



OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

John Cranko
Pjotr Iljics Csajkovszkij
Kurt-Heinz Stolze

Anyegin

Onegin

BALETT

MAGYAR NEMZETI BALETT
HUNGARIAN NATIONAL BALLET





Tartalom

Alkotók és szereposztás	4
Cselekmény	8
John Cranko <i>Anyeginje</i>	9
Puskin: <i>Tatjana levele Anyeginhez</i> (részletek)	12
„Jelenléte még ma is érezhető” – Horst Vollmer John Crankóról	13
Puskin levele A. A. Besztuzsevnek	17
A „felesleges emberek” atyjai – Puskin és Lermontov	17
Anyegin levele Tatjánához	20

Contents

<i>Cast and authors</i>	4
<i>Synopsis</i>	24
<i>John Cranko's Onegin</i>	25
<i>Pushkin: Tatyana's letter to Onegin (excerpts)</i>	28
<i>“His presence continues to be felt today” – Horst Vollmer on John Cranko</i>	29
<i>Pushkin to A. A. Beztuzhev</i>	33
<i>Pushkin and Lermontov</i>	33
<i>Onegin's letter to Tatyana</i>	36

John Cranko
Pjotr Iljics Csajkovszkij
Kurt-Heinz Stolze

Anyegin

Onegin

BALETT
MAGYAR NEMZETI BALETT
HUNGARIAN NATIONAL BALLET

Balettigazgató *artistic director* **SOLYOSI TAMÁS**

balett három felvonásban Alekszandr Puskin regénye nyomán
ballet in three acts based on the novel by Alexander Pushkin

Koreográfus *Choreographer* **JOHN CRANKO**

Zeneszerző *Composer* **PJOTR ILJICS CSAJKOVSZKIJ**

Hangszerelte *Arranged and orchestrated by* **KURT-HEINZ STOLZE**

Színpadra állító balettmester *Staged by* **JANE BOURNE**

Díszlet- és jelmeztervező *Set and costume designer* **THOMAS MIKA**

Világítástervező *Lighting designer* **STEEN BJARKE**

Főfelügyelő *Supervised by* **REID ANDERSON-GRÄFE**

Szerzői jogok *Copyright* **DIETER GRÄFE**

Próbavezető balettmesterek *Company répétiteurs* **BALABAN CRISTINA,
MIRZOYAN ALBERT, PONGOR ILDIKÓ, PROKOFIEVA IRINA, SOLYOSI TAMÁS,
SZIRB GYÖRGY**

Anyegin *Onegin* **KEKALO IURII / BALÁZSI GERGŐ ÁRMIN / TIMOFEEV DMITRY /
SCRIVENER LOUIS**

Tatjana *Tatiana* **YAKOVLEVA MARIA / FELMÉRY LILI / MELNYIK TATYJANA /
BECK MARIA**

Lenszkij *Lensky* **HNECHYK VIACHASLAU / RÓNAI ANDRÁS / GUERRA YAGO /
ZHURILOV BORIS**

Olga **WAKABAYASHI YUKI / GARCÍA CARRIERA CLAUDIA / TAKAMORI MIYU /
POHODNIH ELLINA**

Gremin **KÓBOR DEMETER / RADZIUSH MIKALAI / MELNYIK VLAGYISZLAV**

Larina **PAPP ZSUZSANNA / GYARMATI ZSÓFIA**

Dada *Nanny* **GYARMATI ZSÓFIA / RIEDL ÁGNES**

Közreműködik a Magyar Nemzeti Balett és a Magyar Állami Operaház Zenekara
Featuring the Hungarian National Ballet and the Hungarian State Opera Orchestra

Karmester *Conductor* **DAVID COLEMAN**

A zenemű kiadója az Adrian Thomé Musikverlag, Bodensee.
Music published by Adrian Thomé Musikverlag, Bodensee.

Bemutató: 2012. november 3., Operaház

Premiere: 3 November 2012, Opera House



Cselekmény

I. felvonás

1. kép – *Madame Larina házának kertjében*

A ház lakói Tatjana születésnapjára készülnek. Olga és barátnői táncolnak, Tatjana könyvet olvas. A fiatalok régi, kedves játékba kezdenek: aki a tükörbe pillant, meglátja szerelmét. A vidám Olgának igazat mond a babona: jegyesét, Lenszkijt pillantja meg. Amikor az álmodozó Tatjana néz a tükörbe, Anyegint látja meg, akit Lenszkij bemutatkozó látogatásra hozott magával a Larin-házba. A lány első pillantásra beleszeret az idegenbe. Olga és Lenszkij boldog kettőst táncol. Tatjana Anyeginnal a kertben sétál, de a fölényes nagyvárosi vendég hideg és zárkózott, nem méltatja figyelemre a fiatal lányt.

2. kép – *Tatjana hálósobája*

Tatjana levelet ír Anyeginnak, amelyben a szinte ismeretlen férfinak megvallja rajongó szerelmét. Írás közben elalszik, és álmában teljesül a vágya: a tükörben újra megpillantja Anyegin, aki ezúttal viszonzozza szerelmét.

II. felvonás

1. kép – *Madame Larina házában*

Tatjana születésnapjára Anyegin és Lenszkijt is meghívták. Az ünnepelt szorong, vágyakozva választ remél levelére. Amikor Anyeginnal kettesben marad, a férfi durván megbántja: a levelet haragos indulattal összetépi. A kíméletlen Anyegin később újabb sebet ejt a szerelmes lány lelkén: botrányosan feltűnő hevességgel udvarolni kezd Olgának. Gremin herceg, a Larin család régi barátja megérkezik az ünnepségre. Táncra kéri Tatjanát. A lány tánc közben is Anyegint lesi, de csalódnia kell: a szeretett férfi minden figyelmét Olgának szenteli. A feldühödött Lenszkij elégtételt követel: párbajra hívja ki barátját.

