

Kutszegi Csaba

Egy kicsi Szkülla, egy kicsi Kharübdisz

VIDÉKI BALETTEGYÜTTESEK

Sem a 2008. évi Előadó-művészeti törvény, sem annak tavalyi módosítása (természetesen) nem tartalmaz direktívát arra nézvést, hogy milyen is legyen a magyar színház- és táncművészet. Az viszont elgondolkodtató, hogy sem a törvény előkészítésekor, sem az annak módosítását megelőző időszakban szakmai berkekben sem készültek olyan munkák, melyek igényesen és részletesen igyekeztek volna elemezni azt, hogy tulajdonképpen mi is az a kívánatos, preferálni szándékolt művészeti-kulturális érték, amelynek létrejöttét a jogalkotás elősegíteni, szabályozni hivatott. Ez olyan, mint amikor a gyerek otthon nem mondja meg, mire kéri a pénzt, ennek ellenére a szülő kidolgozza az összeg átadására és nagyságrendjére vonatkozó szabályzókat. A hasonlatom szerintem azért is korrekt, mert nálunk az állami pénzből élők és dolgozók évtizedek óta tradicionálisan és rendszerfüggetlenül kisgyermekszerepre és -mentalitásra vannak kárhozthatva.

A cseperedő gyerekek (főleg ha tehetséges, és vágyai vannak az életben) az isten pénze sem elég, nagyszabású terveit jó minőségben akarja megvalósítani, sőt még szeretne könnyen megélni is, privát célra is használható rendszeres zsebpénzzel bírni. Ezért aztán furtonfurt azt figyelni, hogyan tehet szert több pénzre, reálisabban: hogyan tudja legalább az évekkal ezelőtti anyagi helyzetét megőrizni. A cseperedő gyerek és a felnőttként is gyermek maradt, állami támogatástól függő művész általában beérné a kevesebbel is, ha tudná, hogy azt belátható ideig biztosan megkapja. A gyatra anyagi kondíciók az alkotó művész fejében akkor terelik el végképp a figyelmet a nagyszabású minőségi tervek megvalósításáról, ha gyatraságuk mellett még bizonytalanok is. Magyarán: ha bármikor előfordulhat, hogy a gyerek a jövő héten még azt a keveset sem kapja meg, minden idegszálával azon lesz, hogy elkerülje a pénztelenség előidézte ellehetetlenülés rémes helyzetét, és ha ehhez az kell, akkor kompromisszumokat köt, a finanszírozó kedvében jár, könnyen értékesíthető portékát alkot (közben aprópénzre váltja tehetségét), szélsőséges esetben végleg lemond az anyag igényes művészi megmunkálásáról, és gagyitermelésbe kezd futószalagon.

Kulturális életünkben, azon belül a táncművészetben manapság – különböző helyeken más-más mértékben – ez a helyzet. Nem kevéssé azért is, mert a kultúrmentésnek az Előadó-művészeti törvény kvantitatív szabályozói mellett az égvilágon semmiféle szellemi-ideológiai-minőségi irányelv nem nyújt fogódzót arra nézvést, hogy mik is legyenek tevékenységének egyfajta (művészet)elvi alapjai. Félreértés ne essék: a politikai pártcsatározások kulturális kicsapódásaként definiálható ideológikus kultúrharc felszínes szövegei nem tekinthetők ennek. Az álságos (poszt)modernkedés és a sületlen népnemzeti halandzsa e tekintetben összetartó édes-testvérek: mindkettő csak arra jó, hogy elpalástolja az invenció hiányát és a gyógyíthatatlan tehetségtelenséget.

Szerintem egy demokratikus választáson hatalomra került kormányzatnak nemcsak joga, hanem kötelessége is megfogalmazni kulturális preferenciáit, kidolgozni ahhoz társuló koncepcióját. (Az más kérdés, hogy ezek kritikátlan követését kötelezővé csak diktatúrákban teszik.) De sokkal jobb lenne, ha nemcsak a mindenkori kormányzat foglalkozna a preferenciákkal (bizonyos időközönként kampányszerűen), hanem az ágazatok független értelmiségije tartanák folyamatosan, színvonalasan napirenden a kérdést (nemcsak akkor, amikor az újabb és még nagyobb bajok miatt a szakmának „most már tényleg kommunikálni és összefogni kéne”). Jelenleg (az elmúlt húsz évben) – az állami és független szférában egyaránt – elvi alapok igényes megfogalmazásának, kulturális koncepció mélyreható, szakszerű kidolgozásának talán foltokban halvány jelei ha mutatkoznak néha. A tánc területén például ez azt jelenti, hogy régóta nem adódhatott alkalmam komoly okfejtést olvasni-hallani arról, hogy például a budapesti Operaházban vagy vidéki városok együtteseiben milyen jellegű, minőségű, szerepű, korszerűségi fokú balettművészetet kellene létrehozni, preferálni, koncepcionálni. A kritika legtöbbször (jogosan) csak leminősíti a silány terméket, de (természetesen, hiszen nem dolgo) gyártási tanácsadást, koncepcionális útbaigazítást nem ad. A témával kapcsolatban elméleti munkák, vitairatok nem készülnek, szakmán belüli kommunikáció nincs. Az együttesvezetők általában nagyon jól tudják, hogy melyik produkciójukat fogja ledorongolni a kritika (ez be is jön nekik), de az ugyanolyan jellegű és minőségű előadást –

