

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ  
HUNGARIAN STATE OPERA



# Bartók TáncTryptichon

Bartók DanceTryptich

Venekei Marianna / Velekei László / Várnagy Kristóf / Bartók Béla

BALETT

MAGYAR NEMZETI BALETT  
HUNGARIAN NATIONAL BALLETT

# Tartalom

Alkotók és szereposztás	5
A zeneszerző	10
Bartókot vezényelni – Beszélgetés Vajda Gergely karmesterrel	11
<b>A csodálatos mandarin</b>	<b>13</b>
Cselekmény	13
Az alkotók	14
Ősidőktől fogva igaz, mai történet – Interjú Venekei Marianna koreográfussal	16
<i>A csodálatos mandarin az Operaházban</i>	18
<b>A fából faragott királyfi</b>	<b>21</b>
Cselekmény	21
Az alkotók	22
Elindítottam egy érzetet, ami a táncművészekben befejeződött – Interjú Velekei László koreográfussal	24
Az 1917-es ősbemutató	26
<b>Táncszvit</b>	<b>29</b>
A koreográfus	29
A tradíció beemelése a kortársba és az újítás hagyománya Interjú Várnagy Kristóf koreográfussal – Bartók <i>Táncszvitjének</i> keletkezése és előadásai az Operaházban	30
	32

# Contents

<i>Cast and creative</i>	5
<i>The composer</i>	36
<i>Conducting Bartók – In conversation with conductor Gergely Vajda</i>	37
<b><i>The Miraculous Mandarin</i></b>	<b>41</b>
<i>Synopsis</i>	41
<i>The choreographer and the librettist</i>	42
<i>A contemporary story valid since ancient times – An interview with choreographer Marianna Venekei</i>	46
<i>The Miraculous Mandarin at the Opera House</i>	48
<b><i>The Wooden Prince</i></b>	<b>51</b>
<i>Synopsis</i>	51
<i>The choreographer and the librettist</i>	52
<i>The sensation I induced was completed by the dancers – An interview with choreographer László Velekei</i>	54
<i>The 1917 world premiere</i>	58
<b><i>Dance Suite</i></b>	<b>61</b>
<i>The choreographer</i>	61
<i>The inclusion of tradition into the contemporary and the tradition of innovation – An interview with choreographer Kristóf Várnagy</i>	62
<i>The origins of Bartók's Dance Suite and its performance history at the Opera House</i>	64

**B**ALETT  
MAGYAR NEMZETI BALETT  
HUNGARIAN NATIONAL BALLET

balettigazgató *artistic director*  
SOLYMOSI TAMÁS

# Bartók TáncTryptichon

*Bartók DanceTryptych*

**VEKEI MARIANNA**

**VEKEI LÁSZLÓ**

**VÁRNAGY KRISTÓF**

**BARTÓK BÉLA**

**Egyfelvonásos táncművek három részben**

*One-act ballets in three parts*

Venekei Marianna / Bartók Béla

## **A CSODÁLATOS MANDARIN**

*The Miraculous Mandarin*

Koreográfus, próbavezető balettmester *Choreographer, company répétiteur*

**VENEKEI MARIANNA**

Zeneszerző *Composer* **BARTÓK BÉLA**

Szövegkönyv *Libretto* **LENGYEL MENYHÉRT**

Díszlettervező *Set designer* **ZÖLDY Z GERGELY**

Jelmeztervező *Costume designer* **SZELEI MÓNIKA**

Videótervező *Video designer* **CZEGLÉDI ZSOMBOR**

A koreográfus asszisztense, próbavezető balettmester *Assistant to the choreographer, company répétiteur* **SÁRKÖZY-HOLLER ÁGNES**

A mandarin *The mandarin* **KEKALO IURII / RADZIUSH MIKALAI / TARAN DUMITRU**

A lány *The girl* **FÖLDI LEA / CARULLA LEON JESSICA / SAWATZKI AGLAJA**

A fiatal diák *The young man* **SÁNTA BENEDEK (MTE HDU) / PETHŐ FERENC (MTE HDU)**

Az öreg gavallér *The old rake* **KOVTUN MAXIM**

Három csavargó *Three tramps* **MAJOROS BALÁZS, TARAVILLO MAHILLO CARLOS,  
GUERRA YAGO / SARDELLA FRANCESCO, TOPOLÁNSZKY VINCE, ZHUKOV DMITRY**

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara és a Magyar Nemzeti Balett

*Featuring the Hungarian State Opera Orchestra and the Hungarian National Ballet*

Karmester *Conductor* **Vajda Gergely**

Bemutató: 2024. február 3., Operaház

*Premiere: 3 February 2024, Opera House*

Velekei László / Bartók Béla

## **A FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI**

*The Wooden Prince*

Koreográfus *Choreographer* **VELEKEI LÁSZLÓ**

Zeneszerző *Composer* **BARTÓK BÉLA**

Szövegkönyv *Libretto* **BALÁZS BÉLA**

Dramaturg **CSEPI ALEXANDRA**

Díszlettervező *Set designer* **RÓZSA ISTVÁN**

Jelmeztervező *Costume designer* **ROMÁNYI NÓRA**

Világítástervező *Lighting designer* **PILLINGER TAMÁS**

A koreográfus asszisztense *Assistant to the choreographer* **BAJÁRI LEVENTE**

Próbavezető balettmester *Company répétiteur* **SZAKÁCS ATTILA**

Királykisasszony *Princess* **POHODNIH ELLINA / FELMÉRY LILI**

Királyfi *Prince* **BALÁZSI GERGŐ ÁRMIN / ZHURILOV BORIS**

Tündérboszorkány *Fairy Witch* **CARULLA LEON JESSICA / YAKOVLEVA MARIA**

Fabábu *Wooden Prince* **RÓNAI ANDRÁS / KIYOTA MOTOMI**

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara és a Magyar Nemzeti Balett

*Featuring the Hungarian State Opera Orchestra and the Hungarian National Ballet*

Karmester *Conductor* **VAJDA GERGELY**

Bemutató: 2023. február 11., Operaház

*Premiere: 11 February 2023, Opera House*

Várnagy Kristóf / Bartók Béla

## TÁNC SZVIT

*Dance Suite*

Koreográfus *Choreographer* **VÁRNAGY KRISTÓF**

Zeneszerző *Composer* **BARTÓK BÉLA**

Jelmeztervező *Costume designer* **BÉLAVÁRI ZITA**

Világítástervező *Lighting designer* **PILLINGER TAMÁS**

A koreográfus asszisztense *Assistant to the choreographer* **HORVÁTH ZITA**

Próbavezető balettmester *Company répétiteur* **KOHÁRI ISTVÁN**

A Magyar Nemzeti Balettintézet növendékeit betanította

*Répétiteur of the Hungarian National Ballet Institute* **RAFAI-VETÉSI ADRIENN**

Közreműködik *Featuring*

a Magyar Nemzeti Balett *the Hungarian National Ballet:*

**SCRIVENER LOUIS, BYKOVETS TIMOFIY, ORTEGA DE PABLOS ALBERTO,  
MASSARA LUCA, LEE SOOBIN, KOSYREVA DIANA, OVCHARENKO STEFANIDA,  
STAROSTINA KRISTINA / PALUMBO VALERIO, HNECHYK VIACHASLAU,  
KIYOTA MOTOMI, MARMUS AUGUSTE, SHARIPOVA ELENA,  
GARCÍA CARRERA CLAUDIA, QUINTAO RACHEL;**

a Magyar Nemzeti Balettintézet *the Hungarian National Ballet Institute:*

**VARGA LILLA EMESE, TÓKEY HANGA PETRA, RÁCZ-FAZAKAS BLANKA,  
KOLTAY-SZABÓ LILI CSENGE, PETROVICS LÉNA, PRANGOVA MARIIA**

és a Magyar Állami Operaház Zenekara *and the Hungarian State Opera Orchestra*

Karmester *Conductor* **VAJDA GERGELY**

Bemutató: 2024. február 3., Operaház

*Premiere: 3 February 2024, Opera House*





# A zeneszerző

**Bartók Béla** (1881–1945) a Torontál megyei Nagyszentmiklóson (ma Sânnicolau Mare, Románia) született. Édesapja, Bartók Béla, a helyi földmivesiskola nagy zenekedvelő igazgatója, édesanyja Voit Paula pedig kiváló zongorista és tanító volt.

Ötödik születésnapján kapta élete első zongoraleckéjét édesanyjától; kiskorától kezdve rendkívül fogékony volt a zenére, és nagyon hamar elkezdett komponálni is. Hétéves volt, mikor édesapja elhunyt; ezután az édesanyjának kellett eltartania két gyermekét: Bélát és a kis Erzsébetet (Elzát). Gyakran voltak kénytelenek költözni, így kerültek Pozsonyba is, ahol Erkel László tanította a kis Bartókot. 1899-től budapesti Zeneakadémián folytatta tanulmányait Koessler János zeneszerző tanítványaként és Thomán István zongoranövendékeként. Eleinte zongoristaként volt ismert: Európa sok városába hívták koncertezni Béctől Berlinig; a komponálás csak idővel került előtérbe munkásságában. Nagy hatással volt rá többek közt Richard Strauss muzsikája és Dohnányi is, akitől zongoraleckéket vett. Közben élete fontos részévé vált a népzene kutatás: fonográffal és viaszlemezekkel felszerelve a magyar, majd a szlovák és román népzenei kincsek gyűjtésébe kezdett. Kodály Zoltánnal közösen felbecsülhetetlen munkát végeztek a népzene gyűjtésének, lejegyzésének, rendszerezésének és oktatásának terén. 1907-ben nevezték ki a Zeneakadémia zongoratanárává.

1909-ben vette el első feleségét, Ziegler Mártát, akitől 1910-ben született meg első gyermeke, ifj. Bartók Béla. Zeneszerzői munkáját ekkor mind a közönség, mind a kritika elutasította. Ennek köszönhetően az 1911-ben komponált *Kékszakállút* is csak *A fából faragott királyfi* 1917-es sikere után egy évvel mutatták be. Az I. világháború alatt született meg *A csodálatos mandarin* c. balettje Lengyel Menyhért szövegkönyvére. Az 1920-as évek alatt világszerte sokat koncertezett. 1923-ban elvált, 1924-ben pedig elveszte egy tanítványát, Pásztor Dittát, akitől egy évvel később megszületett második fia, Péter.

1935-től a Magyar Tudományos Akadémia tagja. 1938-tól kezdve egyre inkább aggasztotta a nemzetszocialista hatások erősödése a magyar és a nemzetközi politikai helyzetben, majd 1939 végén, szeretett édesanyja halála után határozta el, hogy külföldre költözik. 1940. október 8-án lépett fel utójára Budapesten Ferencsik Jánossal, majd amerikai turnéra indult, ahonnan nem tért vissza. A Columbia és Harvard Egyetemen is tanított előadóként. 1942-ben leukémiát diagnosztizáltak nála, de állapota átmenetileg stabilizálódott, és sikerült tovább dolgoznia: ekkoriban született a *Concerto* (1943), a Yehudi Menuhinnak szerzett *Szonáta szóló hegedűre* (1944), valamint utolsó műve, a *III. zongoraverseny* (1945) is. Hosszas betegség után 1945. szeptember 26-án hunyt el. Földi maradványait 1988-ban szállították Magyarországra és helyezték el a Farkasréti temetőben.

# Bartókot vezényelni

## Beszélgetés Vajda Gergely karmesterrel

**A zenés színház varázsa, hogy a karmester a produkció megalkotása során kettős feladatot lát el: egyrészt kontrollál, és jelzi, ha valami a színpadon nagyon félresiklik, nagyon eltér az eredeti szerzői intenciótól, másrészt alkotótársként segíti a darab színpadra állítását. Klarinétművészként már megteremtődött a fizikai kapcsolata a világhírű zeneszerző legfontosabb műveivel, de hogyan éli meg karmesterként?**

Amikor ütök egyet a levegőbe, annak az ütésnek az energiája megteremti a kapcsolatot a zenei ütemmel, összekapcsolja azt a fizikai érzettel. A valóságban a fizikai és a spirituális – a zenében, a színházban különösen – nem különíthető, nem választható el.

