

A 20. SZÁZADI NÉPTÁNCMŰVÉSZET TÁNCANTROPOLÓGUS SZEMMEL
Zórándi Mária „A bartóki út. Pályaképek a színpadi táncművészet 20. századi történetéből” című
könyve alapján

[DOI 10.35402/kek.2020.4.10](https://doi.org/10.35402/kek.2020.4.10)

Absztrakt

A „bartóki útnak” sokféle értelmezése van közudatban a 20. századi színpadi néptánc alkotóinak művészi megfogalmazásával kapcsolatban. De mit gondolt Bartók saját alkotói útnak? Mit tartott róla a közvélemény? Közérthető, vagy inkább útkereső kísérleti nyelvezetként megfogalmazható? Mit értünk a Bartók nevével fémjelzett alkotói habitus alatt? A tradíció természeti jelenség, vagy szigorúan követendő kövezett út? Alkotók, együttesi formák, szórakozás és művelődés, szórakoztatás állnak egymással szoros viszonyban. Autentikus vagy tematikus hangvétel számít a „népi” kifejezési formájának? Csak a néptánc formanyelve lehet „bartóki út”? Esszém ezekre a mélyértelmű kérdésekre keresi a válaszokat, amelyeket a társadalomban létrejövő jelenségek viszonyában tárgyal.

20th century folk dance-art in a dance-anthropologist attitude - Based on Mária Zórándi's book: "The Bartók Mission. Career Images from the 20th Century History of Performing Dance"

Abstract

There are many interpretations of the "Bartók Mission" in the public consciousness regarding the artistic formulation of the creators of 20th century stage folk dance-art. But what did Bartók think of his own creative mission? What did the public think of him? Is it understandable, or can it be developed as an a trailblazer experimental language? What do we mean by the creative habit marked by Bartók's name? Is tradition a natural phenomenon or a paved road to be strictly followed? Creators, ensemble forms, entertainment and culture, amusement are in a close relationship with each other. Does an authentic or thematic tone count as a form of expression of "folk"? Can only the formal language of folk dance be "Bartók Mission"? My essay seeks answers to these profound questions, which it discusses in relation to the phenomena that emerge in society.

Írásom célja, hogy a színpadi tánc világát bemutassam az antropológus nézőpontjából tekintve. Az ötletet Zórándi Mária könyve adta. A táncosok világa a mai napig zárt, önmagába nem beengedő világ saját törvényekkel. Ahogyan azt az előszóban Felföldi László is leírja: ez a könyv sajnos nem teljes, annak korrigálására sajnos Zórándi mesternő halála miatt nem volt lehetőség. Hogy mégis megjelent, értéket képvisel, mindazonáltal kiegészítésre szorul. Mivel azonban egy könyvismertető célja nemcsak a pozitívumok kiemelése, hanem a kritika helye is, így élnék ennek lehetőségével. A könyvben ismertett alkotók művészeti elhivatottságának és megszülető alkotásaik kiváltó okainak társadalmi háttérét is igyekszem felvázolni az olvashatóság reményében és a kívülállók számára is érthetően.

Zórándi Mária nem kisebb jelentőségű munkára vállalkozott, mint hogy élénk tárja a 20. századi színpadi néptáncművészet történetét és alkotóit, a „magyar iskolával” személyes kapcsolatba hozza az olvasót. Zórándi egész életét ebben a közösségben töltötte, így interdiszciplináris kitekintések nem olvashatók a könyvben. A „bartóki út – vagy a bartóki modell” alatt Zórándi „archaikus kultúrát, népművészetet ért, valamint a népi erkölcsi tradíciókat tekintti forrásnak”,¹ ami a magas kultúrával szintézisben „...a mindenkori értékek múltban gyökerező mivoltát rögzíti – örök és tiszta forrásként táplálhatja a jövő nemzedékek kultúráját”.² Így jelentheti az autentikus néptánc „szó szerinti” adaptációját, de anyanyelviséghez és folklórhoz kötődő alkotói habitust is, ami szerintem kiegészítésre szorul. Az antropológus szemével nézve részint a kulturális folyamatok, részint az alkotói szándék megértéséhez fel kell vázolni, meg kell említeni a korra jellemző társadalmi eszméket és irányzatokat mikro- és makroszinten, aminek hatására és behatása alatt (vagy éppen annak ellenszegülve) hozták létre az alkotók személyiségükön átszűrt alkotásaikat. Bartók

1 Zórándi 2014:13.

2 Zórándi 2014:13.

személyisége, zeneisége, alkotói habitusa számomra másként megfogalmazható valóságot takar, ami részben Zórándi megfogalmazásában is megjelenik. S ha már ez a vezérelv és a könyv címadó kulcsszava, akkor tisztázni illenék, hogy mit ért a zeneszerző *saját ars poétikája* alatt. Bartók, amikor a parasztzene műzenére gyakorolt hatásáról beszél – a megújítás érdekében teszi. Szavaiból kicseng a parasztzene anyanyelvi ismerete, annak feldolgozási módozatairól többlépcsős rendszert állít fel:

1. a) A parasztdallamok keretbe helyezése, kísérettel ellátása úgy, hogy kiemelje annak értékeit.
b) A parasztdallam pusztán mottó, a főszerepet a szerző által hozzáírt kiegészítés játssza, de a dallam és minden hozzáadás az elválaszthatatlan egység benyomását keltse.³
2. A szerző nem használ fel valódi parasztdallamot, saját parasztdallam-imitációt készít. Bartók Sztravinszkijra hivatkozva állítja: a szerző számára teljesen mindegy, hogy eredeti vagy kitalált dallamot használ-e fel, mivel a dallamsorok ostinato-szerű többszörös ismétlése által saját szellemi terméké válik.⁴ Afféle mozaikos motívum-komplexum.
3. A szerző sem parasztdallamokat, sem parasztdallam-imitációkat nem alkalmaz, egyfajta kifejezési móddá nemesül az alkotás, aminek olyan atmoszférája van, mint a parasztenének.⁵ Ez a saját nyelvezet megalkotása, a „tisza forrás”-ból építkező absztrahált alkotói megjelenítése – alkotói formája.

Bartók alkotói habitusa tudatos szerkesztettségéről, saját nyelvezetként való alkotói megfogalmazásáról, mélyértelmű harmóniáról, harmóniaépítésről, átértékelt új alkotói nyelvezetről szól, nem anyanyelviségről. Inspirációs forrás és bizonyos fokú adaptáció. A megformálás a tulajdonképpeni alkotás – mondja Bartók –, aminek akkor van igazi jelentősége, ha magasabb művészi hatást ér el.⁶

A nyelviség kérdése a nacionalizmushoz kötődő önmagában ellentétes társadalmi folyamat, aminek más értelmezése van a 19. század végén és a 20. század elején is. A „magyar” jelentését a 19.

század végén a soknemzetiségű egységes nemzettest szimbólumaként definiálhatjuk, a 20. század elején pedig inkább szegregáló megkülönböztető meghatározássá válik. A tánc mint a társadalomhoz legszorosabban kötődő kulturális jelenség szempontjából talán a legfontosabb, hogy a szó és jelenség azonos értelmet takarjon. Folklor és folklorizmus között is jelentésbeli eltérés van. Míg a folklor a parasztság társadalmi tudata, szellemi kultúrája és művészi produktuma,⁷ addig a folklorizmus az a folyamat, amelyben a „hivatásos” művészet alkotásaihoz folklor motívumokat, formulákat, stilisztikai fogásokat kölcsönöz.⁸ Ez a zenére, a táncra, a költészetre és az iparművészetre is egyaránt igaz. Ennek értelmében tehát – ahogyan Bartók Kodályt idézi: „a nemzeti tradíció organikus életét” kell hát nyomom követnünk. Engem táncantropológusként a „népi” kérdésének konkrét szemlélete érdekel, ahogyan azt a táncban alkalmazzák. A „nemzedékekre” korszakolt alkotók mindegyike valóban a „bartóki úton” haladt-e? Van-e differencia „népi” és „népi” között? Nézzük hát a színpadi táncban hogyan kap szerepet a „népi” stílusa, miben viszi tovább (ha viszi) a bartóki szemléletet...!