2. kép – *Egy elhagyatott parkban*

Tatjana és Olga könyörögve kéri Lenszkijt, tegyen le a párbajról. Anyegin hajlik a kibékülésre, de a mélyen megsértett barát hajthatatlan. A párbajban Anyegin megöli Lenszkijt.

III. felvonás

1. kép – *Tíz évvel később; Gremin herceg bálján*

Tatjana feleségül ment Gremin herceghez. A herceg bált rendez, amelyen Anyegin megjelenik. A nagyvilági életet élő, mindenből kiábrándult férfi rádöbben, hogy Tatjana visszautasításával élete egyetlen igazi szerelmét veszítette el. Amikor megpillantja – az immár Gremina hercegnő – Tatjanát, azt reméli, fel tudja éleszteni az asszony régi érzéseit. Tatjana elfordul tőle.

2. kép – *Tatjana budaóárja*

Anyegin levélben bejelenti magát a hercegnőnél. Tatjana el akarja kerülni a találkozást: kéri férjét, ne hagyja egyedül aznap este. Anyegin szenvedélyesen megvallja szerelmét. Tatjana lelke háborog, még nem hült ki benne a régi érzélem. De végül győz a józan megfontolás: visszautasítja a férfi ostromát, s levelét – a régi kölcsönt visszaadva – összetépi.

John Cranko *Anyeginje*

Az *Anyegin* a legendás John Cranko egész estés koreográfiatrilógiájának legcsodálatosabb darabja. Bár közönségcsalogató alkotás a *Rómeó és Júlia*, illetve *A makrancos hölgy* is, az *Anyegin* az a mestermű, amelynek előadása a világ legnagyobb balett-társulatainak is hatalmas kihívást jelent. Nem lehet véletlen, hogy olyan nagy presztízsű intézményekben, mint például a Metropolitan, a Covent Garden, a berlini opera vagy a bécsi opera, folyamatosan repertoáron tartják a koreográfus műveit, amelyek évtizedek óta hatalmas sikert aratnak. Ez az *Anyegin* esetében nemcsak Cranko csodálatos művészetét dicséri, hanem arra is rámutat, hogy Puskin költeménye a világirodalomnak egy olyan gyöngyszeme, amely örökérvényű emberi viszonyokat és helyzeteket ábrázol. Cranko olyan magától értetődő formában álmodta táncba a történetet, hogy szinte nem is szükséges, hogy ismerjük Puskin halhatatlan irodalmi remekét. Puskin drámáját korábban még senki nem álmodta táncba, de létezett már az operaváltozat. És bár a balett kísérezőzenéjét is Csajkovszkij zenéje adja, Kurt-Heinz Stolze egyetlen dallamot sem használt az operából. A komponista egyéb művei, legnagyobb részben az *Évszakok-ciklus* mehangszerezett változata szolgáltatja a balett zenei anyagát. Az *Anyegin* az idő múlásával nem kopott meg, a mai napig számtalan kitűnő táncos

tartja szerepálmának Anyegin és Tatjana figuráját, és ez nemcsak a témának, de annak is köszönhető, hogy Cranko valamit nagyon pontosan tudott nemcsak a balett technikájáról, hanem az emberi lélek mélységeiről is. Mintha tizedmásodpercre mérte volna a dramaturgiai pontokat, hogy ne is mondjon túl sokat, mégis markánsan kiemelje a cselekmény fő vonalait. Nagyon jól tudta és értette, hogy mindezt hogyan adagolja a közönség számára a tánc nyelvén. Olyan látványos és bravúros színpadi megoldásokat talált ki, mint például a tükörjelenet, amikor a nézők számára valóban úgy tetszik, mintha egy tükör lenne a színpadon, pedig csak egy „duplikált” Tatjánát látunk a képzeletbeli tengely egyik és másik oldalán. Emellett a koreográfiai lépésanyag igen gazdag, a közönség mégis könnyen értelmezi, a táncosoknak ugyanakkor kihívást jelent. A Magyar Nemzeti Balett először 2002-ben, majd 2012-ben újraálmódott külsőben mutatta be John Cranko művét, amely egyrészt Thomas Mika jelmez- és díszlettervező aprólékos munkáját dicséri, másrészt az OPERA díszlet- és jelmezműhelyében, valamint a varrodában dolgozó kollégák munkáját, akik mindezt világszínvonalon valósították meg. Az Operaház 2022-es újranitásának köszönhetően a balett ez utóbbi látványvilággal tér vissza az Ybl-palota színpadára.



Tatjana levele Anyeginhoz

(részletek)

Én írok levelet magának -
Kell több? Nem mond ez eleget?
Méltán tarthatja hát jogának,
Hogy most megvessen engemet.
De ha sorsom panasz-szavának
Szívében egy csepp hely marad,
Nem fordul el, visszhangot ad.
Hallgattam eddig, szólni félttem,
És higgye el, hogy szégyenem
Nem tudta volna meg sosem,
Amíg titokban azt reméltem,
Hogy lesz falunkban alkalom,
S hetenként egyszer láthatom;
Csak hogy halljam szavát, bavallom,
Szóljak magához, s azután
Mind egyre gondoljak csupán,
Éjjel-nappal, míg újra hallom.

