

Kutszegi Csaba  
Csizmások, balettcipősök, mezítlábasok  
Három esszé

I. Nem minden arany, ami fénylik  
Autentikus és útkereső színpadi néptánc

Generációm már igazán megszokhatta, hogy válságban él: jómagam a múlt század hetvenes éveiben gimnazistaként hallottam először nyomatékosan és gyakran emlegetni a fogalmat, akkor az olaj- előtagot és a „vajon begyűrűzik-e?” kérdést illesztették legtöbbször köré. Az azóta eltelt majd’ négy évtizedben világbirodalmak buktak el, a földgolyóbis északi féltekéjén elképesztő technikai csodák váltak mindenki számára elérhetővé (ez már a hajdani harmadik világ területére is lassan igaz), de a „válság” szó előfordulásának gyakorisága a publicisztikában és a közbeszédben egyre csak nő. A magam szerény eszközeivel ehhez azzal szeretnék hozzájárulni, hogy kijelentem: a színpadi tánc néhány, a közelmúltban virágkorát élő műfaja mára válságba jutott.

Állításom korrekt bizonyításához persze először a válság fogalmát kellene egzaktan meghatároznom, de ehelyett inkább néhány közismert tényre utalok. A művészetek történetében több olyan periódus írható körül, amelyben a kornak megfelelő műfajspecifikus technikák kezelése páratlanul magas szintre hágott, és közben e megszerzett formai tudás mögül egyszerűen kikopott az adekvát tartalom. Az utókor persze elismeréssel adózik például a cinquecento második fele festményeinek, de korabeli forrásokból kiolvasható, hogy a korszak alkotói és kultúrafogyasztói igen nagy számban kételkedve, elégedetlenül vagy egyenesen meghasonlottan szemlélték kortárs művészetüket. A nagy korszakok utáni válságos évtizedek művészetéről generációm tagjai fiatalon leginkább Hauser Arnold művészetszociológus és Németh Lajos művészettörténész elemzéseit olvashatták, mely munkákban ma sem található szégyellnivalót, okulnivalót viszont annál többet. Említett szerzők írásainak részletes elemzése helyett csupán egy, a XVI. századi manierizmusról szóló hauseri gondolatot citálok ide: „A manierizmus leglelke ez az ellentmondás: a klasszikus példák utánzása itt menekülés a teremtő élet zűrzavara elől, amely elnyeléssel fenyeget; a szubjektív formák kiélezése, a fitogtatott önkény, a valóság formai értelmezésének túlhajtott eredetisége pedig a félelem jele, a félelemé attól, hogy a forma csődöt talál mondani az élet dinamikájával szemben, és a művészet tartalmatlan szépséggé silányul.” (Hauser Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete*. Gondolat, 1980, 38.)

Azért ez idézet, mert cikkem témájáról, a mai autentikus néptáncról és megújulási kísérleteiről szólva sem lehetne pontosabban felvenni a látletet.

Ma a néptáncban két klasszikus példa kínálkozik. Az egyik a gyűjtéseken alapuló, tiszta forrásból merítő úgynevezett autentikus néptánc, amely a színpadon a múlt század hetvenes–nyolcvanas éveiben élte virágkorát. Az irányzat egyik stílussteremtő, meghatározó koreográfusa a Magyar Állami Népi Együttes második nagy korszakát vezénylő Tímár Sándor. Ma már klasszikus példának nevezhető a Novák Ferenc által megteremtett, jórészt a „Bihariban” és a Honvéd Együttesben megvalósított, néptáncon alapuló táncszínház is. Ezek utánzása mellett létezik a „szubjektív formák kiélezése”, sőt helyenként még a „fitogtatott önkény” is, amely legtöbbször valóban abból a (reális) félelemből táplálkozik, hogy a néptánc, ha képtelen a korára reagálni, és múzeumi jelenséggé válik, akkor egyszerre mind „tartalmatlan szépséggé silányul”. E félelem a – több néptánc-koreográfusban meglevő – természetes megújulási szándékkal és alkotóművészi kreativitással társulva motiválja a műfaj szépszájú, figyelemre érdemes kísérleteit.

Hauser XVI. századra vonatkoztatott szimptomái szinte egy az egyben megfigyelhetők a mában is, de emellett – és ez a perdöntő – a jelen alkotásainak elemzése is határozottan arra mutat (világszerte), hogy a néptánc mostanság nem nagyon találja a régi idők dicsőségéhez méltó új útjait (nagy korszaka után bizony válságtünetek mutatkoznak rajta). A válság (vagy optimistábban: a megtorpanás) egyik oka határozott véleményem szerint a fentebb említett „klasszikus” példák utánzására-reprodukálására készítő, vélt vagy valós nézői, illetve fenntartói igény kiszolgálása. Itthon főleg az utóbbi miatt néz a műfaj nehéz évek elé. A jelenlegi kulturális irányítás preferenciái ugyanis könnyen „elkényelmesíthetik” a hivatásos néptáncgyüttesek vezető koreográfusait. Ha a „szép, mert magyaros” és „tartalmas, mert történelmünkről szól” elvek kritikátlanul eluralkodhatnak, akkor a néptáncművészet belátható időn belül „csődöt fog mondani az élet dinamikájával szemben”.

A klasszikus példák utánzása és az új formák keresése mellett a mai néptáncművészetnek van egy olyan, egyre inkább terjedő, a legkülönbözőbb stílusú alkotásokra is mételyszerűen ható jellemzője, amely a XVI. században még teljesen ismeretlen volt. Ez a jelenség a (műfajspecifikus technikákat magas szinten kezelő) elitművészetek kiárusítása a tömegfogyasztás piacán. Ez természetesen nemcsak a néptáncra igaz. És nem új keletű, hogy a művészek kiszolgálják a megrendelő-fogyasztó igényeit. Korunk sajátja viszont a tömegigények szolgai kielégítése, amelyben legtöbbször a kultúraközvetítés igényének még az írmagja sem lelhető fel, ám mindeközben állandó hivatkozási alap a nézőszám és a jegybevétel. A néptáncban (szintén világméretben) kifejezetten megerősödött az a jelenség, hogy a technikát magas szinten kezelő alkotók és előadók tartalmi-formai gagyit gyártanak sorozatban. Ebben a folyamatban igazán súlyos kulturális dezinformáláshoz az vezet, hogy a (színvonalas vagy kevésbé színvonalas) szórakoztatóipari termékeket alkotóik rendszerint igen gátlástalanul korunkra, életünkre utaló, adekvát, tartalmas,

magas művészeti alkotásnak állítják be (ebben a megbocsáthatatlan, értékromboló csúsztatásban valószínűleg világelső vagyunk).

Az elitkultúra a népszórakoztatástól mindig is élesen elvált – talán egészen a múlt század közepéig. A fogyasztóvá váló tömegek (ha van kultúrára költhető pénzük) többé nem kulturális folyamatok tevékeny résztvevői akarnak lenni, hanem meg akarják vásárolni az általuk elérhető legszínvonalasabb (vagy annak vélt) művészeti terméket. Az alkotó- és előadóművészek – a jó üzlet reményében – a könnyen befogadható, populáris termékről is azt állítják: nemcsak kellemes és szórakoztató, hanem tartalmas és színvonalas is. Magyarországon van olyan néptánc alapú technikát táncoló show-táncegyüttes is, amely előadásait rendszeresen kiemelkedő nemzeti értéként hirdeti. A fogyasztó számára mindez csak akkor válhat hihetővé, ha legalább a felszín tényleg csillog-villog, azaz az előadók (és az alkotók) a technikát valóban magas szinten birtokolják. A néptáncban szinte bizarrá válik az alábbi ellentmondás: a káprázatos technika, amit a fogyasztó elitkultúraként vásárol meg, száz- százötven évvel korábban szegény emberek közösségi tevékenységében kristályosodott ki úgy, hogy a közönség nem megvásárlója volt a kulturális tevékenység láthatásának, hanem tevékenyen részt vett benne. Manapság ha civilek táncos rendezvényen (vagy szervezetekben) megmozdulnak (például betanulnak táncokat), a létrejött előadás műkedvelő produkciónak számít – és ez így is van. A furcsa csak az, hogy a professzionális néptáncosok az autentikus előadásaikban ugyanazokat a tartalmakat jelenítik meg (vetélkedés, lánykérés, esküvő, csürdöngölés, juhmérés stb.), csak – természetesen – általában jóval magasabb technikai és előadó-művészi színvonalon. Így a mindenkori néző azért fizet (gyakran borsos árat), hogy megnézze, mit művelt maga százötven évvel ezelőtt. És még örömmel el is hiszi, hogy elitkultúrát lát.

