tehát érezhetően még leginkább átverésnek nyilvánították a *Tavaszi áldozatot*.⁶⁷ Järvinen írásából többet is megtudhatunk Alfred Capus cikkéből, miszerint gúnyosan megjegyezte az egyik szereplőről, hogy egyszerre modern és ősi.⁶⁸

Ahogy az Alfred Capus írásában is felfedezhető érte kritika mind a zenét, mind a táncot, tehát kétségkívül a zene szokatlan motívumai is botránykeltőek voltak. Azonban végeredményben (nagy részben Järvinen írásának köszönhetően) az állapítható meg a fogadtatásról, hogy a felháborodást főleg a koreográfia keltette. Ezt Chua is megjegyzi, mégpedig egyenesen akképpen, hogy a zene miatti felháborodást legendának, a tánc miattit ténynek kezeli.⁶⁹

Az előadást Jaques Rivière is kritizálta. Állítása szerint az előadás azért volt annyira szokatlan, mert az oroszok primitívebbek, megszelídítetlenek voltak a franciákhoz képest, nem csupán kulturális, hanem faji szempontból is. Tehát Rivière kifejezetten rasszista szempontból közelítette meg a koreográfia másságát. Ezt azért fontos megemlíteni, mert a *Tavaszi áldozat* valójában nem egy primitív cselekményt törekszik elmesélni, illetve ezt nem is igyekszik afféle motívumokkal bemutatni. Ez a fajta megbélyegzés tehát nem az alkotóktól származik, hanem a kritikákból eredeztethető, többek között Rivière-től.⁷⁰ Bár Rivière kritikája kétségkívül rasszista, ezzel a megközelítésével nem volt egyedül, mivel akkoriban a Nyugat-európaiak az oroszokat gyakorta primitívebb népnek tekintették. Ez A. E. Johnson írásában látható, amiről említést tesz Järvinen is, ugyanis Johnson a *Tavaszi áldozat* koreográfiájában „egy megszelídítetlen faj férfias impulzusait” vélte felfedezni. További hasonló példákat már a *Ballet Russes* első fellépéseiről szóló kritikákban is felfedezni a *Le Figaroban* (1909. május).⁷¹

Järvinen állítása szerint tehát ténylegesen nem volt szó primitív rítusról, ráadásul különösebben „primitivizmusról” sem, csupán annak nem szándékos hatásáról. (Järvinen úgy

⁶⁷ Marconi Transatlantic Wireless Telegraph, ‘PARISIANS HISS NEW BALLET: Russian Dancer’s Latest Offering, “The Consecration of Spring,” a Failure’, New York Times, 1913.

⁶⁸ Järvinen, *They Never Dance*, 76.

⁶⁹ Chua, *Rioting with Stravinsky: a Particular Analysis of the Rite of Spring*, 59.

⁷⁰ Järvinen, *They Never Dance*, 73.

⁷¹ Uo., 73-74.

definiálja a primitivizmust, mint „esztétikus ötleteket keresni kortárs kultúrákban, amiket fejlődésképtelennek lát az ember.”⁷² Bár hatással volt ez Nizsinszkijre, ő valójában saját bevallása szerint a kubizmusból merített. Ezáltal a kritikák gyakran antirealistának nevezték.⁷³

Järvinennek köszönhetően össze lett állítva, miféle mozdulatok voltak azok Nizsinszkij koreográfiájában, melyek megosztóak voltak. Ezt a gyalogos egyszerűségre, az asszimmetriára, az ismétlésre, a helyben vagy nyugalomban maradásra, valamint a gravitációnak engedésre osztja fel, tehát ezek szerepeltek a kritikákban javarészt negatív hangvétellel.⁷⁴

Az ősbemutató után megjelent egyik pozitív kritika Émile Viullermoztól származik, aki óvatosan fogalmaz, mivel megjegyzi, hogy a nézőből nem feltétlenül vált ki gyönyört a mű, sőt lehet, hogy egyenesen elborzasztja. Az előadás pogány témája miatt mégis úgy vélte, pontosan efféle érzelmeket kell okozzon a mű a befogadók számára. Mi több, a művet elemezhetetlennek gondolja, s inkább élményként kezeli.⁷⁵

Egy nem teljesen negatív hangvételű kritika Andrej Levinszontól származik, aki főleg Nizsinszkij koreográfiáját kritizálta – hasonlóan Sztravinszkijhoz a próbák alatt –, vagyis a zene ritmusának túlságos követését.⁷⁶ Emellett tornának nevezi a mozdulatokat tánc helyett.