Lelkem talán csak vágya csalja,
Tapasztalatlanság vakít,
S az égi kéz másként akarja...
Hát jó. Sorsom gyanútlanul
Gyónással kezembe tettem,
Előtted könnyem hullva hull,
Könyörgők: védj, őrködj felettem...
Gondold el, mily magam vagyok,
Nincs egy megértő lelki társam,
Így élek néma tompulásban,
Én itt csak elpusztulhatok.
Várlak: emeld fel árva lelkem,

Nézz biztatón, ne adj te mást -
Vagy tépd szét ezt az álmodást
Kemény szóval. Megérdemeltem.

(Áprily Lajos fordítása)

„Jelenléte még ma is érezhető” – Horst Vollmer¹ John Crankóról

John Cranko váratlan – szívinfarktus miatt bekövetkező – halála, mely akkor történt, amikor társulatával repülővel utazott hazafelé az Egyesült Államokból, annyira megrázta a Stuttgarter Balett tagjait, hogy csak hosszú évek múltán tudták kiheverni a traumát. A stuttgarti együttest Cranko hozta létre, majd a nyugat-németországi balett-társulatok élvonalába vezette, s egyúttal a várost is a klasszikus tánc egyik nemzetközi „fővárosává” tette. Ő volt az úgynevezett „stuttgarti balett-csoda” atyja. Ugyanakkor a társulat tagjai számára is apafigurának számított; még most is jól emlékeznek arra, milyen jól tudta csapattá szervezni és egyénre szabott módon fejleszteni a táncosokat. Egy ilyen egyedülálló személyiség elvesztése olyan űrt hagyott maga után, mely a művészetre nézve is következményekkel járt – és az őt követő vezetés alatt nyilvánvalóvá is vált. Glen Tetley 1974-től 1976-ig tartó időszaka sikertelennek és nem túl szerencsésnek bizonyult, mindannak ellenére, hogy ezalatt Tetley számos jelentős művet alkotott. Mivel Cranko vezetése idején a Stuttgarter Balettre túlságosan nagy hatást gyakorolt a személyisége, a társulat később nem tudott egy új vezetési stílust elfogadni sem a színpadon, sem a kulisszák mögött. Az együttes csak akkor találta meg a helyét, amikor Tetley utódjaként Marcia Haydée vette át a Stuttgarter Balett igazgatását, és egyértelműen kinyilvánította, hogy Cranko örökségét szándékozik ápolni és továbbvinni.

John Cranko nem volt teljesen ismeretlen, amikor Stuttgartba érkezett, hiszen addigra Nagy Britanniában fiatal és ígéretes koreográfusként nagy hírnevet tudhatott magának; 1958-ban ő állította színpadra Prokofjev *Rómeó és Júliáját* a Milanói Scala társulatánál.

¹ *International Dictionary of Ballet*. Detroit: St. James Press, 1993. p. 314–315.

Benjamin Britten művének, a Pagodák hercegének premierjének köszönhetően, melyet a brit Királyi Balett számára rendezett meg 1957-ben, vendégkoreográfusi meghívást kapott a Württembergi (ma: Stuttgarti) Színháztól 1960-ban. A színház igazgatója, Walter-Erich Schafer, akinek a közreműködése nélkül Cranko és társulata későbbi sikere elképzelhetetlen lett volna, 1961-ben, a Pagodák hercege bemutatóját követően kinevezte Crankót a színház új balettigazgatójává. Crankót megelőzően, aki haláláig maradt ebben a pozícióban (illetve időközben megszakításokkal a müncheni Bajor Állami Opera Balett főkoreográfusa is volt), Nicholas Beriozoff már sokat tett annak érdekében, hogy az alapokat lefektesse. Mindezek ellenére Stuttgart, akárcsak a háború utáni Németország egésze, nagyrészt ismeretlen volt a balettvilág számára. A többi nyugat-német város számára példaként szolgált az, ahogy John Cranko olyan baletthagyományt teremtett, mely alapítójának halála után is megmaradt. Nem valószínű, hogy Nagy-Britanniában bármikor is hasonló lehetőséget kaphatott volna.

John Crankónak, aki már fokvárosi diákkorában elkezdett koreográfiával foglalkozni, különleges érzéke volt a több felvonásos, narratív balettek rendezéséhez. Számos ilyen típusú művel gazdagította a nemzetközi repertoárt, és ezek mind a műfaj klasszikusaiává váltak. Cranko meg volt róla győződve, hogy a meglévő szűkre szabott repertoár állandó bővítésre szorul. A legkiemelkedőbb munkái között említhetjük Prokofjev *Rómeó és Júliáját* (a stuttgarti változatot, melynek főrendezőjeként 1962-ben a sajtó és a közönség elismerését egyaránt kivívta), az *Anyegin*t, melyet Csajkovszkij zenei montázsához koreografált (a premiert 1965-ben tartották, és 1967-ben átdolgozásra került), továbbá a Makrancos hölgyet (mely 1969-ben született Domenico Scarlattí zenéjével és Cranko munkatársa, Kurt-Heinz Stolz átdolgozása alapján). Ezeket a baletteket jelenleg is számos nemzetközi társulat táncolja, míg Cranko egyéb nagy balettjei, a *Hattyúk tava*, a *Diótörő* és a *Carmen* a stuttgarti együttes megítélése és repertoárja szempontjából tekinthetők lényegesnek.

A Stuttgarti Balett rendszeres együttműködése más koreográfusokkal – többek közt Peter Wrighttal, aki a társulat balettmestere volt az idő tájt és 1966-ban színpadra vitte Giselle interpretációját, valamint Kenneth MacMillannel – része volt Cranko stratégiájának. Ezenkívül továbbfejlesztette a társulat technikai tudását, és meghatározó szerepet játszott olyan táncosok pályájában, mint Marcia Haydée, Ray Barra, Birgit Keil, Egon Madsen, Richard Cragun és Heinz Clauss. A Noverre Society hathatós támogatásának köszönhetően különös figyelemmel kísérte olyan fiatal koreográfusi tehetségek előmenetelét, mint John Neumeier, Ashley Killar, Gray Veredon, és Jiry Kylián. Ezen felül a Noverre Society segítségét arra is felhasználta, hogy a közönség mind szélesebb rétegeit megismertesse a klasszikus balettel, és szakavatott rajongókká tegye őket.