A mai néptáncos berkekben uralkodó és elfogadott felfogás azt veszi alapvetésnek, amit és ahogyan a parasztember legjobb tudása szerint eltáncolt a saját közösségének megfelelő hagyományának, táncéletének formáját hűen tolmácsolja. Ehhez hozzá kell fűzni, hogy amikor megindult a tánc archaikus formáinak, paraszti hagyományainak felgyűjtése, az ugyan saját környezetében, de nem természetes folyása szerint, hanem abból kiragadva történt. Amikor a színpadon a néptánc eredeti formájában alkalmazásra kerül, helyes-e „bartóki útként” aposztrofálni az így szociografikusnak nevezhető koreográfiákat? Valamint „Bartók útján” csak és kizárólag a néptánc területén dolgozó alkotókat sorolhatjuk-e fel, vagy érkezhettek a mozdulatművészet, a balett, vagy a fizikai színház területéről is alkotók?

Stiláris áttekintés az 1920-as évektől

A tánc történetében a mozdulatművészek voltak az elsők, akik Bartók zenéjére, vagy Bartók szellemiségében alkottak, koreográfiákat készítettek. Akik pályájukat mozdulatművészként kezdték, mint Szentpál Olga vagy Molnár István, egyaránt

3 Bartók 1966:676.

4 Bartók 1966:678.

5 Bartók 1966:679.

6 Bartók 1966:681.

7 Voigt 2014:97.

8 Voigt 2014:108.

a folklorizmus szellemében gondolkodtak a táncalkotásról már az 1920-as években. Szentpál Olga a *Sirató* (1923), a *Medvetánc* (1923) az *Allegro Barbaro* (1923) című koreográfiáit mind Bartók műveire alkotta meg.⁹ Szentpál Olga harmadik alkotói korszakában, mikor nyitott a néptánc felé – annak elemeit is felhasználva – alkotta meg a *Júlia szép leány* (1930), a *Magyar halottas* (1935) és a *Mária lányok* (1938) című koreográfiáit. Szentpál Olga pályáját zenészként kezdte, kortársa volt Bartók Bélának, tehát ebből a szempontból nem kérdés, hogy Bartók zsenije ismeretében és tiszteletében nem megfelelő adaptációt készített volna. A szemlélet és a kompozíciós elvek irányvonalában Szentpál Olga alkotói habitusa egyértelműen követte a „bartóki utat”. Szentpál Olga munkássága és a mozdulatművészet éppen annyira volt „népi” és művészi, mint ahogyan az az akkori művészetfelfogás értelmében elfogadott volt. A mozdulatművészet testkép, filozófia, tudatos alkotás és tradicionális hagyomány együttvéve.

Molnár István számára éppen annyira „magyar” tánc volt az is, amit ő mozdulatművészként vagy verstancként előadott. A külföldi megítélés volt az, ami Molnárt a néphagyomány felé terelte, minek okán nem tudott „magyarul” táncolni.¹⁰ Molnár Bartók-feldolgozásai, mint például az *Allegro Barbaro*, csak 1948-as kelezésű, a *Táncszvit* és a *Magyar képek* pedig 1958-as.¹¹ A bartóki táncnyelvezet megalkotására való törekvés tehát egyértelműen sajátja. *Ballada-együttese* és a *SZOT* – a későbbi *Budapest Együttes* – egyértelműen a kísérletezés útjára lépett. Molnár István kiváló tehetsége és elismerést követelő munkája meg szellemisége tehát egyértelmű, az előző sorokat kiegészítésként jegyeztem meg a „bartóki út” definiálásához. Azt állítani pedig (Szentpál Olga munkásságát ismerve) hiba, hogy Molnár István teremtette meg a táncfolklorisztikai elemzés alapját.¹² Az 1947-ben kiadott *Magyar Táncgyagyományok* című könyvében konkrét elemzési rendszert nem találunk, ugyan a figurák némiképp kategorizálva vannak. A figurák hely szerinti leírása pontos, de a lépés maga nem, hiszen csak rajzolt ábrák mutatják be magát a lépést, nem kinetográfia. A konkrét elemzési módszert és az ismeretelméletet Szentpál Olga alkotja meg még

1940-ben, mint azt egy korábbi tanulmányomban már kifejtettem.¹³ Táncfilm-készítésben viszont egyértelműen Molnár István az első.

A „népi” – nemzeti vagy kortárs?

Újabb kérdés a harmincas években megjelenő Gyöngyösbokréta műfaja. Az augusztus 20-i felvonulás akkor elsősorban turisztikai célból jött létre, és elsősorban a „nemzeti propagandát” szolgálta. Ennek köszönhetően került fel a néptánc a színpadra 1931-ben, aminek inkább identitásmegőrző ereje volt, művészi értéke azonban kevesebb. Paulini Béla, a Gyöngyösbokréta életre hívója maga is színházi ember volt, tehetséges zszurnaliszta, aki az ország egészét mozdította meg élő, fellelhető hagyományaink megőrzésére. Paulininek azonban nemcsak ez az egyetlen törekvése volt. Létrehozta a *Csupajátékot* is Milloss Aurél közreműködésével, amiben kortárs zeneszerzők zenéjére, kortárs képzőművészek alkotásaival készült egy kilenc képből álló alkotás, melynek minden darabja különálló koreográfia volt. Ez a kortárs magyar szellemet volt hivatott megmutatni. Milloss Aurél értette Bartók zenéjét. Vele konzultálva alkotta meg saját koreográfiáját a *Csodálatos mandarinra*, ami nem Magyarországon került bemutatásra. Milloss alkotói habitusa is azonos a „bartóki úttal” – véleményem szerint. Bizonyos tekintetben ő is mozdulatművész, Lábán Rudolf iskoláját is elvégezte balettiskolai tanulmányai mellett. Milloss *Gesamkunst*-ban alkotó személyiségéről a magyar tánc történet méltatlanul keveset beszél. A „magyar dalos groteszk” egyetlen bemutatót élt meg Magyarországon, egyet pedig Londonban. Igaz az is, hogy az ő szellemiségének a magyar táncszínpadok szűkösen bizonyultak, a „nemzeti balettstílus” érdekei Milloss sikerei ellenére más stílusú alkotót kívántak, így magyarországi pályafutása nem volt hosszúéletű. Tehát: egy korszakban a folklór által inspirált alkotások számos megnyilatkozása legitimált valóság. Egyszerre jelen lehetett egymással akár ellentétes szemlélet is, igaz nem hosszú ideig. Bartók maga is tisztában volt vele, hogy az ő művészetét megérteni nehéz, hiszen az *Operában* az 1917-ben bemutatott *Fából faragott királyfi*-ja megbukott. Bartók tehát a művészeti életben inkább a groteszk stílusába tartozik, sem hogy populáris lenne. Ezért talán egyszerre „népi” és nem az, mert saját nyelvezetet alkot és azon beszél. Akkortájt az egyszerű, érthető, szórakoztató alkotói

9 Vincze 2015:52.

10 Ónodi 2017:32.