**A zenés színházban felváltva kerül főszerephe a zene és a színpad, jelen esetben a tánc. Miként közelíti meg Bartókot mint balettzeneszerzőt?**

Bartókot mindannyian annyira értjük, amennyire önmagunkat értjük. Ahhoz, hogy alkotótársként jelen legyek, eleve bele kellett bújnom Bartók bőrébe. Ami egy kifejezetten nehéz helyzet, ő egyszerre volt nagyon érzékeny és szigorú figura. Szent ember érzetét keltette bennem mindig, miközben a darabjaitól gyakran éreztem a késztetést, hogy megkérdezzem, miben segíthetek, mi a baj? Bartók nyelvét ismerni kell, hogy hitelesen meg tudjon szólalni a zenekar. Még a saját műveimben sem magamat akarom levezényelni, Bartóknál is az érdekel, hogy mi a szerzői gondolat, a szerzői intenció. Színházi ember vagyok, ez sokat segít, amikor balettet vezénylek. Rugalmas vagyok a megoldásokban, többször fordul elő velem, hogy ha olyan megoldást talált a zenész, amire nem gondoltam, talán a szerző sem gondolta így, de benne van a zenében, akkor elfogadom. A színház csapatmunka, rengeteg az alternatív megoldás, ettől fantasztikus.

**Egy anekdota szerint a világban minden nap elhangzik egy Bartók-mű. Ez azt jelenti, hogy Bartók valóban része az alapreperciónak?**

A legtöbb zeneszerző kimegy a divatból, amikor meghal, legalább is egy időre, ez Bartókra – és egyébként Ligetire – nem igaz. Bartók egyértelműen Prokofjev vagy Sztaravinszkij mellett van, ha a "játszottságot" nézzük. Ma nem lehet úgy például vonósnegyeseknek szóló versenyt rendezni, hogy ott ne szerepeljen Bartók-mű. Számunkra, magyar zeneszerzőként pedig ennél jóval többet jelent, hiszen ő volt az, aki az utolsó pillanatban Kodályval együtt feltérképezte, kutatta a magyar népzene, és képes volt azt úgy megfogalmazni a nyugati zene nyelvén, úgy integrálni, hogy általános és örökérvényű legyen az üzenet.



# A csodálatos mandarin

## Cselekmény

A nagyvárosi forgatagban mindenki siet, lohol, miközben egy négytagú galeri, három csavargó és egy lány rabolja ki és fosztogatja a gyanútlan járókelőket.

Csupán egy különös alak lóg ki a tömegből, járása lassított filmbe illő, jelenléte szokatlan atmoszférát teremt – ő a mandarin. Pillantása találkozik a lánnyal, ettől a perctől kezdve nem is téveszti szem elől, folyamatosan, szinte megszállottan követi.

A banda tanyájában zajlik a szokásos napi rutin, a tagok szétosztják az utolsó rablás zsákmányát, terveket szőnek a soron következő büntett részleteiről. Kisstíliú, perifériára szorult, stiklis ügylettel foglalkozó galeri ez, amelynek a lány is a szerves résztvevője.

Egyszer csak feltűnik a mandarin alakja a távolban, megállíthatatlanul közeledik a lány felé. Egy öreg úr jelenik meg, aki tartozik a galerinek, nem szívesen, de végül törleszt. Majd egy fiatal srác sunnyog be a tanyára, drogot akar venni. Őket követően megérkezik a mandarin is. A banda nem ismeri, nem tudják mit kezdjenek vele, a három csavargó a lányra bizza az idegen terveinek kipuhatolását.

A férfi szóttan hallgatásba burkolózik, nem fog rajta a szokásos „kihallgatási” módszer, a lány mindent bevet, hogy szóra bírja. Mindhiába. Egyre erőszakosabban kérdezi, faggatja, froclizza. Végül a mandarin színt vall.

A lány kétségbeesetten küzd a fékevesztett, tomboló mandarin ellen. Azonban ez a hihetetlen energija és a megkérdőjelezhetetlenül feltörő gondoskodni vágyás, ami a férfiből árad, meggyőzi. Elindul vele, de a három csavargó nem akarja elengedni. Válogatott eszközökkel igyekeznek meggyilkolni a mandarint, végül felakasztják.

A lány megsemmisül, még utoljára a karjába zárja a férfit, aki holtan terül el.

Katatón szólója mögött visszatér a nagyvárost megjelenítő díszlet, egy láthatatlan erő visszarántja, a zenemű utolsó hangjai elnyelik a megtört nőalakot.

# Az alkotók

**Venekei Marianna** (1967–) Harangozó- és Seregi-díjas, a Magyar Arany Érdemkereszttel kitüntetett művész, a Magyar Nemzeti Balett próbavezető, gyakorlattartó balettmestere, koreográfusa. Pályafutását az Állami Balett Intézet (később Magyar Táncművészeti Főiskola, ma Magyar Táncművészeti Egyetem) növendékeként kezdte, Kun Zsuzsa és Koren Tamás szigorú és támogató vezetésével vált balerinává. Diplomáját 1986-ban szerezte meg. Pályatársai és tanárai sokoldalú, lendületes, nyughatatlan tehetségnek tartották, így Venekei azonnal szerződést is kapott a Magyar Állami Operaháztól, és több mint három és fél évtizede az együttes tagja, hat évvel az együtteshez való csatlakozása után címzetes magántáncosí rangra emelkedett. A hazai tánckritikusok izgalmas, erős játékkészsége miatt dicsérték, technikai tudása pedig lehetővé tette, hogy főszerepet táncoljon mind a klasszikus, mind a neoklasszikus balettrepertoár ismert darabjaiban. Láthattuk az *Anna Kareninában*, a *Szentivánéji álomban*, a *Csodálatos mandarinban*, a *Diótörőben*, a *Makrancos Katában* és a *Rómeó és Júliában* is. A nemzeti baletteggyüttesrel lépett fel Németországban, Olaszországban, Kanadában, Ausztriában, Hongkongban és Tajvanon is, vendégművészként dolgozott a Pécsi Balett társulatával.

Az évek folyamán a táncművészi karriert először gyakorlatvezető és próbavezető balettmesteri pozícióra cserélte, és hamarosan koreográfusként is bemutatkozott a hazai és nemzetközi közönségnek. Operaelőadások táncbetétje mellett 2002 óta készít önálló koreográfiákat is: a *II. fejezet*, a *Sirálytánc*, a *Dzsungel könyve*, *Déja vu* és az *5. évszak* fűződik a nevéhez. A *II. fejezet* című előadásért 2003-ban a kanadai Saint-Sauveur táncfesztiválon megkapta a legjobb koreográfusnak járó elismerést. 2001-ben a táncművészeknek járó legnagyobb hazai elismerést, a Harangozó Gyula-díjat is elnyerte, 2005-ben az EuroPAS elismerését, majd 2015-ben a Magyar Arany Érdemkereszt polgári tagozatának kitüntetését adományozták neki, és 2020-ban övé lett a Seregi-díj.

Venekei Mariann első egész estés balettjét, a *Vágy villamosát* 2017 nyarán mutatta be a Magyar Nemzeti Balett. Ebben Dész Lászlóval közösen dolgoztak azon, hogy az ismert történetet úgy fogalmazzák át a modern balett nyelvére, hogy a darab hangulatában és látványvilágában mégis a Tennessee Williams-mű eredeti korát és helyszínét, az 1940-es évek New Orleansát idézze meg a nézők számára. *Tűzmadarak* című, Sztarvinszkij zenéjére készített koreográfiáját már a Magyar Állami Operaház újonnan átadott játszóközpontjának, az Eiffel Műhelyház Bánffy termének színpadára tervezte 2021-ben, ezt követően két operaprodukció, *Az istenek alkonya* (Wagner) és *Athén romjai* (Beethoven) táncbetétje követte.

**Lengyel Menyhért** (1880–1974) író, publicista (születési nevén Lebovics Menyhért), a harmincas évek világszerte ismert és egyik legkeresettebb forgatókönyvírója, Molnár Ferenc mellett a 20. századi magyar színműirodalom egyik legkiemelkedőbb személyisége. Lengyel egy Balmazújváros melletti pusztán, Híreshátan (más néven Rolaháza) látta meg a napvilágot Lebovics Bernát és Klein Rézi fiaként. Ma is olvasható naplójából az derül ki, úgy érezte, írásra született. Először Kassán, majd Budapesten volt újságíró, majd első irodalmi sikereinek hatására a magyar fővárosba költözött és 1907 után kifejezetten drámaírással foglalkozott. Színpadi szerzőként azonnal sikereket aratott: 1907-ben a Thália Társaság mutatta be *A nagy fejedelem* című színművét. *A hálás utókor* című drámáját 1908-ban a Nemzeti Színház tűzte repertoárra, ezért a színműért a Magyar Tudományos Akadémia Vojnits-díjjal tüntette ki. Az egy évvel később megjelent *Taifun* című színdarabja világsiker lett. Mindeközben rendszeresen publikált a kor legjelentősebb magyar irodalmi folyóiratában, a *Nyugatban* is.

Az I. világháború idején Svájcban dolgozott az *Est* és a *Nyugat* számára írt ebben az időszakban. Háborúellenes cikkeit, publikációit a kor legnevesebb német és francia lapjai is fordították, átvették. Írásai *Egyszerű gondolatok* címmel 1918-ban kötetbe rendezve is megjelentek. Ehhez a korszakhoz kötődik *A csodálatos mandarin* című "pantomim-mese" is, ahogy Lengyel nevezte, amelyből Bartók Béla programzenéje és táncjátéka született.

A háború után hosszabb időt töltött Egyesült Államokban, az utazás tapasztalataiból született meg az *Amerikai Napló* című kötet 1922-ben. Ekkor már intenzíven foglalkozott a színház és a publicisztika mellett más műfajokkal, egy ideig a berlini May-Film dramaturgia volt. Magyarországra jött és 1929–1930-ban Karinthy Frigyes mellett a Belvárosi Színház társigazgatójaként dolgozott. Ezután azonban elhagyta az országot, 1931-ben Londonba költözött, majd 1937-ben az Amerikai Egyesült Államokba, Hollywoodba. Forgatókönyvíróként is letette névjegyét: számos filmje világsiker lett, többek között a *Lenni vagy nem lenni* vagy a *Ninocska*, amelyért Greta Garbóval a főszerepben 1942-ben Oscar-díjra is jelölték.

Lengyel 1956 után többször hazatért Magyarországra, a hatvanas években Rómában telepedett le, majd 1974-ben végleg hazaköltözött, de sokáig ezt az életet már nem élvezhette, hazaérkezését követően röviddel, 94 éves korában elhunyt. Egész életén át vezetett naplóját a Petőfi Irodalmi Múzeum őrzi.

# Ősidőktől fogva igaz, mai történet

## Interjú Venekei Marianna koreográfussal

**Venekei Mariannától megszokhattuk, hogy látványos, nagy érzelmekkel dolgozik, és olyan nézőpontból fogja meg még a klasszikus darabokat is, hogy érthetővé váljon a történet. Most egy olyan darabot koreografált, amelyet ifj. Nagy Zoltán, illetve Szakály György oldalán maga is táncolt pályája hajnalán.**

Táncművészként óriási kihívás ez a szerep, nem szokványos, nem könnyű, nekem pedig olyan fantasztikus elődeim voltak, mint Lakatos Gabriella, Szumrák Vera vagy Hágai Katalin, de még folytathatnám a sort.

### **Kifejezetten fiatalon kapta meg ezt a szerepet. Hogyan élte meg?**

Valamiért úgy gondolta a koreográfus, hogy elbírom a terhet. Nemcsak mentálisan, fizikailag is – hetven vas szék között táncoltunk, sőt, fel is kellett borítanom őket. Ez olyan fizikai megterhelést jelentett, hogy emlékszem, úgy támolyogtam ki az előadások után a színpadról. Ezek az emlékek megmaradtak és átdolgozódtak bennem, nyilván meg is jelennek a mostani női karakterben. De ebben a verzióban más volt a megoldás, mint az enyémben. Összezárul mögötte a függöny, egyedül áll a színpadon, ezekben a pillanatokban nagyon szerettem végiggondolni, hogy mit élt meg, mi történt vele, miről szólt számára ez a találkozás.

### **Korábbi alkotásaiból is az derül ki, nagyon fontos az ön számára, hogy a néző értse a legapróbb mozzanatok is, együtt sodródjon a történettel.**

A Bartók-balettel esetében történetet írni nem is bonyolult, hiszen ez egy programzene, van egy Lengyel Menyhért által megírt szövegkönyv, és arra íródott a zene, minden momentum egészen pontosan le van jegyezve. A vágy villamosa is ilyen volt, szinte szóról szóra megvan a történet, kézzel foghatóan.