Egyes korai művek, mint például a *Pinapple Poll* (1951) és a *The Lady and the Fool* (1954) mellett – mindkettő a Sadler's Wells Theatre Ballet-nél kerültek legelőször bemutatásra –, számos stuttgarti darab tekinthető kimagasló jelentőségűnek Cranko egyfelvonásos rövid balettjei közül, pl. a *Jeu de cartes*, *Opus 1* (1965) és a *Brouillards* (1970). Cranko kísérletező kedve különösen nyilvánvalóvá vált a *Presence*-ben (1968), amelyből a Bernd Alois Zimmermann német zeneszerzővel folytatott együttműködés eredményeként született meg, és amely, más művekhez hasonlóan, jól példázza Cranko humorérzékét és játékos mozgásvilágát, mely még Németországban sem veszítette el az angolos jellegét. A *Die Befragung* (1967) és a *Spuren* (1973) Cranko társadalomkritikájáról tanúskodik, az *Initialen R.B.M.E.* (1972) pedig a koreográfus „saját” szólistái, Richard Cragun (R.), Birgit Keil (B.), Marcia Haydée (M.) és Egon Madsen (E.) előtti tisztelgésnek tekinthető.

John Cranko stílusa nem gyakorolt akkora hatást a balettre, hogy egy új táncnyelv kialakításáról beszélhetnénk. A klasszikus tánc alapjaira támaszkodva dolgozott, melyet úgy igyekezett átalakítani, hogy megfeleljen a kor szellemének. George Balanchine neoklasszicizmusa Cranko koncertműveiben érhető tetten (pl. *L'estro Armonico to Vivaldi* (1963)). Mindazonáltal a fokozottan drámai és kifejező pas de deux-k tekinthetők leginkább jellegzetesen „crankóinak”, mivel azok a nagybalettekben fordulnak elő. Ezenkívül Cranko balett-társulati vezetőként és az új, egész estés balettek alkotójaként gyakorolta a legnagyobb hatást – nem kis mértékben a Hamburgi Balett jelenlegi igazgatójára, John Neumeierre. Cranko vezetése alatt számtalan koreográfus, rendező, balettmester, oktatási szakember és táncos emelkedett ki a Stuttgarti Balett környezetéből, akik szintén jelentősen hozzájárultak a klasszikus tánc fejlődéséhez a Német Szövetségi Köztársaságban. A Württembergi Színházhoz kapcsolódó balettkiskola, melyet Cranko balettmesterének, Anne Woolliansnek a segítségével hozott létre a nagy nemzetközi iskolák mintájára, az első igazán szakmai jellegű szakakadémia volt az NSZK-ban. John Cranko szerepét, mely nemcsak Németországban, de a nemzetközi táncvilágban is érezhető volt, nem lehet eléggé hangsúlyozni. S így módon jelenléte a mai napig érezhető.



Puskin levele A. A. Besztuzsevnek

Mihajlovszkójeből Moszkvába, 1825. március 24-én (részlet)

„(...) Leveled nagyon okos, de akkor sincs igazad, akkor se a megfelelő szemszögből nézed az Anyegint, akkor is az Anyegin a legjobb művem. Összehasonlítod az első fejezetet a Don Juannal. – Senki nálam nem becsüli jobban a Don Juant (az első öt éneket, mert a többit nem olvastam), de semmi köze az Anyeginhez. Te az angol Byron szatíráját emlegeted, összeveted az enyémmel, és tőlem ugyanolyan követelsz! Nem, lelkem, túl sokat kívánsz. Hol itt a szatíra? az Anyeginben nyoma sincs. Leszakadna a Néva-part, ha szatírához mernék nyúlni. Az előszóban még a szatirikus szó se szerepelhet. Várd ki, talán majd más dalokban... Ó, ha sikerülne téged idecsalni téged Mihajlovszkójebe!... majd meglátod, ha egyáltalán összehasonlíthatjuk az Anyegint a Don Juannal, hát csak egy tekintetben tehetjük: ki az édesebb és bájosabb (gracieuse), Tatjana vagy Julia? Az első rész nem más, mint gyors bevezetés, s én elégedett vagyok vele (ami nagyon ritkán fordul elő velem). Ennél vitánkat berekesztem.(...)”

A „felesleges emberek” atyjai - Puskin és Lermontov

„Korunk Hőse, igen tisztelt uraim, valóban arckép, de nem egy emberé: olyan arckép, mely egész nemzedékünk hibáit hordozza, teljes fejlettségük fokán. Erre azt mondják nekem, hogy az ember nem lehet ilyen rossz; én pedig ezt kérdezem: ha hinni tudnak minden tragikus és romantikus gonosztevő létezésének lehetőségében, miért nem hisznek Pecsorin valóságában? És ha tudtak gyönyörködni sokkal rémesebb és undorítóbb kitalálásokban - ez a jellem, mégha kitalált is, miért nem lel önöknél kíméletet? Nem azért-e, mert több igazság van benne, mint amennyit kívánnának?