11 Ónodi 2017:46.

12 Zórándi 2014:24.

13 Ábrahám 2020.

hangot keresték. Ezért lett Harangozó Gyula stílusa végül a nemzeti balett, ami a „népi táncanyagot” motivikailag csak igen kis mértékben, jellegében is szubjektíven sugározta, ami inkább volt népi balett, csakúgy, mint Rábai Miklós munkája.

Muharay és a néprajzi szemlélet

Érdemes azonban kitekintenünk arra, hogy Muharay Elemér a Népművészeti Intézet néprajz osztályának vezetője, aki szintén színházi ember volt, hogyan fogalmazza meg a hagyomány és haladás kérdését. Véleménye szerint a népi kultúrát a leghaladóbb erőknek kell magához kapcsolnia. Muharay a Gyöngyösbokrétáról azt állítja, hogy a haladással ellentétes irányvonalat képvisel, hiszen a népi kultúra változatlan alakban hagyott továbbélése egyet jelent a fejlődés megsemmisülésével. Kijelenti, hogy néphagyományunk fennmaradt javait tudományos és művészi vizsgálat után társadalmi és kulturális életünk számára az élet- és fejlődésképes javakat kell átmenteni.¹⁴ Azt is mondja, hogy e javaknak művészetté nemesítése és a kultúra szerves részeivé tétele társadalmi feladat, így vállalhat a nép a kultúra alakításában személyes, cselekvő részvételt. Muharay Elemér a haladás által vezérelve és annak elkötelezve állította, hogy a hagyomány átörökíthető, megőrizhető akkor is, ha színpadra kerül. A színpad szabályai megkövetelik a szerkesztettséget és formai szabályokat. Kétségtelen, hogy a Gyöngyösbokréta hiába „nemzeti érdek”, mégis több deformitást okozott a még élő paraszti tánc-kultúrában. Ennek értelmében a hagyomány őrzése jelenti a táncok funkcionális konzerválását, a tánc színpadi formája pedig a művészi kompozíciót, ami jelentheti a „bartóki utat”. Azonban a falu zárt társadalmában is megjelennek újszerű divatok és irányzatok, amik, ha lassan is, de megváltoztathatják az „élő hagyományt”. Bartók a népzene felgyűjtő és kategorizáló munkája előtt a köztudat nemigen ismerte fel a magyar nótát és a népdal közti különbséget, ami eredményezhette a csárdás új stílusának szerves beépülését a más kategóriába tartozó, de ugyanúgy kötelező társasági táncokhoz képest, amik korábbi jelenlétük ellenére továbbra is különállóak maradtak.

Talán még ennél is fontosabb azt hangsúlyozni, hogy a „nép” vagy a paraszti kultúra felemelése a nemzetiszocialista törekvések támogatása által – a szinte kötelező „népi derű” valóságát és elsőségét

hangoztatva – mintegy spanyolfalként fedte el, „szellemi atomként” tarolva le a megszülető kortárs művészeti élet korábbi eredményeit. Ez az eszmei váltás okozott törést az alkotók életében is, az életben maradás és boldogulás érdekében önmegvallásra kényszerítve őket. A nacionalizmus jelentésszerű hatásaként a táncművészet is az oroszosítás mintakövető magatartása értelmében felejtett mindent az 1950-es évtől, ami saját értékét őrizte volna. A hivatásos együttesek megalakulásával az 1950-es években megszületett a színpadi néptánc, ami erőteljesen balettszerű megformáltságában az orosz mintát vette alapul. A színpadra kerülő balett és néptánc, ami a nemzeti jelleget hangsúlyozta tehát, nem ütött el annyira sem stilisztikailag, sem motivikájában érzékletesen egymástól.

Az első generációs koreográfusnemzedék (Szabó Iván, Molnár István, Rábai Miklós) „kötött kezekkel” alkot, olyan szempontból, hogy a 19. század végén 20. század elején létrejövő eszmei és stílári burjánzás – aminek a folklorizmus is mint vezérelv része a második világháborút követő időszakban – az ideológiai váltás következtében háromnegyedrész megnevelte, stíláriisan elfojtott világban találja magát. Itt az értékek egy olyan idillikus világot próbáltak reprezentálni, amelyben a társadalommal megpróbálták elfeledtetni mindazt a csodát és azt a messzemenőig kifejező táncművészetünket, ami nemcsak formaiságában, de stílári sokszínűségében az európai szinttől csak kevéssé maradt el, sőt sok szempontból meg is haladta azt. Az „egyszerű”, a „paraszti értékek” piedesztálra emelése, és az, hogy nem választható, hanem kötelező szórakozási formává minősült át, egy olyan külső mázat hozott létre látszólag, ami alatt az alkotók személyiségében az alkotói vágy reményvesztetten keresi megnyilatkozási lehetőségeit. Az alkotói szemlélet azonban annyi szabadsággal bír, hogy a paraszti kultúrát és a hagyományt csak kiindulási pontnak látja, tekintettel a színpad szabályaira, a táncszínpadokon szerkesztett táncműsorok láthatóak. Ettől a propagandától átítatva indul meg a Népművészeti Intézet tánc- és népzene-gyűjtő brigádjainak munkája is, amely a paraszti tánc-kultúra még fellelhető maradványait filmre rögzítette.

Ezt az időszakot legtalálékosabban Kundera *Tréfa* című regényében megfogalmazott valósággal jellemezhetnénk, melynek értelmében egy udvarlási jelenetben megfogalmazott ártatlan vicc az „ellenőrző” hatalom által oly súllyal húzza le és leckézteti meg kényszerszereplőjére ítélve és a tovább haladástól megfosztva a szereplők életét, hogy azok megbánják

¹⁴ Muharay 1947:249.

azt is, hogy valaha nevetnivaló bolondságnak gondolták az ideológiai korlátokat, valamint azt is, hogy önfeledt jókedvvel mertek nevetni. Azt gondolom, ilyen érzés hatotta át a kulturális életet, ilyen lehetett abban az időszakban alkotni. S ha valami kötelező, nem szívesen tesszük szerintem magunk sem. A kérdés azonban továbbra is az, hogy ami ebben az időszakban színpadra kerül, az az egyén mondanivalóját akarja közölni? Nem, semmiképp. Azt várják el, hogy a nép egyszerű gyermeke önfeledt „gyermeki boldogságot” sugározzon, jókedvében mulasson, mert így rendelték? Az 50-es évek eszmei háttere nem enged arra következtetni, hogy az első „koreográfusnemzedék” minden tagja a „bartóki úton” járt volna. Szabó Iván például csak 1950-ig vezette a Néphadsereg (vagy Honvéd) együttest, visszavonult a szerepvállalástól és a szobrászatot választotta. A katonaprofilban lenne a nép hangja? Vagy a nép egyszerű gyermeke merheti megmutatni, mit érez, mit gondol? Lássuk hát a szemléletet alakító tényezőket...!