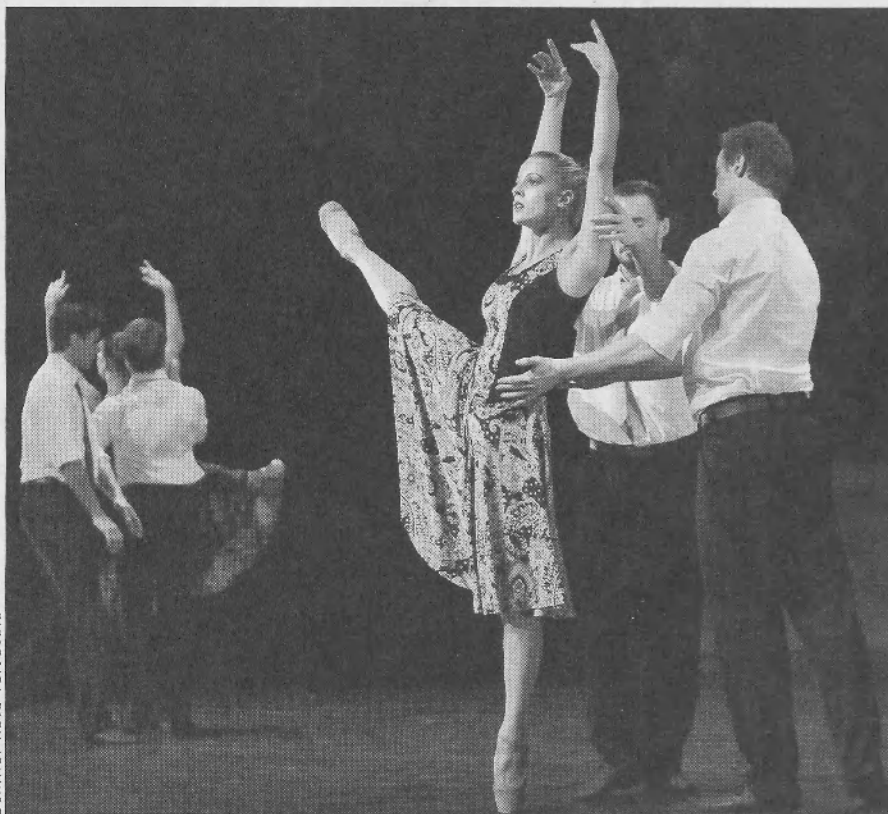
közönségigényre és jegyeladási mutatókra hivatkozva – a következő évadban ismét műsorra tűzik. A kritikusok aztán újra megírják... Megint gyerek–szülő-hasonlat jut eszembe hiába beszélésről, falra hányt borsóról. De az is igaz, hogy táncsal elméletben foglalkozók igen ritkán hajlandók belegondolni egy vidéki együttesvezető helyzetébe, a teoretikusok a praxissal sokszor annyira sem törődnek, hogy megértsék: a „kell” és a „van” Szküllája és Kharübdiszé között igen nehéz hajózatni.

Ebben a pénzközpontú, állandó életharcot generáló, értelmes kommunikációt nélkülöző, süket világban minden vidéki balettegyüttes-vezető úgy oldja meg a gondjait, ahogy éppen tudja. Lehet, van köztük olyan is, aki titkon a személyre ható, elgondolkodtató, igényes színház- és táncművészetet kedveli, de mégis populáris darabokat rendel vagy készít, mert (állítólag) ezt várja a helyi közönség, a helyi önkormányzat, a helyi támogató, ezt preferálja az országos politika, a kvantitatív mutatókról rendelkező törvény, a satöbbi. Mért is akarna árral szemben úszni? Ha esetleg tudja is, hogy társulatalapító legendás elődei hajdanán nem éppen a szórakoztatóipar újabb fellegvárának szánták a nehéz küzdelmek árán alapított együttest, akkor sem kéri számon tőle senki, hogy az adófizetők pénzét művészi érték létrehozása helyett kvázi-kulturált rekreációs tevékenység elősegítésére költi. A politikus nem kéri számon, mert nem ért a színpadi tánchoz, különben is csak abban érdekelt, hogy elmondhassa: tömegek látogatják a közreműködésével fenntartott kulturális intézményt. A tömegek sem kérnek számon semmit, mert elhitették velük, hogy a pénzükért kikapcsolódás, gyönyörködés és nevetgélés jár nekik. A helyi értelmiség tekintélyes része is elbűvölődve hozsannázza a gagyit, mert jó lokálpatriótaként hinni akarja, hogy városkájának jelentős balettegyüttese is van, a fővárosi értelmiség tekintélyes része pedig lenézi és mélyen megveti „a provinciákat és a provincializmust”, nem is foglalkozik velük, mert számos egyéb saját problémája is van. A táncosok örülnek, hogy szerződésük van, és fizetésért táncolhatnak, ha néhány évet művészeti kérdésekkel kapcsolatos renitenskedéssel elszúrnának, tizenöt aktív évből már alig maradna néhány. Kész csoda, ha ilyen közegben egy vidéki balettigazgató vagy művészeti vezető művészi útkeresésre, progresszív kísérletezésre adja fejét.