Ezzel szemben Nizsinszkij felesége másként értelmezte a koreográfiát. Őszerinte a tánc a klasszikus pozíciót elutasítva mindent befelé fordít. Hasonló véleményt fogalmazott meg egy évvel később Fokin is a *Times*nak, bár ő hozzátette, hogy a modern tánc folyamatosan egyéni formákat hoz létre,⁷⁷ tehát egyfajta állandó elfordulást teremt.

10. A közvélemény megváltozása:

Egy év múltán a *Tavaszi áldozat* fogadtatása jelentősen megváltozott. Ekkoriban már csak a zenekari változatot adták elő Oroszországban és a Casino de Paris-ban. Ennek több oka is lehetett. Az egyik, Sztravinszkij makacsságához köthető, miszerint teljesen sajátjának akarta érezni a *Tavaszi áldozatot*.⁷⁸ Sztravinszkijt, állítása szerint, ekkor már éljenezték a tömegek, továbbá vállukra kapták és elvitték a Place de la Trinitéig.⁷⁹ Ám ez Sztravinszkij szerint nem tetszett Gyagilevnek, mert nem a balettet éljenezték. Ebben azonban a zeneszerző tévedett, vagy

⁷² Uo, 74.

⁷³ Uo, 76

⁷⁴ Uo, 77.

⁷⁵ Lifar, Gyagilev, 290.

⁷⁶ Uo. 295–96; Sztravinszkij, *Életem*, 47; Craft – Sztravinszkij, *Beszélgetések: Válogatás*, 118.

⁷⁷ Fokin, *Az ár ellen*, 237.

⁷⁸ Chua, *Rioting with Stravinsky: a Particular Analysis of the Rite of Spring*, 59.

⁷⁹ Craft – Sztravinszkij, *Beszélgetések: Válogatás*, 120; Darvas S. János, *Stravinsky: Composer*, 15:33-16:13.

legalábbis egy kritika olvastán megváltozhatott Gyagilev véleménye, mivel Gyagilevnek fennmaradt egy levele, amelyben nagy örömmel újságolja el a *Tavaszi áldozat* sikerét („Végre megértették ezek a hülyék!”).⁸⁰

A *Tavaszi áldozat* fogadtatása tehát 1914-re megváltozott az ősbemutatóhoz képest, onnantól pedig javarészt megmaradt a pozitív megítélése.

Fontos megjegyezni, hogy a koreográfiákat a 20. század elején még nem volt szokás lejegyezni. Ezt a balettrepertoárok léte indokolta, ami egy adott mennyiségű előadást jelentett, melyeknek egy része átadódott, egy másik része pedig lecserélődött, valahányszor egy társulatnál más lett a koreográfus.⁸¹ Ez azt jelentette, hogy egy bizonyos része a koreográfiáknak elveszett, hiszen nem volt képes átadódni. Ez történt a *Tavaszi áldozattal* is. 1987-ben azonban a Joffrey Ballet bemutatta a rekonstrukcióját, miután Millicent Hodson és Kenneth Archer fáradalmas munkával elvégezte azt: felkereste a *Ballet Russes* még élő táncosait, továbbá számtalan fényképből és a jelenlévők beszámolóiból dolgozott. Erről a folyamatról dokumentumfilm is készült *The Search for Nijinsky's Rite of Spring* (1990) névvel.⁸²

11. Rekonstrukció játékfilm formájában:

A BBC 2005-ben közvetített, Andy Wilson által rendezett *Riot at the Rite* című filmje is igyekszik újrajátszani az ősbemutatót és az azt megelőző alkotói folyamatot, mindezt másfél órába tömörítve. A televíziós közvetítésre készült film párbeszédeiből és autentikusságából kiderül, hogy bizonyos forrásokhoz hozzáfértek a rendezéskor, azonban úgy tűnik, nem az összeshez, amihez nekem sikerült hozzáférni. A forgatókönyvíró, Kevin Elyot vagy a rendező minden bizonnyal olvasta Sztravinszkij Robert Crafttal folytatott beszélgetéseit, továbbá az *Életemet* is. Azonban kétségek merülnek fel azzal kapcsolatban, hogy ismerték-e Serge Lifar Gyagilev című művét, vagy ha ismerték is, úgy tűnik nem tartották megbízhatónak. Ezen kijelentések indokaira szeretnék részletesebben kitérni.