Táncház-táncszínház – a szórakozás- művelődés „népi” megfelelői – a kifejezőképesség differenciái

A táncház és a táncszínház két különböző és látszólag ellentmondó jelenség, mégis egy, a társadalomban jelentkező hatás indukálta. A néptáncstudomány az értékek felgyűjtésével, rendszerezésével, visszatartásával foglalkozott és foglalkozik a mai napig. Ugyanakkor vidéken, a falusi kultúra, a közös tánc élménye kiveszöbben volt, a hagyományos paraszti viseletet elhagyták, kivették. A faluról elszármazó fiatalság a városba ment tanulni, dolgozni, így szórakozási lehetőségekre is szükségük volt. Az elvesztett néphagyomány értékét és erejét keresve letek rá sokan arra a közösségre, közösségi élményre, amit a táncház jelentett. A táncház a táncos szórakozás és művelődés kategóriáját teremtette meg, ahol mindenki néhány lépés megtanulásával táncélményt szerezhet. Ugyanakkor azt is meg kell említenünk, hogy elsősorban az értelmiségiek járnak ide, ami szinte népi kollégium szintjén vendégül látott olyan írókat, költőket, mint József Attila, Nagy László, Szécsi Margit, Csoóri Sándor, Kányádi Sándor, Sütő András. A frissen megalakuló népi zenekarok, mint a Sebő Ferenc–Halmos Béla duó, a Muzsikás vagy a Kaláka együttesek nem csak paraszti népzenei játszanak, hanem megzenésített verseket is. De mint társadalmi

jelenség inkább jelenti az identitás keresését, ami popularitásánál fogva érthetően divattá nőhetett ki magát, (ez a funkciót váltott városi népművészet),¹⁵ viszont magában hordozza a nacionalizmus jelenté- ses hatásainak veszélyforrását abban az esetben, ha kultusszá válik.¹⁶ A kulturális szuverenitás kisajátításával, a „magunk vagyunk magunknak” érzésének jelensége zárványszerűvé válásával éppúgy kirekesztő kategóriát jelenthet.

Ugyanígy óhatatlanul indukál stíluskeveredéseket is, mind a zenében, mind a színházban, hiszen a beat a folkhoz hasonló hangot üt meg a fiatalság számára és a folkkal keveredve más közléstartalmat is közvetít. Ezért lett roppan látványos siker először a színházban, majd a táncszínpadon is a Szörényi–Bródy páros *Kömüves Kelemen* rockballadája és a Muzsikás együttes közreműködésével megírt *István a király* rockoperája, ami hivatásos és amatőr táncosok közreműködésével lett formába öltve és ezzel egy új stílus megjelenítője is. Ezek ugyanakkor a 70-es évek színházi életének epigonjai, mint a *Kömüves Kelemen*, vagy a *Magyar Elektra*. Éppen jellegénél fogva jelent más utat a jazz folkkal való keveredése is, hiszen az a világzene szabad stílusát jelenti. Amerikában a behurcolt fekete rabszolgák zenéje miért lehetett sikeres? Mert Muddy Waters megérezhette, hogy a gitárjának ereje van. Hogy zenéje szövegének mondanivalója tömegeket mozgat meg. S ha nincs blues, akkor nincs soul, nincs jazz, nincs beat, sem rock and roll, ami az egyszervolt rabszolgák fájdalomán nevelt szabadság. Maga az alkotás öröme lett a kenyéradó gazdájuk. ...Aztán jött Bob Dylan és a társadalomkritika hangjává tette a népzenei a nép gyermekének egyszerű nyelvén...

Ugyanez a szórakozási-művelődési közösségi érzés hatja át a színház világát is. Olyan színház alakult meg az 1970-es években Budapesten, ami a mindenki színháza akart lenni, amely egyet akar a közönségével, a mindenki számára elérhető népszínházat. Gyurkó László deklarálja a színház művészi szempontjait, amely Mejerhold, Piscator, Brecht és Ljubimov színházi formanyelvén kívül beolvasztja Bartók, Ady vagy éppen József Attila művészi értékeit.¹⁷ Ahogyan a kifejező tánc megszületett mozdulatművészet címen, éppúgy a színház is új vonalat keresett. A kukucskaszínpadból kiszabadulva cselekvő színházat akart. Sztanyiszlavszkij belső

15 Siklós 1977:164.

16 Siklós 1977:163.

17 Gyurkó 1999:9.

érzelmeiből kiinduló érzelmkifejezést hirdetett,¹⁸ Mejerhold pedig felbontotta a színház és a mozgás határvonalait, mozgásra épülő minimalista színháza megreformálta a kifejezés értelmezését.¹⁹ A résztvevő színház megváltoztatja a testkép szerepét, olyan programot hirdet, amelyben csak fekete tér van díszlet nélkül. Így a fekete térben megjelenő alak mozgása a tér minden pontján konstruált, jelentéstartalommal ruházta fel a tér használatát. Kilép a szimmetria biztonságos frontális rivaldájából, az aszimmetriában keresi az egyensúlyt. Tudatos mozgást visz a prózai színjáték terébe, amivel átértékelve a test szubsztanciáját is eszköznek tekintve hoz létre mozgásközpontú színházat. Ugyanakkor Brecht a kísérleti színházat jelenti, amiben pedig elidegeníti szereplőt a közönségtől. Az elidegenítés számára annyit tesz, hogy megfosztja szereplőit a történet és a jellem evidenciájától, sajátosságaitól.²⁰ Kimozdítja a nézőt a külső szemlélő szerepköréből, így a néző a változtató szerepébe kerül, aki alakíthatja az általa tapasztalt világot.²¹ S mindezen szempontok így a drámákat olyan közegbe helyezik át, ami leginkább a groteszk kifejezési formának köszönhetően nem vonz széles tömegeket. Mégis olyan hangot tud megütni, ami szembesíti a nézőt saját aktuális problémáival. Brecht, Piscator, Sztanyiszlavszkij és Mejerhold színházi törekvéseinek ötvözésével kísérleti, mégis nézőközpontú mozgásalapú színházat kapunk, ami új irányvonalat mutat. A 25. Színház egy megkerülhetetlen figurája Jancsó Miklós, aki fontos értéket hordoz. Itt kerül színpadra a *Fényes szelek* című filmjének színházi adaptációja. Ennek koreográfusa Györgyfalvy Katalin volt. Jancsó saját ars poétikájaként fogalmazza meg, hogy ő sem filmet, sem színházat nem akar csinálni. Agitálni akar minden arra alkalmas közegben és műfajban. Hisz abban, hogy legalább a művészetben lehet dacolni a társadalmi munkamegosztás szigorával és alkotóként meg kell maradni amatőrnek.²² A 25. Színház olyan gondolati és művészi tartalommal rendelkező kísérleti színház, amely boncolgatja az aktuális társadalmi kérdéseket. Kritikus és felforgató minimalista mozgásszínház pengeéles szavakkal.²³ Ez a hang és alkotói felfogás kelhetett életre a táncszínház alakjában a táncszínpadokon is.