2 Alekszandr Szergejevics Puskin, *Levelek (Puskin)*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980. 79-80.

Azt mondják, hogy nincs benne erkölcsi tanulság? Bocsánatot kérek. Eleget etették már az embereket mindenféle édességgel; elromlott a gyomruk tőle: szükséges a keserű orvosság s a maró igazság... De azt se gondolják ezek után, hogy ennek a könyvnek a szerzőjében valaha is megvolt az a büszke álom, hogy az emberek hibáit megjavítsa. Isten őrizze meg az ilyen tudatlanságtól! Egyszerűen jólesett neki megrajzolni a mai kor emberét, amilyennek látja, s amilyen alakban, az önök szerencsétlenségére, túlságosan sokszor találkozott vele. Elég az is, hogy könyvem megmutatja a betegséget; hogy kellene meggyógyítani – csak az Isten tudja.”

Lermontov³

„A Korunk hőse szerzője ugyanis – különösen egy másik kultúrából nézve – az „eredetihez”, vagyis Puskinhoz kísértetiesen hasonló „második” orosz romantikus: mindketten fűúri származásúak, sok műfajt kipróbáltak, a versektől a prózáig haladó utat jártak be, éveikig éltek száműzetésben a Kaukázusban, létrehozták a maguk „felesleges emberét” Anyegin és Pecsorin néven, és, miután féművükben megírtak egy-egy párbajt, amelyet az alteregónak is tartott főhősök szerencsésen túléltek, meghaltak párbajban. Puskin az Anyegin-áldozat Lenszkij sorsát „kapta meg” 38 évesen, Szentpétervárott, Lermontov pedig Pecsorin ellenfelének, Grusnyickijnek a történetét ismételte meg az életben. Ez a két, mindmáig tisztázatlan párbaj (amelyeknél felmerült a szándékos gyilkosság lehetősége is) jól mutatja, hogy Puskin és Lermontov élete és életműve az olvasók számára szétválaszthatatlanul összetartozik.

Szilágyi Zsófia⁴

³ Lermontov, *Korunk hőse*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1966. 6.

⁴ Szilágyi Zsófia, *Lermontov művészi világa*, in Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe I-II., szerk. Kroó Katalin, Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006, 239.



Yakovleva Maria, Kekalo Iurii

Puskin: *Anyegin levele Tatjanához*

Tudom, megsérti most magát
Fájdalmas titkom vallomása.
Szemének büszke, nyílt vonása
Mily megvetésbe fordul át!
Mit akarok? Mi cél vezethet,
Hogy így feltárom lelkemet?
Csak arra lesz ok, hogy nevetget,
S ki is csúfol majd, meglehet.
Megláttam egyszer lánykorában
Egy szikra vonzalmat magában,
De hinni nem mertem neki.
S nem szép szokás szerint feleltem:
Féltem, szabadságát a lelkem
- Bár untam - elveszítheti.
S közénk állt még egy gyászos óra...
Lenszkij bús áldozatja lett...
Eltéptem szívem, veszte óta,
Mindentől, mit kedvelhetett;
Függetlenül, mástól nem értve,
Azt hittem, kárpótlás nekem
A csend s szabadság. Istenem!
Tévedtem s megbűnhődtem érte!

Követni mindenütt magát,
Mozdulatát kísérni szemmel,
Nézését fogni s mosolyát
Szerelmes-bús tekintetemmel,
Szavát hallgatva fogni fel,
Hogy tökéletesség a bája,
Lábánál kínban égni el...

Ez, ez a boldogság csodája!
Ettől megfoszt a sors. Vakon
Vánszorgok, látását remélve,
Oly drága órák és napok -
S amit kimért a sors szeszélye,
Veszttem, pazarlom életem,
Mert súlya ügyis unt nekem.
Tudom: sok évre nem születtem,
De hogy toldozgassam korom,
Reggel hinnem kell rendületlen,
Hogy aznap látom, asszonyom...

Félek, szerény kérék szavakban
Szigorú szemmel mást se lát,
Csak gyűlölt csejt gyónás alakban -
Már hallom is feddő szavát.
Ha tudná, mit jelent epedve
Szomjazni, míg a vágy hevít,
Lobogni s hűs eszünk követve
Csitítani vérünk lángjait,
Vágyódni, hogy térdét öleljem,
Lábánál sírva vallani,
Kérést, gyónást, panaszt: a lelkem
Minden szavát kimondani -
S tüzem színlelt közönybe zárva
Fegyelmezni szemem, szavam,
Csevegve tettetni magam,
S vidám szemmel nézni magára!...

Mindegy. Szívemmel szállni szembe
Nincs több erőm már, lankadok;
Eldől: hatalmában vagyok,
Beletörődtem végtetembe.

(Áprily Lajos fordítása)



Synopsis

Act One

Scene 1 – *The garden of Madame Larina's house*

The inhabitants of the house are preparing for Tatiana's birthday. Olga is dancing with her friends while Tatiana is reading. The young girls begin a charming old game: if one looks into a mirror she will see her love. The superstition is realised for the joyful Olga, who sees her fiancé Lensky. When the dreamy Tatiana glimpses into the mirror, she sees Onegin, whom Lensky has invited to the Larin estate to introduce him. The girl falls in love with the stranger at first sight. Olga and Lensky dance a happy *pas de deux*. Tatiana walks with Onegin in the garden, but the conceited visitor from the city is cold and reserved; he ignores the girl completely.

Scene 2 – *Tatiana's bedroom*

Tatiana is writing a letter to Onegin, confessing her passionate love to the man she hardly knows. While writing, she falls asleep. In her dream, her desire comes true: she catches sight of Onegin in the mirror, and, this time, he reciprocates her love.

Act Two

Scene 1 – *Madame Larina's house*

Onegin and Lensky have been invited to Tatiana's birthday. She is nervous, yearning to receive a reply to her letter. When she is alone with Onegin, he brashly hurts her feelings by tearing the letter to pieces in his wrath. The merciless Onegin later wounds the soul of the girl in love again when he begins to court Olga with scandalously spectacular zeal. Prince Gremin, an old friend of the Larins, arrives at the celebration and dances with Tatiana. The girl is watching Onegin during the dance, but she must be disappointed: The object of her affections devotes all his attention to Olga. The furious Lensky demands redress and challenges his friend to a duel.