### **Mennyiben aktuális ma is ez a mű?**

A csodálatos mandarin üzenetének ereje nem fakulhat meg, amíg az emberi természet nem változik gyökeresen. Ez a történet ebben az értelemben mai – és mégis ősidőktől fogva



érvényes. Így íródott meg, mégis történhetne és történik napjainkban is. Ha a valóságot nézzük, az emberi világot, talán nincs is megszabadulás, a kín és a kínzás, az erőszak, a bántalmazás egydő az emberiséggel, a kegyetlenség és a kényszerítés mindig jelen volt és szerintem jelen is lesz.

### **Milyen koncepció mentén jött létre az új produkció?**

Az én koncepciómban a mandarin nem jelenség, hanem tulajdonképpen egy jelenés. A prostituáltként használt lány valódi kapcsolatot, összekapcsolódást él meg a mandarinnal, aki a megmentője lesz, ő hozza el a megtisztulást a lány számára. A darab mozgásnyelve és a látvány a cselekmény köré épül, a történet viszi előre a darabot, ami azért is szükséges, mert sokan esetleg nincsenek hozzászokva a cselekmény nélküli modern művekhez. Adott egy nagyon erős sztori, ez karakteres légkör: egy lepukkant ház és korszerű kosztűmök. Nagyon fontos volt számomra, hogy az első gombtól az utolsó szögig minden ezt a különleges atmoszférát árasza magából.

## *A csodálatos mandarin* az Operaházban

Bartók színi triptichonjának darabjai közül az Operaház színpadára legkésőbb eljutott *A csodálatos mandarin* műtörténete, *A fából faragott királyfi*éhoz hasonlóan a *Nyugat* égisze alatt kezdődött. A lap 1917. január 1-i számában jelent meg Lengyel Menyhért „pantomim-meséje”. Szerzője ekkor már igen ismertnek számított: tucatnyi színműve közül számos (elsősorban az 1909-es *Taifun*) aratott zajos sikert.

A szöveget olvasván Bartók levélben fordult Lengyelhez, kérve engedélyét a megzenésítéshez: a pozitív választ követően, 1918 őszén látott munkához – „*pokali muzsika lesz, ha sikerül*” – írta feleségének. Az író, Bartók őszinte tisztelője (naplójában úgy emlegeti őt: „*abszolút zseni*”) a pantomimet állítólag a Gyagilev-féle Les Ballets Russes-nek szánta eredetileg. Bartók 1919 májusára elkészült kompozíciós fogalmazványát a viharos, személyét, munkáját is mélyen érintő időkben hosszabban félre tette. 1923 decemberében írta aztán: „...*már igazán meg kéne hangszerelni a mandarint*”. Elhatározását a következő évben tette váltotta: 1924 novemberére elkészült a hangszereléssel, a mű zongorakivonatát 1925-ben az Universal kiadó jelentette meg. Bartók ez év februárjában kezdett a Magyar Királyi Operaház vezetésével az előadást illető tárgyalásokba, de nem sikerült megállapodniuk.

A *csodálatos mandarin* ősbemutatójára végül Kölnben került sor (Otto Klemperer, akit a zeneszerző és kiadója a premier karmesteréül választott, ide készült főzeneigazgatónak, ám végül Szenkár Jenő nyerte el a posztot. Köln mint helyszín viszont megmaradt). A Szenkár és Hans Strohbach jegyezte bemutató (melyen a művet *A kékszakállú herceg várával* együtt adták elő) botrányba fulladt. Konrad Adenauer főpolgármester, a későbbi szövetségi kancellár maga tiltotta be az előadást, melyet „*a korhadt kultúra hajtásának*” nevezett. A pantomim egy évvel később, Prágában már kedvező fogadtatásra lelt, ám Bartók 1931-re átdolgozta a befejezését. Ebben az évben újabb tárgyalások zajlottak az OPERÁ-val: 1931. március 25-re (Bartók 50. születésnapjára), Brada Rezső koreográfiájával, Márkus László rendezésében a bemutatót is kitűzték, majd a női főszereplő, Szalay Karola állítólagos betegségére hivatkozva, sietve le is mondták. Bartók az előadás próbájáról távozában így véleményezte a látottakat: „*Őnök félrevezettek, még csak a zenémet sem ismerik*”.

Tíz évvel később *A csodálatos mandarin* újból majdnem bemutatták (ezúttal *A fából faragott királyfi*-koreográfiájával Bartók és a közönség előtt már bizonyított Harangozó Gyula változatában), ám a premier ezúttal is – és ismét „betegség” miatt, valójában felsőbb nyomásra „erkölcsi okokból” – elmaradt; ahogy Devecseri Gábor a Nyugatban írta: „*ez az influenza már hagyományos*”. Milloss Aurél 1942-ben, az első magyar koreográfusként állította színpadra a darabot a milánói Scalában, mellyel ekkor már hosszú évek óta foglalkozott, s később számos társulatnak betanított. Harangozó csak 1945-ben, nem sokkal a zeneszerző halála után vihette színre a művet az Operaházban. A bemutatót változat azonban tragikomikus távolságba került Bartók és Lengyel eredeti történetétől. A lütkető nagyváros helyett légből kapott „ázsiai” helyszínen zajlott a cselekmény, a karaktereket a felismerhetetlenségig megváltoztatták. Harangozó 1956-os, emblematikus második verziójával került végre az Operaház színpadára Bartók műve hiteles formában, melyet – változó szereposztásban, a társulat nagyjai sorának tolmácsolásában – a nagyvilág is megismerhetett Edinburghtól Kairón át Moszkváig. A bemutatón a főszerepeket halhatatlan hármas: Lakatos Gabriella, Vashegyi Ernő és Harangozó Gyula táncolta. (A *Mandarin* első, hiteles hazai változatát 1949-ben, Szegeden Lőrinc György vitte színre.)

„*Redális és irreális, szimbolikus és naturalista figurák egyidejűleg, egy személyben több értelmet hordozva járnak-kelnek a színpadon*” – fogalmazott a múról Seregi László, első *Mandarin*-változata bemutatója alkalmából. A koreográfus 1970-ben vitte színre először a művet, majd 1981-ben és 1989-ben újabb változatokkal-átdolgozásokkal jelentkezett. A Bartók-művet kétszer is színre vitte az Operában Fodor Antal koreográfus: először 1985-ben, majd 1993-ban hozta létre alkotásait. A *csodálatos mandarin* 2006-ban Lőcsei Jenő koreográfiájával mutatta be az Operaház.



# A fából faragott királyfi

## Cselekmény

Két szomszédos dombon áll a Királyfi és a Királykisasszony pompás vára: ezeket sűrű, burjánzó természeti környezet veszi körül, ahol a Tündérboszorkány uralkodik. Egy szép reggelen a Királykisasszony kilép várából, majd gondtalanul játszani kezd. A szomszéd várból a Királyfi is előjön, s elindul világot látni. A Tündérboszorkány azért, hogy megakadályozza a két fiatal találkozását, visszaparancsolja a Királykisasszonyt a várába, a Királyfi azonban megpillantja a lányt, és azonnal beleszeret. Megpróbál közelebb jutni szíve választottjához, de a Tündérboszorkány parancsára megindul az erdő, és a fák az útját állják. A Királyfi átjut a sűrű erdőn, de a Tündérboszorkány megárasztja a vizeket. A patak sodrása letépi királyi ékességeit, és maga alá gyűri a Királyfit. Vigasztal a Tündérboszorkány kifaragja a fiú mását, s annak köpenyével és koronájával ékesíti fel azt. A különös alak megtetszik a Királykisasszonynak, akinek érkezésére a Királyfi előbukkan hullámsírból, hogy választottjához szaladjon.

A Tündérboszorkány cselet vet ismét, és varázserejével életre kelti a bábót, amely groteszk táncba kezd. A Királykisasszony figyelmét teljesen magára vonja a különös alak, táncra perdül vele, majd magával viszi a várába. A Királyfi szomorúan figyel a fából faragott mása diadalát.

Bánatában a Királyfi a természetben nyer vigaszt. A Tündérboszorkány az erdő királyává koronázza, támogatásul mellé rendeli a természet erőit, amelyek behódolnak a Királyfi előtt. Így már a Királykisasszonynak is megtetszik a fiú, ráadásul a fából faragott királyfi egyre élettelenebb.

Ám az igazi Királyfi elfordul a Királykisasszonytól, akinek ezután az erdő, a Tündérboszorkány varázslata is útját állja. A Királykisasszony nem tud áthatolni a fák sűrűjén, szégyenben eldobja királyi ékességeit, és levágja haját. A Királyfi és a természet is megbékél végül, s a fiatalok egymásra találnak. Boldog kettősüket a beteljesülés záróképeiben az immár elcsendesült, védelmező természet veszi körül.

# Az alkotók

**Velekei László** (1978–) Harangozó- és Seregi-díjas balettművész, koreográfus és Érdemes Művész. 1978-ban született Mosonmagyaróváron, 10 éves koráig néptáncot és versenytáncot tanult, balett-táncosként a Pécsi Művészeti Szakközépiskolában végzett. 2020-ban diplomázott a Magyar Táncművészeti Egyetem táncos és próbavezető szakán. Pályafutását 1996-ban alapító tagként kezdte a Magyar Fesztivál Balettben.

1997-ben a Győri Balett társulatához került, 1999-ben az együttes magántáncosa lett.

Szakmai életútja összefonódik a társulattal, itt vált magántáncossá, koreográfussá, majd igazgatóvá. Kiemelkedő teljesítményt nyújtott a többek között Günter Pick *Carmina Burana*jában, Robert North *Rómeó és Júliá*jában, *Carmen*jében, a *Trójai játékok*ban, William Fomin *Casanovájaként* és Schneider-Rossmay *Magyar triptichon*jában.

Tíz évvel a magántáncosi poszt kivívása után zárta le aktív táncművészi karrierjét, de koreográfusként és művészeti asszisztensként tovább dolgozott a társulatnál. 2015 óta a társulat művészeti vezetője, 2020. július 1-je óta pedig igazgatója. A Győri Balett 2019-ben ünnepelte fennállásának negyvenedik évfordulóját, Velekei László Markó Iván és Kiss János után a harmadik igazgatója az együttesnek.

Koreográfusként kiemelten fontosnak tartja, hogy a rendkívül színes magyar táncéleten belül van létjogosultsága annak az alapvetően neoklasszikus stílusnak, amit alkotóként képvisel. Kifejezetten érdekli a klasszikus művek kortárs értelmezése, a 2021-ben bemutatott *GisL* című produkció kapcsán fogalmazta meg, hogy mindig is próbált olyan darabokat választani, melyeknek középpontjában az ember áll: „ez hozzátartozik az alkotói attitűdömhöz. Szeretem bemutatni azokat a helyzeteket, amikor egy szereplő a saját korlátjain túllépve megmutatja azt az énjét, amit egyébként nem szívesen fed fel.”

*A fából faragott királyfi* (2023) az első munkája a Magyar Nemzeti Balett számára.

**Balázs Béla** (1884–1949) szegedi polgári családból származott, apja tanár volt. Egyetemi éve alatt Eötvös-kollégista volt, ahol Kodály Zoltán volt a szobatársa. Egy ideig Berlinben és Párizsban tanult ösztöndíjjal: magába szívta a német filozófiákat és a francia dekadens költészetet; ezek erős nyomot is hagytak korai költészetén. Hazatérve középiskolai tanár lett. 1908-tól a *Holnap* egyik költője, és jelen volt a *Nyugat*ban is annak indulásától kezdve. 1909-ben vitákat váltott ki és sikert aratott *Doktor Szélpál Margit* című drámájával, a következő évben pedig elkészült első verseskötete: *A vándor énekel*. A fiatal Balázs Béla a lélek kalandjait hajszolta, a végzet vállalását, s mindezek szimbolikus átélését. Az ekkortájt

keletkezett drámai játékaik közel állnak Maeterlinck és Hofmannsthal ez időben világnépszerűségű szimbolista színjátékaihoz. 1911-ben írta *A kékszakállú herceg vára* című verses drámát. Később, már a háború alatt írta azután a népmesékhez legközelebb álló *A fából faragott királyfit*, amelyből ugyancsak Bartók formált halhatatlan táncjátékokot.