Amint a film ahhoz a jelenethez ér, amikor Sztravinszkij először mutatja be Gyagilevnek a *Tavaszi áldozatot*,⁸³ már a helyszín sem egyeztethető össze azzal, amit Sztravinszkij mondott

⁸⁰ Lifar, Gyagilev, 291.

⁸¹ Järvinen, *They Never Dance*, 69,70

⁸² *The Search for Nijinsky's Rite of Spring* (1990). <https://www.youtube.com/watch?v=l8TQH-5Vrhk> [accessed 23 November 2022]

⁸³ Andy Wilson, *Riot at the Rite* (BBC, 2005) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JcZ7lfdhVQw> [accessed 23 November 2022] 5:30.

a Darvas-féle interjúban: szerinte ugyanis ez Velencében történt. Viszont az a párbeszéd elhangzik a filmben, amelyről ugyanebben az interjúban mesél, s állítólag így hangzott:

GYAGILEV: „Meddig fog ez tartani?”

SZTRAVINSZKIJ: „A végéig, drágám!”

Ugyanebben a jelenetben feltűnő Sztravinszkij modora és szinte állandó idegessége, ami az egész film alatt jellemző a karakterére, annak ellenére, hogy ezt a tulajdonságát semmi nem támasztja alá. Hasonló a helyzet Gyagilevvel is: a film nem igazán tükrözi azt a naivságot és hiúságot, amiről Lifar és Sztravinszkij is beszámol.⁸⁴ A próbafolyamat alatt igyekeznek ábrázolni az ellenkező elképzeléseket, ami Nizsinszkijt és Sztravinszkijt illeti, bár azok a mondatok, amelyek elhangzanak a filmben, valójában interjúkból erednek.⁸⁵

Ami az ősbemutatót illeti, úgy tűnik, az alkotók inkább Pulszky Romolára hallgattak az olyan helyzeteknél, ahol Sztravinszkij és Pulszky ellentmond egymásnak, viszont igyekeztek beemelni Sztravinszkij később ismertté vált megjegyzéseit az eseményről (kiviharzását és azt megelőző megjegyzését, továbbá Nizsinszkij visszafogását).⁸⁶ A mozgóképen látható koreográfia a Millicent Hodson és Kenneth Archer által rekonstruált előadás részleteit tartalmazza. Összességében azt állapíthatjuk meg a filmről, hogy ha a művészek karakterei nem is teljesen hűek a történeti forrásokhoz, továbbá az idézetek sem mind helyesek időben, végeredményben, autentikusnak bizonyul a játékfilmes rekonstrukció, feltéve, ha a forrásokat is hitelesnek tartjuk.

12. Konklúzió:

A *Tavaszi áldozat* megvalósulásához tehát először egy olyan személyre volt szükség, aki segített megszervezni, találni pénzügyi támogatókat az újítani kívánó művészeknek. Ez a személy Gyagilev lett. Kellett a *Tavaszi áldozat* létrejöttéhez Gyagilev ismeretségi köre is, hogy meg tudja bízni Roerichet a díszletek megtervezésével, továbbá, hogy felkarolja a fiatal Sztravinszkijt. Ezt követően Gyagilev által a Ballet Russes megalapítása volt szükséges, hogy létrejöhessen egy olyan társulat, amely népszerűvé teszi az orosz művészeket Nyugat-Európa számára. A Ballet Russes által Nizsinszkij híressé válása is fontos lépésnek számított. Végezetül pedig természetesen Sztravinszkijre volt szükség, hogy megálmodja a *Tavaszi áldozat*

⁸⁴ Craft – Sztravinszkij, *Beszélgetések: Válogatás*, 99–100; Lifar, *Gyagilev*, 291–292.

⁸⁵ Andy Wilson, *Riot at the Rite* 29:24-30:50; Sztravinszkij, *Életem*, 47; Craft – Sztravinszkij, *Beszélgetések: Válogatás*, 118.