Pedig ez utóbbi tevékenységnek számos módja adódhatna ma is. Arról nem is beszélve, hogy ha azok a bizonyos alapító atyák annak idején Pécsen, Szegeden és Győrben hasonlóan tesznek (értsd: nem művészi kísérletezéssel, hanem közönségkiszolgálással foglalkoznak), akkor nem alakult volna meg, vagy legalábbis nem maradt volna fenn utánuk semmi. A helyzet tehát úgy fest, hogy a múlt század hatvanas, hetvenes és nyolcvanas éveinek lázadói kikaparták a gesztenyét az ezredforduló szórakoztatóinak. Ez, gondolom, akár rendben is lehetne így, mert számos, csak szűk elit által értelmezhető felfedezés vált a későbbiekben tömegfogyasztás tucatárújává... De mi lesz a folytonossággal,

a jövővel, ha a maiak már nem lázadnak, nem kísérleteznek? Mit hagynak ők az utódaikra? Még több lézerfényt, csillámport, techno zenét és száz éve elavult vicces poént? A helyzet persze az említett városokban amellet, hogy igen hasonló, sokban eltérő is.

A Győri Balett például Kiss János igazgatása óta egy, oszthatatlan, relatíve nagy testtel próbál minden kihívásnak megfelelni: igyekszik a (leginkább a kritika felől érkező) kísérletezés iránti igénynek is néha-néha szolidan megfelelni, miközben minden erejével szolgálja az

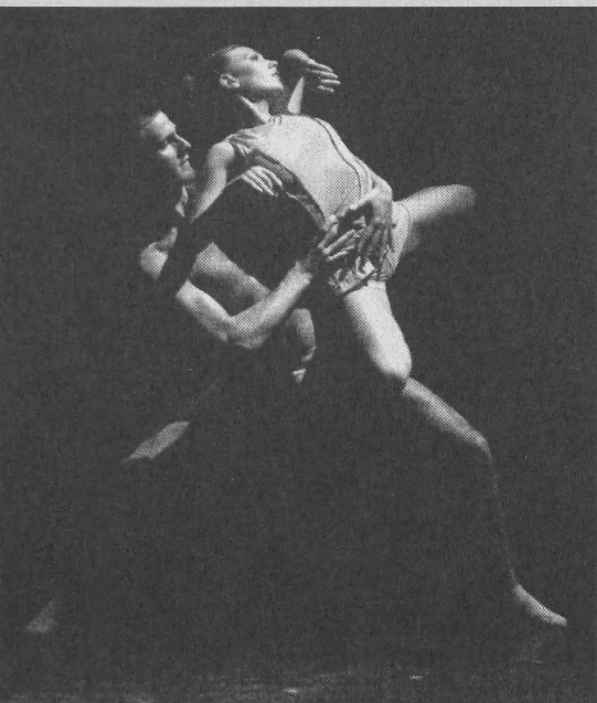


Schiller Kata felvétele

otthoni előadásaikra és vendégszerepléseikre jegyet váltó (törzs)közönségét. E bűvészműtatványt folyamatosan és sikeresen abszolválni nem könnyű tevékenység, főleg akkor, ha elérhető közelben található, érzékeny, korral haladni képes, tehetséges balettkoreográfusokra valósággal vadászni kell. Talán színesebbé válna a győri képlet, ha a nagy testből időnként kiválnának gyors reagálásra képes, kísérletező kis testek, és alternatív játszóhelyeken kísérletező (balett)előadásokon mutatkoznának meg. Ilyen hely csak a győri színház épületében is minimum kettő-három akad, lásd: Kisfaludy Terem, „tánc-garázs”, balett-terem és a többi. Az ötlet cseppet sem új, számos vidéki város színháza teremtett és teremt alternatív játszóhelyet a kísérletezésre, elképzelhetetlennek tartom, hogy Győrben, ahol színvonalas táncművészeti szakközépiskola is működik, erre ne lenne igény. Arra a Rába-parti városban is akad példa, hogy a balettegyüttes nem a nagyszínpadon jelentkezik új bemutatóval (idén januárban is például a Kisfaludy Teremben mutatták be *A forgósél, avagy a képzelet csodája* című mesebalettet), de a helyváltoztatásnak sok esetben vélhetően inkább praktikus, mint innovációs okai vannak. Kétségtelen: néhány gyengén sikerült kísérlettel nagyon könnyen „be is lehet bizonyítani”, hogy innovációra márpedig nincs igény.

A *Rózsaszínház* (2011) és a *Queen-balet* (2010) előadásaira viszont tódulnak a nézők. Pedig a *Keep Smiling – Hódolat Chaplinnek* (2007) bemutatója óta tudható: igényes színházi élményre vágyó néző Ben van Cauwenbergh-koreográfiát csak szörnyű kínok között képes végignézni. Illetlenség a közönséget bírálni (ebben kicsit az „vigasztal”, hogy a gagyihabzsolás tekintetében a vidéki és a budapesti publi-