Balázs Béla otthon is volt a *Nyugat* körében, meg nem is. Individualistább és főleg nacionalistább volt társainál. Amikor 1914-ben kitért a háború, maga kérte, hogy a szerb hadszíntérré küldjék haditudósítónak. A háború borzalmai azonban átforgatták világnézetét: lelkes nacionalistából elkeseredett pacifistává vált. A Tanácsköztársaság idején vezető kulturális politikai szerepet vállalt, majd menekülnie kellett az ellenforradalom elől. A bécsi emigráció alatt kezdett mind erősebben foglalkozni filmesztétikával. Elméleti műveinek egy részét németül írta, s így hamarosan nagy tudományos és művészeti feltűnést keltett. A német fasizmus uralomra kerüléséig felváltva járt Bécsben, Berlinben és Moszkvában: részt vett az új filmművészet alakításában és forgatókönyveket írt. Prózai művei egyre szélesebb körben váltak ismertté; Thomas Mann is nagy elismeréssel írt róla. Hitler uralomra kerülése után Moszkvába költözött, ahol a Filmakadémia tanára lett, és részt vett az emigráns magyar irodalmi életben. 1945-ben azonnal hazatért. A Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára lett, megírta a *Valahol Európában* forgatókönyvét, majd Kodály Zoltánnal együtt készítette el a *Cinka Panna* című balladaoperát. Ez volt utolsó műve. 1948 után félreállították, állásait elvesztette. Nemsokára, hatvanöt éves korában meghalt. Csak évtizedekkel halála után került életműve – különösen filmesztétikai munkássága – méltó helyére.

# Elindítottam egy érzetet, ami a táncművészekben befejeződött

## Interjú Velekei László koreográfussal

**2019-ben vette át Velekei László a Magyar Állami Operaház által alapított Seregi-díjat, amivel együtt járt az a lehetőség, hogy a Magyar Nemzeti Balett számára készíthet egy koreográfiát. Az operaházi együttes balettigazgatójának és a neves koreográfusnak a választása az egyik legmeghatározóbb magyar táncműre, A fából faragott királyfira esett, amelyet korábban többek között Harangozó Gyula, Seregi László, Fodor Antal, Román Sándor és Frenák Pál színre vitelében láthatott a közönség.**

### **Mennyire köti meg egy ennyire ikonikus, jelentős művészek által is feldolgozott darab a koreográfus kezét?**

Manapság óriási divat újraértelmezni, újragondolni a régiek alkotásait, én nem ebből a szempontból közelíttem meg a feladatot. Az eredeti mű inspirálta a gondolkodásomat, a tisztelet és alázat vezetett, dramaturgiában azonban a Seregi-produkció cselekményvezetését, és az ahhoz készült rövidebb, dinamikusabb zenei verziót használtam. Természetesen a mozgásvilágot az együttesel együttműködve én alakítottam ki.

Ez a mese örökzöld, reflektál a jelenre, ennyiben valóban kicsit hangsúlyosabbak a motívációk, a pszichés működés szerepe. Azt gondolom, hogy a darabból ma kihallható egy erős társadalomkritika is, tárgyiasult világunk finom bírálata. A Királykisasszony akkor veszi észre a fabábut, amikor korona van a fején, a Tündérboszorkány világokat mozdit meg, hogy saját vágyát beteljesítse, a Királyfi is elhiszi, hogy korona kell a fejére, e igazi érzés, kötődés akkor alakul ki, amikor mindketten képesek ezekről a külsőségekről lemondani, és felfedezik önmagukban és másokban a valódi értéket.

---

<sup>1</sup> Maga Bartók is gondolkodott lehetséges húzásokban, hogy feszesebbé tegye a mű tempóját, az általa javasolt rövidítéseket a fellelhető dokumentáció szerint utoljára 1932-ben fixálta. Az előadói gyakorlat azonban különféle megoldásokkal élhet egy-egy zenemű előadása kapcsán a darab hosszát, hangszerelését, dramaturgiáját tekintve. *A fából faragott királyfi* 2023-as produkciója az 1970-es Seregi-produkció dramaturgiáját és zenei húzásait követi, azonban Bartók eredeti hangszerelésével hallható. (A szerk.)



Balázs Gergő Ármin, Carulla Leon Jessica

Gyakran felmerül bennem, hogy ez a csodálatos, izgalmas mese akár a mai közösségi oldalakon feltűnő hétköznapi emberek története is lehetne.

### **Először dolgozott az operaházi táncművészekkel. Más munkamódszert kellett követnie, mint saját együttesével?**

Nagyon értékes, jelentős alkotótársakat kaptam ehhez a produkcióhoz, Rományi Nóra fantasztikus jelmezei és Rózsa István díszlete olyan mesebeli látványvilágot teremtenek, amiben tündökölhettek a Magyar Nemzeti Balett művészei. Az operaházi táncosok elképesztő gyorsan olvastották magukba a teljes anyagot, elképesztő tempóval dolgoztak. Nekem mindig is fontos volt, hogy a saját mozgásvilágomat egyedivé tegyem azzal az együttesel, amellyel éppen dolgozom. Nagyon izgalmas, ahogy ez a mozgásvilág most egy neoklasszikus bázison fogalmazódik meg. Én azt hiszem, hogy a kreáció során mindkét fél – jó értelemben – átlépett a saját korlátain, ami hatalmas fejlődést jelent. Amikor egy érzélem áttör egy mozdulaton, én eddig jellemzően elengedtem az esztétikát, a harmóniát. De a klasszikus és neoklasszikus mozgásvilágban nevelkedett balettművészek minden mozdulatában jelen van az esztétika, a szépség. Velük úgy dolgoztam, hogy elindítottam egy érzetet, ami bennük befejeződött.

### **Van ebben önkorlátozás a koreográfusi oldalon?**

Semmiképpen! A kezdetek kezdetén még a saját vízióimat, a saját elképzeléseimet szerettem volna látni a színpadon. Ma már egyértelműen a táncos áll a figyelmem középpontjában, a táncos teszi az én mozgásintenciómat izgalmassá, a koreográfusi nézőpontból ez egy euforikus, csodálatos érzés.

## Az 1917-es ősbemutató

A Balázs Béla történetére született táncjáték Bartók három színpadi művének egyike, közülük az első, mely 1917. május 12-én került először színre. Balázs Béla táncjátékának szövegvékönyve először a *Nyugat* 1912. december 16-i számában jelent meg. Fontos e dátum, hiszen alig másfél héttel később az akkori világ legnevesebb táncársulata, Szergej Gyagilev Orosz Balettje kezdte meg gyors egymásutánban második, budapesti vendégjátékát a Magyar Királyi Operaházban. Az 1912 tavaszi, majd téli orosz vendégjáték korszakhatárt jelentett nem csupán a magyar balett, de a hazai színpadművészetek történetében is.

A librettót Balázs már kéziratban átadta Bartóknak, aki 1914 áprilisától 1916 őszéig, az I. világháború idején, teljes visszavonultságban komponálta meg a darabot. A színpadi mű hangszerelésével Bartók 1917 januárjában elkészült, a teljes partitúra február 5-én került az Operába. Az első tánccos próbákra február 22-én került sor, míg a zenekarira április 18-án. Az Andrásy úti palotát 1912 februárjától 1917 júniusáig a polihisztor gróf Bánffy Miklós kormánybiztosként irányította, majd még egy teljes évig, lemondásáig főigazgatóként. Alig két héttel új posztja elfoglalása előtt, az ő díszlet- és jelmezterveivel mutatták be, viharos, de legalábbis kalandos körülmények közt *A fából faragott királyfit*. Az ősbemutató koreográfusa, a német-svéd Otto Zöbisch 1915 novemberében szerződött az Operához, alkotói bemutatkozására másfél év múlva, a Bartók-művel került sor. A bemutató drámai körülményeiről a rendező, Balázs Béla számolt be emlékirásában: *„Az Operának akkor hét karmestere volt. Mind a hét megtagadta, hogy ilyen »zagyvalékot« dirigáljon. Végül egy olasz vendégkarmester, a kitűnő Tango Egisto vállalta. Két rendezője volt az Operának. Mind a kettő kereken megtagadta ennek a »művészet elleni merényletnek« rendezését, az Opera méltósága nevében. Egy balettmester is lézengett a házban. Valami szelíd svéd tornatanárféle. Az siránkozott, hogy a muzsikában se walzer, se polka, se menüett, se csárdás, se semmiféle tánc nem észlelhető – mire tanítsa be a balett-kart? Végül ő is lemondott. A magy. Kir. opera sztrájkolt. Fellázadt. Nem tudok róla, hogy valaha bérharcban vagy politikai harcban ilyen szervezetten lépett volna fel, mint Bartók Béla muzsikája ellen. Ő nem foglalkozott a dologgal. Óvakodtam közölni vele. Magam gyerek voltam és szerény könyvtárosa a Székesfővárosi Pedagógiai Könyvtárnak. De úgy tudtam, hogy Bartók életéről van szó.”*

A darab a bemutatóhoz vezető rögzös út végén azonban kedvező fogadtatásban részesült, ahogyan arról a *Színházi Élet* című folyóirat korabeli kritikája is tanúskodik: *„Az idei színházi és zenei szezonnak kétségen kívül legnagyobb és legjelentősebb eseménye A fából faragott királyfi című táncjáték, melynek bemutatójával egy kiváló magyar író és költő és a legzenialisabb magyar zeneszerző értek el legszebb céljukhoz. Balázs Béla a táncjáték szövegében egészen új ösvényekre vitte a színpadi drámát, mely mintha egy új dimenziót kapott volna most ebben a költői szépségekkel teli táncjátékban. Bartók Béla a darab zenéjében adta újabb tanúbizonyságát mérhetetlen nagy tudásának, kitalálási sokoldalúságának és meleg, költői szívének, mely ott lüktet A fából faragott királyfi zenéjének minden ütemében. Bartók zenéje mindenre képes: illusztrálja a cselekményt, megkapó képeket fest a természeti tüneményekről, tolmácsolja a benső érzelmeket, és helyettesíti a szavakat, amelyeket a szereplők elmondának, ha történetesen nem pantomimnak írják meg a darabot.”*

A *fából faragott királyfi* sikere hozzájárult, hogy egy év múlva egy másik „előadhatatlan”-nak titulált mű, A kékszakállú herceg vára is az Operaház színpadára kerüljön, és megkezdje mai napig tartó világhódító útját.



García Carriera Claudia, Hnedchyk Viachaslau

# Táncszvit

## A koreográfus

**Várnagy Kristóf** (1984-) táncművész, koreográfus tanulmányait a Táncművészeti Egyetemen végezte. Díjazottja számos hazai és nemzetközi balettversenynek, fesztiválnak, továbbá nyertese több magyarországi szakmai díjnak, ösztöndíjnak (egyebek mellett Köztársasági ösztöndíj, Magyar Balett-és Kortáránc-Művészetért Junior Díj). Professzionális éveit alatt több stílusban is kipróbálta magát a baletten át, a kortáráncban keresztül a cirkuszig, és olyan együttesekkel dolgozott, mint a Frenák Pál Társulat, szólistája volt a Cullberg Balett és Svéd Királyi Balett együttesének, emellett bemutatkozott az újcirkusz műfajában is a Cirque du Soleil együttesében, jelenleg pedig a Recirquel társulat tagja.

Véletlenek sorozata vezette a táncszínpadra, saját elmondása szerint nem volt kifejezetten ambíciója, hogy táncművész legyen, és éppen ez a rugalmasság segítette abban, hogy a pályáján érkező kihívásokat el tudja fogadni, és amikor kellett, el tudjon távolodni néhány lépésnyire még a táncművésztől is. *“A táncművészet, éppen annyira nehéz, mint bármely más szakma vagy élsport, amit valaki hivatásaként űz, azzal a céllal, hogy abban a legjobbak közé tartozzon. Bár gyerekkorom óta a táncművészethez kapcsolódom, mégis eltávolodom attól a sztereotípiától, ahogy a művészeket kívülről láttatják, különlegesnek és speciálisnak. Úgy gondolom, mindenki különleges, aki áldozatot hoz azért, amit csinál. Ha valamit hivatásunknak tekintünk, az időt vesz igénybe, és az elkötelezettségünk minősége határozza meg, hogy milyen eredményeket tudunk elérni, legyen szó bármilyen tevékenységről. Amikor valaki tisztá és teljes figyelemmel végzi a munkáját, akkor a hozzáállásával egy új szintre emeli azt a tevékenységet és példát teremt az egész szakmája számára”* – mondta el egy 2019-es interjúban a Találkozások projektnek.