Scene 2 – *A desolate park*

Tatiana and Olga are begging to Lensky to cancel the duel. Onegin is ready to reconcile, but his deeply hurt friend is adamant. At the duel, Onegin kills Lensky.

Act Three

Scene 1 – *Prince Gremin's ball, ten years later*

Tatiana is married to Prince Gremin. The prince holds a ball where Onegin appears. The man of the world who has seen only disappointment now realises that lost the only true love of his life when he refused Tatiana. When he sees Tatiana – now Princess Gremina – he hopes to revive her old feelings. But Tatiana turns away from him.

Scene 2 – *Tatiana's boudoir*

Onegin announces himself to the princess in a letter. Tatiana wants to avoid meeting him and asks her husband not to leave her alone that night. Onegin confesses his love to her passionately. Tatiana's soul is tormented as old emotions have not entirely faded. Eventually, common sense wins out: she rejects the man's advances and – paying back the old debt – tears his letter to pieces.

John Cranko's *Onegin*

Onegin is the most brilliant piece of the trilogy of choreographies by legendary John Cranko. Although *Romeo and Juliet* and *The Taming of the Shrew* are also audience favourites, it is *Onegin* the masterpiece that poses an enormous challenge to even the greatest ballet companies of the world. It is no accident that such prestigious institutions as the Met, Covent Garden and the Berlin and Vienna operas have kept Cranko's works continuously in their repertoires, reaping enormous success for decades. In the case of *Onegin*, this is not only a credit to the choreographer's marvellous artistic ability, but also shows that Pushkin's novel in verse is a gem of world literature which depicts eternally universal human relationships and situations. Cranko adapted the story to the language of dance in such articulate manner that knowing Pushkin's immortal piece of literature is not entirely necessary. Pushkin's work had never before been transformed into a ballet, only the well-known opera had existed, and it is once more the music of Tchaikovsky that accompanies the dance piece. However, Kurt-Heinz Stolze did not use a single note from the opera, he mostly provided music to the ballet by rearranging *The Seasons* cycle by the composer. *Onegin* has not grown stale over time, many outstanding dancers see the characters of Onegin or

Tatiana as the role of their dreams and how many would love to bring these characters to life on the stage. It is obvious that Cranko had a very precise understanding of ballet technique as well as of the depths of the human soul. As if he had timed the dramaturgical elements to the tenth of a second so as not to say too much, but still markedly emphasise the main lines of the plot. He knew and understood exactly how to transmit it all to the audience in the language of dance. He invented such spectacular and bravura solutions for the stage as the mirror scene, when the audience fancies there to be a mirror on the stage, even though we can only see a “duplicated” Tatiana on either side of an imaginary axis. Moreover, the set of steps used in the choreography is extremely rich, and yet the audience can interpret it easily, even while it poses a challenge to the dancers. John Cranko’s masterpiece was first presented by the Hungarian National Ballet in 2002. A decade later, in 2012, *Onegin* was staged with a new set and new costumes, which is a credit, on the one hand, to the meticulous work of set and costume designer Thomas Mika, and on the other hand, to the work of the OPERA set and costume workshops, as well as the dressmaker’s department, who implemented the designs at a world standard. As a result of the March 2022 reopening of the Opera House, the ballet featuring these designs can return to the stage again.



Pohodnih Ellina, Zhurilov Boris

Pushkin: *Tatyana's letter to Onegin* (excerpts)

I write to you – no more confession
is needed, nothing's left to tell.
I know it's now in your discretion
with scorn to make my world a hell.

But, if you've kept some faint impression
of pity for my wretched state,
you'll never leave me to my fate.
At first I thought it out of season
to speak; believe me: of my shame
you'd not so much as know the name,
if I'd possessed the slightest reason
to hope that even once a week
I might have seen you, heard you speak
on visits to us, and in greeting
I might have said a word, and then
thought, day and night, and thought again
about one thing, till our next meeting.

Resolve my doubt.
Oh, this could all be false and vain,
a sham that trustful souls work out;
fate could be something else again..,

So let it be! for you to keep
I trust my fate to your direction,
henceforth in front of you I weep,
I weep, and pray for your protection..,

Imagine it: quite on my own
I've no one here who comprehends me,
and now a swooning mind attends me,
dumb I must perish, and alone.
My heart awaits you: you can turn it
to life and hope with just a glance –
or else disturb my mournful trance
with censure – I've done all to earn it!

I close. I dread to read this page...
for shame and fear my wits are sliding...
and yet your honour is my gage
and in it boldly I'm confiding”...

Translated by Charles Johnston

„His presence continues to be felt today” – Horst Vollmer¹ on John Cranko

John Cranko's unexpected death (of heart attack) during his company's return flight from the United States inflicted a shock on the Stuttgart Ballet from which it only recovered by a long and difficult process lasting several years. Cranko had built up the Stuttgart ensemble and led it to the forefront of the ballet companies of Western Germany (the then Federal Republic), helping the city to become an international success as one of „capital cities” of classical dance. He was the father of the so-called „Stuttgart ballet miracle”. He was also a father-figure to the members of the company; his ability to integrate and to develop dancers individually is well remembered. The loss of this unique personality left a gap which could not be without artistic consequences – and these were made manifest in the subsequent

¹ *International Dictionary of Ballet*. Detroit: St. James Press, 1993. p. 314-315.

administration. Glen Tetley's directorship, which lasted from 1974 to 1976, remained in the final analysis unsuccessful and unfortunate, in spite of the fact that Tetley created several important pieces during this time. During Cranko's term of office, the life of the Stuttgart Ballet was too heavily influenced by his personality for a new style of leadership to be accepted both on stage and behind the scenes. Only when Marcia Haydée took on directorship of the Stuttgart Ballet as Tetley's successor, and clearly declared her intention to nurture and continue the Cranko inheritance, did the ensemble's lack of direction come to an end.