BALRA: Győri Balett: Rózsaszínház
LENT: Gaudí



Laposa Tibor felvétele

kum jelentős része teljesen egyforma), de meg kell kérdeznem: a felnőtt közönség színházi neveléséről végleg letettünk? Mostanság, amikor a drámapedagógia és a TIE-programok lassacskán kezdenek az őket megillető helyek felé araszolni, a húsz-harminc éven felüli rétegek neveléséről végleg le kell mondani? Mert a megfáradt felnőtt nézők csak kikapcsolódni és vigyorogva reménykedni járnak színházba? Az említett három Cauwenbergh-előadást bátran és határozottan legagyizom, mert nem lesz többé igényes és korszerű balettművészet széles e hazában, ha a mindenkori döntéshozók nem tanulnak meg szakítani azzal a nézettel, hogy mindegy, miről szól a balett, csak szép táncok legyenek benne. Tánc tekintetében egyébként nagyon nem elégedetlenkedhetem: mindhárom előadásban, ha csak szórványosan is, de láthatók jól sikerült, esztétikus csoporttáncok, kettősök és szólók. De olyan csak az önmagukat leminősítő között fordulhat elő, hogy valaki tartalomban, mondanivalóban, üzenetben

eleve a gagyit célozza meg, mondván, hogy attól még lehet színvonalasan táncolni, és a balett közönségét különben is csak az érdekli. Azt gondolom, ez a mentalitás a közönséggel szembeni legnagyobb tisztelatlenség.

De a Győri Balett vezetősége nem (csak) erre törekszik. Igyekszik adózni az óvatos progresszió és a tartalmas táncművészet oltárán is, ennek eredménye a minden ízében figyelemre méltó *Gaudí* (2008), a Christopher Bruce- és Robert North-egyfelvonásosok (*Kakas; A halál és a lányka*) 2009-es bemutatása, még régebbre, például a *Giovannira* és a *Tavaszi áldozatra* visszatekintve (mindkettő 2005) pedig feltétlenül megjegyzendő: nem kéne feladni a kísérletezést a „hazai” útkereső koreográfusokkal (talán akkor William Fomin és Kun Attila sem külföldön volna szerződésben). Bruce *Kakasa* kapcsán meg kell jegyezni, hogy lám, léteznek igényesen szórakoztató koreográfiák a balett műfajában is, a Marie Brolin-Tani koreográfálta *Hamletre* (2006) visszaemlékezve pedig el kell ismerni: a kísérletezők bizony – természetesen – nemegyszer zsákutcába jutnak. Ettől függetlenül minden tisztességes kísérlet sokkal nagyobb elismerést érdemel (még ha szolid eredménnyel végződik is), mint azok a „magabiztos” opusok, melyek tutira mennek a közönségszórakoztatásban. Ez akkor is így van, ha a *Magyar Rapszódia* (2011) fiatal magyar koreográfusok műveit is bemutató estjén sem Kulcsár Noémi, sem Fodor Zoltán darabjában nem született korszakos áttörés. Részemről, ha rajtam múlna, mindennap megnéznék két-két Kulcsár- és Fodor-koreográfiát, ha soha többé nem kéne végigülnöm egyetlenegy Ben van Cauwenbergh-féle szentimentális zagyalékot sem. Pedig szeretek szórakozni, csak utálok, ha személyemet a koreográfus előzetesen úgy ítéli meg, hogy én ennyivel is beérem. Nézőként elvárom, hogy az előadás valamennyi szegmensét alaposan megdolgozzák a szórakoztatásomért. Ha nem teszik meg, előbb-utóbb más előadást vagy más műfajt választok.

A Győri Balett közelmúltjában és jelenében nem az a baj, hogy közönségbarát darabok is műsorra kerültek-kerülnek, igazán az aggasztó, hogy a populáris előadásai kiválasztásakor (legalábbis úgy látszik) lemondtak az igényességről. Alig öt év alatt három Cauwenbergh-opust repertoárra venni – ez még akkor is nehezen magyarázható, ha köztudott, hogy az utolsót váratlanul elmaradó premier helyére kellett hirtelen behozni. A másik, már említett, nehezen érthető jelenség, hogy mért nincs a színházban a balettegüttes által generált, alternatív helyszíneken zajló olcsó színházi kísérletezés. Ha zajlana ilyen alternatív kortárstánc-kísérletezés is, más színben tűnnének fel a szórakoztató darabok is, és lehetőség nyílna a különböző műfajok és stílusok között működő kölcsönös, termékeny egymásra hatásra is. Nem vagyok optimista: a helyi és országos „kirakati” trendek jelenleg éppen nem erre mutatnak.

A Pécsi Balett együttese az alapító Eck Imre szellemi örökségében nemcsak a művészi megújulásra találhat számos példát, hanem a különböző alternatív játszóhelyek keresésére is. Talán ezért is erősebb ma is Pécsen a sokféle helyen játszás tradíciója. Alternatív játszóhelyek számában tehát nincs hiány, hatásos, színvonalas kísérleti eredményekről mégis alig érkezik hír. Pécs ma időben, szellemiségben és minőségben is messze van az alapítást követő fénykortól, és ezt az állapotot néhány tehetséges vendégkoreográfus meghívása sem tudja felülírni.