Az első külföldi szerződés és a franciaországi tapasztalatok tartották meg a pályán, itt ismerte meg a táncvilág nemzetközi aspektusait is, *„és realizáltam, hogy amit eddig a táncról gondoltam, csak egy apró szegmense a nagy egésznek.”* A Frenák Pál Társulatnál töltött években köteleződésként el igazán: *“Ebben az időszakban elmélyíthettem a tudásom olyan irányba, ami engem érdekelt, és a közös munka megadta azt a szabadságot, hogy kereshettem az új utakat a mozgásban. Ez volt a fordulópont, hogy nem akartam többé abbahagyni a táncot, mert megtörtént a felismerés, hogy rájöttem, mit szeretnék ezzel kezdeni. Innentől kezdve a tánc egy egészen más inspiráció lett.”*

Első önálló koreográfiáját 2012-ben készítette, amit 2014-ig további kettő követett. Ezen előadások mind a Svéd Királyi Balett gondozásában, a Royal Collective nevű kamaragyüttes számára készültek. 2015-ben tért haza Magyarországra, ahol azóta számos önálló, és koprodukciós koreográfia elkészítésében is részt vett, alkotásait láthatta többek között a Trafó, a Budapesti Tavasz Fesztivál és a Nemzeti Táncszínház közönsége.

# A tradíció beemelése a kortársba és az újítás hagyománya

## Interjú Várnagy Kristóf koreográfussal

**Várnagy Kristóf először dolgozik koreográfusként a Magyar Nemzeti Balettel, de a Bartók Táncszívre való felkérés nem volt minden előzmény nélküli. A koronavírus-járvány azonban megakadályozta, hogy részt vegyen az Operaház *TáncTrendjén*. Ez a feladat viszont jóval komplexebb.**

A *TáncTrend*hez képest, ahova az alkotó egy már kész, kipróbált darabbal, egy estére érkezik, ez a mostani lehetőség, hogy a Nemzeti Balett repertoárjára és együttesével alkossak egy előadást, lényegesen komolyabb feladat. Ráadásul Bartók-est, aminek hosszú történelme folyamán olyan koreográfusok művei szerepeltek már az Operaház műsorán mint Bozsik, Fodor, Frenák, Juhász, Seregi, Velekei, Venekei. Egyértelmű volt, hogy a fenti névsorhoz illő a megbízói elvárás, ezért fel is kértem Horváth Zitát az előadás társkoreográfusának, hogy két pár vállon nyugodjon ennek a nagyon szép és fantasztikus felkérésnek a súlya. Egyrésztől, én a produkcióim előkészítési fázisában hajlamos vagyok az ötlet halmozásra, és így a csapongásra is gondolatok között, míg Zita a ráció, a horgony. Másrésztől, Zita táncművészeti és koreográfusi erényei pont ott csillognak a legfényesebben, ahol nekem a vakfoltjaim vannak. A táncot kedvelő közönség egyébként Zitát leginkább előadóként ismeri, és nem is tudhatja, hogy az évek folyamán számos jelentős hazai alkotónak volt kreatív csendestársa.

**Annak ellenére, hogy mozgásművészeti „anyanyelve” a klasszikus balett, alkotóként sokáig kerülte ezt a formát.**

Koreográfusként legutóbbi videó munkámban nyúltam újra balett gyökereimhez és ez ki-pattintotta bennem a szikrát. Ezért a sors kezének is érzem, hogy eddig nem jött létre az együttműködés az OPERÁ-val, és a balettigazgató most talált meg ismét ezzel a nagyszerű lehetőséggel. Így ez az előadás számomra egy hazatérés, közel húsz év távlatából újra a balett nyelvén fogalmazni, ráadásul az Operaház színpadán a Nemzeti Balett közreműködésével. Egészen elképesztő érzés.

**A *Táncszvit* számos témát és izgalmas motívumot hordoz magában. Mi volt a koreográfusi koncepció alapja, hogy ezeket a lehetőségeket egyszerre feltárja és korlátozza?**

El kell köteleződni, és ez nagyon izgalmas. Mint egy új kapcsolat, ami megannyi jövő lehetőségét magában hordozza, de apró döntéseink sora mutatja majd meg, hová tart. Nagyon izgalmas látni, miképpen bomlik ki az alkotás az ember szeme előtt, hogyan lép a koreográfia interakcióba a művészekkel. A *Táncszvit* a tradíciókból táplálkozik, de integrálja azt a jelennel. Ezen gondolat ékes példája Bélavári Zita bujági népviselet által ihletett csodálatos jelmezei. Számomra a „bartóki gondolat” a tradíció beemelése a kortársba és az újítás hagyománya. Ez pedig kiváló összhangban áll azzal az alaphelyzettel, hogy a balett lesz az OPERA művészeivel a közös nevezőnk, amiből kiindulva felépíthetjük az előadás nyelvezetét, ami az egészen klasszikus formáktól eljut majd a *Molto tranquillo* és *Comodo* tételek alatt megfogalmazott koreográfia nyitottabb, szabadabb struktúrájáig.

**Bartók a *Táncszvitet* Budapest egyesítésének 50. évfordulójára írta alig több mint 100 évvel ezelőtt. Vajon a művészetnek ez a „híd”-szerepe ma is érvényes gondolat?**

Azt gondolom, hogy Bartók kiinduló alkotói elképzelése, hogy a Duna menti népek népzenéjének jellegzetes motívumvilágát állítsa egymás mellé a táncszorozatban, a mai napig valid, és hogy a művészeteknek fontos közvetítő és összekapcsoló szerepe lehet különböző kultúrák között. Bartók *Táncszvitje* is csodálatos példája annak, hogy a kulturális diverzitás milyen fantasztikus értékeket képes létrehozni.

**Milyen előadás született a Magyar Nemzeti Balettel való villámtalálkozásból?**

Kölcsönösen inspiráló helyzetek elé állítottuk egymást a művészekkel, amiben élmény volt számunkra felfedezni a társulatban rejlő potenciálokat és átélni a közös fejlődésünk folyamatát. Én azt gondolom, hogy alapvetően egy balettelőadást csináltunk, a terminológia

azon nyitottságával élve, hogy Bournonville-en át, Balanchine-on keresztül Béjart-ig széles a balett skálája, és akkor még csak a B betűs koreográfusokat említettük. Én úgy kezdtém magamban definiálni, hogy Bartók korunk egy klasszikus kortársa. Szerintem éppen ezért a Táncszvit formanyelve is, „a classic with a twist”.

## Bartók Táncszvitjének keletkezése és előadásai az Operaházban

Bartók Béla e zenekari művét jeles történelmi alkalomra komponálta. A *Táncszvit* bemutatója 1923. november 19-én, a Pest, Buda és Óbuda egyesülésének, Budapest születésének félévészázados jubileumán rendezett ünnepi koncerten volt. Itt csendült fel Kodály Zoltán – ugyanerre az alkalomra született – *Psalmus Hungaricus*a és Dohnányi Ernő *Ünnepi nyitánya* is.

A bemutatóról így írt Tóth Aladár a *Pesti Napló*ban: „...Az est másik zenetörténelmi jelentőségű újdonsága Bartók „Tánc-szvit”-je, világhírű szerzőjének talán legfrissebb, legragyogóbb zenekari műve. Bartók az ősi primitív szenvedélyek forradalmi felfedezője, az élet legmélyebb dinamikáját feltáró géniusz, itt csillogó játékkedvvel szövöti népies (de saját és nem népdal-) témáit öt táncba, melyet finom melankóliájú ritornell köt össze és duhaj, vad finálé zár le. Földalatti, sötét erők misztikus súlyos ritmusaiból színes, csodálatosan tarka világ bontakozik ki: ez a harmonikus »játéköröm« ilyen letisztult formájában új hang Bartók költészetében. Magát a hihetetlen gazdag hangszerelelfantáziát is büvökrebe vonja ez a játékharmónia, minden könnyen folyik, még a legszeszélyesebb fordulatokat is csillogó hullámjáték tartja egyensúlyban...”

A *Táncszvit*re készült Balázs Béla meséjével Harangozó Gyula koreográfiája, a *Bálványosvár*. Mint a Szabolcsi Bence – Tóth Aladár-féle *Zenei Lexikon* egy mondatban elintézi: „vitatott értékű, utólagos applikáció Bartók zenéjére”. Az 1948. február 27-én, a Magyar Állami Operaházban, négy egyfelvonásos balett társaságában bemutatott produkció színpadán komor sziklaormok, bizarr és táncszínpadon értelmezhetetlenül ormóttan jelmezekbe bújtatott szőrnyetegek ijesztgették a nagyérdeműt. A *Táncszvit* operaházi előadástörténete látványos, gyors bukással indult: a *Bálványosvárat* háromnegyed év alatt hétszer adták elő, majd könyörtelenül elnyelte a múlt köde.

Két évtizeddel később Barkóczy Sándor emelte színpadra az eredeti zeneművet, aki alkotóként már huszonévesen operai balettbetétek koreográfiáival, illetve a Prokofjev művére írt *Klasszikus szimfónia* című balettjével (1966) is felhívta magára a figyelmet. *„A Táncszvitben színesebben, sokrétűbben szeretném ábrázolni a modern életet. Karakterjellegű balett ez, amely minden nemzetközisége mellett felismerhetően magyar is. Szeretném éreztetni, hogy ezt a művet csak most és csak így lehetett koreografálni”* – fogalmazott koreográfiájáról Barkóczy Sándor.

2017-ben Juhász Zsolt a Duna Művészegyüttes közreműködésével készített koreográfiát az OPERA számára, azonban a korábbi előadásokkal szemben az ő produkciója hangsúlyozottan nem egy történetet kívánt elbeszélni. Kiindulási pontja a mű kora, a történelmi helyzet, keletkezésének körülményei is miértje volt, e köré szerveződött az előadás. *„Ez a mű számomra elsősorban az összetartozásról szól: Bartók is egy nagy körtáncot látott bele a Táncszvit utolsó tételébe”* – nyilatkozta az alkotó a bemutató kapcsán.





# The composer

**Béla Bartók** (1881–1945) was born in the Torontál County town of Nagyszentmiklós (today Sânnicolau Mare, part of Romania). His father, also named Béla, was the music-loving head of the local school of agriculture, while his mother Paula Voit was a schoolteacher as well as an excellent pianist.

He received his first piano lesson from his mother on his fifth birthday; even from his early childhood he was unusually sensitive to music and soon began to compose. When he was seven, his father died, and the task of raising Béla and his younger sister Erzsébet (Elza) fell to their mother. Circumstances often forced them to move, and this is how they wound up in Pozsony (today's Bratislava), where the young Bartók studied piano with László Erkel. In 1899 he was admitted to the Budapest Academy of Music, studying composition with János Koessler and piano with István Thomán. He gained his first recognition as a pianist and received invitations to play concerts in numerous European cities, including Vienna and Berlin; composition only became the main focus of his work over time. Among his influences were the music of Richard Strauss, as well as that of Dohnányi, from whom he also received piano lessons. In the meantime, researching folk music had also become an important part of his life: equipped with a phonograph and wax discs, he began to collect the treasures of Hungarian, and later Slovak and Romanian, folk music. Working together with his friend Zoltán Kodály, he made invaluable contributions to the collection, recording, classification and teaching of folk music. He was given an appointment as a piano teacher at the Academy of Music in 1907.

He married Márta Ziegler in 1909, who the following year bore him his first child, a son who was also christened Béla. His musical compositions at the time were rejected by audiences and reviewers alike. This lack of popularity meant that *Bluebeard's Castle*, which was composed in 1911, would only premiere in 1918, a year after his first ballet, *The Wooden Prince*, enjoyed a major success. He composed another ballet, *The Miraculous Mandarin*, to Menyhért Lengyel's libretto during World War I. After the cessation of hostilities, the 1920s found him playing concerts, this time all over the world. He divorced Márta in 1923 and a year later married his student Ditta Pásztory, who became the mother of his second son, Péter.

Bartók became a member of the Hungarian Academy of Sciences in 1935. By 1938 he was growing increasingly concerned about the growing influence of National Socialism both in Hungary and abroad, and after his beloved mother's death in late 1939 decided to leave the

country. He played his last Budapest concert on 8 October 1940 with János Ferencsik, and then set off on a tour of the United States, never to return. He taught as lecturer at both Columbia and Harvard, but then in 1942 was diagnosed with leukaemia; after his condition had stabilised temporarily, he was able to resume his work and composed his *Concerto for Orchestra* (1943), his *Sonata for Solo Violin* (1944), which he dedicated to Yehudi Menuhin, and his last work, his *Piano Concerto No. 3* (1945). He died on 26 September 1945 after succumbing to his long illness. His remains were brought to Hungary and reinterred at Farkasréti Cemetery in 1988.