Ebben a helyzetben nagy az írástudók, pontosabban a tánc- és színházcsinálók felelőssége. Beleértve a kultúráért felelős politikusokat, döntnököket, tisztségviselőket is. Mert ha a felszínnel, a technikával, a „művészet tartalmatlan szépségével” megelégedő tömegek megerősítést kapnak abban, hogy kellemes táncbámuló időtöltésük jellem- és nemzetépítő kulturális tevékenység is egyben, akkor a tartalmas, mélyebb, bonyolultabb kultúrát nagyon hamar tényleg csak a szűk, „gyanús” értelmiségi elit fogja érteni. Ennek rövid távon (például szavazófülkében) lehet éppen elnyerhető haszna, de hosszú távon eddig mindig mindenhol bizonyosodott: gazdasági fellendülés csak kulturált, képzett tömegebázissal érhető el. A kulturáltsághoz meg – teringettét! – nemcsak szórakozni, de gondolkodni és érezni is kell.

Autentikus néptánc-előadásokra igazából azért lenne szükség, hogy állandó viszonyítási pontjai legyenek a belőlük kinövő kísérletezésnek. A viszonyítás oda-vissza működik: eleink táncának szemlélése hosszú távon csak akkor lehet érdekes, ha összevethető a táncművelés fogyasztóinak mai igényeivel. Csak akkor érdekelhet a régi korok tánca, ha a mai is foglalkoztat. Van igény a mában is számtalan, a néptánc nyelvén (is) kifejezhető tartalom megjelenítésére,

de az egészen biztos, hogy az autentikus néptánc *önmagában* csak egy szűk, nosztalgizáló réteg (az úgynevezett árvalányhajas magyar urak) számára nyújt kitartóan – inkább tartalmaznak vélt, mint valójában is annak minősíthető – kulturálódási lehetőséget. Szórakoztatni persze unásig-rogyásig elszórakoztathat sokakat a hagyományörző néptánc, de tisztán kell látni: ha a néptánc-előadás alkotója csak azt tűzi ki célul, hogy bemutassa régmúlt idők technikailag alaposan felturbózott táncait, az eredmény nem kreatív, hanem szórakoztatási céllal létrejött, reprodukáló-sokszorosító művészet lesz. Amire a maga helyén és mértékében szintén szükség van – például azért, hogy lelkesítő példaként, szakmai útmutatásul szolgáljon a deklaráltan saját szórakoztatásukra táncoló amatőr csoportok számára. De ha a professzionális néptánc eme igen fontos közművelődési funkciója mellett színházművészetnek (is) vallja magát, akkor meg kell találnia a színházzá váláshoz szükséges, hagyományörzésen jócskán túlmutató, a mai valóságra is vonatkoztatható, differenciált, sokrétű tartalmat megjeleníteni képes korszerű ábrázolási módjait és az ahhoz tartozó eszköztárat.

A három hazai professzionális néptáncegyüttesünk – ha különböző mértékben, módokon és sikerrel is – próbál e kihívásnak megfelelni. Persze mindhárman a hagyományok őrzésében a legsikeresebbek, és mivel egyikük sem mentesülhet a nézőszám-produkálástól, valamennyire incselkednek a popularitással is.

Valószínűleg ez utóbbi okozza, hogy a Honvéd Együttes műsorán az utóbbi években méltatlanul színvonalatlan előadások is megjelentek. Konkrétan a *Dózsára* és *A Tenkes kapitányára* gondolok (mindkettőnek koreográfusa: Zsuráfszky Zoltán). Utóbbi szerzői a tévéfilmsorozat népszerűségét kihasználva, a filmből származó jelenetek közül sceníroztak táncszínpadra néhányat. Bár színvonalas, jól előadott táncbetétek is fellelhetők a produkcióban, de az előadást mindvégig a langyos, középszerű szórakoztatás igénye (illetve igénytelensége) lengi be. A történet még csak dicső múltunkba sem vezethet vissza, hisz mindenki tudja: *A Tenkes kapitánya* nem történelmi tényeken alapul (nincsenek is benne valóságos történelmi személyek), hanem Örsi Ferenc tollából fogant fikatív sztori. A táncjáték legnagyobb baja az, hogy meg sem kísérel bármit is hozzátenni a filmsorozathoz, nem akarja újraértelmezni azt, helyette pusztán – tudatosan – reprodukálni és utánozni próbál, persze sikertelenül, mert egy sikeres filmet nem lehet táncszínpadon jobban megcsinálni. Ez csakis akkor sikerülhet, ha az alkotó képes hozzátenni az eredeti műhöz valami pluszt. A *Dózsa* esetében annyival rosszabb a helyzet, hogy Zsuráfszky a mű kapcsán (Vincze Zsuzsa dramaturggal) valóságos történelmi események boncolgatásába, értelmezésébe fogott, ráadásul olyan témát választva, amelynek megítélése történész körökben is igencsak ellentmondásos. Dózsa Györgyről máig nincs megnyugtatóan eldöntve, hogy népvezér nemzeti hős, egyszerű megsértődött karrierkatona, vagy békés nemesi kúriákat feldúló, ártatlan családokat felkoncoló korabeli paraszterrorista volt-e. Láthatóan Zsuráfszkyék sem tudtak a kérdésben zöld ágra vergődni, legalábbis

táncjátékukban mindhárom alakmást magában hordozza a címszereplő. Mindeközben a kereszténység védelmezőjeként is értelmeződik, olyannyira, hogy még tüzes trónusa fölött is a Szent Koronára hasonlító vastraverz feszül, amelynek tartóoszlopairól diszkrét tűzijáték tör ki, amikor a legyőzött parasztokat alakító táncosok *in concreto* harapdálni kezdik hajdani vezérük sülő combjait. Na, ha valamiért, hát ezért és az ezekhez hasonló előadások miatt félttem a jövő néptáncművészetét.

A Honvéd Együttes 2005-ben újíttotta fel a Novák Ferenc koreografálta- rendezte *Egri csillagokat*. Bár nem vagyok rajongója a magyar rusztikus musicaleknek, de a *Dózsa* óta a Gárdonyi Géza regénye alapján készült táncjátékot szabályosan visszasírom. A hős egri várvédők története kapcsán egyértelműen meg lehet szólalni hazaszeretetről, hűségről, árulásról, szerelemről, barátságról. Leginkább az alkotók intelligenciáján és empátiáján múlik, hogy a témából fogyasztható és ajánlható ifjúsági előadás születik-e. A Honvéd Együttes hajdani „klasszikus példának utánczása” a Foltin Jolán jegyezte, 2009-ben bemutatott *A Tánczmester*. Ennek megfelelően nem is mutatja meg a megújult jövőbe vezető irányt, viszont a néptánc és a történelmi társas tánc nyelvén fogalmazó szórakoztató-tanulságos színházi esttel szolgál. *Az Egri csillagok* és *A Tánczmester* azt bizonyítja, hogy még mindig életképes a (nép)táncszínház műfaja, ha alkotóik tartalmas gondolatból igyekeznek kiindulni, és nem üres látványosságokkal próbálnak felszínes elvárásoknak megfelelni.

A hagyományörzés és megújulás Szkülájája és Kharüdisze között talán a megalakulásának hatvanadik évfordulóját az idén ünneplő Magyar Állami Népi Együttesnek a legkényesebb a helyzete: „hivatalból” köteles játszani, gazdagítani, színesíteni az autentikus repertoárját, miközben megújulásban is illik élen járnia. Ez utóbbi a MÁNE közelmúltjában hol fényesen sikeredett, hol pedig közepes vagy annál jobb „innovációs produkciók” megszületésében nyilvánult meg. Az együttes elmúlt hatvan évében mindenesetre ékesen megmutatkozott, hogy a néptáncnak is bizonyos időközönként muszáj megújulnia. A Rábai-korszakot tiszta forrásból merítő színpadi mütáncok jellemezték (kimondva-kimondatlanul példaként szolgált akkortájt a szovjet Mojszejev Együttes stílusa és a klasszikus balettek karaktertáncai), a Rábai Miklóst követő Tímár Sándor stilizált életszerűséggel jelenítette meg a színpadon a múlt század hetvenes–nyolcvanas éveiben fellendülő gyűjtések anyagát, a mában pedig Mihályi Gábor művészeti vezető keresi a megújulás különböző lehetőségeit. A Thália Színházban bemutatott, *60 év* című jubileumi összeállítás keresztmetszetét adja a három korszaknak, láthatók is benne egymástól markánsan különböző táncrészletek. Még a „fitogtatott (formai) önkény” is megjelent a *Pannon freskó* Horváth Csaba koreografálta részletében, Mihályi Gábor *Naplegenda*-tételei pedig a néptáncos alapokon maradó továbblépés egy lehetőségét villantották fel.

A közelmúlt legbiztatóbb néptáncos megújulási kísérlete a Népi Együttes által bemutatott, Kovács Gerzson Péter rendezte-koreografálta *Labirintus* című előadás (az előadás társrendezője és -koreográfusa az együttesvezető Mihályi – a szerk. megjegy.), amely a Bartók-trilógiának *Kincses Felvidéket* követő második tagja (lásd *Útmutató útvesztő. SZÍNHÁZ*, 2009. január). Bár a koreográfia mozgásanyaga többségében átértelmezett néptáncemlekből épül fel, az előadás általános, elvont ábrázolási módja, cselekmény nélküli történései és korszerű látványvilága révén a kortárs tánc felé húz. Az ez irányba történő kibontakozásnak talán az a legfőbb akadálya, hogy a nagy néptáncgyűttesek előadásaiiban – szervesen, koreografikusan illeszkedve – jelenleg nem tudnak megjeleníteni más iskolázottságot igénylő, színvonalas, korszerű táncnyelvek. A néptáncosok legtöbbje koordinált puhaságot feltételező kortárs táncstílusban képtelen megmozdulni, vagy legalábbis az ez irányú, nem sokoldalú képzettségük behatárolja – az akár vendégkoreográfusok segítségével kísérletező – újítási szándékot. Pedig könnyen elképzelhető, hogy a néptánc számára hatalmas perspektívát jelentene a művészileg motivált, koncepciózus szimbiózis más táncnyelvekkel. A Táncművészeti Főiskola néptánc szakának legutóbbi bemutatóján (*Tánc, tánc, tánc...* Nemzeti Táncszínház, 2011. március 10.) az autentikus és látványos-etnós számok között rövid kortárs tánc-koreográfiák is megjelentek, de a különböző táncnyelvek egy koreográfián belüli szimbiózisa nem jött létre a vizsgálóelőadáson. Gyanítom is, hogy a néptánc-képzésben a stiláris sokszínűséget leginkább az a gyakorlati tény hívja életre, hogy a néptánc szakon végzettek közül későbbi pályájukon sokan kortárs táncra nyergelnek át (nem tartozik szorosan ide, de megjegyzem: ezt minden bizonnyal nem a meggazdagodás reményében teszik).

A néptánc megújításának egyik legkitartóbb kísérletezője Juhász Zsolt, a Duna Művészegyüttes és a Duna Táncműhely vezetője. Főleg az utóbbi formáció szolgál kísérletezésre, de a „nagy Duna” repertoárján szereplő autentikus előadásokra is jellemző a műfajon, az autentikus stíluson belüli folytonos megújulási szándék. Juhász a nagy együttesnek készített koreográfiáiban sem a letűnt paraszti életforma ünnepeit, népszokásait idézi meg (mint az autentikus koreográfiák zöme), hanem a táncnyelvet őrzi, amellyel viszont elvontan fogalmaz. Koreográfiáit eltérő koncepciókra építi ugyan, de egyedi stílusjegyei, jellemző esztétikai látásmódja és tipikus koreográfusi eszköztára összekötik alkotásait. A 2008-as *Aranyágban* például autentikus táncok szokatlan, kortárs látványközegben jelennek meg, sőt Bartók Béla „komolyzenéje” kompozíciót alkotva összeöltődik a hagyományos népzenei talpalávalóval. Juhász színpadán tehát a vizuális és auditív szférában megteremtődik a különböző szegmensek szimbiózisa, de a táncjáték *primus inter pares*ében, magában a táncban nála sem lelhető fel áttörő „nyelvújítás”. A koreográfus életművében mutatkoznak ugyan „halvány” kísérletek különböző táncnyelvek elegyítésére (lásd *Derengő, Muszáj hercules, Tükörmély, Vendégszerető, Székek, Meggyeskert*), de minden bizonnyal a fentebb említett

okok miatt (sokoldalúan képzett néptáncosok hiánya) e téren jelentős előrelépés ez idáig nem következett be. A bravúros technikai tudás megszerzése manapság a táncban csak specializálódás révén lehetséges (például a balettban, de bizonyos mértékig a néptáncban is már gyerekkorban speciális izomzatot, sajátosan mozgó végtagokat kell kiművelni), a műfaj fejlődése viszont az előadóktól többféle technika, műfaj és stílus magabiztos tudását várja el. Ez a nehezen feloldható paradoxon a technikás színpadi tánc válságának egyik alapvető oka. Mert léteznek ugyan, főleg az angol „fizikai színházban”, kortárs táncot, klasszikus balettet, operaéneklést és színészi játékot egyformán magas színvonalon interpretáló „polihisztor” előadóművészek, de egyrészt ez nem általános jelenség, másrészt pedig nemegyszer kiderül: az alkotói-rendezői „teremtő erő” e szuperadottságokkal egyelőre nem tud mit kezdeni. Vagyis: a koreográfus-rendezők szinte cirkuszi látványosságig turbózzák fel előadóik technikai tudását, és közben az öncélúvá vált formai-technikai élménynyújtáshoz képtelenek adekvát tartalmat társítani.

Juhász nem erre megy, hanem néha kifejezetten visszafogottan, de mindig igen ízlésesen, a szerkezetet, térformákat igen esztétikusan kezelve a hatáskeltés és a míves-igényes-tartalmas művészet között lavíroz úgy, hogy következetesen az utóbbi keretein belül marad. Ezen törekvése a már említett *Aranyág* mellett megfigyelhető a *Nomád szenvedély – Kígyóballadában*, a *Tavaszi szélben* és az *Örökkön örökkében* is, de kikristályosodva, kitűnő minőséget eredményezve összegződik a legfrissebb *Feketetőben* is.

Már az ötlet is telitalálat, és az sem von le a produkció értékéből semmit, hogy ez már másnak is eszébe jutott (a kolozsvári Ördögtérnye Néptáncgyűttes tavaly ősszel Budapesten is bemutatta a körösfeketetői vásár ihlette táncjátékát). Juhász – a kolozsváriakkal ellentétben – nem kelti kisrealizmus illúzióját, őt a régóta, évente kétszer megrendezett vásár mint metafora érdekli. És a jelenség kínálja is magát ekként: a vásár forgatagában ugyanis nemcsak a különböző tájegységek és nemzetiségek portékái és képviselői nyüzsögnek, hanem a régmúlt és a jelen emblemikus figurái, jelenségei is – egy időben – a tó körül „kavarognak”. Különböző kultúrák, rég eltűnt és mostanság kialakuló életformák követei és emblemikus tárgyai tűnnek elő Juhász színpadán a tóból, amely teljes játékteret betöltő, arénaalaprajz-szerű szabályos körlap, színe fekete, Feketető és kozmikus fekete lyuk egyben. A mulandóság, a könnyörtelenül múló idő tava mindent elnyel, de míg a partján megjelennek a vásárolók, emlékezetükben újra és újra fel fognak éledni a hajdani szereplők. Az előadás menetét a koreográfus archaikus dalokkal, kísértetként megjelenő, régi népviseletű figurákkal és a teret idegenül síkokra szabdaló keresztmozgásokkal „tördeli” szét, mindeközben az idő linearitását is különböző, koreográfiai és tárgyi eszközökkel érzékelteti: a szimbolikus jelenségek és történések a régmúltból indulva a jelenünkbe tartanak. Így, végül a mába érve kínálja magát a „korszerű-show-szerű” finálé is: a mában mulatozók (fogyasztók) magukra csiricsaré vásári kacatokat aggatva, a végletekig fokozzák

a jókedvet – természetesen páratlanul magas szintű, műfajspecifikus (néptánc)technikát fitogtatva.

Az Állami Népi Együttes és a Duna Művészegyüttes elismerésre méltó eredményei ellenére a hazai néptáncművészetben jelenleg nem mutatkozik olyan irányzat, amelynek követése hosszabb távú virágzás, újabb fénykor eljövételét ígérné. A bravúros technikára viszont több felől kínálkoznak vevők: az elgagyiasított, lebutított változatát tömegméretekben igénylik a művészetet a rekreációs időtöltéssel összekeverő, felületes kikapcsolódásra vágyó tömegek, de aktívan érdeklődik a politika is ez iránt, mert utóbbi mindenhol ott akar lenni, ahol tömegek magyarkodással lelkesíthetők. A professzionális színpadi tánc folklór-ága a világon mindenhol nehezen éli meg jelenét, és vázolja fel tartalmas jövőképét, de eme igen bonyolult művészeti kérdés eldöntésében csak nálunk diszponálja magát a politika ilyen határozottan. Az egyik friss hír most az, hogy a kulturális államtitkárság – bejárógató táncos lobbisták nyomására – a függetlenek (VI. kategória) számára kiírt pályázatában – többedmagával kiemelve – eleve győzelemre ítélte az egyik gagyigyártó show-tánc-együttesünket. Ez nemcsak az alternatív kortárs táncosok érdekeit sérti, hanem megalázza a táncagyományaink ügyén, jövőjén ihletetten, szakértelemmel dolgozó, tiszta forrásból merítő néptáncművészeinket is.

Hogy ki vagy kik voltak „a szakma érdekeit önzetlenül szem előtt tartó” önjelölt lobbisták, azt – igaz, megbízható eredménnyel – csak találgatni lehet. Egyébként a mai értelemben vett modern politika kialakulása is a késő reneszánsz válságos évtizedeire datálható. A szakma iskolateremtő klasszikusa Niccolò Machiavelli (1469–1527) volt. Erkölcsstanának máig sok követője akad.

Színház, 2011. július



## II. Volt egyszer egy magyar balett Operaházi balettigazgatók tündöklése és bukása

A koncepciótlanul vagy szándékosan takaréklángon működtetett kulturális intézmények szabályosan magukra húzzák a politikát. Nem mintha a politika nem akarna eleve mindenhol jelen lenni (a hangos vagy markánsan sikeres intézményekben éppen azért, mert hangosak és markánsak), de az általános langymeleg azért különösen csábító a mindenkori fenntartó hatalom számára, mert szolgálatot tett, karriervágyó nímandokat ültethet pozícióba – bármikor, feltűnés nélkül. Középszerű törtetők között ugyanis nem nehéz rámutatni egyre a sok közül azzal, hogy mostantól ő lesz az első számú. Hogy konkrét (ellen)példával érzékeltessem mondandómat: Fischer Ivánt nem lenne egyszerű leváltani a Budapesti Fesztiválzenekar éléről azzal, hogy az új kurzus jobbat, felkészültebbet, tehetségesebbet hoz majd helyette, és a fejcserére azért van szükség, mert a zenekar az utóbbi időben „gyengén muzsikál”. Annak is furcsa visszhangja lenne világszerte, ha olyan „gazdasági indokkal” akarnák elmozdítani a zeneigazgatót, hogy másfél éve egyszer hanyagul nem fizette ki a parizeres zsemlejét a művészbüfében. Azt is láthatjuk: a színházigazgatóként és rendezőként évről évre egyre fantasztikusabb eredményeket produkáló Alföldi Róbert is kitartóan nagy fának bizonyul a fejszével vagdalkozóknak. A Magyar Állami Operaházban viszont mindent lehet: a sugárúti palotában ugyanis évtizedek óta nem mutatnak fel olyan minőséget, amely a politikai hátszéllel támogatott illetéktelen behatolóktól megvédhetné a társulatot.

Hiteles, kikezddhetetlen vezető egyéniségek sincsenek már a környéken, mert legtöbbjük elborzadva messze szaladt. Nem túlzás azt állítani: komoly ember manapság nem vállal pozíciót az intézményben. Ennek ellenére körülbelül egy éve elkecsereedett harc dúl az Operaház fő- és balettigazgatói székéért, egyes feltételezések szerint az illetékes miniszter még az állását is kockára tette azzal, hogy a miniszterelnök kérése ellenére idő előtt kinevezte favoritját, aki – „természetesen” – nem ugyanaz a személy, mint akit a területért felelős államtitkár támogat. Az ember már tényleg nem tud mit gondolni. Lehet, hogy itt nem is csupán arról van szó, hogy sulykot elvető karrieristák ádázan lobbiznak vágyott pozícióik eléréséért? Lehet, hogy a kiemelt költségvetésű Operaházban a kulisszák mögött, ügyesen álcázva, valójában súlyos pénzek cserélnek mutyiban gazdát, és ezért oly vonzó a teátrumban nagy hatalmú embernek lenni? Idáig már nem terjed a szakmai kompetenciám, és – érthető módon – a terület nem is esik a látóterembe. De mégiscsak furcsa, hogy a hatalomért folytatott harcban mindenki gazdasági visszaélésre utaló nyomokat kutat, és arról szóló vádakat fogalmaz meg, miközben hogy kinek milyen a házzal kapcsolatos művészi koncepciója, arról szinte semmi sem hallható.

Jelen dolgozatban azon próbálok gondolkodni, hogy a múlt század nyolcvanas éveinek kezdetétől vajon miért tűntek el szinte teljesen az

Operaházból az átfogó koncepcióval színre lépő balettigazgatók, és vajon ez a folyamat vezetett-e törvényszerűen a jelenlegi infernális állapot kialakulásához.

Ahhoz, hogy a budapesti operaházi balettigazgatók történetét áttekintsük, nem kell nagyon messzire visszamennünk a múltban. A pozíció hivatalosan 1960. szeptember 1-je óta létezik, akkortól tíz hónapig Nádas Ferenc, a kor nemzetközi hírű balettmestere töltötte be. Persze előtte is volt vezetője, sőt „alapító atyja” a magyar nemzeti balettnak: a táncosként és koreográfusként is szintén méltán Európa-hírű Harangozó Gyula, aki 1950-től 1960. augusztus 31-ig művészeti vezetőként irányította a balett-társulatot. Hogy Harangozó koncepciózus vezető volt-e, az nem is lehet kérdés, hisz nevéhez fűződik az önálló magyarországi operaházi balettművészet mind szervezeti, mind művészi-esztétikai megteremtése. Persze sem alapítani, sem megteremteni nem lett volna módja megfelelő háttér nélkül. De – mai szemmel nézve: csodák csodájára – a múlt század húszas–harmincas éveiben ez a háttér megadatott a balett számára. Bármennyire hihetetlen, de az Operaház igazgatói posztját 1925-től betöltő Radnai Miklós feladatának gondolta a balett felfejlesztését is, olyannyira, hogy külföldi balettmestereket és koreográfusokat szerződtetett, de nem úgy, hogy beengedte azokat, akik éppen erre jártak, hanem a legjobbakat igyekezett megtalálni. Jómagam az 1970-es évektől látom közről az operaházi eseményeket, és elmondhatom, azóta az operaigazgatók gyakorlatilag két dolgot tartanak fontosnak a balettel kapcsolatban: ne legyen vele probléma, és bármikor – ha az operarészlegnek szüksége van rá – vita nélkül kurtítható legyen a premier- és vendégművész-kerete. A Radnai szerződtette Albert Gaubier fedezte fel a balettkarban a fiatal Harangozó Gyulát, akit a későbbiekben Radnai utóda, Márkus László is keményen támogatót (ma ez sem így szokás), így születhetett meg 1936-ban Harangozó első önálló operaházi koreográfiája, a *Csárdajelenet*. A folklórra támaszkodó koreográfiában találkoztak a hazai és az európai trendek: a darab előzménye a Gyagilev vezette Orosz Balett realiztikus, karakterábrázoló, akkor még mindig korszerű fokini hagyománya (lásd Mihail Fokin orosz koreográfus életművét), életre hívója pedig a korszak „nemzeti gondolkodása”, a népművészet (újra)felfedezése és preferálása, a néptáncsoportok megalakulása, a gyűjtések elkezdődése volt – a maguk ideológiai veszélyeivel és művészi pozitívumaival.

Harangozó művészeti vezetőként az ötvenes években is igyekezett őrizni balettművészetünk nemzeti jellegét, de – felsőbb akaratra, ami ezúttal egyértelműen a balett hasznára vált – kitérte a kapukat az úgynevezett szovjet-orosz klasszikus balettek (és a velük érkező orosz balettmesterek) előtt. Akárhogy is volt, amíg alkotóerővel bírta (és tehette is), Harangozó mindent megtett a balettművészet – ma így mondjuk – topon maradásáért. Ennek eredményeként az operaházi balettművészet a harmincas és az ötvenes években – egyéb művészetekkel együtt – országos viszonylatban az első vonulatba tartozott. Nem állítom, hogy közelmúltunk, az elmúlt harminc év balettigazgatóinak egyike sem igyekezett volna hasonlóan tenni, de ebben az

utóbbi időszakban az a kérdés, hogy egy művészeti ágat méltó színvonalon kell tartani, és hogy ezért kockázatot kell vállalni, áldozatot kell hozni, igazából fel sem merült. Legalábbis csak dumaszinten jelent meg rendszeresen.

Harangozótól 1961-ben – a közbülső Nádasí-évad után – Lőrinc György vette át stafétabotot, és igazgatott 1977-ig. Lőrinc koncepciója határozottan különbözött Harangozóétól (idősebb kollégák visszaemlékezései szerint a váltás nem is volt békés-baráti), de ettől a tény tény marad: Lőrincnek sikerült (a Harangozó által lerakott alapokon) egy, manapság is a magyar balettművészet virágkoraként emlegetett, igen sikeres korszakot létrehozni és levezényelnie. Lőrinc a két világháború között eszmélő mozdulatművészet felől érkezett a balett műfajába, talán ebből is fakad, hogy a Kádár-rendszerben is egy határig preferált nemzeti gondolat és népművészeti alapok ápolása helyett inkább a vasfüggönyön túlra kacsingatott. A hetvenes években szabályosan a hazai repertoárba betonozta Maurice Béjart, George Balanchine és kisebb mértékben Alvin Ailey koreográfiáit, miközben tág teret biztosított egy újabb különleges koreográfustehetség, Seregi László kibontakozásához. (Manapság az is ritkaság, hogy egy balettigazgató engedjen maximálisan kifejlődni egy potenciálisan konkurenciává válható tehetség.) A Béjart- és Balanchine-alkotások „honosítása” nemcsak ügyes taktikai érzékre vallott, hanem túl nem értékelhető jelentőséggel is bírt. Generációk nőttek fel a „modern balett” két, világviszonylatban is kiemelkedő óriásának művészet- és világszemléletén. Ahogyan a hatvanas években tánchoz, képzőművészethez, zenéhez vonzódo, alternatív formákra vágyó értelmiségi csoportok Pécsre zarándokoltak Eck Imre-balettet nézni, a hetvenes években (a kaposvári színház mellett) az Operaház Béjart-előadásai is a kvalifikált rétegek érdeklődésének homlokterében álltak.

Ha Nádasí évadnyi intermezzóját nem vesszük számba, Seregi László volt az első olyan balettigazgató az Operaházban (1977-től 1983-ig), aki nem azért fogadta el a posztot, mert kidolgozott, végrehajtandó koncepció alapján igazgatni akart, hanem mert elődje hatvanéves korában önként lemondott, és megfelelő személy kellett a helyére. Utólag, több mint három évtized távlatából látható: ez fordulópont volt az operaházi balettigazgatás történetében. A történekeért emberileg sem Lőrinc, sem Seregi nem hibáztatható, de ekkortájt nyílt ki a magyar operabalett történetének egyik máig lezárhatatlan Pandóra-szelencéje. Félreértés ne essék, az évtizedes viharok elszabadulását nem az okozta, hogy Seregi kvalitásaiban alkalmatlan lett volna a posztra, hanem az, hogy megtörténhetett: megfelelő személyt kerestek, nem pedig kidolgozott, szükségszerű, előre mutató és végrehajtható koncepciót. Akkortól fogalmazódott meg olyan fejekben az alábbi gondolat, amelyekben nem lett volna szabad megfogalmazódnia: „én is lehetek megfelelő személy (sőt, az is vagyok), hiszen nem kell előre kidolgozni, mi történjék a következő években a magyar balettel, elég irányítani, utasítani.” Seregi az íróasztal mögött eleve nem hosszú távra rendezkedett be. Neki nem balettigazgatói, hanem koreográfusi koncepciója és ambíciója volt. A kettő, ha mindkét tevékenységet színvonalasan és elhivatottan

űzik, nem is egyeztethető össze. Seregi örült lett volna, ha Lőrinc idejében az igazgatói székre ácsingózik, hiszen igazgatója maximális támogatását élvezve, teljes erőbedobással alkothattott. El is indult fényes koreográfusi karrierje, amelyet balgaság lett volna adminisztratív hatalomra cserélnie. Az elmúlt évtizedekben azonban ez a jelenség is gyakran fordítva működött: igazgatói posztra kerülve indult be vagy lendült fel az illető koreográfiai karrierje.

A balettosok „védelmében” el kell mondanom, hogy időközben a (próza) színházi világban is abnormális méreteket öltött az a jelenség, hogy aki rendezni akar (értsd: valóban figyelemre méltó életműre predesztináló rendezői világlátással és színházi szemlélettel bír), annak igazgatónak, művészeti vezetőnek vagy teljhatalmú főrendezőnek kell lennie ahhoz, hogy szabadon rendezhessen, megvalósíthassa elképzeléseit. Ebből gyakran jó sül ki (fenti felállás sikeres működésére számos példa található), de a jelenség („pozíció kell a lehetőséghez, azaz: pozíció nélkül lehetőség sincs”) burjánzása igen egészségtelen folyamat. Egyszerűen azért, mert végül is sokkal könnyebb hatalmat szerezni, mint tehetséget. A pozícióra törő önjelölteknek kimeríthetetlen az indokzsjuk, ha a hatalom személyes megérdemlése mellett kell érvelniük. A balettművészek zárt és igen hierarchikus közösségében még ennél is cifrább a helyzet: sokak szerint ugyanis a pozícióhoz nemhogy koncepció, de aktuális érdem sem kell, elegendő a múltban kivívott rang. Ami megnyilvánulhat táncosként kapott állami díjakban vagy kevéssé ismert, de jól csengő, életrajzban jól mutató külföldi helyeken aratott állítólagos sikerekben.

Lőrinc György igazgatása óta egyszerűen a szakmai közvéleményből is szépen lassan kikopott az igény, hogy a balettigazgató-aspiránsok átfogó, hosszú távú művészi koncepcióval rendelkezzenek. Az operaházi balett-társulatban már alig található olyan, szélesebb összefüggésben gondolkodó művészt, aki a balettigazgató-jelölthöz fűződő személyes viszonyán túl egyéb, a műfaj jövőbeni sorsát érintő szempontot is komolyan mérlegelne, amikor valaki mellett vagy ellen érvel. A színházi élet más területein sem szent emberek élnek, de a legtöbb helyen még tudják, vagy ösztönösen érzik: ha a társulat (vagy a műfaj) összességében kitartóan nem produkál megfelelő vagy figyelemre méltót, akkor a jövő az egyes tagok számára sem biztató. Ezen az a tény sem változtat egy szemernyt sem, hogy esetleg telt házzal mennek az előadások. Ahogy a szakmai közvélemény nem fogalmaz meg a mindenkori vezetéssel szemben érdemleges művészi igényeket, úgy a pozícióra törők között is egyre több olyan akad, aki – ha vannak is egyéb, vitathatatlan szakmai érdemei – vezetői képességek és átfogó koncepció tekintetében olyan messze van az igazgatói széktől, mint Makó Jeruzsálemtől. Ha számba veszem, kik indultak idén tavasszal a meghíúsult balettigazgatói pályázaton, nem tudom eldönteni, röhögjek-e vagy sírjak. De ne szaladjunk előre, maradjunk a kronológiánál.

Seregi László igazgatása után az egymást olykor viharos gyorsasággal váltó balettigazgatók mindegyikére (pozícióba kerülésükre) jellemző volt, hogy bennük nem koncepciót kidolgozó és végrehajtó vezetőt, hanem „megfelelő

személyt” kerestek – a kinevezők és a társulat tagjaiból verbuválódott támogató csoportok egyaránt. Dózsa Imre, Orosz Adél, Fodor Antal, Keveházi Gábor és Szakály György igazgatói tevékenységében általánosságban csupán olyan értékek mutathatók ki, mint törekvés a színvonal és a repertoár őrzésére, a munkakörülmények, az ügymenet viszonylag megfelelő szintű biztosítása, a kollegiális, jó hangulat megteremtése és megtartása. Ezen értékek egyáltalán nem lebecsülendők, de a rájuk mint „konceptióra” való hivatkozás nem pótolhatja a valódi konceptió hiányát. Természetesen a fenti névsor tagjai nem egyforma ideig és nem egyforma minőségben igazgattak, mint ahogy emberi motivációik is nyilván különbözőek voltak. Van közöttük olyan, aki harcolt a hatalomért, van, aki a hatalmi harc áldozatának tekinthető. És mindegyik fenti igazgatóról valamilyen mértékben mindkettő egyszerre is elmondható. Egy biztos: a múlt század nyolcvanas éveiben kezdődött periódus (amelynek a vége még csak nem is sejthető) a konceptiótlan hatalmi torzsalkodás korszakaként fog rögzülni az Operaház balettegyüttesének történetében.

1997-ben, amikor Szakály Györgyöt ifj. Harangozó Gyula követte, néhány évre felmerült a koncepcionális váltás lehetősége. Harangozó a maga nyugat-európai, menedzser szemléletű vezetői módszerével megpróbálta az együttest – művészileg-szervezetileg – Európa rangosabb balett-társulatainak színvonalához felemelni. A klasszikus repertoár csiszolgatása mellett őrizte a kortárs magyar neoklasszikus repertoárt (Seregi László és Pártay Lilla koreográfiáit), felújított néhány, hagyományunkat fémjelző koreográfiát (édesapja, az együttesalapító Harangozó Gyula művei közül), repertoárra tett frissnek tekinthető, értékes nyugati egyfelvonásosokat, beindította a fiatal operaházi koreográfusok stúdióját. Sokat harcolt a házon belül a balettegyüttes viszonylagos önállóságáért, amely a balett számára nagyobb mozgásteret biztosíthatott volna belföldön és külföldön is. Próbálkozásai néhány év múlva megfeneklettek. Ebben markáns szerepet játszott a 2001-ben bekövetkezett operaházi vezetőségváltás: az akkor kinevezett új főigazgató és főzeneigazgató újra, szinte teljes mértékben korlátozni akarta a balett önállóságát. A „háborús” helyzetben Harangozó igyekezett felsorakoztatni maga mögé a balettegyüttest, ám a megbomlott (vagy igazából sohasem létezett) társulati egység nem jött létre. Igaz, az akkori operaházi csúcsvezetőség egy évad után (a 2002-es országgyűlési választások következtében) távozni kényszerült, formailag a balett viszonylagos önállósága is helyreállt, ám Harangozó ezután nagyobb súllyal saját koreográfusi pályájára koncentrált, és amikor alkalma adódott rá, budapesti balettigazgatói székét bécsire cserélte.

2005-ben Harangozót ismét Keveházi Gábor követte, aki igen rövid idő alatt eltüntette Harangozó koncepcionális törekvéseinek emlékét. Ebben az első perctől kezdve szövetségese volt szinte a teljes balettegyüttes. Az állandó hatalmi és presztízsharcok következtében morálisan megfáradt társulat rettegve gondolt minden erőskezű vezetői szándékra, lett légyen az koncepcionális vagy önös érdekű, mindemellett mámoros örömmel üdvözölte a felszínen boldog,

barátságos szellemi semmittevést és álbiztonságot. Tanulságos Keveházi újbóli hatalomra kerülésének módszere is. Akkor négyen pályáztak a székre. A szakmai kuratórium állásfoglalása előtt – sokan állítják: Keveházi kulisszák mögött szorgalmazott javaslatára – a balett szakszervezeti bizottsága meghallgatást szervezett, amelyen a pályázók a teljes együttes előtt előadhatták elképzeléseiket. A szakszervezet azt is elérte, hogy – bár hivatalosan és elvileg a döntést ez nem befolyásolta – a balettegyüttes minden tagja szavazhasson a neki tetsző jelöltre. Keveházi populáris előadásával toronymagasan megnyerte a szavazást. A szakmai kuratórium néhány, névtelenségét megőrző tagja kiszivárogtatta: a grémium többsége nem tartotta meggyőzőnek egyik pályázatot sem, de „mivel az együttes Keveházit akarja”, rá voksoltak. Az akkori operaházi igazgató (aki a kinevezési jogot gyakorolta) korábban – állítólag – kijelentette: amíg ő vezeti az intézményt, Keveházi nem lesz benne balettigazgató. Aztán – „mivel az együttes és a szakmai kuratórium őt akarja” – mégis kinevezte. A történet alappéldája annak, hogy hatalmat könnyebb szerezni, mint tehetséget. Keveházit már első igazgatói periódusában is azzal vádolták (szerintem jogosan), hogy átfogó művészeti kérdésekkel szinte egyáltalán nem foglalkozik. Erre második igazgatósága alatt sem cáfolt rá. Köztudott volt (minden megkérdezett megerősítette), hogy az együttest Hágai Katalin, a művészeti tanácsadó irányítja, a kisebb-nagyobb személyi ügyekben pedig – állítólag – befolyáshoz jutott, korosodó kartáncosnők döntöttek.

Akármilyen botrányosan és bután sikerült (féléves nevetséges kínlődás után) Horváth Ádám kormánybiztosnak az elmúlt évadban Keveházit leváltania, a balettigazgató távozása nem jelent nagy veszteséget a balettművészetnek. Sőt! Véleményem szerint: vezetői szemlélete és módszerei, művészi érzéketlensége, valamint az általam (is) a műsorpolitika alapján vélelmezett tény, miszerint semmiféle átfogó, hosszú távú szakmai-művészi koncepcióval nem rendelkezett, igen sokat ártott a műfajnak. A tehetetlen, érdektelen, koncepciótlan egy helyben topogás az elmúlt öt évben meglátszott a repertoár alakulásán is. Keveházi kollektív túlélésre bázisozó igazgatása nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy a műfaj és az együttes a politikai és hatalmi harcok védtelen játékszerévé vált. Ilyen helyzetben könnyen lehet olyan „megfelelő személyeket” találni, akik rögvest képesek közepes alatti szakmai felkészültségükről elhinni és elhíttetni, hogy az kiemelkedő.

Ha hinni lehet a sajtóhíreknek és egyéb személyes közléseknek, Keveházi Gábor leváltása után – egy napra – művészeti tanácsadóját, Hágai Katalint és Cserta József első magántáncost nevezték ki az együttes élére. Másnap – állítólag – a miniszteri biztos az általa foganatosított szóbeli kinevezéseket meg nem történtté nyilvánította, aztán még aznap kinevezte Eldar Alievet balettigazgatónak és Volf Katalint művészeti vezetőnek. Aliev, a Keveházi által szerződötett azeri-orosz balettmester a hírek szerint már az első napon megmutatta diktatórikus stílusát: elbocsátással fenyegette meg azokat, akik megfogalmazták elégedetlenségüket amiatt, hogy az együttes tudta és

megkérdése nélkül neveztek ki balettigazgatót. A fenyegetés néhány hét múlva kis híján valósággá vált: Aliev – nagyon úgy tetszik: megalapozatlan és részben koholt vádak alapján – felfüggesztette művészeti vezetőjét, és fegyelmi vizsgálatot rendelt el ellene. Amit néhány hét múlva – nem kis mértékben miniszteri közbenjárásra – leállított. A történet a továbbiakban azzal színesedett, hogy a miniszteri biztos kiírt egy balettigazgatói pályázatot, amit egy hónap múlva (a pályázatok beérkezése után) visszavont azzal, hogy mégis inkább a majdan kinevezendő operaigazgató írjon ki balettigazgatói munkakörre pályázatot (a rossz nyelvek szerint Aliev formai okok, azaz diplomahiány miatt nem pályázhatott). Úgy tűnik, a jövőben már nem Horváth gondja lesz a balettigazgató kinevezése, mert bár a nemzetierőforrás-miniszter hivatalosan (írásban is) kinevezte operaigazgatónak, néhány nap múlva önként le kellett mondania.

Aliev viszont megbízott balettigazgatóként változatlanul pozícióban van, és egyik első ténykedéseként felújította a *Giselle*-t. Mivel Eldar Aliev a balett világában is igen kevésbé ismert személyiség, megítélésének alapjául jelenleg csak ez a felújítás szolgálhat. Az új *Giselle* pedig klasszisokkal rosszabb és korszerűtlenebb a réginél. Aliev a koreográfiában alapvető változtatásokat nem eszközölt, de kétségtelen: az első felvonásban kibővített egy kettőst, és átalakított egy kartáncot. Főleg ez utóbbi sikerült nagyon rosszul: az új tánc stílustalan, koreográfiailag zavaros, hangulattalan. A második felvonás átalakított látványvilága is határozottan rontja az előadás összminőségét. Aliev munkája persze nem amatőr vagy minősíthetetlenül pocsék, hanem „csak” nemzetközi összehasonlításban közepesnél gyengébbre osztályozható. Előző *Giselle*-ünk viszont egy „ötös alá” minden bizonnyal megérdemelt. Arról pedig egyelőre senki sem tudhat, hogy Aliev rendelkezik-e hosszú távú, a magyar nemzeti balett számára készült, nekünk megfelelő koncepcióval. Kiszivárgott jövőbeli premiertervei mindenesetre eléggé ijesztők.

Arra a kérdésre, hogy vajon miért tűntek el szinte teljesen az Operaházból az átfogó koncepcióval színre lépő balettigazgatók, dolgozatom végén sem tudok válaszolni. Azt viszont határozottan állítom, hogy az értékvesztés évtizedes folyamatában, a kollektív károkozásban, a mostani ijesztő helyzet kialakulásában valamilyen mértékben minden szereplő felelős. Kicsik, nagyok egyaránt. Nem lehet ugyanis kényelmi okok vagy valós egzisztenciális félelmek miatt büntetlenül támogatni egy olyan rendszert, amely kitartóan araszol a művészi önfelszámolás felé. És a balettművészet szellemi elitjének végre be kellene látnia, hogy – ha a balett újra országos figyelemre érdemes művészetté akar válni – nyitnia kell. Ki kell kászálódnia végre a szellemi provincializmusból, a szűk látókörű szakmai belterjességből, le kell számolnia a bizánci típusú, haladást gátló hierarchikus szemlélettel, és aktívan keresnie kell a művészi innováció testreszabott lehetőségeit. A táncosok általában pályájuk rövidségére hivatkozva félnek a nagy változásoktól. Pedig a szárnyaló, kreatív művészi prosperitás már néhány év múlva elképesztő élményekkel szolgál.

Elcsodálkoznának a mai fiatalok, ha egyszer megérezhetnék ennek az állapotnak különleges, nagytársulati ízét.

Színház, 2011. szeptember



### III. Táguló gyűrűkben konszolidációt... Kortárs tánc Magyarországon 2011-ben

Nem kevesebbet állítok, mint hogy öles léptekkel konszolidálódik a magyar kortárs tánc. Ez akár jó hír is lehetne, mert a konszolidáció megerősödést, megszilárdulást, rendeződést jelent. Csakhogy: a kortárs tánc intézményrendszerének, jogi-szervezeti hátterének és pénzügyi helyzetének kéne konszolidálnia (ez azonban egyáltalán nem konszolidálódik), nem pedig az esztétikájának. Ha ugyanis ez utóbbi kerül rendezett, szilárd, tartós állapotba, akkor elvész a jelenség lényege: a kísérletezés. Mert az útkereső, formabontó művészi kísérletezés éppen a(z esztétikailag) rendezett, szilárd, tartós állapotnak mond ellent, mivel az (a konszolidálók szándéka szerint) általában azért konszolidálódik, hogy holmi kísérletezgetéssel ne tehesék rendetlenné, törékennyé, átmenetivé.

A konszolidálódásra ösztönzés mögött a legtöbbször politikai szándék húzódik meg. A konszolidált művészetek a kialakult (vagy áhított) rendet reprezentálják, a kísérletezés pedig a zűrzavart, a változásokat, az érlelődést. Legalábbis primer szinten. Aztán – a társadalmi fejlettség egy bizonyos fokán – ok és okozat átfordul, ha szabad így fogalmazni: önmaga ellentétébe csap át. Azokra az országokra gondolok, amelyekben a bátor, ellentmondó, zűrzavaros művészi kísérletezgetés állami támogatása éppen az államiság gazdasági és ideológiai stabilitását, ha úgy tetszik, konszolidáltságát bizonyítja. Sajnos itt – a gazdasági világválság miatt – most helyénvalóbb volna a múlt idő használata, de az alapvető összefüggés logikája vitathatatlan: csak a valódi stabil alapokra épült rendszerek elég bátrak támogatni a „rend-ellenes” kultúrát, velük szemben az irreális álmok beteljesülésére alapozott légvárak építői a megbízható udvari művészetet preferálják.

2010 nyarán Magyarországon egyebek mellett azon folyt vita, hogy a hatos (független) kategóriára szánt keret több mint egyharmados megkurtítása inkább a recesszió vagy az új kormány kulturális preferenciái miatt történik-e. Szerintem a kérdés eleve álnaiv volt: a megfogalmazásban a „vagy” ellentétes kötőszó helyett az „és” kapcsolatos kötőszó használata lett volna indokolt. De ennél sokkal érdekesebb kérdés (igaz, kevésbé bosszantó), hogy a recesszió és az új kormány kulturális preferenciái hogyan hatnak a szakmára, azon belül a kortárs tánc természetes fészkeire, a független területre.

Az ideai kortárs tánc-teremtést számba véve azt gondolom, hogy esztétikájában „táguló gyűrűkben konszolidációt hullámszik” a szép magyar (kortárs) tánc, csak – ellentétben az idézett Cseh Tamás-dallal – nem „Kafkában, Sartre-ban és távoli bölcsekben csodálja meg önnön magát”, hanem alakítói kínlódva keresik a túl- és megélés lehetséges módjait. Hogy mindenki szeretne túl- és megélni – ez teljesen természetes. Az igen szomorú diagnózisom ellenben az, hogy az ez irányú ténykedés nem pusztán tartalmas (újra)gondolkodásban, kulisszák mögötti közösérték-keresésben, tisztességes közeledésekben és

előremutató kompromisszumokban merül ki, hanem a fejekben is hullámzik a konszolidáció, azaz az alkotási folyamatban (ahol a legszigorúbb szuverenitás és függetlenség volna biztosítandó) előtérbe kerülnek a kockázatmentes utak és megoldások, az államilag is preferált zsáner szerint is értelmezhető koncepciók. Nem arról beszélek, hogy valaki „előremutató” magyar történelmi témát választ, azt remélve, hogy akkor jövőre több eséllyel jut pályázati támogatáshoz, hanem annak a szemléletnek a terjedését jelzem, amely apró kis művészi döntések sorozatában folyamatosan és ösztönösen-tudatosan elkerüli a belpolitikai trendeknek éppen ellentmondó, ezért joggal kockázatosnak vélt irányt, és ennek következtében a markáns és eredeti kísérletek helyett a jól beváltat választja. Hangsúlyoznom kell: nem az egyén, a dilemma elé kerülő alkotó művész felelősségét, morálját vizsgálom (és főleg: nem szándékozom korholni senkit), hanem a rendszer működése érdekel. Az, hogy milyen úton-módon, miféle „szöveg alatti áramlásban” jutnak el az államhatalom megfogalmazott kulturális preferenciái a független(nek tartott vagy feltételezett) alkotók agyába, és hogyan érhetők tetten ennek színpadi manifesztációi. Vajon irányítja-e közvetlenül vagy közvetetten a (kultur)politika az író pennáját, a festő ecsetjét, a táncos mozdulatát? Szerintem közvetetten nagyon is. „Ha magadban beszélgetsz, ő, a zsarnokság kérdez, képzeletedben se vagy független” – írja híres versében Illyés Gyula. Nem állítom, hogy ugyanolyan időket élünk, mint mikor a vers íródott, de a finansiális zsarnokság, az egzisztenciális szorongás ma ugyanolyan alattomosan bújik bele mindenbe, operába, zengő szoborkövekbe, színekbe, képterembe, külön minden keretbe, ecsetbe, óvodákba, apai tanácsba, anya mosolyába, butító szólamokba, búcsúcsókba, álmaidba, holnapodba, gondolatodba, minden mozdulatodba (idáig © Illyés), és így tovább, tovább...

A fülkeforradalom előtti időkben is voltak tetten érhető megfelelési szándékok, egyfajta divat volt például a tradicionális alapanyagok, témák vagy dramatikus szerkezetek óvatos, de látványos modernizálása, ami leginkább az alábbi eszközök alkalmazásában merült ki: a lineáris szerkezetek posztmodern szétválása; tánc közben szöveg, hangeffektek, vetítés; legalább kortárs látványvilág „általábani” megteremtése a színpadon. Az ilyenek után elmondható volt: az alkotás *kortársos*, vagy legalább kortárs szemléletű. Persze az effajta, a maguk korában is konszolidálódónak nevezhető opusok is igen messze esnek a valódi, progresszív útkereséstől.

Manapság a következő eszközök bevetésével lehet az államilag (is) javasolt ízlés felé közelíteni: markánsan új utak keresése helyett nyugodt, életműösszegző koncepciók felépítése; a felkavaró, a nézőt a saját életével szembesítő, gondolkodásra készítő előadások helyett könnyedebb, szórakozásra és a tánc látványának élvezetére nagyobb teret nyújtó produkciók készítése; súlyos, sötét-borongós témák helyett humoros vagy lazán ironikus, pozitív végű, a remény színháza felé mutató tartalom keresése.

Markáns, bátor és kísérletező magyar kortárstánc-előadást utoljára 2010 őszén láttam: Gergye Krisztián *Adaptáció Triolorját*. Szintén tavaly láttam még

két jó levegőjű, újszerű, fiatalos, egyéni életérzést felvállaló és megjelenítő előadást, Duda Éva *Stop n góját* és a Bloom! formáció *City* című koreográfiáját. Az idén bemutatott alkotások között vannak igen értékesek, színvonalasak és nagy számban középszerűek, óvatoskodón önisméltők. Igen értékesnek gondolom az Artus – Goda Gábor Társulata két idei (nagy)bemutatóját, az *Ulysses nappaliját* és a *Bábel*t. Szó nem érheti a társulatot és az alkotókat, amiért mindkét mű inkább összegző, mint újút-kereső. Persze a Goda-féle összegzésnek mindig immanens része az útkeresés is (értsd: Goda mindig újszerűsége törekszik, rutinszerűen sohasem ismétli önmagát), de határozott, felkavaró fordulatra, felforgató újraértelmezésre idén az Artus bemutatói között sem található példát.

Nem így a Tünet Együttes *Propaganda!*-premierjén! A szcena talán legmegátalkodottabb kísérletezője Szabó Réka. Külön elemzést érdemelne, hogy milyen akadályokba ütközik úgy általában is az állhatatos progresszióhajsza, itt most legyen elég annyi, hogy Szabó Réka hősi küzdelme ellenére sem hozható vissza többé ugyanúgy (vagy legalább hasonlóan) a múlt század kilencvenes éveinek lendületes kortáránc-boomja. Lehet, nehezen felfogható, de a mai huszonéveseket nem érdekli a világ jelenségeinek lábáról fejtetőre állítása, az örök lázadás ma már sok esetben manírrá merevedik, mint a „pacsirta vagy fülemüle?” hajnali dichotómiája a trubadúrköltészetben. A Tünet Együttes vendégrendezővel alkotói közösségben létrehozott *Propaganda!*-ja tagadja a színházat (témájában és megjelenítési módjában egyaránt), tagadja a múlt időt (az előadás egyes részleteiben hosszú percekig effektíve nem történik semmi). Paradox az állítás, de a minden előzmény ilyenén módon történő tagadása fölött mintha eljárt volna az idő. Tagadni akkor érdemes, ha felkavaró a hatása, de ha értelmezhetetlen unatkozást vált ki, egyszerűen nincs értelme. Mindenesetre Szabó Réka becsületére legyen mondva, hogy őrzi a lángot, a lázadás, az újat akarás szellemét, és ettől semmilyen közvetlen vagy közvetett hatalmi ráhatás nem tudja eltántorítani. Szépséghiba a történetben: lehet, az új utak már egészen más tartományokban keresendők.