Az eltávolodás a hajdani Eck Imre-i esztétikai lázadástól több lépcsőfokban zajlott le. Herczog István, a kilencvenes évek balettigazgatója konszolidált, jó minőségű neoklasszikus balettek műsorra tűzésére törekedett, az ezredfordulón őt követő Keveházi Gábor–Egerházi Attila kettős pedig leginkább nagy ívű piár- és propagandaszövegekkel igyekezett Pécs alvó balettéletét felébreszteni. Bár Egerházi művészeti vezetőként számos régebbi és újabb, energikus koreográfiáját betanította az együttesnek, de hosszú távú koncepció és valóban eredeti, tehetséges alkotóművész társulatvezető híján nem alakulhatott ki karakteres, csak a pécsiekre jellemző együttesarculat. Ez ellen dol-

gozott az is, hogy Keveházi ragaszkodott ahhoz, hogy maga is koreografáljon, munkáival ő a populáris igényeket igyekezett kielégíteni. Egerházi váratlan, gyors távozása után Keveházi Kun Attilát hívta meg művészeti vezetőnek. E tényből és a repertoár további alakulásából kiolvasható, hogy Keveházi mégis egyfajta „konceptió” mentén gondolkodott: az általa képviselt populáris, felszínes nézői igényeket kielégítő (biztosabb koreográfusi sikert ígérő) irányvonal mellé egy látszólagos vagy valóságos eredetiségre törekvő, „kortárs balett”-szemléletet is társítani akart. Rövid idő után Kun Attilának is valamiért sebesen távoznia kellett, de Keveházi koncepciója nem emiatt vált megvalósíthatatlanná. Hanem azért, mert nem volt mögötte valódi szándék és tartalom, csak egyfajta fényes túlélésre törekvés.

Fentebb azt írtam, hogy az egykori lázadók helyére szórakoztatók léptek. Emellett a közelmúltban a táncéletben (is!) meghonosodott egy másik, kifejezetten színház- és művészetellenes mentalitás: az általános túlélésre törekvés. Ez az emberbaráti igen szimpatikusnak beállítható felfogás a középszerűség valóságos melegágya. Nem arról beszélek, amikor valóban védeni kell egy szétverésre, lenyúlásra indokolatlanul kiszemelt társulatot vagy jól működő rendszert, intézményt, hanem arra a praxisra célok, amelyben az együttmaradás, a státus- és fizetésmegőrzés, az elkényelmesítő biztonság iránti vágy minden, ezeknek (látszólag) ellentmondó művészi elképzelést és egyéb gondolatot könnyörtelenül felülír. Ebben a gyakorlatban riasztó jelenséggé válik a megalapozott koncepcióval érkező, tehetséges és tenni akaró művész együttesvezető, miközben a nép és művészet legnagyobb barátja a gázsiemelést és szponzorpenzeket hangosan ígérő, művészetben színvonalatlan és tehetetlen középszerűség lesz. Ez utóbbi diadalához persze a közönséget ösztönösen-tudatosan és folyamatosan butítani kell.

Keveházit 2005-ben Vincze Balázs váltotta. Vincze Keveházi legjobb tanítványaként folytatta az elődje és mentora által járt utat, azzal a különbséggel, hogy eleinte még „kortárs balettos” ellensúllyal sem bíbelődött. Csak két év elteltével próbálkozott kortárs szemléletű bemutatóval (*Bahnhof* és *Európai Táncgaléria* – mindkettő 2007), ezeket olyan premerek előzték meg, mint *A notre-dame-i toronyőr* (2005), a *Hamupipőke* (2006) és a *Bonnie & Clyde* (2006), melyeknek koreográfusai (megfelelő sorrendben): Jurányi Patrick, Góbi Rita és Vincze Balázs. Vincze tehát nagybalett-koreográfusként 2006-ban debütált, utána – egyebek mellett – az alábbi művekkel jelentkezett: *Spartacus 2076* (2007), *Giselle* (2009) és legutóbb az *Otello* (2011). E cselekményes, egész estés baettek mindegyikére jellemző, hogy valamilyen klasszikussá vált előképet akar modernizálni, olyan formában megjeleníteni, amely a mai kor feltételezett művészetfogyasztói igényeit kielégíti. Ezzel kapcsolatban az egyik súlyos hiba maga a feltételezés. Vincze valószínűleg – Keveházihoz hasonlóan – önmagából indul ki: azt feltételezi, hogy ami neki megfelelő, az a közönségnek is elegendő. Pedig csak ha a választott, klasszikussá vált előképekre gondolunk, könnyen belátható: a népszerűségnek nem feltétele a színvonaltalanság. Seregi László 1968-ban bemutatott *Spartacus*-balettjéért több kontinensen tömegek rajonganak, pedig az előadás minden részletében igen magas művészi érté-

ket képvisel, a maga korában pedig valósággal forradalmasította a neoklasszikus balettről vallott nézeteket. A *Giselle* 1841-es párizsi bemutatója valóságos európai divatórületet teremtett (pedig tele volt tánctechnikai újításokkal), és Verdi *Otello*ja sem vajt fülű ingyencék szűk rétegének készült – mégis mindkettő igényes, remekbe szabott műalkotás. Miért gondoljuk manapság, hogy a szórakozásra vágyó széles közönségrétegek a silány terméket igénylik?

A három Vincze-balett között minőségi különbség alig lelhető fel, most mégis hajlamos vagyok azt gondolni, hogy az általános silányság tekintetében az *Otello* felülmúlja két társát. De lehet, csak azért gondolom így, mert ezt láttam utoljára, és még a hatása alatt vagyok. Már a zenei alapötlet is árulkodó: becses Verdi-opera-

Pécsi Balett: Otello



Schiller Kata felvétele

részleteket egybeszerkesztenek invenciótlan könnyűzenei hangzásokkal, és az így kapott egyveleg minden tételét (tehát a Verdi-zéneket is) – legalábbis a budapesti, MúPa-béli előadáson – egyformán üvöltetik. (A felvételtől szóló klasszikus zenei kíséret túlhangosítása szerintem valóságos népbetegség manapság.) Az egyébként jó mozgáskészséggel rendelkező Vincze Balázs koreográfiai anyaga is mintha máris kifáradás jeleit mutatná. Kis túlzással szinte egyetlenegy olyan mozdulatot sem látni az esten, amelynek megalapozott köze lenne zenéhez, szituációhoz, színjátáshoz, karakterábrázoláshoz, hangulathoz, tempóhoz vagy legalább valamihez. Helyette a táncosok minden helyzetben rákezdnek a tipikus „kortárs balettos”, karmozgásban hiperaktív, ide-oda tekeredő, térülő-forduló, fekvő, csúszó-mászó



Körtvélyesi László felvétele

Pécsi Balett: Bahnhof

testmozgásra, még a mozdulatsorozatok tempói is igen hasonlóak, ha gyors a zene, minden hangra jut mozdulat, ha lassú, akkor csak minden másodikra vagy negyedikre. A dramaturgszekció mintha a tényleg szükséges húzásokkal letudta volna a dolgát, senki nem dolgozott ki drámai szituációkat, amelyekben a szereplők markáns karaktervonásai megmutatkozhatnak. Így nem értelmezhető Jago és Emília kapcsolata, nem lehet tudni, hogy viszonyuk miért és mennyire viszi előre a történetet, Cassio és Desdemona ártatlan (?) kapcsolata meg egészen zavarba ejtő ábrázolást nyer: kettősük közben többször csip-csip csókát játszanak, és nevetgélve csiklandozzák egymást. A kendőügy viszont szájbarágósan túl van hangsúlyozva, miközben koreográfiailag és színészilag nincs megoldva: a természetfölötti erővel is rendelkező Jago egyszer csak megállítja a táncot, és a mozdulatlan Cassio kezébe helyezi a kendőt. Amit aztán Otello dühösen kitép onnan; könnyű felismernie: az első felvonásban ő kötötte jelentőségteljesen hitvese karjára.

Az előadás legaggasztóbb pillanataiban otromba, erőltetett álmodernkedés zajlik. Ilyen Emília tusolás közbeni önmarcangoló önhergelése (ez a valóság- show-k szintje alatt van öt osztállyal), ilyenek a felesleges üvöltések és egyéb verbális megnyilvánulások, valamint a helyenként trendi giccsnapta- emlékeztető fotók horizontra vetítése. Összegezve: az *Otello* egyetlen szegmensében sem fedezhető fel igényes, elmélyült, művészi anyagmegmunkálás, és csak töprengeni lehet azon,

hogy az alkotóknak vajon nincs is ilyesmire belső igényük, vagy tehetségük nincs hozzá, vagy az elbutított népek ezt is elegendőnek tartják-e. Mondanom sem kell: egyik ok rémesebb a másikinál.

Vincze Balázs igazgatói ténykedésének egyértelmű pozitívuma, hogy az elmúlt években a fentiekől eltérő irányba is tett lépéseket. Ennek kiemelkedő eredménye a *Change Back* (2010) bemutatása (koreográfus: a szerb Leo Mujic). Mozgásvilágában és koreográfiai igényességében értékes előadás a Cameron McMillan koreográfálta *A Jó és a Rossz kertjében* című kortárs balett is (2010). Mindemellett óvatos derűlátással értékelhető Zachár Lóránd (újra) meghívásának híre is.

A győri és a pécsi mellett a harmadik nagy vidéki balettegyüttesünk a Szegedi Kortárs Balett. A szegedi együttes leginkább abban különbözik a másik kettőtől, hogy Juronics Tamás művészeti vezető személyében hosszú évek óta megbízható színvonalon teljesítő vezető koreográfusa van. Ez korántsem azt jelenti, hogy Juronics csakis remekműveket alkot, oeuvre-jében jól és kevésbé jól sikerült alkotások találhatók. De nemcsak minőségükben különböznek egymástól a Juronics-darabok, hanem – és ezen már kicsit sem lepődhetünk meg – a tekintetben is, hogy alkotójuk népszerűnek vagy inkább kísérletezőnek szánta-e őket. Juronics tehát saját alkotói pályájának alakításával igyekszik reagálni a különböző közönségigényekre, szerencsés esetben ez az alkotókedvvel is szinkronban állhat: nézőre is, koreográfusra is egy személyen belül is jellemző lehet a többféleség, hogy tudniillik komolyabb téma után könnyedebbre, népszerűre vágynak, majd az újabb kísérlete-



Egy személyben, ráadásul általános premierenyszerben (mert a támogatási rendszer, a fenntartó, a gazdasági mutatók, a megélhetés, a társulati és közönségigények mindmind újabb és újabb bemutatók vállalására készítetnek) nem lehet folyamatosan, száz fokon égve, elmélyülten szerteágazó igényeknek megfelelni. Vezető koreográfusok válláról olykor hasznos lenne nemcsak adminisztratív, hanem koreográfusi terheket is levenni. Juronics gyakran ellentmondóan hív meg ven-

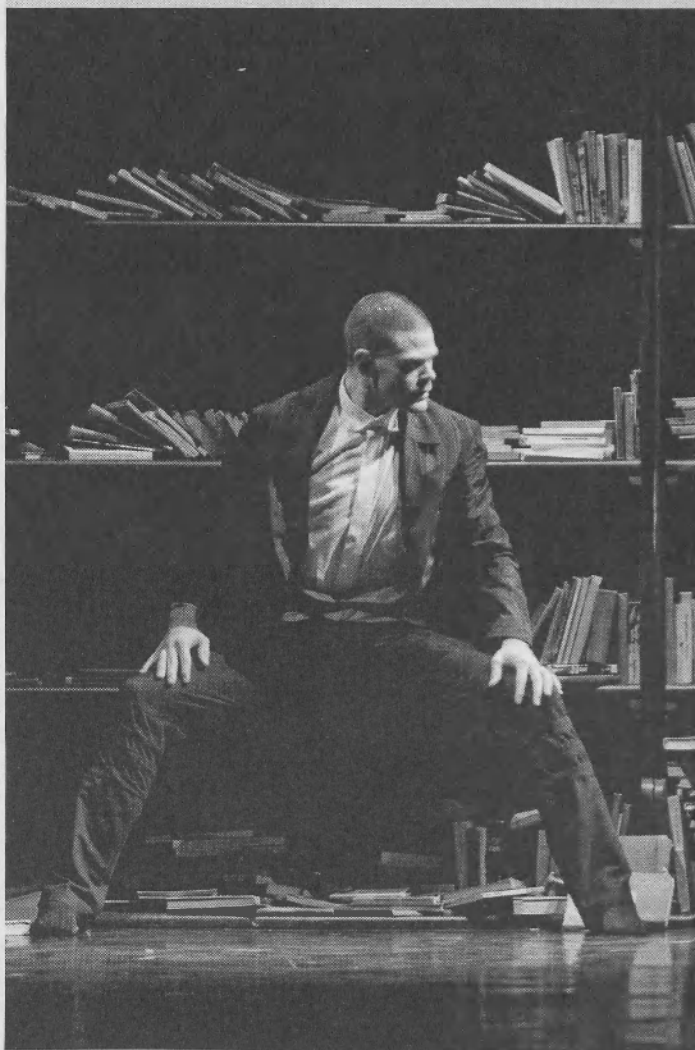
BALRA: Csipkerózsika (Szegedi Kortárs Balett)

LENT: Unisono (Szegedi Kortárs Balett)

zés után jólesik egy kis hatásvadász groteszk. Mindehhez gondolkodásra és anyagmegmunkálásra kész, nyitott, eszközeivel bánni tudó koreográfus szükségeltetik, és az sem lehet mellékes, ha e koreográfusnak nem kell cipelnie az igazgatás minden adminisztratív nyűgét és bajait, mint ahogy ez Szegeden régóta így működik: a művészeti vezető mellett Pataki András az igazgató.

Egy személynek folyamatosan különböző stílusokban, műfajokban és minőségfokokban megnyilvánulni – ez komoly veszélyeket is rejt. Egy emberen belül egy idő után a szélsőséges megközelítések óhatatlanul (és láthatóan) nivellálódnak, vagyis a harsányan szórakoztatóból közepesen szórakoztató lesz, az új utat kereső, markánsan kísérletezőből pedig csak viccesen kísérletező. Több lovat megülve sokkal nehezebb szépen és sikeresen teljesíteni a díjugratópályát, mint egy paripát vezetve. Azt gondolom, Juronics Tamás pályafutásán többször választhatott volna saját, egyedi irányt, de vagy nem tudta, illetve nem akarta megtenni ezt, vagy pedig – és ez az igazán érdekes kérdés – nem tette számára lehetővé a rendszer, amelyben vidéki társulatvezetőként működik. Persze e tekintetben nem kell senkit sem a „rendszer áldozatának” tekintenünk, mert az egyéni választás lehetősége bizonyos mértékig mindig mindenki számára adott, de az is igaz: olyan városokban, ahol gyakorlatilag egyetlen együttes határozza meg a kortárs táncéletet, ott muszáj tekintettel lenni a különböző nézői elvárásokra. De – mint a fentiekből is kiderülhet – nem is a populáris előadások létrejötte a hiba, hanem megjelenésük minőségével vannak általában igen súlyos bajok.

Az alkotói attitűdön belüli nézetnivellálódás nyomai felfedezhetők Juronics alkotásaiban is: a legtöbbször a mélység nem elég mélyen, a magasság pedig nem elég magas van meg bennük. Nem találkoztam még olyan Juronics-darabbal, amely csontig hatolt volna belém, megváltoztatta volna önképemet és a véleményemet a világról (vagy legalább hatásosan befolyásolta volna őket), viszont Juronics-előadáson szinte mindig szert tehetek némi újabb színárnyalatra, információra – egyénről és közösségről, párkapcsolatról, társadalomról. Az sem fordult még elő velem, hogy Juronics-koreográfia első percétől az utolsóig önfeledten, boldogan szórakoztam volna, de emlékszem sok-sok kellemes percre, szükséges, ügyes poénra, mulattató iróniára.



dégekoreográfusokat: több egyfelvonásost tartalmazó esten a saját koreográfiái mellé, saját koncepcióba illeszti a vendégművész alkotását, vagy eleve olyanokat hív meg, akik minden ízében alkalmazkodnak az együtteshez, így újabb tipikus „szegedi” előadásokat alkotnak. Ehelyett talán sokszor értelmesebb lenne gondosan előkészített,

hosszabb kísérletezésbe engedni a csapatot, ami egy meghívott, nívós koreográfus személyiség révén felfrissülést, újabb inspirációkat is eredményezhetne, miközben a művészeti vezető – következő bemutatója előtt – hosszabban töltődhetne.

A Juronics-korszak bemutatóit számba véve nem is az a kérdés merül fel, hogy a művészeti vezető mikor töltődik, hanem az, hogy alszik-e egyáltalán. Ha csak 2009-ig tekintünk vissza, három év alatt hat jelentős bemutatót találunk, és Juronics mindegyikben koreografált, a legtöbbször teljes egészében ő jegyzi az estet. A hat premier demonstrálja a létező közönségigényeket is. A *Csipkerózsika* (2009) korszerű látványvilágával, egyes szereplők punkos szereléseivel, helyenként szinte horrorisztikus jeleneteivel, drámai pillanataival alkalmas fiatal és fiatalos nézők színházba csábítására. Mindemellett hangsúlyoznom kell: Juronics e koreográfiája egyáltalán nem felszínes, pszichologizáló motívumaival, hatásos erőszak-bemutatásával élő, aktuális

felkavaró borzalmak is. Humoros-populáris-népies mellett tanulságos is az opus, de máig sem tudom, igazából hova tegyem. A Mauro Astolfi koreografálta *Beethoveni formákat* és Juronics *IX. szimfóniáját* tartalmazó *Unisono* gyűjtőcímű Beethoven-estet (2010) viszont egyértelműen a kevésbé jól sikerült alkotások közé kell sorolnom. Mindkét egyfelvonásos mély tartalmakat igyekszik komolykodón felszínre hozni, de az üzenet eléggé homályban marad. Ezt csak kevésbé kompenzálják a *IX. szimfónia* lendületes táncai, ráadásul több hiteltelen, direkt publikumra hatás is tarkítja az előadást. Akkor már inkább a *Testek filozófiájának* (2010) helyenként rezgő léccú humora és furcsa kísérletezése! Abban az első felvonás komor, szürke, absztrakt kortárs balettje után a második kiszínesedik és konkretizálódik: a táncosok ugyanazt a koreográfiát adják elő még egyszer, csak pólófelirataik révén beazonosítható (filozofikus) fogalmakká lesznek. A dolog hol komolynak tetszik, többször taszítóan didaktikussá válik, de az is biztos,

hogy megfriccskazza a felületes konyha-filozófusokat és hordószónokokat, nevetet is, el is gondolkodtat, olyan *egy kicsit ebből, egy kicsit abból* jellegű. Én akkor is jobban kedvelem a 2011-es *Infernónál*, amely ezúttal Liszt-zenékre készült koprodukció: első felvonását, a *Dante-szimfóniát* Roberto Galván készítette, a második Juronics Tamás *Belső pokol* című koreográfiája. Beszédes jelenség, hogy leginkább az est záró képére emlékszem, amelyben a *Belső pokol* női szólistája tolakodóan erőszakos show-szerű fényben-gőzben félmeztelenül fetrengve „ég” legelől, a képzeletbeli sügölyük mindenki által jól látható helyén. Nem tud az ilyesmi se megrázni, se megérinteni, a hatást és a vélhető mondanivalót eljelentékteleníti a felszínes látványosságra törekvés. De az is igaz, hogy sokaknak ez nyújt hosszú távon élményt.

Igen elégedett vagyok viszont a *Bosszúállók* (2011) című szerkesztett triptichonnal, amelyben három egyfelvonásos szerepel: az *Elektra*, a *Médeia agóniája* és a *Trakhiszi nők*. Az első és utolsó Juronicsé, a középsőt Pedro Goucha Gomes készítette. Az esten nem ritkák a hatásvadászgyanús elemek, *Elektra* például vakítóan fehér köveken vérvörös túsarkúban bukácsol, a *Médeia*-ban halott csecsemő bábukat dobálnak minden mennyiségben, a *Trakhiszi nők* pedig végig erősen expresszív, drámai és erotikus (mindez az *Elektrára* is jellemző).

Mégis – hibái és következetlenségei ellenére – megérint, elgondolkodtat az este, amellet, hogy végig leköti figyelmemet, és szórakoztat is. Ezt a színvonalat minimumnak lenne jó tudni, ez alá sohasem kéne kerülni. Sem vidéken, sem Budapesten. Olyan balettekben sem, amelyekben több a derű, az érzelem és a kellem, mint a drámaiság.



PINTÉR LEO FELVÉTELEI

jelenségekre utal, képes félelmet és részvétet kelteni, mélyebben megérinteni a nézőt. A *Homo Hungaricus*-ban (2009) népies közegbe helyezett irónia, sőt, annak legfinomabb megnyilvánulása, az önirónia dominál, még akkor is, ha az előadásban bőven akad célzás történelmünk fertelmes fejezeteire, feltárul a mindenkori gyalázatos emberi hitványság, és láthatók szabályosan