## Conducting Bartók

### In conversation with conductor Gergely Vajda

**The magic of musical theatre is that the conductor performs a double task during the creation of the production: on the one hand, he controls and indicates when something on the stage goes very wrong or deviates greatly from the author's original intention. On the other hand, as a co-creator, he helps to stage production. As a clarinet player, you have already established a physical connection with the most important works of the world-famous composer, but how do you experience them as a conductor?**

Whenever I make a gesture, the energy of that movement creates a connection with the musical beat, connects it with the physical sensation. In reality, the physical and the spiritual – especially in music and theatre – cannot be separated.

**In musical theatre, music and the stage, in our case, dance play the main role alternately. How do you approach Bartók as a ballet composer?**

We all understand Bartók as much as we understand ourselves. In order to be present as a co-creator, I had to get into Bartók's mind from the start. It is a particularly difficult situation as he was a very sensitive and a strict figure at the same time. I have always thought of him as kind of holy man, while his pieces often made me feel the urge to ask, what can I do to help, what is wrong? Bartók's language must be known so that the orchestra can sound authentically. I do not want to direct myself even in my own works. With Bartók I am also interested in his way of thinking, his intentions as a composer. I know theatre well, which helps me a lot when I am conducting a ballet. I am flexible, and if a musician finds

solution that I haven't thought of, maybe the composer hasn't, either, but it is in the music, I accept it. Theatre is teamwork, there are plenty of alternative solutions, which makes it fantastic.

**According to an anecdote, no day passes without a Bartók piece performed somewhere in the world. Does this mean that Bartók is really part of the basic repertoire?**

Most composers go out of fashion when they die, at least for a while, but this is not true for Bartók – or Ligeti, for that matter. Bartók is clearly ranked with Prokofiev or Stravinsky if we look at how often they are performed. Today, for example, it is impossible to organize a competition for string quartets without a Bartók piece. For us Hungarians, he means much more than that since he was the one who, together with Kodály, mapped and researched Hungarian folk music at the last moment, and was able to formulate it in the language of Western music and integrate it in such a way that the message is universal and eternal.





Guerra Yago, Kekalo Iurii, Majoros Balázs, Taravillo Mahillo Carlos

# The Miraculous Mandarin

## Synopsis

In the hustle and bustle of the big city, everyone is in a hurry. In the midst of this rush, a four-member gang, three tramps and a girl rob and mug unsuspecting passers-by.

There is only one strange figure who stands out from the crowd, his walk would fit into a slow-motion film, while his presence creates an unusual atmosphere – he is the mandarin. His gaze meets the girl's, and from that moment on, he never lets her out of his sight, he follows her constantly, almost obsessively.

The gang follow their usual daily routine at their den, the members distribute the loot from their last robbery, and plan the details of their next crime. This is a small-style, peripheral clan with shady deals, in which the girl also an integral participant.

Suddenly, the mandarin's figure appears in the distance with an unstoppable approach towards girl unstoppably.

An old gentleman appears, who owes the gang, and although reluctantly, he pays eventually. Then a young guy sneaks into the den, he wants to buy drugs. Afterwards, the mandarin enters. The gang do not know him, they do not know what to do with him, the three tramps leave it to the girl to unravel the stranger's plans.

The man remains silent, the usual "interrogation" methods will not work on him, and the girl does everything to get him to speak. In vain. She asks, interrogates and teases him more and more violently. Finally, the mandarin shows his true colours.

The girl fights desperately against the unrestrained, rampaging mandarin. However, the incredible energy and an unquestionable, bursting desire to care that emanates from the man convinces her. She sets off with him, but the three tramps do not want to let him go. They try to kill the mandarin by various means, and finally, they hang him.

The girl is devastated, she holds the man in her arms for the last time, who is lying dead. Behind her catatonic solo, the scenery depicting the big city returns, and an invisible force pulls her back, while the last notes of the music absorb the broken figure of the girl.

# The choreographer and the librettist

**Marianna Venekei** (1967-) is a choreographer who has been awarded the Order of Merit of the Hungarian Republic and the Seregi Award. She is a ballet master and company répétiteur of the Hungarian National Ballet. She started her career as a student of the State Ballet Institute (later Hungarian Dance College, today called Hungarian Dance University), and became a ballerina under the tutelage of Zsuzsa Kun and Tamás Koren. She graduated in 1986. Her peers and teachers considered her a virtuoso, dynamic, restless talent who was already rising above the rest of her class: Venekei was immediately contracted by the Hungarian State Opera, where she has remained without interruption for more than thirty-five years. Just six years after joining the corps de ballet, she was promoted to the position of soloist. The seasoned artist was held in high esteem by Hungarian dance critics for her especially exciting and strong skill of portrayal. Her exceptional technique allowed her to provide remarkable performances in the pieces of both classical and neoclassical repertoires including the most popular ballets such as *Anna Karenina*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Miraculous Mandarin*, *The Nutcracker*, *The Taming of the Shrew*, and *Romeo and Juliet*. She has also shown her skills in a number of international guest performances with national ballet company. She has graced the stages of Germany, Italy, Canada, Austria, Hong Kong, and Taiwan. She has also been a guest performer for the Pécs Ballet.

Over the course of the years, she gradually replaced her dance career to become répétiteur and ballet master, then premiered her talents as a choreographer in front of both Hungarian and international audiences. Apart from dance sequences in opera productions, since 2002, she has even been making her own choreographies: *Chapter II*, *Gull Dance*, *The Jungle Book*, *Déja vu*, and *Fifth Season* were real audience favourites. Her piece *Chapter II* premiered at the Saint-Sauveur Dance Festival in Canada in 2003, where she was awarded the title of best choreographer. In 2001, Venekei received the highest recognition available to a dancer in Hungary, the Gyula Harangozó Award, followed by the EuroPAS Award in 2005, the Merit of the Hungarian Republic in 2015, and finally, the Seregi Award in 2020.

Marianna Venekei's first full-length ballet, *A Streetcar Named Desire* premiered in the summer of 2017 by the Hungarian National Ballet. She worked closely with László Dés to reinterpret the piece for the language of modern ballet in a way that allows the atmosphere and scenes of the performance to conjure up the original period and location of Tennessee

Williams's work: New Orleans of the 1940s. In 2021, she created her choreography *Firebirds* to Stravinsky's music especially for the Bánffy Stage of the Hungarian State Opera's new artistic complex, the Eiffel Art Studios.. Later, she was responsible for the dance sequences in the opera productions of Wagner's *Götterdämmerung* and Beethoven's *Die Ruinen von Athen*.

**Menyhért Lengyel** (1880–1974) was a writer, a publicist, an internationally renowned and one of the most sought-after screenwriters of the 1930s and outstanding Hungarian playwrights of the 20th century, along with Ferenc Molnár.

Born as Menyhért Lebovics in Híreshát (also known as Rolaháza) on a plain near Balmazújváros, the son of Bernát Lebovics and Rézi Klein was born to write according to his diary still available today. He started his career as a journalist in Kassa (Košice) and Budapest. Due to his first literary successes, he moved to the Hungarian capital, and after 1907 he specialized in drama. He was immediately successful as a stage writer: in 1907, the Thália Company presented his play *The Great Prince*. In 1908, his drama *The Grateful Posterity* was included in the repertoire of the National Theatre which he was awarded the Vojnits Prize by the Hungarian Academy of Sciences for. His play *Typhoon*, published a year later, became a worldwide success. In the meantime, he regularly published in *Nyugat*, the most significant Hungarian literary magazine of the time.

During World War I, he worked in Switzerland and wrote for the journals *Est* and *Nyugat*. His anti-war articles and publications were translated and included in the most famous German and French newspapers of the time. His writings were published in a volume under the title *Simple Thoughts* in 1918. *The Miraculous Mandarin*, a "pantomime tale" as Lengyel called it, was also written during this era, and was adapted into programmatic music and ballet by Béla Bartók. After the war, he spent a longer period in the United States, which resulted in *American Journal* in 1922 based on his travel experiences. At that time, he was already immersed in other genres in addition to drama and journalism, for a while, he was a dramaturg at May-Film, Berlin. In Hungary, he worked alongside Frigyes Karinthy as co-director of the Belvárosi Theatre in 1929–30. However, he then left the country, moved to London in 1931, and then to Hollywood, USA, in 1937. He also made his mark as a screenwriter: several of his films became worldwide successes, including *To Be or Not to Be* or *Ninotschka* starring Greta Garbo, for which he was also nominated for an Oscar in 1942.

After 1956, Lengyel visited Hungary several times, settled in Rome in the 1960s, and then returned home for good in 1974. He could not enjoy this life for a long time, he died shortly afterwards, at the age of 94. His diary, which he kept throughout his life, can be found at the Petőfi Literary Museum.



Radziush Mikalai, Topolánszky Vince, Sardella Francesco, Zhukov Dmitry



# A contemporary story valid since ancient times

## An interview with choreographer Marianna Venekei

**Marianna Venekei is well-known for her choreographies focusing on spectacular and grand emotions as well as her practical approach to classic works to bring them closer to today's audience. With the new production, she is staging a work she has danced at the beginning of her career as a ballerina with such partners as Zoltán Nagy Jr. or György Szakály.**

This role is a huge challenge for a dancer, it is not conventional and certainly not an easy one to perform. I had such fantastic

### **You first got this role at a very young age. How did you experience it?**

For some reason, the choreographer thought I could handle this burden. Not only mentally, but physically – we had to dance around seventy chairs made of iron, and I even had to overturn some of them. It was such a physical strain that I remember staggering off the stage after the performances. These memories stayed with me, I had time to reassess them, and they obviously appear in the current female character. But that version had a different concept than mine. The curtain closed behind her, she stood alone on the stage, and in these moments, I enjoyed thinking about what she experienced, what happened to her, what this meeting meant for her.

### **It is also evident from your previous works that it is very important for you that the viewer understands even the smallest details and drifts along with the story.**

In the case of Bartók's ballet, telling a story is not complicated, since it is a programmatical music, there is a libretto written by Lengyel Menyhért, and the music set to it. Every moment is taken down precisely. *A Streetcar Named Desire* was similar in this way, the story is tangible, almost word for word.

### **How relevant is this work today?**

The power of *The Miraculous Mandarin's* message cannot fade until human nature is radically changed. In this sense, this story is contemporary – and yet valid since ancient times.

That is how it was written, but it could and does happen today. If we look at reality, the human world, perhaps there is no liberation; pain and torture, violence, and abuse are as old as humanity, cruelty and coercion have always been present, and I think they will go on being present.

**What is the concept behind the new production?**

In my concept, the mandarin is more an apparition than a phenomenon. The girl used as a prostitute experiences a genuine relationship, a connection with the mandarin, who will be her saviour, who will bring her redemption. The language of movement and visuals are built around the action, the story moves the performance forward, which is also necessary because some people may not be used to modern choreographers without a plot. There is a powerful story with a characteristic atmosphere: a run-down house and modern costumes. It was very important to me that everything from the first button to the last nail exudes this special atmosphere.

# The Miraculous Mandarin at the Opera House

The history of the creation of *The Miraculous Mandarin*, the last of the pieces of Bartók's dramatic triptych to be staged at the Opera House, resembled that of *The Wooden Prince* in that it began under the auspices of the journal *Nyugat*. Menyhért Lengyel's "pantomime tale" was published in the periodical's 1 January 1917 issue. The author was already very well-known: many of his dozens of plays (especially 1909's *Typhoon*) were highly successful. Upon reading the text, Bartók wrote a letter to Lengyel, requesting his permission for him to set it to music: after receiving an affirmative reply, he set to work in the autumn of 1918. "It will be diabolical music, if I succeed," he wrote to his wife. Although the writer was a sincere admirer of Bartók's (once referring to him as an "absolute genius" in his diary), he had supposedly originally intended for the pantomime to be used by Diaghilev's Ballets Russes. In any case, by May 1919, Bartók had completed a draft composition, but he put it aside for the duration of the ensuing stormy historical period that profoundly affected both him and his work. In December 1923, however, he wrote that it was now "high time to score the Mandarin." He put his resolution into effect the following year: by November 1924 he had finished the orchestration, and the Universal publishing house released the piano reduction of the work in 1925. In February of that same year, Bartók began talks with the management

of the Hungarian Royal Opera about performing it, but no agreement was reached.

Eventually, the world premiere of *The Miraculous Mandarin* would be held in Cologne (Bartók's and the publisher had both chosen Otto Klemperer, who was planning to take over the post of chief music director there, to conduct it. Although the post would eventually go to Jenő Szenkár, Cologne remained as the venue.) The premiere credited to Szenkár and Hans Strohbach (in which the work was performed together with *Bluebeard's Castle*) caused a scandal. Mayor Konrad Adenauer, who later became Chancellor of Germany, personally banned the production, calling it an "offshoot of a rotten culture". The pantomime enjoyed a favourable reception in Prague a year later, but by 1931, Bartók had revised the ending. Negotiations with the Opera resumed that same year: the premiere was duly scheduled for 25 March 1931 (Bartók's 50th birthday) with a choreography by Rezső Brada and László Márkus directing. But then, with the alleged illness of the female lead, Karola Szalay, cited as the reason, it was abruptly cancelled. On leaving the rehearsal, Bartók commented: "You've all

*been misled, you don't even know my music."*

*The Miraculous Mandarin* was very nearly performed again ten years later (this time in a version by Gyula Harangozó, who had already proven his talent to Bartók and the audience with his choreography of *The Wooden Prince*), but the premiere was axed yet again. The reason given was again "illness", but it was actually pressure from above "for moral reasons" that led to the cancellation. As Gábor Devecseri wrote in *Nyugat*: "*This flu has now become a tradition.*"

After working on it for many years, Aurél Milloss staged *Mandarin* at Milan's La Scala in 1942, making him the first Hungarian choreographer to mount the work. He later taught it to many other companies. Only in 1945 would Harangozó be allowed to stage the work at the OPERA, not long after the composer's death. The version that was performed was tragicomic in how far removed it was from Bartók and Lengyel's original story. Instead of a bustling city, the events took place in a fabricated "Asian" setting, and the characters were changed to the point of unrecognisability. Bartók's work finally found its way to the stage of the Opera house in an authentic form in Harangozó's emblematic 1956 second version, which was performed – as interpreted by a host of the company's greats in alternating casts – was all over the world from Edinburgh and Cairo to Moscow. At the premiere, the principal roles were danced by the immortal trio of Gabriella Lakatos, Ernő Vashegyi and Gyula Harangozó. (Hungary's first authentic version of *Mandarin* was staged in Szeged in 1949 by György Lőrinc.)

*"Figures realistic and unrealistic, symbolic and naturalistic, move up and down the stage simultaneously, conveying multiple meanings in a single person,"* explained László Seregi at the premiere of his first production of *Mandarin*. The choreographer first staged the work in 1970, and he then went on to come out with new versions in 1981 and 1989. Choreographer Antal Fodor staged Bartók's work at the OPERA twice: first in 1985, and then in 1993. A choreography of *The Miraculous Mandarin* created by Jenő Lőcsei was performed at the Opera in 2006.



# The Wooden Prince

## Synopsis

Standing on two adjacent hillocks are a pair of pretty castles belonging to the Prince and Princess: these are surrounded by a lush natural setting ruled over by the Fairy Witch. One beautiful morning, the Princess steps out of her castle to play, free from care. The Prince also leaves his castle to go out wandering. To prevent the two young people from meeting, the Fairy Witch orders the Princess to return to her castle, but the Prince sees her and falls in love with her at first sight. He attempts to get closer to his quarry, but the forest moves at the Fairy Witch's command, and trees block his path. The prince finds his way through the thicket, so the Fairy Witch causes the waters to rise. The flow of the stream tears off his royal regalia and overpowers the Prince. As a consolation, the Fairy Witch carves a wooden copy of the boy and adorns it with his cloak and crown. The strange figure appeals to the Princess, upon whose arrival the Prince emerges from his grave amidst the waves to run to his chosen one.

The Fairy Witch performs her magic again, and her powers brings the Wooden Prince to life. It immediately launches into a grotesque dance, which succeeds in drawing the attention of the Princess. She joins the strange figure in his dance, and then she takes it back into her castle. The Prince watches the triumph of the Wooden Prince in sadness.

In his sorrow, the Prince finds solace in nature. The Fairy Witch crowns him king of the forest and orders the forces of nature to submit to him. Thus, the Princess is now more attracted to him especially as the power of the Wooden Prince is waning.

This time, the real Prince turns away from the Princess, and the forest and the magic of the Fairy Witch stand in her way. Unable to penetrate the thicket of trees, the Princess throws away her royal ornaments in shame and cuts her hair. The Prince and nature are finally reconciled, and the young people find each other. In the closing image of fulfilment, their happy duo is surrounded by the now quiet, protective nature.

# The choreographer and the librettist

The Harangozó and Seregi Prize recipient ballet dancer, choreographer and Artist of Merit **László Velekei** (1978–) was born in Mosonmagyaróvár in 1978, studied folk dance and competitive dance until the age of 10, and graduated as a ballet dancer from the Pécs Secondary School of Arts. In 2020, he graduated from the Hungarian Dance Academy as a dancer and a répétiteur. He began his career in 1996 as a founding member of the Hungarian Festival Ballet.

In 1997, he joined the Ballet Company of Győr, where he became a soloist in 1999. His professional career is intertwined with the company, where he became a soloist, a choreographer, and then company director. On stage, he gave outstanding performances in Günter Pick's *Carmina Burana*, Robert North's *Romeo and Juliet*, *Carmen*, *Troy Game*, William Fomin's *Casanova*, and Schneider-Rossmys's *Hungarian Triptych*.

Ten years after securing his position of soloist, he concluded his active career as a dance artist, but continued to work as a choreographer and artistic assistant for the company. He has been the artistic director of the company since 2015, and its director since 1 July 2020. The Ballet Company of Győr celebrated its 40th anniversary in 2019, and László Velekei is the third director of the ensemble after Iván Markó and János Kiss.

As a choreographer, he considers it extremely important that the essentially neoclassical style that he represents as a creator has a right to exist within the extremely colourful Hungarian dance scene. He is particularly interested in contemporary interpretations of classic works and the staging of plays that focus on people.

*The Wooden Prince* (2023) is his first choreography for the Hungarian National Ballet.

**Béla Balázs** (1884–1949) was born into a middle-class family in Szeged, where his father was a teacher. During his university years he attended Eötvös College, sharing a room with Zoltán Kodály. Studying on a scholarship in Berlin and Paris for a time, he soaked up both German philosophy and French decadent poetry; these had a strong impact on his early poems. After returning home he worked as a teacher in a secondary school. From 1908 he was one of the poets for the periodical *A Holnap* (*Tomorrow*) periodical and was also published in *Nyugat* (*West*) from its very beginning. His play *Dr Margit Szélpál* generated debate and reaped great success as well in 1909, and in the following year he published

his first book of poetry: *A vándor énekel* (*The Roamer Sings*). The young Béla Balázs sought the adventures of the soul, the acceptance of destiny and the symbolic experience of all these. His dramatic plays of this period were similar to Maeterlinck's and Hofmannsthal's symbolist plays, which were popular all around the world at the time. He wrote his play in verse *Duke Bluebeard's*

*Castle* in 1911. Later, during the war, he wrote *The Wooden Prince*, which, more of a folk tale than anything, was turned into an immortal dance drama by Bartók.

Béla Balázs felt himself both at home and an alien amidst the *Nyugat* circle. He was more individualistic and more nationalistic than his peers. When the war broke out in 1914, he volunteered to be sent to the Serbian front as a war correspondent. But the horrors of war changed his views of the world: the ardent nationalist turned into a bitter pacifist. He undertook a leading role in the cultural policy of the Republic of Councils in 1919, and then had to escape from the counter-revolution. He began to concern himself with film aesthetics more deeply while in exile in Vienna. He wrote most of his theoretical works in German, and thus received a great deal of artistic and scholarly attention. Before the Nazi's gained power in Germany, he lived by turns in Vienna, Berlin and Moscow, taking part in the development of the new art of film and writing scripts. His prose works became increasingly well-known; Thomas Mann paid tribute to him in his writing. After Hitler's accession to power, Balázs moved to Moscow, where he became a lecturer at the Film Academy and took part in the literary life of the Hungarian émigrés there. In 1945 he came home immediately. He was appointed to be a lecturer at the College of Theatre and Film Arts, wrote the script of the film *Valahol Európában* (*Somewhere in Europe*), and then created the ballad opera *Cinka Panna* in collaboration with Zoltán Kodály. It was his last work. After 1948 he was sidelined and lost his jobs. He died shortly thereafter at the age of 65. It was only decades after his death when his oeuvre, especially his work in film aesthetics, gained the recognition it deserved.

# The sensation I induced was completed by the dancers

An interview with choreographer  
László Velekei

**In 2019, László Velekei received the Seregi Award, founded by the Hungarian State Opera. The award also included the opportunity to create a choreography for the Hungarian National Ballet. The artistic director of the ballet company and the renowned choreographer made their choice together which fell on *The Wooden Prince*, one of the most defining Hungarian dance works, previously staged by Gyula Harangozó, László Seregi, Antal Fodor, Sándor Román and Pál Frenák.**

**To what extent does such an iconic piece that has been adapted by influential artists tie the hands of the choreographer?**

Nowadays, there is a popular trend to reinterpret and rethink the works of previous artists but I did not approach the task from this point of view. My thinking was inspired by the original piece, I was guided by respect and humility. However, in dramaturgy, I followed the plot of the Seregi production and its shorter, more dynamic version of the music.<sup>2</sup> The sequence of movements was of course my creation in cooperation with the ensemble. It is an ever-green fairy tale which reflects on the present. In this respect, the motivations and the role of psychological functioning are thus indeed a bit more accentuated. In my opinion, some strong social criticism might be attributed to the piece in our time, a subtle criticism of our objectified world. The Princess notices the wooden puppet only when it wears a crown on its head, the Fairy Witch moves worlds to fulfil her own desire, whereas the Prince also believes that he needs a crown on his head. The real feelings and bond develop when both of them are able to give up appearances and discover the true value in themselves and in others.

---

<sup>2</sup> Bartók himself already contemplated possible cuts to make the tempo of the work tighter. According to the available documentation, he last fixed the suggested cuts in 1932. Theatre practice, however, may use various solutions regarding the performance of a piece in terms of length, orchestration, and dramaturgy. The 2023 presentation of *The Wooden Prince* follows the dramaturgy and musical cuts of the 1970 Seregi production, but it is performed with Bartók's original orchestration.

It often occurs to me that this wonderful, exciting tale could even be the story of ordinary people who stand out on today's social media sites.

**It is the first time you have worked together with the dancers of the Hungarian State Opera. Did you have to follow a different working method than the one you pursue with your own company?**

I was joined by esteemed and acclaimed creative partners for this production: the fantastic costumes by Nóra Rományi and the set by István Rózsa create fairy-tale-like visuals in which the dancers of the Hungarian National Ballet can shine. The dancers of the OPERA's ballet company assimilated the entire material incredibly quickly and worked at an amazing pace. It has always been important to me to make my own creations of movement unique every time with the ensemble I currently work with. It is very exciting how this is now formulated on a neoclassical basis. I think that during the creative process both parties had to overstep their own boundaries – in a good way –, which means a significant development.

When an emotion breaks through a movement, I have typically let go of aesthetics and harmony so far. However, aesthetics and beauty are present in every movement of the ballet dancers brought up in the classical and neoclassical world of movement. Working with them meant that a sensation I induced was completed by them.

**Does it involve any self-restraint on the choreographer's side?**

Not at all. At the beginning, I wanted to see my own visions, my own ideas on stage. Today, the dancer is clearly in the focus of my attention, the dancer makes the movement I have created exciting, and from the choreographer's point of view, it is a euphoric, wonderful feeling.



Yakovleva Maria, Zhurilov Boris



# The 1917 world premiere

The dance drama composed to the story by Béla Balázs is one of Bartók's three works for the stage that enjoyed its world premiere on 12 May 1917 and thus became the first one to actually be staged. The libretto for Béla Balázs's dance drama was first published in the 16 December 1912 issue of the literary periodical *Nyugat* (West). The date is relevant, since little more than a week and a half later Sergei Diaghilev's Ballets Russes, the most renowned dance company of the era, began its second residency at the Hungarian Royal Opera in Budapest. The quick succession of Russian guest performances in both the spring and winter of 1912 marked the beginning of a new era not only in the history of Hungarian ballet, but that of all of the dramatic arts in Hungary.

Béla Balázs handed over the manuscript of the libretto to Bartók, who composed the ballet in periods of complete seclusion between April 1914 and the autumn of 1916, as World War I raged. Bartók finished orchestrating the theatrical work in January 1917, and the full score was sent to the Opera on 5 February. The first ballet rehearsals were held on 22 February, and the orchestra started rehearsing on 18 April.

During that period, the Opera was under the management of the polymath count Miklós Bánffy, who served as government commissioner from February 1912 until June 1917, and then as general director for almost a year until his resignation. Scarcely two weeks before he took up the latter post, *The Wooden Prince* was premiered with his set and costume designs under tempestuous, or at least adventurous, circumstances. The choreographer of the world premiere, the German-Swedish Otto Zöbisch joined the Opera in November 1915 and a year and a half later made his creative debut with Bartók's ballet.

In his memoirs, Béla Balázs reported on the dramatic circumstances surrounding the premiere: *"The Opera had seven conductors. Each of them rejected the idea of conducting such a 'muddle'. Finally, an Italian guest conductor, the excellent Tango Egisto, said he was willing to undertake it. The opera had two stage directors. In the name of the honour of the Opera House, they both bluntly refused to direct this 'assassination attempt on the arts'. There was a ballet master hanging around the Opera House. Some mild Swedish gymnastics teacher. He whined that there was not a single waltz, polka, minuet, tschardash or any other kind of dance to be found in the music – so what should he coach the corps de ballet to do? Eventually, he resigned too. The Hungarian Royal Opera went on strike. It rebelled. I don't know whether they had ever acted in such an organised fashion in battles over either wages or*

politics as they did against Béla Bartók's music. He did not get involved in all this. I was careful not to tell him about it. I myself was a child then, a humble librarian at the Pedagogical Library of Budapest. But I knew that, for Bartók, this would determine the course of his life." Nevertheless, at the end of the bumpy road leading to the premiere, the production was received favourably as witnessed by the reviewer of the contemporary periodical *Színházi Élet* (Theatre Life): "The greatest and most outstanding event of this theatre and music season was undoubtedly the dance drama *The Wooden Prince*, whose premiere was the realisation of the most beautiful aim that a superb Hungarian writer and poet shared with the most brilliant of Hungarian composers. With his ballet libretto, Béla Balázs opened up a genuinely new path for theatrical drama, which seems to have been given a new dimension to this ballet filled with poetic beauty. Béla Bartók's music is another testimony to his immense skill, creative versatility and warm, poetic heart, which beats in each and every measure of *The Wooden Prince*. Nothing is impossible for Bartók's music: it illustrates the plot, paints moving images of natural phenomena, demonstrates inner emotions and stands for the words that would be uttered if the piece were not written as a pantomime."

A year later, the success of *The Wooden Prince* was instrumental in the staging of another work by Bartók that had been deemed "unperformable": after its 1918 world premiere at the Opera House in Budapest, *Bluebeard's Castle* began its journey to conquer the world.



Sharipova Elena

# Dance Suite

## The choreographer

Dance artist and choreographer **Kristóf Várnagy** (1984–) completed his studies at the Academy of Dance. He is a laureate of several national and international ballet competitions and festivals, as well as the winner of several Hungarian professional awards and scholarships (among others, the Republican Scholarship, Hungarian Ballet and Contemporary Dance Junior Award). During his professional years, he experimented with various styles, from ballet to contemporary dance to circus, and worked with ensembles such as the Pál Frenák Company. He was also a soloist with the Cullberg Ballet and the Royal Swedish Ballet. He also made his debut in the new circus genre with Cirque du Soleil and is currently a member of Recirquel. A series of coincidences led him to the dance stage, initially, he had no particular ambition to become a dancer. It was this kind of flexibility that helped him accept the challenges that came his way and, when necessary, to be able to take a few steps back even from dance. *“The art of dance is just as difficult as any other profession or elite sport that is pursued as a career, with the aim of being among the best. Although I have had a connection to dance since childhood, I still move away from the stereotype how artists are seen from something special from outside. I think that everyone is special who must make sacrifices for what they do. When we consider something as our vocation, it takes time, and the quality of our commitment determines the results we can achieve in any particular activity. When someone does his job purely and with full attention, they elevate that activity to a new level with their attitude and set an example for their entire profession,”* he told *Encounters Project* in a 2019 interview.

The first international contract and the experiences in France kept him in this profession. There, he also got to know the international aspects of the dance world, *“and I realised that what I thought about dance until now was only a small segment of the big picture.”* During his years spent at Pál Frenák Company, he really committed himself: *“During this period, I could deepen my knowledge in a direction that intrigued me, and working together with them gave me the freedom to look for new paths in the art of movement. It was the turning point where I knew I didn’t want to stop dancing anymore. I understood what I wanted to do afterwards. From then on, dance became a completely different inspiration.”*

He created his first independent choreography in 2012, was followed by two more until 2014. He returned home to Hungary in 2015, where he has since been involved in several independent and co-production choreographies. His works have been seen by audiences of Trafó, the Budapest Spring Festival, and the National Dance Theatre, among others.

# The inclusion of tradition into the contemporary and the tradition of innovation

## An interview with choreographer Kristóf Várnagy

**For the first time, Kristóf Várnagy works as a choreographer with the Hungarian National Ballet, but the invitation to create a new dance piece based on Bartók's *Dance Suite* was not a recent one. However, the COVID pandemic prevented him from participating in the *Dance Trend* series of the OPERA at that time. However, this new commission is much more complex.**

Compared to the *DanceTrend* initiative, where choreographers present an already existing work, this new opportunity to create a performance for the repertoire of the Hungarian National Ballet and with its ensemble is a significantly more serious task. In addition, it is part of a Bartók triple bill, whose works have been staged at the Opera House by such choreographers as Bozsik, Fodor, Frenák, Juhász, Seregi, Velekei, and Venekei. It was obvious that the expectations that came with the commission were high to fit the list above. Therefore, I asked Zita Horváth to be my assistant choreographer of the production, and that the weight of this beautiful and fantastic task should rest on two pairs of shoulders. On the one hand, I tend to pile up ideas during the preparation phase of my productions and jump from one thought to another, while Zita represents rationality and practicality. On the other hand, her virtues as a dancer and choreographer shine brightest where I have my blind spots. By the way, dance fans know Zita mostly as a performer, and may not even know that over the years she has been the creative silent partner of many important Hungarian artists.

**Although classical ballet was your primary form of movement, you avoided it as a creative artist for a long time.**

As a choreographer, I reached back to my ballet roots in my latest works as a video artist, and it ignited the spark in me. I also feel it is fate that the cooperation with the Hungarian State Opera has not been established until recently when the ballet director trusted me with this great opportunity. Thus, this performance is a homecoming for me, to express

myself in the language of ballet again, after nearly twenty years. Moreover, to be able to do it on the stage of the Opera House with the participation of the National Ballet is quite an amazing feeling.

***Dance Suite* contains many themes and exciting motifs. What was the basis of the choreographer's concept to simultaneously explore and limit these possibilities?**

You must commit and it is very exciting. Like a new relationship that carries so many future possibilities, but a series of our small decisions will finally show the way. It is intriguing to see how the work unfolds before your eyes, how the choreography interacts with the artists. *Dance Suite* feeds on tradition but integrates it with the present. A splendid manifestation of this idea are Zita Bélavári's wonderful costumes inspired by folk costumes from the village of Buják. For me, the Bartókian ideal is the inclusion of tradition into the contemporary and the tradition of innovation. And this is in perfect harmony with the starting point that ballet will be the common ground between us and the artists of the OPERA. We can build the structure of the performance beginning with quite classical forms to more open and freer styles of the choreography formulated under the movements *Molto tranquillo* and *Comodo*.

**Bartók composed *Dance Suite* for the 50<sup>th</sup> anniversary of the unification of Budapest (1873) a little more than 100 years ago. Is the idea art being a bridge still valid today?**

In my opinion, Bartók's initial creative idea of juxtaposing the characteristic motifs of the folk music of the peoples along the Danube in a series of dances is still valid, and that arts can play an important role in conveying messages and connecting different cultures. Bartók's *Dance Suite* is a wonderful example of what fantastic values cultural diversity can create.

**What kind of performance was born from the brief encounter with the Hungarian National Ballet?**

With the artists, we placed each other in mutually inspiring situations, which was an experience to discover the potentials inherent in the company and experience the process of our common development. I think that basically we created a ballet performance, in the broader sense of the term: ballet has a wide range through Bournonville, to Balanchine and Béjart, and we have only mentioned choreographers beginning with B. I have started to define Bartók as a classic contemporary of our time. This is precisely why the language of movement in *Dance Suite* is "a classic with a twist".

# The origins of Bartók's *Dance Suite* and its performance history at the Opera House

Béla Bartók composed this orchestral work for an important historical event. The premiere of *Dance Suite* took place on 19 November 1923, at the festival concert marking the 50th anniversary of the establishment of the metropolis of Budapest through the merger of the cities of Pest, Buda and Óbuda. Zoltán Kodály's *Psalmus Hungaricus* and *Festival Overture* by Ernő (Ernst von) Dohnányi – composed for the same event – were also performed there. Aladár Tóth described the premiere in the pages of the *Pest Journal*: *“At the concert, the other novelty of significance for music history was Bartók’s Dance Suite, which is perhaps the world-famous composer’s freshest and most brilliant orchestral piece. Bartók, a revolutionary discoverer of primeval, primitive passions and a genius who can unearth the deepest dynamics of life, in a sparkingly playful mood now weaves his own (rather than adapted from folk songs) folk-like themes into five dances, which he connects with a softly melancholic ritornello and closes with an unbridled, wild finale. Out of the mystical and sombre rhythms of dark, subterranean forces evolves a colourful and wonderfully variegated world: this harmonious “joy of play” in such a clear form represents a new tone in Bartók’s poetry. Its harmonic playfulness draws the scoring, incredibly rich in its imaginativeness, under its sway too; everything flows smoothly, and even the most whimsical turns are kept in balance by the glittering play of waves...”*

Gyula Harangozó created his choreography *Bálványos Castle*, set to the story by Béla Balázs, for the music of *Dance Suite*. The *Musical Encyclopaedia* by Bence Szabolcsi and Aladár Tóth sums this up in a single sentence: it is a *“later application of questionable value to Bartók’s music”*. In the production premiered together with four one-act ballets at the Hungarian State Opera House on 27 February 1948, the sight of bleak cliffs and monsters dressed in bizarre and incomprehensibly clumsy costumes – inexplicable on a dance stage – frightened the audience. The performance history of *Dance Suite* at the Opera House began with a spectacular and swift debacle: *Bálványos Castle* was performed seven times over the course of nine months and then vanished into the merciless fog of the past.

Two decades later, the original music was staged by Sándor Barkóczy, who had already made a name for himself in his 20s with his choreographies of opera ballet interludes and his ballet *Classical Symphony* (1966), created to Prokofiev's work of the same title. *"In Dance Suite, I'd like to represent modern life in a more colourful and multi-faceted way. It will be a character-type ballet, recognisably Hungarian in nature in spite of all of its international trappings. I'd like to convey the sense that this work could be choreographed only at this time, and only in this way,"* is how Sándor Barkóczy described his choreography.

In 2017, Zsolt Juhász created a new choreography for the OPERA in association with the Duna Art Ensemble. Unlike the previous examples, his production was emphatically not a story. The starting point was the work's era, that is, the historical situation – the circumstances and reasons behind its origin. Out of all his, he attempted to put together an idea around which the performance was organised. *"For me, this work is primarily about togetherness: Bartók even saw the final movement out with a great circle dance,"* stated Juhász on the occasion of the premiere.

**Felelős kiadó** *Responsible publisher:* Ókovács Szilveszter DLA,  
**a Magyar Állami Operaház főigazgatója** *General Director of the Hungarian State Opera*  
**A műsorfüzetet Braun Anna és Halász Tamás írásai alapján szerkesztette** *The*  
*programme based on writings by Anna Braun and Tamás Halász was edited by Jávorszky György*  
**Angol fordítás** *English translation:* Arthur Roger Crane, Hegedűs Gyula,  
Jávorszky György, Multi-Lingua Fordító és Tolmács Kft. *Multi-Lingua, Inc.*  
**Fotók** *Photos by* Berecz Valter, Nagy Attila  
**Képszerkesztő** *Photo editor:* Solymosi Tamás  
**Grafikai terv** *Layout:* Mátai és Végh Kreatív Műhely, Kohán József, Plette Bulcsú  
**Megjelent 2024-ben** *Published in 2024*



Lee Soobin, Scrivener Louis

---

STRATÉGIAI PARTNEREK  
*STRATEGIC PARTNERS*



---

ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK  
*GOLD LEVEL SPONSORS*