18 Sztanyiszlavszkij 1983:57.

19 Mejerhold 1983:76.

20 Brecht 1983:127.

21 Brecht 1983:128.

22 Földesi 1999:90.

23 Molnár Gál 1999:91.

Ahogy utaltam az ellentmondásosságra, ki is fejteném ezt részletesebben. Hiába mondja azt a táncművész köre, hogy politikamentességre törekszik – ebből a szemszögből mégsem kijelenthető politikától szeparált volta, mert a szocialista eszme hozza létre, beemeli a város kulturális miliójébe a funkciót váltott „népi kultúrát”. Ennek értelmében széles köröket megmozgató populáris műfajjává válik. A táncszínház nem az, de ugyanúgy a „nép hangja” és a „népnek” szól. Avantgárd groteszk szubkultúráként talán a legjobban hordozza azt az absztrahált kifejezési módot, amit Bartók zenéje jelent. Így, mint ahogyan Bartók zenéje sem populáris műfaj inkább hordozza a „bartóki út” üzenetét.

Mit jelent a „bartóki út? Mit mond a *Cantata Profana* szarvassá változott fiainak balladája?

„...Ágas bogas szarvunk nem fér be az ajtón, csak a hegytetőkön,

A mi testünk nem tűr fonott-szövött inget, csak leveles ágat,

A mi lábunk nem lép tűzhely hamujába, csak leveles ágra,

A mi ajkunk többé nem iszik pohárból, csak iszik forrásból”.²⁴

Amatőr-hivatásos differenciája

A paraszti közösség társadalmában a tánc az egész falu közösségét érintő esemény, morális közeg, amiben ki-ki tudásának megfelelően részt vesz. Végigkíséri az emberi élet fordulóinak minden ritusát. A városba integrált falusi szórakozás, a táncművészet mindenkinek szól, de senkinek sem kötelező, pusztán választható szórakozási forma. A táncművészetben nem kellett táncművészet, így aki jobban-többet akart tudni táncolni, az választotta az amatőr táncgyűjtést immáron „hobbiként” – mint délutáni elfoglaltság. Ott több tájegység táncát tanulják meg, mint a táncművészetben, de továbbra sem kötelező, hiszen pusztán műkedvelésből űzik, akik oda járnak. A hivatásos pedig ezt tekinti a hivatásának, tehát ez a „dolga”. Egész nap a teste képzésével foglalkozik, gyakorol, azt teszi, amit és ahogyan a koreográfus tőle megkíván. Tehát a „táncos” nem feltétlenül azonos az alkotóval. Mindhárom „nemzedék” koreográfus-alkotói végigmentek ezen a számlélrán, mindannyian dolgoztak amatőr és hivatásos együttesben is. Az amatőr együttesbe kedvtelésből járnak táncolni, így bizonyos tekintetben kevesebbet,

24 Nyugat 1930. 1. szám. Bartók Béla gyűjtését fordította: Erdélyi József.

bizonyos tekintetben pedig sokkal többet tudnak adni a koreográfusnak. Itt lehetőség van kísérletezésre, itt kristályosodhat ki az alkotói szándék. A hivatásos együttesben kísérletezésre nincs mód, oda kész ötletek kellene, hiszen a hivatásosnak ez nem „dolga”. Kiszámítható munkaideje van, este pedig előadása. A szíve pedig nem biztos, hogy minden előadásban benne van. Az autentikus hang, az anyanyelv az amatőr együttesek lábán, koreográfiai megfogalmazásaiban jelenhetett meg. A tradicionális előadásmód, a táncrendiség bontotta le a „népies mázat” a hivatásos együttesek arculatáról is.

A második generációs koreográfusnemzedék (Györgyfalvy Katalin, Szigeti Károly, Novák Ferenc, Tímár Sándor, Kricskovics Antal) már az első nemzedékhez képest más helyzetben van és más értékeket képvisel. Novák, Tímár és Kricskovics az ötvenes években amatőr együttesek élén próbáltak meg közel kerülni a néptánc gesztusnyelvéhez, ami nemcsak egy másfajta közlésértéket képviselt, hanem magát az erőt is, ami a hagyományokhoz való kötöttséget jelenti. Györgyfalvy Katalin viszonylagosan rövid hivatásos táncosi lét után Novák Ferenc szárnyai alatt kezdett el koreografálni. A 60-as évek elejétől férjével, Szigeti Károssal a Vasas együttes égisze alatt teremtette meg sajátos mondanivalóval rendelkező, kifejezésértéket és zeneiséget felvonultató gazdag stílusát. A Vasas az első amatőr népi együttes, 1945-ben alapította a mozdulatművészeti alapokkal és tiszteletet parancsoló műveltséggel rendelkező Pór Anna. Ez a Vasas együttes lesz a néptáncművészet leginkább progresszív oldalának táptalaja, ami a modernnek felfogásához leginkább közelítő vonalat jelenti. A színházi világ drámaiságával, zeneiséggel és a folklorizmus eszmeiségével töltökezik meg ebben a korszakban az „Ötök” által a színpadi néptánc formai kifejezésjellege, ami magába foglalja a politikától függetlenedni muszáj álláspontot, ugyanakkor társadalomkritikai tükröként használja a színpad terének fókuszált mozgásterét. Az „Ötökből” négyen 1968–1970 között elvégzik a Színház és Filmművészeti Egyetem koreográfus-rendező szakát, ahol a Pécsi balett koreográfusa, Eck Imre lesz mentoruk. Eck Imre pedig igazán nagy Bartók-ismerő, -kedvelő és -tisztelő hírében állt. Mindannyiuk „bartóki” vonulatának eszmei inspirációja tehát az „iskolából” fakad, amit mindannyian másképp értelmeznek. A súlyos drámaisággal telt esszenciális mondanivaló Györgyfalvy és Szigeti sajátja, ők dolgoznak a 25. Színházban színészekkel is, ami habár „népi”, a szó klasszikus értelmében mégsem az, inkább avantgárd megfogalmazási