Abban az esetben tehát, ha a tagadásnak nincs esztétikai vagy közösségre vonatkozatható értelmezhetősége, üres manírrá merevedik, következképpen nem is nevezhető bátor kísérletezésnek. A Frans Poelstra és Robert Steijn rendezte *Propaganda!* bemutatójához közeli időpontban, szintén a Trafóban jelentkezett a Forte Társulat vendégrendező által, de az együttes számára készített premierrel. Nigel Charnock *Revolutions* című fizikai színházi előadása a tekintetben is hasonlít a *Propaganda!*-hoz, hogy alkotója új megközelítések keresgélése és megtalálása helyett eredeti, jól ismert és bevált kliséit sorolja „magyar környezetben”. E két, külföldiek rendezte-koreografálta előadás arra is rámutat, hogy máshol is megtorpanás észlelhető a kortárs tánc fejlődésében. E tény azonban nem cáfolja a feltételezést, mely szerint Magyarországon a fenntartó állam által hangoztatott kísérlet- és innovációellenes kulturális preferenciák még inkább letérítik a táncalkotókat a progresszió útjáról. A tánc

erre a helyzetre szokása szerint „gyorsabban reagál” (a „gyorsabban” módhatározó itt negatív értelmű), mint a dramatikus színház. A táncosok gyorsasága pozitív jelenség volt talán még egy évtizede is, amikor színházi szakemberek is többen vallották: a kortárs tánc a progresszió tekintetében megelőzi a kísérletező színházat. A táncosok egy ideje mintha a dezertálásban előznék meg a színháziakat (persze kivételek is vannak, mint említettem). „Gyors reagálásuk” magyarázata általában a pályájuk rövidege. Ha egy táncos-koreográfus például támogatásmegvonás okán évtizedre vagy akár csak néhány évre parkolópályára kerül, akkor már nincs számára újratekérés. És ez jogos félelem. Ez lepi el táguló gyűrűkben az agysejteket. Amíg a színházban olyan kíméletlen szembenézésre készítő előadások születnek, mint a Mohácsi fivérek *Egyszer élünk*-je a Nemzetiben, vagy – hogy független területről is hozzak példát – a tartalmatlan, buta magyarkodást üde pimaszsággal fricskázó Pintér Béla-előadás, a *KaisersTV, Ungarn*, vagy a Zsótér rendezte, apolitikusan politizáló *Vágyvillamos* a Radnóti-ban (Bodó Viktor- és Mundruczó-rendezéseket nem is említek), addig a kortárs tánc jórészt személyiségfelszabadító improvizációnak is teret engedő, csak hangulatot közvetítő koreográfiákban keresgéli (szüntelenül) önnönmagát, vagy orientális hangulatú zenei kíséretre felszínes keleti bölcsességet sugározva kellemesen szórakoztat, esetleg életműből előhalászott, már bemutatója idején sem felkavaró darabok felújításával igyekszik létezésének folyamatosságát bizonyítani.

A koreográfiákban, amelyekre célok, mindemellett számos valódi érték is található, csak a művek irányultsága, hatása, tétje és súlya találtatik (legalábbis nálam) könnyűnek. Egy percre sem vitatom, hogy például a Közép-Európa Táncszínház *IO SONO*-sorozata vagy a Duda Éva koncipiálta *Movein'* szakmai hozadékkal bír, jó értelemben közönségbarát improvizációs kísérlet. Hód Adrienn *Basse Dance*-sja is improvizációs alapokra épülve érlelődött művészi, elgondolkodtató koreográfiává. Jóval nagyobb hiányérzetem támadt viszont a KET-, illetve a MU Terminál szeptemberi bemutatóin. Nem a szakmai alapokat láttam rossznak, hanem – egyfajta képzési folyamatról is lévén szó – a határozott, egyénfelszabadító, önkereső kísérletezésre késztetést hiányoltam. Ez utóbbi helyett a KET Terminál fiataljai (a tánctechnika mellett) inkább a jól fésült önmegjelenítésről és a professzionális színpadi viselkedésről sajátítottak el nem felesleges ismereteket, a MU terminálos tagok és volt tagok pedig a meghívott vendégkoreográfus önmegvalósítása köré szerveztek artistikus, mozgó ambientét. Ha már képzésről van szó, nekem jóval szimpatikusabb a Budapest Tánciskola nem nézőbarát, a színházi előadás-folyamatokat alapjaiban megkérdőjelező *?-ek* című előadása, mert a benne fellépő, táncos-koreográfus pályára készülő fiatal hallgatókat a sokféle tevékenységet igénylő részvétel állandó alternatívakereső másként gondolkodásra készíti. A legfontosabb cél mégiscsak ez volna. Visszatérve a KET-hez, örömdetes tény a tanárként, koreográfusként és táncosként is tehetséges Maday Tímea Kinga megjelenése,

de munkáit – mind az említett KET Terminál-előadáson, mind pedig az *ArTeRrOr* tavaszi bemutatóján – szerintem túlzottan jellemzi a könnyed, esztétizáló kortárs szépség-keresés. Ízlése hasonló alkotótársához, Hámor Józseféhez, aki gusztusos, harcművészeti elemekkel fűszerezett „keleties” koreográfiáival már évek óta igényesen szórakoztatja az ország táncszerető közönségét.

Tánc (színpadi mozgás) és (dramatikus szó)színház kapcsolatáról szólván, megemlíti Horváth Csaba, aki a két fogalom fedésterületén szintén évek óta keresi saját, egyéni territóriumát. Kísérleteiből nem ritkán igen eltérő minőségű produkciók születnek, de kétségtelenül kialakult egy csakis Horváth Csaba-rendezésekre jellemző színpadi nyelv, amely sajátosan ötvöz mozgást és verbalitást. Ez a nyelv Horváth fogalmazásaiban mára határozottan konszolidálódott (megerősödött, tartóssá vált, satöbbi) – a maga pozitív és negatív következményeivel. Nyáron ezen a nyelven adták elő Gyulán Shakespeare *Troilus és Cressidáját*. Érdekes, színvonalas, elgondolkodtató előadás volt.

Nehezen vehető egy kalap alá Bozsik Yvette *Tűzmadárja*, Duda Éva *Rumbléja* és Pataky Klári *Mit tudjátok ti* című koreográfiája. De abban minden bizonnyal hasonlítanak egymásra, hogy a jó közepes szintet nemigen múlják felül, és eredetiség helyett több bennük a felszínes utánézés, az önisméltés vagy az annak tetsző elem. Pataky előadása valamivel többre értékelhető a másik kettőnél, szinte mindvégig kellemes, ironikus hangulatot áraszt, viszonyát a progresszióhoz így jellemezném: imitálja a színházi kísérletezést. Fehér Ferenc a *Draculájával* pedig próbálgatja: továbblépett önmaga test- és mozgásfeltárásán, igyekszik színházban, társ művészeti utalásokban és óvatos narrációban gondolkodni – de bemutatója ezúttal nem volt nagy durranás. Mint ahogy még igazán nem durrant nagyot Gergye Krisztián tizennégy részesre tervezett performansz sorozatának egyik bemutatója sem. Az első három este után úgy tetszik, változó érzékenységű és minőségű előadásokra számíthatunk, remélhetünk köztük igazán jól sikerültet is (például a Szépművészeti Múzeumban bemutatott harmadik „stáció” az volt), a szokatlan, több mint egy éven át húzódó forma mindenesetre már önmagában is érdekes.

A *Bál, avagy a táncos mulatság* című felújítás elemzésére Bozsik Yvette iránti megbecsülésem jeléül nem térek ki. Félreértés ne essék: ez az előadás sem értéktelen, szedett-vedett amatőr fércmű. Bemutatója idején egy inkább kevésbé, mint jól sikerült előadásötlet volt, szakmailag teljesen érthetetlen, miért kellett hét év után felújítani. 2011-ben talán ez az aktus szimbolizálja leginkább a kortárs tánc tanácstalan, ijedt egy helyben topogását. Persze az is elég beszédes, hogy Duda Éva nemzetközileg is ismert, de „színtelen-szagtalan” külföldi koreográfust keresett meg azzal, hogy csináljon darabot a társulatának. A még lapzártá előtt bemutatott *RetourAuNoir*ban agyonhasznált, elkoptatott klisék láthatók feketeségről, fantasztikumról, párhuzamos dimenziókról. De

táncnyelven ki szólal meg már végre a saját életünkről? Lehetőleg felkavaróan, mellbe vágóan, bátran. Alig-alig látszik erre mostanság szándék.

Úgy tetszik, a kortárs tánc pillanatnyilag vesztésre áll. De művelőinek butaság lenne lehajtott fejjel elkullogniuk a pályáról, már azért is, mert a gagyitermelésre késztető állami kultúrpreferenciák egészen biztosan meg fognak bukni. Ezért mégiscsak az alkotókon, előadókon, nézőkön (tehát rajtunk) múlik, milyen lesz a magyarországi kortárs tánc jövője.

Színház, 2011. december

Szerkesztette:  
Vida Virág

© Színház  
© Tánckritika.hu