⁸⁶ Andy Wilson, *Riot at the Rite* 48:00-1:25:00; Sztravinszkij, *Életem*, 48–49; Craft – Sztravinszkij, *Beszélgetések: Válogatás*, 118–119; Pulszky Nijinsky, *Nijinsky*, 203–204.

emlékezetes zenéjét. A 20. századi zene- és tánc történet egyik mérföldköve megvalósulásában pedig a megfelelő hely és idő is nagy szerepet játszott.

Az ősbemutató a források alapján valóban botrányba torkollott. A nézők számára túlságosan idegennek hatott a hangszerhasználat, a ritmus váltakozások, de főképp a táncosoknak a jól ismert klasszikus formát megtagadó mozdulatai, ezért a nézők hangosan tiltakoztak, összeszólalkoztak. A káosz miatt az előadást mind a nézők, mind az előadók csak nehezen tudták követni. A szerzőket felháborította a mű fogadtatása, de részben örültek is, mivel számítottak a botrányra.

A *Tavaszi áldozat* egy évvel az ősbemutatója után, önálló zenekari darabként egyhangúan pozitív fogadtatásban részesült, ahol már dicsőítették Sztravinszkijt.

Bibliográfia

- Asaf'yev, Borisz Vladimirovics. *A book about Stravinsky* (Ann Arbor: University Microfilms International Research Press, 1982)
- Burt, Ramsay, *The Male dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities* (Routledge, 2005.)
- Chua, Daniel K. L., *Rioting with Stravinsky: A Particular Analysis of the Rite of Spring*, Music Analysis, 26.1–2 (2007), 59–109 <<https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2007.00250.x>>
- Craft, Robert, and Igor Fjodorovics Sztravinszkij. *Beszélgetések: Válogatás* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1987)
- Fodor, András. *Igor Sztravinszkij, Szemtől szemben* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1976)
- Fokin, Mihail Mihajlovics. *Az ár ellen* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1968)
- Fuchs Livia. *Száz év tánc: bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, Tánc történet, 1789-4743 (Budapest: L'Harmattan, 2007)
- Hill, Peter. *Stravinsky, The rite of spring*, Cambridge music handbooks (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2000)
- In memoriam Igor Stravinsky* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1972)
- Jarusztovszkij, Borisz Mihajlovics. *Igor Sztravinszkij* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1968)
- Järvinen, Hanna, "They Never Dance": The Choreography of *Le Sacre du Printemps*, 1913., AVANT. The Journal Of The Philosophical-Interdisciplinary Vanguard, 2013 <<https://doi.org/10.12849/40302013.1012.0002>>
- Lifar, Serge. *Gyagilev* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1975)
- Nijinsky, Romola de Pulszky. *Nijinsky* (New York, Simon and Schuster, 1934) <<http://archive.org/details/nijinsky0000unse>> [accessed 23 November 2022]
- Rambert, Marie. *Quicksilver: the autobiography of Marie Rambert* (London, Macmillan; New York, St. Martin's Press, 1972) <<http://archive.org/details/quicksilverautob00ramb>> [accessed 23 November 2022]
- Sztravinszkij, Igor Fjodorovics. *Életem* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1969)
- Vlad, Roman. *Stravinsky, 2.* (London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1967)
- White, Eric Walter. *Stravinsky: the composer and his works* (London: Faber and Faber Limited, 1966)

Felhasznált Folyóirat:

- Marconi Transatlantic Wireless Telegraph, 'PARISIANS HISS NEW BALLET: Russian Dancer's Latest offering, "The Consecration of Spring," a Failure', New York Times, 1913 <<http://graphics8.nytimes.com/packages/pdf/arts/TIMESARTICLE.pdf>> [accessed 23 November 2022]

Felhasznált Filmek:

- Riot at the Rite*, dir. by Andy Wilson (BBC, 2005) <<https://www.youtube.com/watch?v=JcZ7lfdhVQw>> [accessed 23 November 2022]

Stravinsky: Composer, dir. by János Darvas (Metropolitan, 2001)
<<https://www.youtube.com/watch?v=Qp4TUjYhmWE&t=974s>> [accessed 23 November 2022]

Rite of Spring; Joffrey Ballet. Documentary and Performance (The Search for Nijinsky's Rite of Spring) <<https://www.youtube.com/watch?v=l8TQH-5Vrhk>> [accessed 23 November 2022]