formát jelent. Györgyfalvy kritikus, de mégis érzékeny minimalista eszköztárral nemesíti a néptánc formavilágát – talán egyedül az ötök közül. Novák Ferenc sajátossága a népi dráma, az emberi sorsok színháza, és ő a populárishoz közelítő sokszereplős produkciók megálmodója. Ebben találja meg leginkább alkotóterét és lesz az általa vezetett együttes arculatformáló jellegzetessége. Novák darabjaiban elhangzó népdalok szövegével támasztja alá és emeli meg a dramaturgiai kifejezéstartalom ívét, ami alkotói formanyelvi sajátosságának tekinthető. Tímár Sándor a falusi hagyománnyal töltökező dialektusnyelvezet elkötelezett híveként, egyszerűségében elegáns téri megformáltságban, kifejezetten gazdag szvit-szerű szerkesztettségében használja a táncot. Pedagógiai módszere az utánpótlás tanulásán alapul, de nem formakövető másolással, inkább anyanyelvi szintű tolmácsolásként. Alkotásaiban szelektál az autentikus formakincsből és azt rendezi színpadra. Fontos jegye alkotásainak az időbeli szerkesztettség és a szabad tánc eszközének használata. Kricskovics Antal az etnicitás délszláv íz- és gondolatvilágát felvállaló és megújító „hatalmasszívű szeretetteljes óriásaként” szintén egyéni hanggal bírt. Részint származása, részint más jellegű iskolázottsága révén olyan kifejezésrendszert alkot, ami az ember szakralitással való erős kapcsolatának megjelenítését vallja magáénak, modern mozgáselemek – a Graham-technika – beemelésével. A mitologikus témaválasztásokat olyan általa montázsokként aposztrofált zenedarabokkal formálta homogén egészé, amiben meg- és átfogalmazta saját kapcsolatát Istennel és délszláv gyökereivel.

A második generációs koreográfus nemzedék, az Ötök (Györgyfalvy, Szigeti, Novák, Kricskovics, Tímár) voltak azok, akik merészebben mertek bányászni a gondolati tartalommal, irodalmi műveket adtak meg szüzsé gyanánt, ami történeté formálódhatott egy-egy koreográfiában. Ebben a tánc, mint a dramaturgiai cselekvés eszköze adta kezükbe a táncszínház formavilágának megjelenését és megjeleníthetőségét. Fontos jelzőként jegyzem meg, hogy a folklorikincis, mint „eredeti” adaptációja az elsődleges forrás. De nem kell szó szerint ragaszkodnia hozzá, elég csak utalnia rá. Ennek értelmében Györgyfalvy, Szigeti, Kricskovics és Novák inkább a táncszínház közegét érezte magáénak, Tímár pedig inkább az autentikus folklorikincis szépen formált térformai megjelenésében és népdalkincisében is igényes kompozíciót, ez vált jellemző stílusjegyévé. S ha már szóba került a „bartóki út” az eszmeiség és a groteszk, meg kell említenünk azokat az

amatőr együttesi formájukban az alkotók számára lehetőségként aposztrofálható alkotóműhelyeket (különösen a Vasas, a Bihari, a Bartók együtteseket), ahol csírázni kezdetett valami – ami, mint a „romokon emelkedő ragyogás”, megcsillantotta a táncszínház lehetőségét és későbbi kiteljesedését. Ez a második nemzedék érthette el, hogy a táncfolklór kincse valóban anyanyelvi szintűvé válhasson a táncosok lábán, de ismerte, szerette és tisztelte a színházat és a színpadot annyira, hogy tekintetbe vette és tiszteletben tartotta annak szabályait. A feldolgozott drámák témái lehetnek szubjektív egyéni mondanivalójuk megjelenítői, ami a társadalom számára közléstérkével bírt. Ezek voltak azok az apró szögek, amik a hatalom számára nem voltak számottevően lényegesek, mégis a tapasztalt „népi derűn” vertek éket, és a dekadens ragyogás képes volt darabjaira hullani és teret engedni a valami szívből jövő igazinak, ami már nem pusztán kísérletezés, hanem kísérletező út, aminek relevanciája van. A táncszínház stílusa azonban minden esetben alkotótól függő, ki hogyan alkalmazza annak szabályrendszerét. A táncszínház fogalmába beletartozik az is, hogy nemcsak táncot tartalmazhat, lehet benne „civilnek” minősíthető mozgás, beszéd, vagy mimika, a cselekmény kifejezését elősegítő gesztusrendszer is. A táncszínház fogalmi rendszerébe belefér, és együtt velejárója, hogy határait feszegetse. Nemcsak egyféle táncbeli stiliztika használatára van lehetőség, hanem azt keverve egyedi alkotói stílusként, unikális kifejezési formaként irányvonalazva.

Az első generáció „koreográfusnemzedéke” neveli ki a másodikat. A második pedig teret enged majd a harmadiknak. Zórándi Mária a második generációs koreográfusnemzedék keze alatt tanult, formálódott, majd dolgozott és tekintette őket etalonként saját munkájában is.

Számomra személyes élmény volt hallgatni őket a munkájukhoz való viszonyokról, alkotási módszereikről és magáról a folyamatról, ahogyan egy alkotás megszületik. Zórándi Mária kezdeményezésére indult egy koreográfus osztály, amelyben Györgyfalvy Katalin és az Ötök mind tanítottak. GyK akkurátusan pontos, kérlelhetetlenül precíz megnyilatkozásai hatására kezdtem másként gondolkodni a táncról. Akkor vált világossá számomra, hogy a koreográfus munkája a saját hang megtalálásával nem fejeződik be, a koreográfus keze alatt dolgozó táncosoknak elhivatottnak kell lennie a koreográfus és az általa kialakított sajátos formanyelv felvállalásához, személyes-egyéni elkötelezettsége lesz garancia az előadás létrejöttéhez és sikeréhez. Ez

az elhivatottság-elkötelezettség az, ami a harmadik generációnak adja meg a lehetőséget az alkotásra. A harmadik generáció részben folytatja a második által életre hívott autentikus táncra fókuszáló szemléletet, részben meg is haladja azt.

Az a bizonyos harmadik generáció

Stoller Antal Györgyfalvy nyomdokain halad tovább, Varga Zoltán Tímár Sándor tanítványa, egyszerre tudója és alkotója az autentikus táncnak és a verstáncoknak. Foltin Jolán Novák Ferenc műhelyében válik koreográfussá, bár az ő világa az asszonyi sorsot testesíti meg, az asszonyi élet fordulói és a vallásosság szolgálnak koreográfiai központi témájaként. Mindannyian részt vállaltak a megszülető táncművészi divatjának terjesztésében és alakításában. Mosóczi István alkotói habitusa inkább Molnár Istvánra emlékeztet, de van „Vasasos vénája”, az ő alkotói hangja válik a negyedik hivatásos együttes, a Duna Művészegyüttes sajátjává. Mucsi János pedig szintén Novák tanítványa, de szerintem alkotói megnyilvánulásai Kricskovics balkáni ízet és alkotói felfogását reprezentálják.