John Cranko was no unknown quantity when he came to Stuttgart. On the contrary, he already had a name for himself in Great Britain as a young and promising choreographer, and he had already produced Prokofiev's *Romeo and Juliet* in 1958 with the Milan La Scala company. It was his premiere production of Benjamin Britten's *The Prince of the Pagodas*, created for the Royal Ballet in 1957, which earned him an invitation in 1960 to the Württemberg (now known as the Stuttgart) Theatre as guest choreographer. The theatre director, Walter-Erich Schafer – without whose contribution the later success of Cranko and his company is barely conceivable – installed Cranko as the new ballet director of his theatre from 1961 onwards, after the production of *The Prince of the Pagodas*. Before Cranko, who held the position until his death, along with that of chief choreographer for the Bavarian State Opera Ballet in Munich at intermittent periods, Nicholas Beriozoff had already done a great deal of foundation work. But in spite of this, Stuttgart was more or less unknown in the ballet world, like the rest of post-war Germany. John Cranko, in an example to other West German towns, was encouraged to smooth the way for a balletic tradition which could survive the death of its founder. In all probability, he would never have had such an opportunity in Great Britain.

John Cranko, who had already begun to choreograph as a student in Cape Town was possessed of a particular talent for the multiple-act, narrative ballet. He added many such works to the international repertoire, which have come to be regarded as classics of the genre. Cranko was convinced that the narrow base of the existing repertoire should be expanded continually. His most outstanding contributions are productions such as Prokofiev's *Romeo and Juliet* (in the Stuttgart version, for which, in 1962, he won the recognition of press and public alike with the title of ballet director), *Onegin*, choreographed to a collage of music by Tchaikovsky (premiered in 1965, and reworked in 1967), and *The Taming of the Shrew* (created in 1969 to music by Domenico Scarlatti, adapted by Cranko's associate Kurt-Heinz Stolz). The ballets are danced by numerous international companies, while other full-length Cranko ballets such as *Swan Lake*, *The Nutcracker*, and *Carmen* were important in Stuttgart to the image of the ensemble and its repertoire. The Stuttgart Ballet's regular

work with other choreographers – for instance Peter Wright, the company's ballet master at the time, who brought his notable production of *Giselle* on to the stage in 1966, and Kenneth MacMillan – was part of the Cranko's strategy. What is more, he improved the technical level of the company, and was a decisive force in the careers of dancers such as Marcia Haydée, Ray Barra, Birgit Keil, Egon Madsen, Richard Cragun, and Heinz Clauss. Supported by the energetic Noverre Society, he paid particular attention to the promotion of young choreographic talent such as that of John Neumeier, Ashley Killar, Gray Veredon, and Jiry Kylián. In addition, he used the Noverre Society to educate broad sections of the audience and convert them into connoisseurs of classical dance. Along with the early creations *Pinapple Poll* (1951) and *The Lady and the Fool* (1954), both of which were originally presented with the Sadler's Wells Theatre Ballet, several Stuttgart pieces stand out among Cranko's one-act short ballets – these include *Jeu de cartes*, *Opus 1* (both created in 1965), and *Brouillards* (1970). Cranko's delight in experimentation was particularly apparent in *Presence* (1968), which arose out of a collaboration with the contemporary German composer Bernd Alois Zimmermann, and which illustrated, among other works, Cranko's sense of humour and fun in movement, which never lost its Englishness even in Germany. *Die Befragung* (1967) and *Spuren* (1973) exemplify Cranko's commitment to social criticism. On the other hand, *Initialen R.B.M.E. (1872)* is the choreographer's individual homage to „his“ soloists, Richard Cragun (R.), Birgit Keil (B.), Marcia Haydée (M.), and Egon Madsen (E.).

John Cranko did not have a strong stylistic influence in terms of the development of a new language of dance. He worked on the foundation of classical dance, which he sought to modify as befitting the times. George Balanchine's neo-classicism is recognizable as the pattern for all of Cranko's concert pieces (for example *L'estro Armonico* to Vivaldi, 1963). However, it is the highly dramatic and expressive pas de deux which may be considered „typical Cranko“, as they are to be found in the full-length ballets. Apart from these, Cranko's abilities as leader of a ballet company and creator of new full-length ballets have had the most influence of all – not least on the current director of the Hamburg Ballet, John Neumeier. In Cranko's time, numerous choreographers, directors, ballet masters, educationalists, and dancers emerged from the environment of the Stuttgart Ballet, and they in turn made a vital contribution to the development of classical dance in the Federal Republic. The ballet school attached to the Württemberg Theatre, which Cranko built up with the help of his ballet mistress Anne Woolliams after the fashion of the big international schools, was the first truly professional academy of its kind in the Federal Republic. John Cranko's influence, not just in Germany but on the international dance scene, cannot be overestimated; and in that sense his presence continues to be felt today.



Pushkin to A. A. Bestuzhev

24 March 1825, Mikhailovskoe (excerpt)

"Your letter shows great intelligence, and yet you are not right. You still regard *Onegin* from the wrong angle, for after all it is my best work. You compare the first chapter with *Don Juan*. Nobody esteems *D. J.* more than I do (the first five cantos, I haven't read the rest), but it has nothing in common with *Onegin*. You speak of the Englishman Byron's satire and compare it to mine, and demand of mine the same qualities! No, my dear, you ask too much. Where is my satire? There isn't a trace of it in *Evgeny Onegin*. I would have burst my banks if I had embarked on satire. The very word satirical should not have appeared in the preface. Wait for the other cantos... Oh! If only I could lure you to Mikhailovskoe ... you would see that if one must compare *Onegin* to *D. J.*, one should do so only in one respect: in trying to decide which is the more charming and lovely (gracieuse), Tatiana or Julia. The first canto is simply a quick introduction and I am pleased with it (which is a thing that very rarely happens to me). With this I close our polemic..."

Pushkin and Lermontov

"*A Hero of our Time*, gentlemen, is in fact a portrait, but not of one man only: it is a composite portrait, made up of all the vices which flourish, full-grown, amongst the present generation. You will tell me, as you have told me before, that no man can be so bad as this; and my reply will be: "If you believe that such persons as the villains of tragedy and romance could exist in real life, why can you not believe in the reality of Pechorin? If you admire fictions much more terrible and monstrous, why is it that this character, even if regarded merely as a creature of the imagination, cannot obtain quarter at your hands? Is it not because there is more truth in it than may be altogether palatable to you?"

You will say that the cause of morality gains nothing by this book. I beg your pardon. People have been surfeited with sweetmeats and their digestion has been ruined: bitter medicines, sharp truths, are therefore necessary. This must not, however, be taken to mean that the author has ever proudly dreamed of becoming a reformer of human vices. Heaven keep him from such impertinence! He has simply found it entertaining to depict a man, such as he considers to be typical of the present day and such as he has often met in real life—too often,

indeed, unfortunately both for the author himself and for you. Suffice it that the disease has been pointed out: how it is to be cured – God alone knows!"

Lermontov²

The author of *A Hero of our Time* is – especially from the point of view of another culture – the “second” Russian Romantic author, who very much resembles the “original” one, i.e. Pushkin: they were both of aristocratic origin, tried out numerous genres along the road from poetry to prose, lived in exile in the Caucasus for years, created their “superfluous men” with the names Onegin and Pechorin, and, after both writing about duels in their most important writings, which the protagonists, regarded as the authors’ alter egos, were fortunate enough to survive, they themselves were both killed in duels. Pushkin met Lensky’s fate in Onegin at the age of 38 in St. Petersburg, while Lermontov repeated the tale of Pechorin’s enemy, Grushnitsky in real life. These two duels, whose circumstances remain unclear to this day (and in which the possibility of intentional homicide has also arisen), demonstrate that without doubt Pushkin’s and Lermontov’s lives and oeuvres belong together, inseparable in the mind of the reader.

Zsófia Szilágyi

² Lermontov: *A Hero of Our Time*. Preface to the Second Edition. Translated by J. H. Wisdom & Marr Murray



Onegin's letter to Tatyana

I know it all: my secret ache
will anger you in its confession.
What scorn I see in the expression
that your proud glance is sure to take!
What do I want? what am I after,
stripping my soul before your eyes!
I know to what malicious laughter
my declaration may give rise!
I noticed once, at our chance meeting,
in you a tender pulse was beating,
yet dared not trust what I could see.
I gave no rein to sweet affection:
what held me was my predilection,
my tedious taste for feeling free.
And then, to part us in full measure,
Lensky, that tragic victim, died...
From all sweet things that gave me pleasure,
since then my heart was wrenched aside;
freedom and peace, in substitution
for happiness, I sought, and ranged
unloved, and friendless, and estranged.
What folly! and what retribution!

No, every minute of my days,
to see you, faithfully to follow,
watch for your smile, and catch your gaze
with eyes of love, with greed to swallow
your words, and in my soul to explore
your matchlessness, to seek to capture
its image, then to swoon before
your feet, to pale and waste... what rapture!
But I'm denied this: all for you

I drag my footsteps hither, yonder;
I count each hour the whole day through;
and yet in vain ennui I squander
the days that doom has measured out.
And how they weigh! I know about
my span, that fortune's jurisdiction
has fixed; but for my heart to beat
I must wake up with the conviction
that somehow that same day we'll meet...

I dread your stern regard surmising
in my petition an approach,
a calculation past despising –
I hear the wrath of your reproach.
How fearful, in and out of season
to pine away from passion's thirst,
to burn – and then by force of reason
to stem the bloodstream's wild outburst;
how fearful, too, is my obsession
to clasp your knees, and at your feet
to sob out prayer, complaint, confession,
and every plea that lips can treat;
meanwhile with a dissembler's duty
to cool my glances and my tongue,
to talk as if with heart unwrung,
and look serenely on your beauty!...

But so it is: I'm in no state
to battle further with my passion;
I'm yours, in a predestined fashion,
and I surrender to my fate.

Translated by Charles Johnston



Felelős kiadó *Responsible publisher:* Ókovács Szilveszter DLA,
a Magyar Állami Operaház főigazgatója *General Director of the Hungarian State Opera*
A műsorfüzetet Krupa Zsófia írásai alapján szerkesztette
The programme was edited based on the works of Zsófia Krupa by Jávorszky György
Angol fordítás *English translation:* Hegedűs Gyula
Fotó *Photo:* Berecz Valter, Kummer János, Nagy Attila
Képszerkesztő *Photo editor:* Solymosi Tamás
Grafikai terv, nyomdai előkészítés *Layout:* Mátaí és Végh Kreatív Műhely, Plette Bulcsú
Szerkesztés követő utánnomás: 2024 *Post-editing reprint:* 2024



STRATÉGIAI PARTNEREK
STRATEGIC PARTNERS



ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK
GOLD LEVEL SPONSORS