Ami a könyv egyik fájó pontja, hogy szinte felsorolás-szerűen szerepel benne Énekes István, Janek József, Bognár József és Szögi Csaba neve. Ha az arcvonalat nézünk, Énekes István munkája alapozza meg és vetíti elő a múlt és jelen összekapcsolódását. Györgyfalvy Katalin koreográfusi munkássága 1962-től a Vasas együttesben kezdődött, a 25. színházban folytatódott, amiből 1978-ban kinőhetett Budapest ötödik hivatásos együttese, a Népszínház Táncegyüttes. Ennek vezetéséről GyK²⁵ 1988-ban mondott le. Vezetői attitűdre érdemes munkája e koreográfusok közül Énekes Istvánnak volt. A dunaujvárosi Vasas vezetését Szögi Csaba vette át, ahol amatőr szinten kezdődött a „dunaujvárosi műhely” munkája. Énekes biztos néptánc alapjait Varga Zoltántól sajátította el Egerben, volt táncos az Állami Népi Együttesben és a Honvéd Együttesben is. Mesterének és példaképének tekinti Tímár Sándort és Novák Ferencet is. Az ő figurája, markánsan pimasz, de triviális személyisége nem róható fel neki, mivel elég művelt ahhoz, hogy okosan lázadjon. A jól szerkesztett koreográfiák hangja, képi világa erősen szarkasztikus, egyike a táncművészetben alkotók közötti ritka jelenségnek, akinek munkáján látszik, hogy érti a zenét, hiszen ének-zene-karvezetés szakon diplomázott. Aranysarkantyús táncos címet

25 Györgyfalvy Katalin informális neve.

is úgy szerzett, hogy a kötelező 12-14 pont helyett mindössze egyet táncolt el, de úgy, hogy abba szakmailag nem lehetett belekötni. Még hivatásos táncos korában indult koreográfusi ambíciója a dunajvárosi Vasas műhelyében, első koreográfiáját 1984-ben a Zalai Kamaratánc fesztiválra készítette *Skaliczky* címmel, amivel megnyerte a fesztivál első díját. Ehhez a fesztiválhoz kötődik beceneve is. A fesztivál meghívást beharangozó Fejér Megyei hír- lap újságírója követte el azt a hibát, hogy Énekes István helyett Énekes Zitának keresztelte a megjelenő sajtóorgánumban.²⁶ Innentől kezdve a „Zita” lett az informális neve, tulajdonképpen ez adta az ötletet az „Újvárosi Műhely” közösségének alkotói művésznevét a Janghy B. Zita nevet.²⁷ Ezt követte 1986-ban a *Szerelem, szerelem* koreográfia Cserepes Károly zenéjére, ami a *Szép Magyar Tánc* televíziós sorozatában is bemutatásra került. Ugyanebben az évben készítette a *Heavy Metal* című koreográfiáját Jimmy Hendrix zenei világát beemelve a táncszínház elemei közé. Ezek lettek az újvárosi „kötelező táncok”. Ezután következett az 1988-as nagy változás. Hivatásos együttesben dolgozó barátai és néhány újvárosi balerina közreműködésével egy alkalmi társulásként a Közép-Európa Táncszínház néven mutatkozik be, akikkel az Állami Népi Együttes stúdiósínpadán mutatta be a *Gulliver komplexus* című darabját. Ennek kritikáját Szúdy Eszter jegyzi, ami a Táncművészet hasábjain jelent meg.²⁸ Ennek szarkasztikus képeit, Örkény egyperceseit idéző hangulatvilágát méltatta a „szakma”, aminek köszönhet-e Énekes a Népszínház együttes vezetői posztjára való kinevezését. Alkotói habitusa, némi nihilista spleennel átítatott szarkazmusa a „női ölek buja erdejében” virágzott és csillapította szűnni nem akaró étvágyát. Ez mély lírájának olvasztótégelye. Egy pillanatra azonban álljunk meg ennél a „dunajvárosi műhelynél”, mert ez több szót érdemel. A négy hasonló gondolkodású alkotó más utat választott, ami a hivatásos és az amatőr együtteseknél megszokott volt. A Zalai Kamaratánc fesztivál az 1965-ös évtől kezdve olyan szakmai fórumnak számított, ahol kislétszámú kísérletező gondolati tartalommal megalkotott kamaraprodukciónak mutathatnak be az arra érdemes alkotók. Énekes Janekkel és Szögi- vel azonos körökben mozgott, Bognár pedig a pécsi Baranya táncegyüttesel halmozta sikereit szintén Örkény egypercesinek feldolgozásával. Alkotói

habitusukban hárman voltak egyívásúak Janek, Bognár és Énekes. Janek a ritmikai variációkban és a térformák ügyes alkalmazásában volt különleges, tragikusan rövid élete tele volt emberi-magánéleti kudarcokkal, ami aztán halálának okozójává vált. Pályája magasra ívelt, hiszen az Állami Balettintézet oktatója volt, Kricskovic után ő volt a kísérletező hangú Budapest Együttes élére kinevezve, amit egy véletlen fordulat okán már nem tölthetett be. Szögi Csabának inkább társulatszervezői és menedzselési tehetsége kiemelendő, ami összefogta a kicsapongásoktól nem mentes ambiciózus alkotókört. Zsi-ványok voltak, de talán ez volt a legjobb reklám számukra. Nemcsak híresek, de hírhedtek lettek a szakmában. Ez lett aztán a dunajvárosi Vasas Együttes egyéni hangja, amiből két hivatásos együttes is létrejött. Az első a Népszínház Táncegyütteséből megalakuló Közép-Európa Táncszínház, ami még a mai napig Budapesten működik, a második 1999-ben jött létre Dunaújváros Táncszínháza néven. A kísérletező koncepció kifejezetten vezérelv volt, hogy határvonalat képezzenek a tradicionális hangot képviselő néptánc és a modern tánc kifejező szabályrendszere között. Így született meg az az absztrahált jelentéstartalommal bíró nyelvezet, amit én táncszínház alatt értek és ami szerintem annak a bartóki meghatározásnak megfelelője lehet. A Közép-Európa Táncszínház markáns hangját pedig Horváth Csaba Csirke koreográfusi hangja adta meg. Horváth a Novák Ferenc által vezetett Honvéd együttesből indult és a néptánc alapú táncszínházból tovább lépett a fizikai színház felé. Számomra Györgyfalvy Katalin után Horváth Csaba által megkoreografált *V. vonósnégyes és Concerto* „Bartók élménye” volt az, amit én annak az esszenciális mondanivalónak érzek, amit számomra Bartók jelent. Dunaújváros Táncszínházának megalapítója, Rácz Attila Ciceró is hű volt az „örkényi hanghoz”, az „Újvárosi Műhely” alapértékeihez. Ciceró világában helye volt a folknak, Örkénynek, Adynak, Énekesnek, Janeknek, Bognárnak, Szöginnek, Reichnek, Ionescunak és Cage-nek, akinek mozgásszínházában, saját alkotói hangjának fókuszában a kisember állt. Nekem lehetőségem volt ebben a színházban dolgozni, amit életem egyik legjobb időszakának élttem meg. Itt volt lehetőség a kísérletezésre, megélhettük kreativitásunkat, ötleteink valósulhattak meg, együtt festettük a díszleteket, voltunk jelen a darab elkészültének minden állomásában. Együtt éltük meg a színházat. A mai napig hálás vagyok minden ott töltött percért.

26 Énekes István saját közlése alapján.

27 Ez az anagramma Janek József, Szöghy Csaba, Bognár József és Énekes István nevéből áll.

28 1988/5:1-4.

Összegzés

A könyv kritikája természetesen elismeri annak értékeit, hiszen minden a néptáncban megjelenő alkotó hangja értékes. Nagyon fontos, hiánypótló értékkel bíró munka. Pusztán csak az alkotói habitusra vonatkozó, a társadalomban jelen lévő eszmei vonulatok megemlézése számomra érdekesebbé tenné a könyvet az életrajzok és a művek lexikális felsorolása mellett. Ahogyan a korszakok lehetőséget adtak a tánc megnyilvánulásának és annak fejlődésének, szerepe van benne a tradíciók értékének és a színházi formák megjeleníthetőségének. Vannak közöttük reformerek és kevésbé azok, próféták és követők. Ezért szerintem nem minden „népi” felfogásban azonos Bartókkal. Vannak, akik a tradicionális iskolát követik és vannak, akik a színházat. Néptáncos berkeken belül mindig Martin Györgyre hivatkozva kerül említésre és hangsúlyozásra az „autentikus iskola”, amire hivatkozva divattá válhatott a szociografikus koreografálási mód. De Martin György nagyobb tudós volt annál, hogy ne ismerje fel a kultúrában jelenlévő sajátosságokat, ami akár a paraszti táncművészetben is jelen van. A nemzetiségek együttélése is éppen úgy teremt érdekes kölcsönhatást a paraszti táncok dialektusnyelvezetében, mint ahogyan a színpadi táncban a mozgás megformáltsága. Koltay Gábor Martinnal készített interjújában kiemeli, hogy nem az önmagáért való néptánc és a színpadi tánc szembeállítására vagy az ellentétének kiélezésére van szükség, hanem fel kell ismerjünk kölcsönhatásuk termékenységét és eredményességét.²⁹ Kimondja, hogy a merev, naturalista másolás nem azonos az eredetiséggel. Martin szavaiból az átél, megérlelt, variánsokban gazdag újraalkotott, magasabb rendű tánc megvalósítására való törekvés árad.³⁰ Bartók szavainak relevanciája tehát éppúgy igaz a paraszti kultúra és a műzene kapcsolatára, mint a mozdulatművészet vagy a kifejező kortárs tánc gesztusnyelvezetére is. A nyelv ismerete nem egyenértékű a költészettel. Mert a tánc a ki nem mondott szó, a mozgás és a mozdulatlanság dialektikájában létező test művészete. A hagyomány átértékelése nem zárja ki a hagyomány tiszteletét. Ahogyan a mester és tanítvány közötti viszonyban is mindig megvan annak a lehetősége, hogy a tanítvány nem követi a mester által kijelölt utat, hanem saját hangot talál. Mindig lesznek olyanok, akik a populáris utat választják és lesznek olyanok is, akik nem. Ez utóbbi úton járnak kevesebben, hiszen

29 Martin 1977:192

30 Martin 1977:194

általában nem ez a sikerekkel övezett. Az alkotói folyamat része a gyötrődés, a kilátástalanság, a sikertelenség és a megértetlenség is. Az jár jó úton, aki mer változni és változtatni. Ez így van teljesen rendben. Különben nem lenne olyan megkapóan szép az eredménye.

Ezért én kettéválasztanám a néptáncokoreográfusok tradicionálisnak nevezhető iskoláit markáns arculatú személyiségek és azok követőinek rendje szerint. Ettől szerintem eltér a „bartóki út”. A „bartóki” vonulat számomra Szentpál Olga, Milloss Aurél, Molnár István, Györgyfalvai Katalin, Szigeti Károly, Kricskovics Antal, Énekes István, Bognár József, Janek József, Horváth Csaba Csirke, akik saját hangjukkal, kísérletező koncepcióikkal fogalmazták meg, öntötték formába azt a maga egyszerűségében, amit a Bartók szellemisége jelent. Nekem az erdőben a madár csicsergése, a szeretettel készített otthoni étel íze, az őszinte szó ereje. A nemes egyszerűségben fogalmazott jól szerkesztett kifejező mozgás szűkszavú, de mégis sokatmondó megfogalmazása. Ez nem lehet nagylétszámú közös élmény, mint egy szervezett utazás. Ez mély. Személyes és felforgató. Ez nem olyan élmény, amire megváltod jegyet és megkapod az élményt. Nem fogod azonnal érteni. Megérted, ha kész vagy. Ezekkel a gondolatokkal volna alkalmasabb ez a könyv arra, hogy tankönyvszerű funkcióját betöltsse.

Felhasznált szakirodalom

- Bartók Béla 1930 A szavasokká vált fiúk (román népballada Bartók Béla gyűjtéséből). Fordította: Erdélyi József. *Nyugat*, 1930. 1.
- Bartók Béla 1966 A paraszttzene hatása az újabb műzenére. In *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* (Szerk. Szöllősy András). Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 675-681.
- Brecht, Bertold 1983 A kísérleti színházról (részlet). In *A színésznevelés breviáriuma.* (Szerk. Nánay István). Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 127-128.
- Földes Anna – Galsai Pongrác – Jancsó Miklós – Koltay Gábor – Molnár Gál Péter – Sziládi János 1999 Fényes szelek. In Koltay Gábor – Majoros József szerk. *25. Színház 1970–1977.* Szabad Tér, 87-100.
- Gyurkó László 1999 Milyen színházat szeretnék? In Koltay Gábor – Majoros József szerk. *25. Színház 1970–1977.* Szabad Tér, 7-22.

- Mejerhold, Vsevolod Emiljevics 1983 A biomechanika. In *A színésznevelés breviáriuma*. Szerk. Nánay István. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 75-77.
- Muharay Elemér 1947 Hagyomány és haladás. In Szendrő Ferenc szerk. *A munkásműveltség könyve*. Munkás Kulturszövetség Kiadása, Budapest, 244-249.
- Ónodi Béla 2017 Molnár István második alkotói korszaka a tradicionális magyar folklór jegyében. In *Molnár István, a magyar néptáncművészet egyik iskolateremtője*. Színház- és Filmművészeti Egyetem, doktori disszertáció, 32-34; valamint A színpadi néptáncművészet kezdeti lépései és fő irányai, i.m. 39-48.
- Siklós László 1977 Néphagyomány, magyarság, nacionalizmus – Koltay Gábor beszélgetései Losonczy Ágnessel, Maróthy Jánossal, Vargyas Lajossal, Vitányi Ivánnal. In *Táncház*. Zene-műkiadó, Budapest, 148-176; valamint Hivatásosak-műkedvelők. Tánc a színpadon vagy előtte – Koltay Gábor és Budai Ilona beszélgetései Martin Györggyel és Maác Lászlóval, i.m. 177-195.
- Szúdy Eszter 1988 Gulliver komplexus. *Táncművészet*, 1:1-4.
- Sztanyiszlavszkij, Konsztantyin Szergejevics 1983 A színész és a rendező művészete (részletek). In *A színésznevelés breviáriuma*. (Szerk. Nánay István). Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 57-69.
- Vincze Gabriella 2015 A Szentpál-iskola története és korszakai. In *A magyar mozdulatművészet története és néhány motívumának nemzetközi párhuzama*. Doktori disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, 48-55.
- Voigt Vilmos 2014 Folklor. In *A folklorisztika alapfogalmai*. Argumentum Kiadó, Budapest, 97-104; uo. Folklorizmus, 108-109.
- Zórándi Mária 2014 *A bartóki út – Pályaképek a színpadi táncművészet 20. századi történetéből*. A magyar táncművészet nagyjai sorozat (sorozatszerkesztő: Bolvári-Takács Gábor). Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest.