

**Színház- és Filmművészeti Egyetem
Doktori képzés 2009**

Doktori disszertáció

Dr. Jakabné Zórándi Mária

A „Magyar Iskola”

**Témavezető:
Phd. Jákfalvi Magdolna**

2009.

TARTALOMJEGYZÉK

1.	Előszó	2
2.	A bartóki út a néptáncművészetben, a tradíció szerepe a művészet alakulásában	4
3.	Táncagyományunk színpadi megformálásának születése, és alakulása a húszas évektől az ötvenes évekig	8
4.	Az önálló színpadi néptáncművészet megalakulása	11
5.	Az első nagy koreográfusnemzedék	14
5. 1.	Molnár István, a fantasztikus művészpólihisztor	14
5. 1. 1.	A pályatársak emlékezései	18
5. 2.	Rábai Miklós táncpedagógus és koreográfus	21
5. 3.	Szabó Iván, táncművész, együttesvezető és szobrászművész	23
5. 4.	Az első nemzedék munkásságának összegzése	25
6.	A második koreográfusnemzedék	26
6. 1.	Az amatőrmozgalom és a professzionális néptánc viszonya	29
6. 2.	Az újfolklorista irányzat	30
6. 3.	Galambos Tibor	32
6. 4.	Szigeti Károly	33
6. 5.	Györgyfalvay Katalin	42
6. 6.	Novák Ferenc	57
6. 7.	Kricskovics Antal	80
6. 8.	Timár Sándor	100

7.	A Magyar Iskola második nemzedékének összegzése	110
8.	Összegzés a bartóki modell alapján	115
9.	Személyes kötődésem a második generációhoz	117
10.	A második koreográfusnemzedék munkásságának hatása az újabb generációkra	121
11.	Záró gondolatok	132
	Irodalomjegyzék	134

1. Előszó

Visszatekintve a múlt század második felére, úgy gondolom, a magyar táncművészetnek ezt az időszakát sok tekintetben aranykornak is nevezhetjük, hiszen míg a balettszínpadokon Eck Imre, Fodor Antal, Seregi László és Markó Iván alkotott, addig a néptánc területén Szigeti Károly, Györgyfalvai Katalin, Timár Sándor, Kricskovics Antal és Novák Ferenc neve fémjelezte az együtteseket. Az első generáció – Rábai Miklós, Molnár István, és Szabó Iván – után következő néptáncos nemzedék tagjainak olyan közös céljaik voltak, mint a zene és a tánc eszközein keresztül egy boldogabb jövő megteremtése, az egymás mellett élő nemzetek kölcsönös megértése, illetve a múlt értékeinek színpadi bemutatása. Ezek az alkotók, akiket a „Magyar Iskola” megteremtőiként tartunk számon, alkotó munkásságuk és pedagógiai tevékenységük eredményeképpen máig ható értékeket hoztak létre, amelyek nemcsak a hazai, de egyben az egész európai táncművészet gazdagodásához is hozzájárultak.

A néptánc világában eltöltött évtizedek alatt táncos növendékként, táncművészként, majd táncpedagógusként ugyan jónéhány stílust, iskolát, irányzatot, számtalan alkotót, együttest és táncost megismertem, akik valamennyien mély benyomást tettek, leginkább mégis a második koreográfusnemzedék által teremtett világ hatott rám.

Mivel a Magyar Iskola ismert alkotóinak teljes körű feldolgozása többszörösen meghaladná jelen dolgozatom terjedelmét, ezért most kifejezetten az ún. táncszínházi tendenciák kialakulása és fejlődése, a bartóki gondolatokhoz fűződő kapcsolatuk, illetve jövőbe mutató törekvéseiket kívánom vizsgálni. Reményeim szerint az ilyen szempontú megközelítések során az egyes alkotók jellemzésén túl felismerhetővé válnak majd mindazon összefüggések is, amelyek összekötik a színpadi néptáncművészet jelenét és múltját, a mindenkori elődök által már korábban létrehozott értékekkel, és egyben a dolgozatom mottója is eléri szándékomat.

Ahhoz viszont, hogy megfelelően kerüljenek elhelyezésre és értékelésre e korszak alkotói, koreográfusai, és értelmezhetőek legyenek a bartóki szemlélethez fűződő kapcsolódási pontjaik, illetve világossá váljon, mit őriztek meg, mit tagadtak meg, és mit vittek tovább alkotó munkájuk során, megkerülhetetlen a nagy elődök munkásságának rövid bemutatása, összegzése. Ennek a gondolatnak a jegyében a fő téma kifejtését megelőzően vázlatos képet nyújtok a színpadi néptáncművészet első nemzedékének szemléletéről és alkotói munkásságáról, majd ezek ismeretében utalok arra, milyen mintákat követtek, és milyen újító törekvések voltak az '50-es, '60-as években induló – ma már második nemzedéknek nevezett – koreográfusoknak. Ezt követően összegzem a két generáció között fellelhető azonosságokat és különbözőségeket, valamint röviden jellemzem a bartóki modellhez fűződő viszonyaikat. Az egyes alkotók beható vizsgálata után igyekszem összefoglalni a kutatás eredményeit, s végül röviden kitérek az őket követő generációk azon jeles koreográfusaira, akik javarészt megőrizték, folytatták, néhol megújították, illetve ötvözték egykori mestereik törekvéseit. A vizsgált időszak tárgyalásánál elsősorban a korabeli dokumentumokra, a megjelent, illetve az általam készített interjúkra, kritikákra, valamint saját élményeimre és tapasztalataimra támaszkodtam.

Dolgozatom végső célja, hogy kutatásaim során rávilágítsak a színpadi néptáncművészet fejlődésének arra az Európában és talán a világon is egyedülálló tendenciáira, amelyet elsősorban a már említett Magyar Iskola jeles képviselőinek, ezen belül is a második koreográfus nemzedék alkotóinak köszönhetünk.

Előljáróba szeretném leszögezni, hogy Szigeti Károly kivételével a második generáció jeles képviselői többségükben ma is aktívan dolgoznak, így munkásságukról semmiképpen sem kívántam összegző értékelést készíteni, csupán egy olyan sajátos megközelítésben vizsgálni az egyes alkotókat, s az elért eredményeiket, amely során talán a napjaink színpadi néptáncművészetében zajló változások is könnyebb értelmezést nyerhetnek.

2. A bartóki út a néptáncművészetben, a tradíció szerepe a művészet alakulásában

Amikor dolgozatom témájának kiválasztásához igyekeztem a táncal, a koreográfiai alkotásokkal kapcsolatos gondolataimat körvonalazni, először természetesen az elmúlt évtizedekben megismert, számtalan előadáson látott, illetve a magam által eltáncolt koreográfiák tárultak elém. Majd amikor az alkotásokat és alkotóikat próbáltam rendszerezni, az a gondolat kristályosodott ki bennem, hogy a hazai színpadi néptáncművészet alapjait, gyökereit a néphagyományból építkező tradíciók jelentik, amelyek megismerése nélkül megalapozottan nem beszélhetünk a színpadi néptáncművészet alakulásáról.

Ebből a gondolatmenetből kiindulva és a XX. század első felére visszatekintve megállapíthatjuk, *„hogyan a különböző művészeti ágak, így a zene és népköltészet, színház és tánc megújulásában egyaránt jelentős szerepet játszottak az egyetemes kultúra nagy múltú tradíciói, távoli földrészek addig ismeretlen alkotásai és az európai folklór. A korszerű esztétikai normák kiművelésében, a modern életfelfogás és élményvilág megfogalmazásában ebből a parttalan tradícióból merített a nagy alkotók sora, s tette egyúttal az egyetemes kultúra részévé távoli kontinensek művészetét és az európai parasztság folklóráját.”*

A népművészet megközelítésének sokféle útját ismerhettük meg az elmúlt időkben, azonban számunkra Bartók Béla önvallomása meghatározó, aki így fogalmaz Kodály Zoltán és a maga alkotói módszeréről: *„Természetesen sok más zeneszerző nem a népzene támaszkodva, intuitív és spekulatív módon, nagyjából ugyanabban az időben hasonló eredményre jutott, s ez kétségtelenül épp oly jogos eljárás. (...) A különbség az, hogy mi a természet nyomán alkotunk, mert a parasztzene természeti jelenség.”*

A folklórból sarjadó, nemzeti stílusjegyeket is magán hordozó, de egyben a kor egyéb törekvéseihez is illeszkedő művészeti irányzatot nem csupán egyetlen művészeti ág elzárt jelenségeként kell kezelnünk, hanem sokkal inkább egyetemes érvényű törekvésnek. Ezt bizonyítják műveikkel a saját hagyományos kultúrájukból merítő alkotók, mint a morva Janáček, az orosz Igor Fjodorovics Sztravinszkij, az andalúz Federico García Lorca, József Attila, Weöres Sándor vagy éppen Csontváry Kosztka Tivadar, de idetartoznak azok a festők is (Picasso, Modigliani, Gauguin), akiket távoli kultúrák ihlettek alkotásra.

Bartók Béla szellemiségét is pontosan ez a korszerűség határozta meg. Nemcsak példát mutatott, de számon is kért, és modellt kínált. Életművének feldolgozása, értelmezése és a különböző művészeti ágakra gyakorolt hatásának vizsgálata napjainkban is számtalan tanulmány központi témája. A bartóki üzenet máig ható érvényességét, korszerűségét, nemzeti mivoltát és egyben nemzetköziségét Bartók Béla így fogalmazta meg: *„Magyar zeneszerzőnek tartom magam (...) Az én zeneszerzői munkásságom, épp mert e háromféle (magyar, román és szlovák) forrásból fakad, voltaképpen annak az integritás-gondolatnak megtestesüléseként fogható fel, melyet ma Magyarországon annyira hangoztatnak. Az én igazi vezéreszmém (...) a népek testvérré válásának eszméje, a testvérré válásé minden háborúság és minden viszály ellenére. Ezt az eszmét igyekszem – amennyire erőmtől telik – szolgálni zenémben; ezért nem vonom ki magam semmiféle hatás alól, eredjen az szlovák, román, arab, vagy bármiféle más forrásból. Csak tiszta, friss és egészséges legyen az a forrás!”* Ez a forrás azonban az emberi élet és a társadalom változásaival együtt folyamatosan formálódik, ezért ahogy népzeneinknek, úgy néptáncainknak sem szabad lemerevíteni, dogmatikussá tenni előadásmódját.

A bartóki modell tehát egyáltalán nem a népi elemek reprodukálását, környezethű megjelenítését, hanem e népi elemek átértelmezését, valamint a modern lét problémáiból fakadó törvénykeresést, illetve a kor alapkérdéseit, azok egyetemes módon történő megjelenítését

hordozza magában. Összetevői közül nagyon fontos még megemlíteni a lét nemzeti és egyetemes mivoltának kettősségét, valamint azt, hogy a diszharmóniából is harmóniát teremtett, miközben megtartotta az anyanyelv és a folklór nemzeti jellegét, kiegészítve új szempontokkal, a kor kihívásaira adott új válaszokkal.

Nem szabad elfelejtenünk azt a tényt, hogy Bartók és Kodály is – a küldetés- és hivatástudat, a belőlük áradó tehetség és az őket feszítő teremteni akarás mellett – *„azért kerestek új alapokat maguknak, mert provinciálisnak találták a századfordulóra kiüresedett magyaros műzenét, izlésrombolónak a nemzeti szórakoztató zenét, a nyugatosok zenéjét meg egyszerűen németnek. Vagyis zenéjüket nem a kor társadalmi igénye hívta életre, hanem e két küldetésstudattal megáldott tehetség nagyot akarása.*” A bartóki modell fogalmát használó alkotók e művészet nemzeti jellegét és e művészeteknek az európai kultúra áramlatába történő bekapcsolását mindig is hangsúlyozták.

Ahogy ezt Bartók a rá jellemző pátoszmentes modorában többször kifejtette: *„ a nemzeti zenei megújulási programját a személyes és nemzeti önazonosság új tartalmainak keresése határozta meg.”* *„Az úgynevezett bartóki modellnek nevezett művészi szemlélet minden művész számára egyfajta kihívás: mennyiben képes a népi örökség üzenetét korszerűen transzponálni? A metamorfózis, az elődök értékeinek újrateemtése, korszerű értelmezése, gazdagítása és színesítése kikerülhetetlen akadály. Aki veszi az akadályt, méltó Bartók szelleméhez, aki elbukik, lelke rajta. Különösen érvényes ez a tétel az európai totalitásban. Föl tud-e mutatni ez a nemzet olyan sajátos, csak rá jellemző értékeket, mellyel karakterizálhatja, megkülönböztetheti önmagát, s ezáltal színesítheti és gazdagíthatja az európai palettát?”*

Ezt az önazonosság-keresést, a bartóki életműhöz való szoros kapcsolódást a XX. századi hazai művészetünk szinte valamennyi ágában, úgy az irodalomban (Nagy László, Illyés Gyula,

Csoóri Sándor), a képzőművészetben (Szervátiusz Jenő, Szabó Iván, Kovács Margit), mint a zene, a színház és a filmművészet területén egyaránt felfedezhetjük.

A bartóki életmű hatása, illetve a bartóki modell alkalmazása, a tradíció bartóki értelemben vett „használat” a társművészetekét messze meghaladó mértékben volt tetten érhető a magyar néptáncművészetben, ezért kutatása kiemelt jelentőséggel bír mind a mai napig.

A hazai színpadi néptáncművészetben először Molnár István műveiben jelent meg a Bartókot követő szemlélet. A Párizsból hazatérő európai látókörrrel és gyűjtései által egyedülálló néptáncismerettel rendelkező expresszív táncművész műveivel nemcsak a magyar koreográfiai iskola megteremtője volt, hanem gyűjtéseivel a korszerű táncfolklorisztikai kutatások alapjait is letette, táncnyelvét pedig – a magyarság problémái iránt fokozottan fogékony – szuverén formanyelvvé alakította. Molnár István alkotásainak köszönhetően kitágult a művészeti horizont, előtérbe került az egyén és a társadalom problémáira választ kereső művészi szándék, valamint az új formanyelvteremtési törekvés, ugyanakkor a Bartók-művekben is megjelenő formai és komponálási elvek – egészen napjainkig – ihlető forrásként hatnak koreográfusainkra.

Györgyfalvay Katalin, a második koreográfusnemzedék kimagasló alakja a következőket mondja a bartóki útról, a tradícióról: *„Bartók Béla a Népzene és műzene c. tanulmányában felállítja a népzenei feldolgozás lépcsőfokait, mely szerint az első lépcsőfok, amikor a zeneszerző a népdalt, vagy népzénét csak kísérettel látja el. Vagyis, ahogy Bartók mondja: mint egy drágakövet valamilyen szép foglalatba helyezi, amelyik még jobban kiemeli a drágakő értékét és szépségét. Bartók kiemeli, hogy ez a legnehezebb, mert a szerzőnek bele kell élnie magát a népművészeti alkotás lényegébe és annak a mondanivalóját, nem a saját intuícióját kell érvényre juttatni. A második foknak tartja Bartók, amikor a szerző a népzénét már a saját érzései kifejezésére használja fel és ezekkel a saját mondanivalóját kívánja kifejezni. (Kodály Zoltán: Fölszállott a páva) Teljesen eredeti dallamokat dolgoz fel, de mégis mást, többet mond az egész*

mű, mint amit a népdal önmagában tudna mondani. A harmadik fokozat már az, amikor a szerző egyáltalán nem használ fel eredeti népzene, de a népzene minél teljesebb ismeretében saját formanyelvezetével a saját érzéseit és mondanivalóját tolmácsolja.”

A hazai színpadi néptáncművészetben megjelent alkotások ismeretében általánosságban kijelenthetjük, hogy a Bartók ihlette néptánc-koreográfiák nemcsak tematikai gazdagodást jelentettek, de egyben a komponáló készség fejlődését, valamint a formanyelv hajlékonyabbá tételét is eredményezték. A pozitív eredmények számba vétele mellett azonban az sem hallgatható el, hogy a bartóki eszmék megközelítése nem volt mindig egyértelmű. Az alkotók gondolatain és azok megformálásán gyakran átütött az avantgárd kései visszfénye, ezért a formanyelv megújítására tett törekvések nem egyszer parttalan eklekticizmusba torkolltak. Napjainkban a néptáncszakma ezeket a meddőnek bizonyuló kísérleteket többnyire a kellően nem megalapozott táncismeret számlájára írja.

Összefoglalva tehát a bartóki modell az archaikus kultúrát, a népművészetet, valamint a népi erkölcsi tradíciókat tekinti tiszta forrásnak, amelyeket a magas kultúrával, a magas művészettel hoz szintézisbe, ami – amellet, hogy a mindenkori értékek múltban gyökerező mivoltát rögzíti – örök és tiszta forrásként táplálhatja a jövő nemzedékek kultúráját. Az Őt követő korok művészeinek többsége számára ez az út a forrás szolgálai másolása helyett a belső tartalmak és mondanivalók továbbvitelét jelentette és jelenti napjainkban is. Ennek a szemléletnek köszönhetően a magyar néptáncmozgalom kiemelkedő periódusaiban a sajátos arculat, az elvek és a művészi törekvések céljai jelentős mértékben Bartók Béla és Kodály Zoltán munkássága nyomán formálódtak. Amellet, hogy a táncművészet új ágának, a színpadi néptáncművészetnek megszületésében óriási szerep jutott mindkettőjüknek, a fejlődés tekintetében elsősorban Bartók Béla, a XX. század egyik legnagyobb folkloristájának a tradícióról vallott nézetei, szellemi útmutatásai és alkotói munkássága voltak inspiráló hatással.

3. Táncagyományunk színpadi megformálásának születése és alakulása a húszas évektől az ötvenes évekig

Bár a néptánc, mint önálló színpadi művészeti ág, mindössze fél évszázados múltra tekint vissza, előzményei visszanyúlnak egészen a XX. század 20-as, 30-as és 40-es éveibe. Az 1920-as években kiszélesedő cserkészmozgalom arra törekedve karolta fel és terjesztette a magyar néptánc kultúrát, hogy a fiatalságban erősítsék a nemzeti érzést, megismertessék velük múltunkat. Ezt követően jött létre az ún. Gyöngyösbokréta-mozgalom, amely a népi tradíciók őrzését és bemutatását tekintette feladatának, és mint azt az alábbi részletek igazolják, saját hagyományai felkutatásán, megőrzésén és életben tartásán túl többre nem is vállalkozhatott.

Elsőként az egykori újságíró, Paulini Béla ismerte fel az akkor még élő néphagyományban rejlő lehetőséget, szervezte meg a később Magyar Bokréta Szövetség néven tömörülő falusi együtteseket, amelyek 1931 és 1944 között a Szent István-napi ünnepek keretében mutatkoztak be Budapesten, majd vidéken is. Ezek a gyöngyösbokrétás együttesek, mint idegenforgalmi látványosság, rövidesen jelentős támogatásban részesültek. Az együttesek szervezésében Paulini Béla a helyi falusi értelmiségre, a tanítókra, jegyzőkre, papokra támaszkodott, a műsorszámok „hitelesítésében” pedig rövid ideig a néprajzos szakemberek is részt vállaltak. A műsorszámokban a táncok és dalok szokáskeretbe ágyazva jelentek meg, nagy gondot fordítva a látványos viseletre. A bemutatott táncok zöme, a változó színvonalú, egyszerűbb koreográfiák mellett megőrizte a hagyományban gyökerező rögtönzöttséget. Így számos bokréta falu biztos támpontot jelentett a néptánc kutatás számára. Később a Gyöngyösbokréta eredményei inspirálták Paulinit a hagyomány művészi feldolgozására, a *Csupajáték* c. műsor megírására és rendezésére. Az 1938-ban Budapesten, majd 1939-ben

Londonban bemutatott folklórihletésű, kilencrészes játék alkotói és előadói hivatásos művészek voltak (zeneszerzők: Farkas Ferenc, Veress Sándor, díszlettervezők: Molnár C. Pál, Malász Gitta, Fülöp Zoltán, táncosok: Bordy Bella, Csányi László), a koreográfiákat Milloss Aurél készítette.

A Gyöngyösbokréta-mozgalmat sokan bírálták, az eredetiség és a színpadiasság kérdése éles vitákat váltott ki, viszont olyanok is szép számmal akadtak, akik a népi kultúrában a hazai kortárs művészet megújulásának egyik lehetséges forrását látták. Ennek ékes bizonyítéka, hogy a modern táncművészet egyik hazai irányzatában, a mozgásművészetben, éppen a Gyöngyösbokréta nyomán érvényesültek bizonyos mértékű folklorisztikus törekvések, hiszen Szentpál Olga ekkortájt vitte színpadra a népballadai ihletésű *Júlia szép leány* c. kompozíciót (1930), az ősi halottas rítusokat idéző *Magyar halottas* c. alkotást (1935), illetve a szegedi néplegendára épülő *Mária lányok* koreográfiát (1938), amelyekhez a motívumokat e mozgalom táncosaitól leste el.

A Gyöngyösbokréta-mozgalom nagy tömegeket – esetenként több száz táncost megmozgató – előadásai a 40-es évekre a hagyományt egyre inkább sematizálták, az előadások életképei bizonyos mértékig, mint egy kimerevített fényképet mutattak a népi életről, amellyel először a magyar néptáncmozgalom két nagy iskolája, a Muharay Elemér-Szabó Iván vezette Levente Központi Művészegyüttes (röviden Muharay Együttes), s a Molnár István vezetésével dolgozó KALOT (Katolikus Agrárfjúsági Legényegyletek Országos Testülete) fordult szembe. Muharay Elemér a népművészet közösségteremtő erejébe vetett hittel a népi színjátszásból merítő, komplex műfaj létrehozására törekedett, Molnár István pedig a nemzeti tudatot művészi élményként láttató felfogásával valósította meg a hagyomány ápolását és újraértelmezését. E két iskolateremtő egyéniség személyes varázsa is közrejátszott abban, hogy ezek a kezdeményezések a II. világháború után hihetetlen gyorsasággal mozgalommá terebélyesedtek.

Ezt az időszakot a kritikák ellenére is a hazai néptáncművészet első igazi virágkorának nevezhetjük, hiszen mai szemmel nézve nemcsak hagyományaink feltárásában, összegyűjtésében, és továbbadásában, hanem a népművészet korszerű színházi megformálásában, hivatásos művészekkel való színpadi megjelenítésében is pótolhatatlan szerepe volt. Abban, hogy hagyományok iránti érdeklődés a városi emberek köreiben is felerősödött, nagy szerepe volt a megerősödő népfőiskolai mozgalomnak, amelynek keretében beiktatták a magyar népművészet, népdal és néptánc oktatását is. A népi írók mozgalma, a cserkészmozgalom és a népfőiskolai mozgalom együttesen tehát a magyar táncfolklór hagyományainak megismerését eredményezte. Ez mozgalmak révén jutott el a magyar néptánc a városi fiatalsághoz is.

A magyar művelődéstörténet az 1945—48-as időszakot a „szabad művelődés korszakának” nevezi, amelynek programja Karácsony Sándor pedagógiai elvei alapján került kidolgozásra, és Keresztúri Dezső, az akkori kormányzat vallás- és közoktatásügyi minisztere hirdetett meg. Eszerint támogatni kell az egyéniségek önálló kibontakozását, lehetőséget kell adni a népből jött tehetségek előrejutásának, az oktatásban pedig teret kell biztosítani a dolgozók számára is. Ebben a kultúrpolitikai koncepcióban sokféle lehetőség nyílt a különböző művészeti csoportok, kulturális egyesületek számára is, jól megfértek egymás mellett a népiesek hagyományőrző tevékenységei és az avantgárd kezdeményezések, így a táncélet Magyarországon gazdagabb és változatosabb színekben tudott kibontakozni. Emellett a II. világháború évei alatt a magyar néptáncot a hazafias érzés kinyilvánításának eszközeként is alkalmazták, hiszen többek között például a hadseregpropaganda előadásain katonadalokkal, katonatáncokkal lelkesítették az ifjúságot.

4. Az önálló színpadi néptáncművészet megalakulása

A Révai József nevével fémjelzett kommunista kultúrpolitika ugyan sajátosan értelmezte a „népi kultúrát”, a magyar népi táncsoportok megszervezésével és felléptetésük szorgalmazásával egy máig ható kulturális mozgalom, a néptáncmozgalom elindítója lett. A tömegek művészi tevékenységei közül kiemelkedőnek ítélték a színjátszót, a néptáncsoportokat és a kórusmozgalmat.

1946-ban Rajk László egy belügyminiszteri rendelettel feloszlatta a Magyar Cserkész Szövetséget és a KALOT-ot. Még további 1500 társadalmi és egyházi szervezet is megszüntetésre került, majd megalakult a Népi Kollégiumok Országos Szövetsége, a NÉKOSZ, majd egy évvel később a NÉKOSZ Együttes. Ugyancsak 1946-ban a magyar Parasztszövetség keretében és támogatásával létrejött a Csokonai Együttes, a modern táncosként, majd néptáncgyűjtőként, illetve alkotóként is elismert Molnár István vezetésével. Közel ugyanebben az időben kezdte meg működését a cserkészekből álló Batsányi Együttes a természetrajztanárként induló, majd szintén néptáncgyűjtő és koreográfus Rábai Miklóssal az élén.

A háborút követő években tehát újjáéledt az a sokszínű, sokféle ellentétes értéket egymás mellett élni hagyó művészeti közélet, amelyben a tradíció, az újítás, a nemzeti és nemzetközi irányzatok, a konzervatív és avantgárd egyaránt megjelentek, s amelyben viharos gyorsasággal kezdett kibontakozni a magyar színpadi néptáncművészet. A hazai táncéletben az 50-es évek fordulóján –szovjet hatásra, a Pjatnyickij, a Mojszejev és a Nyírfácska Együttes szerkezetének

megfelelően – az amatőr néptáncmozgalomból kiemelkedve megszülettek az első államilag dotált hivatásos néptáncgyűttesek, mellyel létrejött a táncművészet legfiatalabb ága, a színpadi néptáncművészet.

Elsőként 1948-ban, a katonaság számára kialakított Néphadsereg Központi Művészegyüttese (a későbbi Honvéd Együttes) jött létre Szabó Iván vezetésével, majd 1950-ben Rábai Miklós irányításával az Állami Népi Együttes, 1951-ben a szakszervezeti mozgalom társulatát, a SZOT Együttest (a későbbi Budapest Táncgyüttest) Molnár Istvánra bízta. A Belügyminisztérium Együttesének kialakítására Vadasi Tibor egy évvel később, 1952-ben kapta meg a lehetőséget. Az együttesek vezetői művészileg a szovjet együttesektől látott művészeti minták, a néptáncok sajátosságai helyett egyfajta balettos-virtuóz karaktertáncos egyveleg követése helyett néptáncokat dolgoztak fel a művészetpolitika hivatalos elvárásainak megfelelően, vagyis a nép boldog szocialista jövőbe vetett hitét fejezték ki, méghozzá idillikus hangvételben. Emellett „megtáncosítottak” politikai, illetve katonai témákat is, például a Néphadsereg Művészegyüttesben a „honvédek” a katonaelet hol derűs, hol hősi eseményeit állították színre (pl. Sásdi László és Seregi László: *Reggel a táborban*), az Állami Népi Együttesben pedig a triós (ének-, zene- és tánckart együtt mozgató) számok, mint az *Ecseri lakodalmas* c. kompozíció mellett – az abban az időben korszerűnek tartott – a forradalmi múlt eseményeit felelevenítő témák (pl. Rábai Miklós: *Latinka ballada*) is színpadra kerültek.

Az 1949-től fokozatosan megmerevedő, leszűkítő és kirekesztő művészetpolitika – amely mindent üldözött, ami „nyugati”, „modern”, „formalista” vagy épp „nacionalista” volt – évtizedekig ható, dermesztő vákuumot teremtett tiltásaival a hazai művészeti életben. A kultúrpolitika kifejezetten avantgárdellenes szemlélete következtében így a mozgásművészet is a nemkívánatos jelenségek közé tartozott.

Sztálin halálának éve, 1953 a kultúrpolitikában is enyhülést hozott. A korábban kizárólag politikai tartalmú műsorszámok mellett a szórakoztató jelleg is előtérbe kerülhetett, s a nagy együttesek külföldre utazása is rendszeresebbé vált. A korábban a kultúrpolitika által megkívánt tematikus koreográfiák mellett színpadon helyet kaptak egy-egy tájegység hagyományos táncaira épülő tánckompozíciók, szvitek, történeti vonatkozású, balladisztikus feldolgozások. Ebben az időben az amatőrök mintájául a hivatásos együttesek produkciói szolgáltak. A kultúrpolitika által elvárt problémátlan világlátást azonban rövid idő alatt kérdéssé tették az egyre fokozódó társadalmi feszültségek. Az '56-os forradalmi események alatt munkájukat beszüntető együttesek csak 1957-ben, illetve 1958-ban kezdték újra működésüket, azonban ekkor már a hazai táncművészet többi ágával együtt – az „újat teremteni, revideálni, törleszteni” hármastendenciáját tüzték zászlajukra.

Ebben a fejlődési szakaszban már a művészetpolitika is segítette az új hazai alkotások születését, és a nemzetközi kortárs eredmények fokozatos meghonosítását, így az állampolitikai elvárások mellett a néptáncművészetben is törekedtek a megújulásra. Ez az időszak a maga ellentmondásaival együtt nemcsak biztosította a fejlődést, de ugrásszerű szemléletváltozást is eredményezett a színpadi néptáncművészetben.

Az 1957-ben újrainduló Néphadsereg Művészegyüttes vezetői számára a példát egyrészt a szovjet Alexandrov Együttes, másrészt a hazánkban állomásozó Gavrilov együttes jelentette, az együttes tevékenységében a „katonaprofil” érvényesült, amely a direkt, irodalmi színezetű agitáció és a könnyed szórakoztatás egységét jelentette.

Az 1956-os forradalom után az új kormány a konszolidáció jegyében lazított az együtteseket gúzsba kötő, dogmatikus beleszólási gyakorlaton. Természetesen ez nem jelentette azt, hogy a hivatalos politika ellen bármiféle kísérletezés szabad utat kapott volna; létrejött az Aczél György nevével fémjelzett három T elve, a Támogatás, Tűrés, Tiltás művészetpolitikája.

1957-ben a BM Duna Művészegyüttes Náfrádi László vezetésével a Budapest Táncegyütteshez hasonló szerkezetben kezdte újra működését, aki eredendően vonzódott a dramatikus megjelenítéshez, könnyen kilépett tehát a néptáncok koncertszámszerű, illetve életképszerű bemutatásának kereteiből. Intenzív drámai erővel vitt színre mesei, irodalmi és történeti ihletésű táncjátékokat, amelyek kifejező mozgással és jelképi eszközökkel egészítették ki a néptánc formanyelvét (*Makar Csudra, A csodafurulyás juhász, Madrid határán, Emlékezz!, A Diktátor, Szerelem-élet, Barátok*). Koreográfiai karaktere, mozdulatvilága azt mutatja, hogy néptánc-kompozícióiban a nyelvi megújulás folyamata megindult, azonban a néptánc kutatásban elért eredmények felhasználása nem történt meg.

Az 1950-es és a '60-as évek néptáncművészetét összegezve megállapíthatjuk, hogy hazánkban ezen idő alatt megszületett az új nemzeti koreográfiai iskola, ahol az amatőr néptáncmozgalom keretei között kialakultak a kollektív élményt nyújtó, látványos műfajok és formák.

5. Az első nagy koreográfusnemzedék

A színpadi néptáncművészet első néptánc-koreográfus nemzedékének két meghatározó egyénisége Molnár István és Rábai Miklós, akik sokrétű alkotói munkásságukkal, táncszínházi törekvéseikkel ma is alapját képezik színpadi néptáncművészetünknek.

Pesovár Ernő szerint: *„Molnár István és Rábai Miklós a hivatásos együttesek élén az amatőr művészeti mozgalomban is megőrizték a korábban ott betöltött szerepüket, hiszen az Ő műveik alkották továbbra is az amatőr együttesek repertoárjának rangosabb műsorszámait. Mindez azonban csak részben tudta ellensúlyozni az 1950-es évek első felében mesterségesen felduzzasztott néptáncmozgalom eltorzulásait, a kultúrpolitika diktálta dilettantizmussal párosuló sematizmust. Ezzel a néptáncot lejárató mentalitással fordult szembe a forradalom után megjelenő, majd a 60-as években kiteljesedő irányzat, amely visszaadta az amatőr tevékenység rangját és önállóságát.”*

A korszak két jeles képviselője mellett nem szabad figyelmen kívül hagyni azonban Szabó Iván munkásságát sem, akire ma már ugyan leginkább szobrászművészként emlékezünk, azonban az első hivatásos néptáncegyüttes, a Magyar Néphadsereg Művészegyüttes vezetőjeként (1949—52) rövid alkotói munkásságával szintén hozzájárult a hazai színpadi néptáncművészet fejlődéséhez.

5. 1. Molnár István, a fantasztikus művészpólihisztor

Molnár Istvánt - bár egyszer-kétszer részt vettem előadásain - személyesen sajnos nem ismertem, így művészetével kapcsolatos véleményemet elsősorban a korabeli írásokra, illetve a pályatársak, tanítványok visszaemlékezéseire hagyatkozva alkottam meg.

Annak idején sokan fogalmazták meg azt a megtisztelő véleményt, hogy Molnár István az utolsó művészpólihiztorok egyike volt. A harmincas évek végétől megkezdett, tánc típusainkra és táncdialektusainkra kiterjedő gyűjtései a nemzeti táncgyűjtemény első, klasszikus darabjai közé tartoznak, amelyek nagymértékben hozzájárultak színpadi néptáncművészetünk modern korszakának megalapozásához. A maguk rögtönzött formájában felgyűjtött, mozgófilmmel és fonográffal rögzített néptáncokat világviszonylatban elsőként kísérelte meg hitelesen közreadni s a táncok motívumkincsének rendszerezéséhez is hozzálátott. A néptáncokhoz fordulása egybeesett az erdélyi és magyarországi népi írók mozgalmának ekkortájt már kivirágzó hatásával. E mozgalomhoz kapcsolódva komoly szerepet vállalt a különböző ifjúsági szervezetekben, kollégiumokban és népfőiskolákon folyó népművészeti nevelésben.

A félig székely, félig kalotaszegi származású fiatal testnevelő tanár emellett kiváló sportoló, a tornász bajnokságok győztese volt. A néptáncok gyűjtésével párhuzamosan a harmincas évektől önálló táncesteket rendezett bel- és külföldön, s kapcsolatba került Dienes Valéria Orkesztikai Iskolájával. A modern zeneművekre és versekre készült expresszionista alkotásait az 1940-es években már a néptáncokra alapozott nagyhatású magántáncai (kanásztánc, székely verbunk, kalotaszegi legényes, kardtánc) váltották fel. A balladákkal, versekkel és zeneművekkel ötvözött előadóstjeit 1947-ig folytatta. Amihez nyúlt, megelevenedett, életre kelt. Szobrásznak is kiváló volt, jól fotózott, maga készítette néptánc-filmfelvételeit, s azokat maga hívta elő. Saját maga rajzolta le a gyűjtött néptáncokat filmszalagról. Koreográfiai, színpadi elrendezései kipróbálására a nagy, valóságos színpad kicsinyített mását, változatait készítette el, amelyek tökéletesen működtek világítással, zsinórpaddal, horizonttal.

„Néptáncművészetünk sajátos arculatát egyértelműen meghatározza néhány olyan közös vonás, mely alapján joggal beszélhetünk magyar koreográfiai iskoláról. Olyan iskoláról, melyben az egyes kiemelkedő koreográfus egyéniségek szuverén látásmódja és alkotói módszere mögött kirajzolódnak a közös tőről sarjadó művészi koncepció körvonalai. S e művészi törekvések egyik leglényegesebb közös vonása a hagyomány és a korszerűség gondolatának elválaszthatatlan egysége, amely szinte kezdettől fogva jellemezte a magyar néptánc mozgalmat, néptáncművészetet. Ennek a napjainkra kiteljesedő iskolának és koncepciónak megteremtője és alapító mestere Molnár István.”

Molnár István II. világháború utáni tevékenysége és hatása már az egész országra, s minden társadalmi rétegre kiterjedt. 1948-ig a Siófoki Népfőiskola és a Magyar Parasztszövetség Csokonai Együttese, majd 1950-ig a Ruggyanta Árugyár együttese volt állandó munkahelye. A legtovább élő Ruggyanta Együttes részt vett az I. Prágai VIT-en 1947-ben, az 1948-as centenáriumi gyulai táncversenyen és az 1949-es II. Budapesti VIT-en. Ebben az időben alakította ki az ún. Molnár-technikát, amellyel táncosainak, amatőr körülmények között és rövid idő alatt viszonylag magas fokú technikai képzését valósította meg. Az improvizációt nemcsak az előadói, hanem a koreográfiai alkotó készség kibontakoztatása érdekében is rendszeresen alkalmazta. Tanítványait a magyar népi kultúra egységben való, elkötelezett szemléletére nevelte.

Molnár István 1950-től a Magyar Táncszövetség, majd a Népművészeti Intézet munkatársaként folytatta gyűjtő és oktató munkáját, s az I. Országos Kulturális Seregszemlére készülő táncegyüttesek felkészítését végezte, miközben az egész országot bejárta. 1951-től 1955-ig a SZOT Együttes vezetője volt, ahol az amatőr csoportokban kialakított koncepciót fejlesztette tovább, majd ennek feloszlata után rövid ideig a Néphadsereg együttesét, végül pedig 1956-tól 1971-ig, nyugdíjba vonulásáig a Budapest Táncgyüttest irányította.

Együttesének munkájára hosszú évtizedekig Molnár István alkotói személyisége nyomta rá a bélyegét, hiszen az alapkoncepció fontos elemét a „megőrizni-folytatni-továbblépni” művészeti ars poetica jelentette. A néptánc művészi újraköltése mellett valójában folytatta mindazt, amit előző együtteseinél elkezdett, Liszt Ferenc: *II. Magyar rapszódia*, szintén Liszt Ferenc: *Szerelmi álmok*, Kodály Zoltán: *Galántai táncok*, illetve *Marosszéki táncok* és Bartók Béla: *Allegro Barbaro*, valamint *Magyar Képek*, *Táncszvit* c. művekhez kapcsolódva is a korszerű magyar színpadi műtánc egyéni kialakításán munkálkodott. Drámai cselekménnyel, vagy a nélkül, szükség szerint expresszionista elemeket is felhasználó, összességében mégis néptánc hangvételi koreográfiáival azt kívánta bizonyítani, hogy a táncszínpadon is megszülethet, amit a zenében Kodály és Bartók, a modern zene nagyjai megvalósítottak. Munkássága alatt egész művészi habitusa ellenállt a kor sablonosító törekvéseinek. Koreográfiai munkásságában nagy szerepet kaptak a néptáncfeldolgozások, ám ezek sokkal inkább lírai vallomások voltak a folklór végtelen gazdagságáról. Ez a szemlélet és szándék viszont abból fakad, hogy a magyar néptánc sajátos értékei, elsősorban a tudományos gyűjtés hiányában, nem jelentek meg olyan gazdagon, hitelesen és elmélyülten a táncszínpadon, amint ez a klasszikus zene vonatkozásában tetten érhető volt.

Magyarországon Bartók és Kodály munkássága természetesen példaképe volt a többi művészeti ág folklorisztikus törekvéseinek, így Molnár István is, aki elsőként 1948-ban *Allegro Barbaro* c. művében dramatikus feldolgozásban jelenítette meg és összegezte a néptánc nyelvén művészi törekvéseit. A több ízben újrafogalmazott, 1958-ban a Budapest Táncegyüttes számára végleges formában bemutatott alkotásán kívül még a *Táncszvitre*, és a *Magyar Képekre* készült koreográfiáival tett közvetlenül is hitet a kezdettől vallott bartóki koncepció mellett.

Zenei példaképét, Bartók Bélát követő szemléletével nemcsak a magyar koreográfiai iskola megteremtője volt, hanem a korszerű táncfolklorisztikai kutatás alapjait is ő vetette meg.

Párizsból hazatérve európai látókörrrel és gyűjtései által egyedülálló néptáncismerettel rendelkezett, amelyet a magyarság problémái iránt érzett fogékonysággal szuverén formanyelvvé alakított.

Koreográfusként és előadóművészként egyaránt kötelességének tartotta az eredeti néptáncok bemutatását, inspirálva és megvalósítva az improvizatív előadást. Célkitűzése egy olyan szuverén táncnyelv kiművelése volt, mint amilyenről Bartók vallott a népzene szerepéről szólva: „*A mi dolgunk az volt, hogy megérezzük ennek a mindeddig ismeretlen zenének a szellemét, és ebből a szavakban nehezen kifejezhető szellemből teremtsünk új stílust.*”

Molnár István alkotói korszakait ma már nagyjából három nagy elkülöníthető részre osztjuk, elismerve, hogy ezek a vonulatok inkább összefonódnak, mintsem élesen elkülönülnek.

1. Avantgárd előadói és alkotói korszak;
2. Néptáncfeldolgozások, ballada és versindíttatású táncjátékok;
3. Néptánc-szimfonizmus.

A mai nagyközönség leginkább az első vonulat darabjait – az olyan táncokat, mint a *Magyar Képeskönyv*, a *Dobozi csárdás*, a *Kapuvári verbunk és csárdás*, a *Szerelmi tánc* –, avagy a hetvenes évek közepén bemutatott második korszak néptáncfeldolgozásait ismeri és tartja számon.

A néptáncfeldolgozások, a ballada és versindíttatású táncjátékok megalkotásával Molnár István már a hatvanas évek közepén kialakította saját táncszínházának körvonalait, azt a műfajt, amelynek pontos meghatározása körül még ma is komoly szakmai diskurzusok folynak.

A harmadik vonulat röviden úgy jellemezhető, hogy Molnár István megteremtette a nemzeti néptáncsimfonizmust, amelyben gyakran felfedezhető az expresszionizmus és néphagyomány formai összekapcsolódása, ötvözése. Ennek a folyamatnak többnyire csupán a végpontját, a hatvanas évek közepén bemutatott *Bartók táncszvitet* lehet teljes bizonyossággal

felmutatni, míg a kezdetéről hosszú viták folytak. Véleményem szerint viszont – épp az önálló táncpoézis, a mű hangulatváltásai és szerkesztettsége miatt – a *Dobozi csárdás*, és a romantizáló *Allegro Barbaro* is idesorolható. Ebben a körben került színre Liszt Ferenc álmodozó világa, a *Szerelmi álmok* és a *II. Magyar rapszódia*, Kodály Zoltántól pedig a *Marosszéki táncok*, amelynek feldolgozásával Molnár István a szülőföldjének, Erdélynek is áldozott. Idetartozik még szorosán az öt tételből álló Bartók-zeneműre készült *Magyar Képek* c. koreográfia színpadi képsora és dramaturgiája, amely a háború kegyetlenségét meséli el egy szerelmespár történetén keresztül. Ezek a művek együttesen képviselik Molnár István álmodozó néptáncírájának és a keserű expresszionizmus erőjátékának közös világát. Molnár István mindezen kompozícióival egyedül alkotott, és nagy kár, hogy a következő koreográfus nemzedékek jóformán meg sem próbálkoztak ezen törekvések folytatásával.

5. 1. 1 A pályatársak emlékezései

„*A művészet küldetés és magatartás*” – vallotta Molnár István, ami áthatotta személyiségét, s ami mérce volt számára a többi ember és művész megítélésére. A pályatársak, utódok, tanítványok ezzel mind tisztában voltak, valamint azzal is, hogy a magyar néptáncművészet egy korszakos egyéniségével dolgozhattak együtt.

A következőkben néhány olyan véleményből idézek, amelyek hitem szerint szemléletes képet nyújtanak Molnár Istvánról, a művészeiről, az emberről.

Vitányi Iván szavai a hetvenéves születésnapjára: „*Molnár Istvánt mindvégig a legmagasabb igény jellemezte: igazi, az egész világgal, az egész élettel szembenéző művészetet akart a néptáncból csinálni, s ezzel együtt az egész nép számára való mindennapi kultúrát, vagyis egy mozgalmat akart teremteni. Újból és újból ezt a célt tűzte ki maga elé, sohasem*

megelégedetten, mindig új és újabb feladatokra hajszolva önmagát. (...) Alkotó élet, hatalmas életmű, jelentős alkotások sora jelzik életútját, a legnagyobb hatást azonban véleményem szerint nem a magvalósított életmű, hanem a megvalósítás olthatatlan láza okozta. Tanítványait arra tanította, hogy a mércét mindig a legmagasabbra kell állítani”

Vásárhelyi László szól egykori mesteréhez születésnapja alkalmából: *„A KALOT Népfőiskolán ismertem meg Molnár Istvánt, akinek személyisége a néptánc felé terelte figyelmemet, szuggesztivitása eredményeképpen otthagytam az egyetemet, s a Ruggyanta Árugyárban dolgoztam kazánosként, hogy a közelében lehessenek. (...) Molnár István hatása nem pusztán életutam mechanikus vonulatát határozta meg visszavonhatatlanul, hanem Tőle kaptam indíttatást arra is, hogy mozgás-anyanyelvünk alapos ismeretén túl személyes élményeken át is igyekezzek mennél behatóbban megismerni azt az akkor még zárt világot, amelyben ezek a dallamok, mozgások megszülettek. Ugyancsak az Ő tanítása volt az a ma már közhelyként emlegetett gondolat, hogy funkciójában alapvetően megváltozó mozgáskultúrát megfelelő foglalatba kell helyezni, ha színpadon akarom megjeleníteni, s hogy ehhez a foglalatkészítéshez csak avatott kézzel, s végtelen művészi alázattal szabad hozzányúlni. Megtanított bennünket az anyanyelvi anyag szabad használatára, az improvizációra, ezt számon is kérte mindannyiunktól. Személyes példájával, táncával tanított mindenkor. Megtanultuk Tőle, hogy a néptánc előadása nem pusztán a <figurák egymás utáni eltáncikálása>, hanem egyfajta sajátos magatartásforma megjelenítése is!”*

Molnár István születésnapja kapcsán így fogalmaz Timár Sándor: *„A tőle kapott útravaló több mint 10 évig kísérte munkámat a Bartók Béla Táncegyüttesben. Tánctechnikája volt táncos képzésem alapja. Táncoltuk a Magyar Képeskönyvet, Dobozi csárdást, Huszárverbunkot, s Kodály Zoltán: Marosszéki táncok c. művére készített koreográfiáját. Körülbelül 1970-től kezdve találtam igazi önmagamra. Ez sem a <mesterrel> való szembefordulás volt. Hiszen tőle is*

mindig ezt hallottuk: <Az én tanító mesterem a nép>. Egyre többet gyűjtöttem, s a színpadi munkámban is a gyűjtések közben szerzett élményekre támaszkodtam, s a magam világlátására. De nem tartanék ott, ahol vagyok, ha nem Molnár István a mesterem.”

Maáczi László köszöntőjéből: *„Molnár István, aki nemcsak a korszerű táncfolklorisztikai kutatás alapjait vetette meg, de a modern táncművészeti irányzatokban is jártas volt, Bartók és Kodály példáját követve alakította ki koncepcióját. Koreográfusként és előadóművészként egyaránt kötelességének tartotta az eredeti néptánc bemutatását (Székely verbunk, Kanásztánc, Legényes), megőrizve azok improvizatív jellegét, emellett a hagyomány formavilágát summázó, ebből fakadó szuverén táncnyelv megteremtését tűzte ki célul. E felfogás szellemében alkotta meg a néptánc stílusjegyeit összegezõ műveit (Huszárverbunk), fejlesztette drámai élménnyé a tradícióban rejlõ lehetõséget (Kardtánc), és fogalmazta meg a rítus erejével ható alkotásait, Bartók Allegro Barbarójára készített koreográfiáját, valamint Sinka István Anyám balladát táncol c. művének színpadi adaptációját. A magyar történelem jelentõs fordulóit jelenítette meg I. Szvitjében, népballada-feldolgozásaival pedig ráérezett e tömör műfaj korszerûségére.”*

Zsédényi Mária, a Budapest Együttes volt táncosa így vélekedik a mesterrõl: *„Molnár István avantgárd elõadói és alkotói korszaka után munkásságát teljes erõvel és hittel a magyar néptánc megismerésének, felemelésének, színpadra állításának szolgálatába állította. „Vallotta, hogy – Bartók, Kodály zenei munkásságához hasonlóan – az eredeti táncanyagot feldolgozva, a színpadi követelményeknek megfeleltetve kell a koreográfiákban megjeleníteni. (...) Különleges, szuverén, és egyben nagyon szuggesztív elõadó és alkotó egyéniség volt, aki elvei mellett a végsõik kitartott, aki a politika kereszttüzeiben is kitartott az emberi és mûvészi hitvallása mellett. A Dobozi csárdás Molnár talán legszebb koreográfiája: lírai hangvételi, rapszodikus tempóváltásokkal teli, meghitt, visszafogott érzelmek, a férfi és a nõ kapcsolatának sok-sok árnyalata jelenik meg a táncban, melyet a térben haladó és álló térformák segítségével emelt ki*

az alkotó. Ebben a kompozícióban mutatkozik meg a legjobban az a módszer, ahogyan a koreográfus a néptáncokat átköltötte, színpadra állította. A Magyar Képeskönyv c. táncszvit a magyar néptánc mozgalom máig élő gyöngyszeme. Ebben a korai, de legismertebb művében hitet tett a magyar néptánc mellett, s ez az alkotás fémjelzi leginkább munkásságát. Tudatosan felépített, művészi szerkesztéssel megalkotott táncszvit. Molnár István sajátos alkotói módszere, igényessége, valamint a zenével való teljes azonosulása és a terek funkcionális alkalmazása, a színpadi törvényszerűségek betartása, a fegyelmezett, tudatos építkezés, az előadóktól megkövetelt átélés, a hiteles, egyszerű előadásmód a mai koreográfusnemzedék előtt is példaként állhat. Molnár István előtte járt korának, a táncszínház megteremtése a néptáncos elemek felhasználásával az ő érdeme.”

Pesovár Ernő eképpen fogalmazza meg véleményét: *„Molnár István az egyéni látásmód, formateremtő készség, a múltat és a jelent egységbe fogó szemlélet, drámai feszültség sötét tónusaival, a szépség és harmónia meleg színeivel egyaránt mesterien bánó művész. Molnár István tudatában volt annak, hogy a modern művészet nemcsak akkor tölti be hivatását, amikor a lét és lélek válságainak megrázó pillanatait fogalmazza meg, hanem akkor is, amikor vigaszt ad.”*

Az előbbi idézetek megerősítenek abban, hogy Molnár István a magyar néptáncművészetben nemcsak stílust, műfajt, de iskolát is teremtett. A magyar táncművészetben ő lett az a hivatásos előadóművész és koreográfus, aki a modern tánc irányában induló eredményes tevékenysége közben mintegy rádöbbsent, hogy személyes önkifejezését igazán a magyar néptánc formanyelvéből kiindulva tudja megvalósítani. Bartókhhoz és Kodályhoz hasonlóan ő is a gyűjtés útján fedezte fel a néptánc páratlan gazdagságát, s ebből a „tisztá forrásból” táplálkozva hozta létre a táncszimfonizmust, és teremtette meg a korszerű

táncművészetet. Munkásságára a magyar néptáncművészet első aranykorának méltó gyöngyszemeként emlékezünk.

5. 2. Rábai Miklós táncpedagógus és koreográfus

Munkásságát nem tudom elfogultság nélkül értékelni, mivel közvetlenül halála előtt az akkori Állami Balettintézet első Néptánc-tagozatából még Ő választott ki az Állami Népi Együttes táncosának, így személye, személyisége egész táncos pályámra jelentős hatással volt.

Rábai Miklós az 1951-ben alapított Magyar Állami Népi Együttes vezetőjeként vált ismertté, ezt megelőzően amatőr együttesekben (Batsányi Együttes, MEFESZ és DISZ Együttes) alakította ki azt a művészi és műfaji szemléletet, amely később meghatározta az együttesben végzett alkotó munkáját is. Az együttes struktúrájának megfelelően elsősorban úgynevezett „triós” szerkezetű műveket állított színpadra, legsikeresebb művei azonban mégis a folklórból a táncszínpadra került, sajátos elgondolású táncjátékai, táncballadái voltak (*Kisbojtár, Barcsai szeretője, Kádár Kata, Jóka ördöge stb.*). Behatóan foglalkozott az eredeti néptáncok kutatásával, s próbálkozott „modern, magyar és európai” hangvételű művek alkotásával is, azonban ezek inkább a „népi balett” kategóriájába tartoztak.

Színpadai néptáncművészetünk történetében Rábai elsősorban a népszokásokat kórossal, zenével és tánccal megjelenítő, jó színpadi érzékkel és idillikus hangvétellel komponált műveivel (*Ecseri lakodalmas, Fonó, Szüret*), valamint táncjátékaival (*Kisbojtár*) új műfajt teremtett, emellett dramaturgiailag jól felépített, karaktert formáló balladái (*Barcsai szeretője*) és a szovjet koreográfiai szemléleten (*Háromugrós, Üveges tánc*) túllépő néptánc feldolgozásai (*Pontozó, Györgyfalvi legényes*) tartoznak kiemelkedő alkotásai közé. Ebben az időben – az Operaházhoz hasonlóan – a néptánc területén az Állami Népi Együttes töltötte be a kvázi repertoárszínház szerepét, amely körben azt a közönségigényt szolgálta ki, amely a néptáncról az idillikus hangulatot, a színpompás és nemes szórakozást igényelte.

A kezdeti nagysikerű bemutatkozások után egyre erőteljesebben és gyakrabban vetődtek fel a továbblépés lehetőségei, mivel a kor kultúrpolitikai igényeit szolgáló műsorszámok bemutatása előtt a Molnár István és Rábai Miklós nevével fémjelzett együttesek sem térhettek ki. A különböző elképzelések közül Rábai Miklós koncepciója emelkedett ki. A bevált utak szélesítése, a tradicionális út folytatása mellett jó néhány kísérletet tett egyéni gondolatainak kifejezésére. Jó példa erre egyik kései műve, a *Négy erdélyi férfitánc*, ami egyben az 1970-es évek újfolklorista szemlélete iránti fogékonyságáról is tanúskodik. A folyamatosan tanulmányozott eredeti néptáncok formakincse és a választott téma távolsága miatt azonban jóval sikeresebbek voltak az alkotó sajátos elgondolásából született táncjátékai és táncballadáái, amelyek azonban az ideálisnak gondolt népi balett műfajában születtek.

Rábai már 1956-ban leírta célkitűzését: modernet, magyart, európaiakat akar csinálni. Hitt a népművészetben, s abban is, hogy jó, fontos és helyes az út, amelyen jár. Ez a szellemiség sugárzott át táncosaira, műveire is. Az együttesen belül a tánckar egyben az alkotóműhely funkcióját is betöltötte. Rábai rendszeresen dolgozott együtt a kortárs zeneszerzőkkel: gyakran alkottak együtt Vujisics Tihamérral, felkérte kortársát, Farkas Ferencet a *Szüret* c. alkotás zenéjének megalkotására, a Kállai kettőst pedig Kodály Zoltán kifejezetten az együttes számára készítette.

Alkotásai között a lírai és a drámai feldolgozások egyaránt megtalálhatóak. Novák Ferenc Rábai Miklóstra emlékezve így fogalmaz: „*dramatikus produkciói nagyon értékesek voltak, de mai szemmel nézve kicsit naivak. Ő nem bonyolódott bele olyan súlyos társadalmi kérdésekbe, mint például az őt követő második nemzedék jeles egyénisége, Szigeti Károly a Siralomház c. művével.*”

A napi alkotás mellett erőteljesen foglalkoztatták a koreográfia művészetének elméleti kérdései, erről írt jegyzetében olvashatjuk, hogy általánosságban az volt az alapelve, hogy a

táncműben nem kell semmi olyat megkísérelni, ami más művészi formán belül jobban valósítható meg. Részletesen taglalta a táncjáték készítésének különböző állomásait, a tánc felépítését, valamint az absztrakció szerepét. Külön fejezetben foglalkozott a koreográfus munkatársai, a művészeti vezető illetve a zeneszerző feladatával, és végül a színpadra állításhoz szükséges látványelemekkel, mint a jelmez, díszlet, világítás.

Alkotói módszere a néptánc szakmában közismertté vált Rábai-féle „lépcsőfok-elmélet” megvalósításának jegyében zajlott le, amelynek lényege az volt, hogy a mai élet dramatikus táncábrázolásához a táncmesejáték, táncballada és történelmi táncjáték lépcsőfokain vezet el az út. Rábai számára a *Kisbojtár*, *Barcsai szeretője*, *Orbán és az ördög*, *Latinka ballada* és a *Hajnalodik* volt az út, és ezen művek sikere igazolta saját elmélete helyességét. „*Nagyobb ívű történet dramaturgiailag kidolgozott végigvitele, cselekményszerkesztés és jellemábrázolás, lírai és drámai szituációk táncos megoldása, humor és tragikum, szerelem és küzdelem megformálása, a szimbolikus megoldások kifejlődése, különféle tánclemek ötvözése, és ami még fontosabb, a néptánc konvencionális formanyelvének sikeres felbontása és áttörése az ábrázolás és kifejezés szükségletei szerint, a valóság művészi áttétele a táncszínpadra, ezek azok a momentumok, amelyek az alkotásokban kibontakoztak és összegződtek.*”

A felsoroltak közül a *Barcsai szeretője* c. koreográfia azért is tartom kiemelendőnek, mert Rábai Miklós ebben a koreográfiában a magyar néptáncal alkotta meg a görög kórus formáját.

5. 3. Szabó Iván táncművész, együttesvezető és szobrászművész

Szabó Iván szobrászművészen a II. világháború nyomán újjászülető néptáncművészet egyik vezető egyéniségét tisztelhetjük. Előbb a NÉKOSZ, majd az első hivatásos néptáncegyüttes, az 1948-ban alapított Néphadsereg Központi Művészegyüttese koreográfusként dolgozott.

A Molnár István és Rábai Miklós által képviselt két markáns irányzaton kívül ebben az időben – azokat az idöket mintegy meg is előzve – a Szabó Iván által vezetett Néphadsereg Központi Művészegyüttesében alakult ki egy olyan politikailag determinált tematika (*Zászlós tánc, Falusi bál*) és katonaprofil (*Puskástánc, Kardtánc*), amelyek színpadra állításakor már megjelent a néptánc egy másfajta, egyéni értelmezése. Ennek a formanyelvnek plasztikussága jól mutatta az általunk már inkább szobrászművészként ismert Szabó Iván látásmódját.

Szabó Iván mindig a maximumot akarta kihozni táncosaiból, ennek érdekében egyrészt sportbemelegítést vezetett be, amit helyzetgyakorlatok és improvizálás követett. Ars poeticája szerint minden táncosból szólístát akart nevelni, karaktereket és különféle típusokat keresett. A csoportok mozgatóásánál is arra ügyelt, hogy a megjelenítés egyéni legyen. Mivel az egész műfaj ekkortájt indult, ő is kísérletezett. A mindennapos gyakorlás mellett táncelméleti ismeretekkel is bővítette táncosai tudását.

Kezdeti művei, mint a *Galgamenti*, a *Kalotaszegi*, a *Palóc*, és a *Somogyi táncok* mind néptánc-kompozíciók voltak, de készített táncjátékot is, pl. a *Falusi bál*, és katonatáncokat is, pl. a *Kossuth nóta*, a *Puskás tánc*, vagy a később készült *Gyakorlat után*, és a *Magyar tájak*, *Tavaszi tánc*, *Kelet-európai népek barátsága*, vagy a *Bábtánc* c. koreográfia. Általában az eseményes táncok jobban izgatták, mint az egyszerű néptánc-kompozíciók. Együttesével ugyan eljárt gyűjteni, de nem volt tudós alkat. Nem a megőrzést tartotta elsődlegesnek, hanem a színpad érdekelte. A Gyöngyösbokréta táncanyagából sokat átvett, de a háború előtt hazánkban megjelenő modern együttesek is meghatározó élményt jelentettek számára. Leginkább Milloss

Aurél hatott rá, akivel többször is együtt dolgozott, hiszen ezen időket megelőzően már 1935-ben táncolt a *Velencei kalmár* című színpadi mű táncos részeiben, majd részt vett a korábban már említett *Csupajátékban*. Millosshoz hasonlóan a legfontosabbnak ő is a csoport elhelyezését, mozgását tartotta, ebből következően a szólista általában mindig elől helyezkedett el, alakja exponált volt. Véleménye szerint a feszültség létrejötte a színpadon attól függ, hogy a táncos, aki alig látszik, milyen feszültséggel valósítja meg szerepét. Táncosainak virtuozitásának növelése, minél magasabb színvonalú képzettsége érdekében – szintén Millos Aurél hatására – bevezette a klasszikus balett tréninget. Mivel kezdettől fogva érezte, hogy a koreográfiai munka csak átmenet az életébe, tudatosan szorgalmazta az utánpótlás nevelést. Házi koreográfusversenyt indított, ahol többek között pl. Seregi László is megmutatkozott egy koreográfiával. Szabó Iván mindössze két évig állt az együttes élén. Erényeivel és hibáival egyaránt tisztában volt, s mivel igazán a szobrászatban érezte otthon magát, 1950 őszén a Képzőművészeti Főiskola tanáraként folytatta művészi tevékenységét.

Szabó Iván koreográfiai a kor technikai szintjéből adódóan még nem kerülhettek rögzítésre, így csak a visszaemlékezésekből tudjuk, hogy azokat a mozgalmas színpadképek jellemezték, nem szerette a szabályos formákat, és az unisono (egyöntetű) táncolást, igyekezett azt a hatást elérni a színpadon, ahogy a falusi emberek járnak táncaikat.

Mindenképpen megőrizendő az utókornak az a tény, hogy Szabó Ivánnak rendkívül jó szeme volt a tehetséges emberek kiválasztásához. Felismerte az alkotó és a kutató tehetségeket, például Seregi Lászlót, Zilahi Győzöt. Rábai Miklóst ő fedezte fel az I. Magyarországi Jubileumi Fesztiválon, Gyulán, és javasolta a későbbiekben az Állami Népi Együttes élére. Molnár Lajos (Pubi) felfedezése is az ő nevéhez fűződik. A fiatal tehetségeket tanulásra ösztönözte, tanítványai sorából jeles táncfolkloristák kerültek ki, mint pl. Pesovár Ernő, Pálffi Csaba, Keszler Mária. A Színművészeti Főiskolán színészeket oktatott, és tanított az első koreográfus-szakon is, amelyen

1948-ban többek között Simai Zsuzsa, Náfrádi László, Somogyi Tibor, Simon Antal, Manninger György, Hubay Győző végeztek.

Nagyon tanulságos, amit Novák Ferenc mondott róla halálakor, búcsúzóul: *„Szabó Iván Molnár Istvánnal és Rábai Miklóssal együtt azok közé az elődök közé tartozik, akik génjeit a későbbi nemzedékek – különböző összetételben – magukban hordozzák. Az anyag formálásának ugyanaz a szenvedélye vezette, amikor a kőben, bronzban, fában dolgozott, és amikor az emberi testet és mozdulatait formálta költészetté. Szellemisége a mai napig érvényes, annak ellenére, hogy 1950-ben, mikor a politikai légkör megfagyott, volt erkölcsi ereje, tartása, hogy művészeti vezetői megbízatását visszamondja, és visszatért eredeti szakmájához, a szobrászathoz.”*

5. 4. Az első nemzedék munkásságának összegzése

Molnár István, Rábai Miklós és Szabó Iván a XX. század derekán a néptáncból magas színvonalú és korszerű színpadi táncművészetet teremtettek. Molnár István klasszikus szépségű *Magyar képeskönyve*, avagy Rábai kitűnő művei, közülük pl. az *Ecseri lakodalmas* kiemelkedő alkotásai a néptáncművészetnek egyetemes megközelítésben is. Ezek a korszakot meghatározó koreográfusok munkásságuk során jó érzékkel ismerték fel, hogy a népi életkép műfaja nem kimeríthetetlen, ezért olyan új műfajokat kell teremteni, amelyekben a néptánc szépségéhez a kompozíció nemcsak keretet nyújt, hanem önnön költőiségével hat, amely gondolatiság az idők folyamán az önálló lírai alkotások, drámai táncköltemények, és táncszimfóniák megteremtéséhez vezetett. Alkotói és pedagógiai munkásságuk jó alapokat biztosított annak a következő nemzedéknek, akik aztán ennek birtokában egy – az elődökhöz képest gyökeresen új – színpadi formanyelvet alakítottak ki, s amelynek részletes ismertetése jelen dolgozatom fő témája.

6. A második koreográfusnemzedék

Az ötvenes évek második felétől a korszerűség első hullámai elérték a táncművészetet is, és a hetvenes évek közepéig különleges, - akár forradalminak is mondható - változások mentek végbe a néptáncművészetben is, mind nyelvezetében, mind tematikájában egyaránt. A társadalmi feszültségeken túl inspiráló szerepe volt annak, hogy egyre több lehetőség nyílt a modern nyugat-európai művészetek bizonyos fokú megismerésére, eredményeinek befogadására és az 1948-ban megszakadt tendenciák folytatására.

A hatvanas években a kelet-európai országok újító művészeihez hasonlóan a hazai táncművészet fiatal alkotóit is egyre erőteljesebben foglalkoztatták a társadalmi-politikai problémák. Felfogásukban a néptánc elsősorban nem az időtlen értéket, hanem egy olyan alakítható, formálható művészi nyelvet jelentett, amelynek segítségével a mához és a máról lehet szólni. Alkotásaikban az eredeti táncokat színházi, vagy táncnyelvi eszközként használták.

Fontosnak tartom megemlíteni, hogy a politika a szocializmus ezen időszakában a táncról nem félt annyira, nem tartotta olyan veszélyesnek, mint az irodalmat, a színjátszást. Az amatőrök ebben az időben olyan gondolatokat is megfogalmaztak, amilyeneket a hivatásos színházban nem mertek kimondani. Arra talán nem is gondoltak, hogy a tánc is lehet „beszédese”,

Ezekben az években tehát egy forradalminak nevezhető változás indult el, amely eleinte kizárólag az amatőr néptáncmozgalomra, később azonban már a hivatásos táncgyűttesek művészi koncepciójára is kihatott. Az ekkor szárnyait bontogató második generáció alkotóinak határozott mondanivalója, karakteres véleménye volt az őket körülvevő világról, és magáról a folklórról, s ezt a néptánc mozgásnyelvén el is tudták mondani. A koreográfusok nagy része megkülönböztetett figyelemmel fordult a zenei műformák, s ezt követően bizonyos zeneművek tanulmányozása, táncbeli realizálása felé, ami az ötvenes évekhez képest egy teljesen új

mozzanatként jelentkezett a táncszínpadon. Előtérbe került tehát egy szigorúbb kötöttséget jelentő, és nagyobb műgondot követelő zenei alkalmazás: kísérletből olykor kiindulóponttá lépett elő, máskor koreográfiai feladattá, vagy éppen inspirációs forrássá. Természetesen emellett az irodalom, a képzőművészet, illetve a színház is nagy hatással volt alkotói szemléletükre. Vezető amatőr együtteseinkben komoly szakmai és szellemi műhelyek alakultak ki, amelyek abban az időben jelentősebb alkotói eredményeket mutattak fel, mint a hivatásos együttesek. Legértékesebb alkotásaik pontosan beleillettek a kortárs művészetek körébe, hiszen műveik más művészeti ágakhoz hasonlóan humán indíttatásúak és realista ábrázolásmódúak voltak.

Ezen műhelyek vezetői hittel vallották, hogy a magyar néptánc egyaránt alkalmas dramatikus művek létrehozására, és egy színházi formanyelv megteremtésére, ezért alkotásaikban a néptáncsal színházat szerettek volna létrehozni.

A szélesebb folklórismereteken túl ez a generáció a külföldi, elsősorban európai táncrendezvények eredményeinek tudósításain keresztül, valamint a filmélmények, irodalmi olvasmányok, a kortárs művészet képviselőivel való szoros kapcsolatok, és a televízió által testközelbe kerülő élmények hatására olyan kísérletezésbe kezdett, amelyek mentén aztán mindegyik alkotó jól megkülönböztethető egyéni stílust, egyéni alkotói szemléletet alakított ki. A nemzedék alkotóinak szándékai szinte teljesen azonosak voltak az akkori kortárs filmművészet, és az irodalom jeles képviselőinek elképzeléseivel, valamint a tánc területén a velük részben egyidőben megjelenő avantgárd irányzattal.

A színházi és táncnyelvújító kísérletek hatására a magyar színpadi néptáncművészet végleg leszakadt a szovjet mintáról, s megteremtődött egy olyan néptánc-alapú, korszerű színházi nyelv, amely tükrözte az alkotói egyéniségeket is. Ezek a kezdeti törekvések tulajdonképpen előképei voltak a később kibontakozó, táncszínházként aposztrofált műformának, amelynek formanyelve hazánkban speciálisan folklórgyökerekből táplálkozott. Az

előbbieken túl fontos elhatárolási szempontnak tartom azt is, hogy amíg az elődök, Rábai Miklós és Molnár István elsősorban a közérthetőségre és az esztétikumra törekedtek, addig az őket követő generáció képviselői a „tiszta forrásból” egyéni módon merítve akarták saját gondolataikat közölni.

A második koreográfusnemzedék alkotóit kezdetben az előző időszak témaválasztási, művészeti és esztétikai gyakorlatának tagadása jellemezte, ami tartalmilag a társadalmi, politikai mondanivaló, valamint a személyiség problematikájának részint absztrahált, részint diszharmonikus kivetítésében jelentkezett. Alkotásaikban egyre erőteljesebben fordultak az emberi viszonyok témaköréhez, és olyan egyetemes érvényű emberi témákhoz, mint a háborúellenesség, a hűség, az erkölcs stb. (Fontosnak tartom megjegyezni, hogy az ily módon létrejött műveket egészen a hetvenes évekig nem nevezték táncszínháznak, inkább csak tematikus kompozíciónak, dramatikus, vagy cselekményes táncnak.)

A táncszínház, mint színpadi kifejezési forma tehát hazánkban igen sajátos alakult ki, ez elsősorban annak köszönhető, hogy a moderntánc – amely nálunk kezdetben mozgásművészet elnevezéssel került a köztudatba – a 40-es évek végén betiltásra került, ugyanakkor a néptánc erős támogatottságot élvezett. A mozgásművészet jeles képviselőinek (Szentpál Olga, Dienes Valéria) nem maradt más lehetősége, mint a táncművészet más ágazataiba való átlépés. A moderntánc iránt nyitott szakemberek főként a néptánc felé fordultak, így alkotó tehetségük egészen a nyolcvanas évekig elsősorban a néptánc színpadán került kibontakoztatásra, Mivel ekkortájt már minket is elértek a nyugat felől érkező táncirányzatok, nálunk is megkezdődött a moderntánc önálló táncművészeti ággá fejlődése.

Időközben a korszerű hangvétel és a színház felé fordulás a néptáncművészetben is fokozatosan teret nyert, ám alkotóik nem hivatásos keretek között, hanem az amatőr együttesek élvonalában teljesítették ki önmagukat. Munkájuk nyomán az ország különböző pontjain

működő amatőr együttesekben műhelyek és alkotó központok jöttek létre, ahol – a később Magyar Iskolaként emlegetett koreográfusnemzedék – olyan jeles egyéniségei tevékenykedtek, mint Galambos Tibor, Györgyfalvai Katalin, Kricskovics Antal, Novák Ferenc, Szigeti Károly, Timár Sándor. Ők valamennyien a második koreográfusgeneráció tagjaiként Rábai Miklós és Molnár István nyomdokain továbblépve, a múltat folytató-újratermelő közegben, ugyanakkor a hivatásos szellemiség ellenében próbáltak a korszerű szellemiség jegyében alkotni. Mindezt olykor a néptáncból sarjadó expresszív formanyelven, egyfajta naturalista kifejezésmóddal, máskor a moderntánc térben aszimmetrikus, atomizáló formáinak felhasználásával jelenítették meg a színpadon. *„Kezdetől fogva azt vallották, hogy a néptánc formavilágával korszerű mondanivalót lehet és kell kifejezni.”* Nekik köszönhetően a néptánc színpadon ismét teret nyert az a gondolati költészet, amelyet Molnár István honosított meg először az 1940-es években.

Ehhez a továbblépéshez a kor meghatározó alkotói számára az amatőr közeg – mint azt dolgozatomban később részletezem – sokkal nagyobb szabadságot biztosított, mint a hivatásos együttesek légköre.

Az Ötökként is emlegetett koreográfusok elképzeléseik megvalósítása érdekében komoly szakmai felkészültségre tettek szert, és egyre inkább kikristályosodott bennük a szándék, hogy az időközben elért néprajzi és tudományos eredmények alapján mélyebbre hatoljanak a táncfolklórba, s hogy a táncos anyanyelv birtokában mai eszméket, személyes érzelmeiket és problémáikat fejezzék ki. Munkásságuk elődeikhez képest abban jelentett újat, hogy az 1956 után megváltozott politikai légkörben tudatosan bele akartak szólni a világ dolgaiba, mint ahogy azonos időben más kortárs alkotóművészek is tették. Ennek eredményeképp a hatvanas években a színpadon megújulás következett be, új alkotói módszerek, műhelyek jelentek meg, ami egyesekben felháborodást, szakmai berkekben pedig sok-sok vitát eredményezett és eredményez még ma is.

6. 1. Az amatőrmozgalom és a professzionális néptánc viszonya

A mozgalmas '60-as és '70-es években a közösségi problémákra érzékenyen reagáló, a korszerű folklorizmus szellemiségében alkotó amatőrök és a hivatásos együttesek megmerevedett koncepciója között óriási különbségek mutatkoztak. Míg az amatőr együttesekben folyó alkotó- és nevelőmunka a többi művészeti ággal együtt haladva és ezekkel egyenrangúan töltötte be társadalmi szerepét, addig a hivatásos együttesek a folklór korábbi szemléletét hirdették. Azt sugallták, hogy néptáncművészetünk nem hivatott többre, mint a népszínmű kissé továbbfejlesztett idilljének tolmácsolására. Az amatőr világból berobbanó alkotókat a hivatásos együttesek vezetői avantgárd, abszurd koreográfusoknak tartották. S miközben az amatőr világban alkotó koreográfusok a művészet más területeihez hasonlóan a korszerű szemlélet jegyében alkották meg műveiket, zászlajukra pedig irányzatuk önállósulását tűzték ki, a szakmában kapott elismerésen túl a művészeti élet periferiájára kerültek.

A színpadi néptáncművészetben belül a néptánc formanyelvéből kiinduló, de egyéni gondolatokat kifejező alkotói irányzat önállóságra törekvését bizonyítja, hogy amikor 1978-ban a táncszínház fogalmát igyekeztek behatárolni, akkor a fogalom konkrét, térbeli, illetve színházi megjelenésformáján kívül már egyfajta műfaji kategóriaként is szerepelt. Míg koreográfiai szempontból új megfogalmazási mód született, a megvalósítás keretei nem változtak, azaz kevés kivételtől eltekintve a már meglévő együttesek döntő többsége az interpretáció feladatát vállalta önmagára. *„Mire elértük a '70-es éveket, egy nagyon izgalmas, és úgy gondolom, hogy szerencsés forradalom zajlott le a néptánc-előadóművészetben. A forradalom azt jelentette, hogy a fent említett műhelyekből kikerült alkotók mondanivalója lényegesen szélesebb spektrumot mutatott, mint az elődeiké. Ezek az alkotók azt keresték, hogyan válhat a néptánc, a népballada*

olyan általános problematikájúvá, hogy képes legyen a világ dolgaiba is beleszólni. Nagy számban jelentkeztek a néptáncművészetben olyanfajta mondanivalók, amelyek a legjobb XX. századi filmművészet vagy irodalom mondanivalójától sem maradtak el. Összegezve azt mondhatjuk, hogy a második generáció koreográfusainak érdeklődési köre európaibb és általánosabb lett.”

Érdekes egybeesésnek tűnik, hogy a második koreográfusgeneráció tagjai Kricskovics Antal kivételével meghívásos alapon részt vettek egy kétéves koreográfus-rendezői képzésen, amely éppen ebben az időszakban, 1968—70 között a Színház- és Filmművészeti Főiskolán működött. Ennek az első és egyetlen évfolyamnak a vezetője Eck Imre volt, tagjai pedig a már említett második koreográfusnemzedék kimagasló egyéniségei (Györgyfalvai Katalin, Novák Ferenc, Timár Sándor, Szigeti Károly) mellett Hetényi János, Imre Zoltán, Fodor Antal, Tóth Sándor, Árva Eszter és Perlusz Sándor voltak. Jelen dolgozatban nem térek ki rá részletesen, de valószínűnek tartom, hogy a képzés során elsajátított ismeretek és a kortárs művészekkel létrejött kapcsolatok komoly mértékben hozzájárultak a dolgozat későbbi fejezeteiben részletesen vizsgált második generáció szemléletének sokoldalúságához.

6. 2. Az újfolklorista irányzat

Az előzőekben ismertetett, a néptáncból kibontakozó korszerű színházi nyelvvel többféle ötvözésre is lehetőség nyílt: verssel, kortárs zenével, prózával, illetve moderntáncsal való keveredésre egyaránt akadt példa. Úgy, mint a gyökerek újbóli feltárására és mélyebb megismerésére is, aminek nyomán az ún. újfolklorizmus kezdett kibontakozni. Képviselői azt hirdették, hogy a színpadi táncművészet születése óta eltelt két évtized alatt kiürültek a formák,

de mögötte még mindig, akár a színpadtól függetlenül is megtapasztalható az eleven folklór, s e tradíció újjáéleszthető. Hagyományainkhoz való fordulás egyik legnagyobb eredményeként tartjuk számon a táncházmozgalom kialakulását, amely 1972-ben, az első táncház megszervezésével indult útjára, s amely mellett, hogy a néptáncok tömeges megismerésére nyújtott lehetőséget, nagyon fontos mérföldkövet jelentett a színpadi táncművészet fejlődésében is, hiszen az autentikus paraszti muzsika és az eredeti funkciójukban rögtönzött formában élő táncaink ősi ereje jelentősen átalakította a színpadi megformálást is. Az eredeti folklórhoz való viszony újraértékelődött, illetve a hagyomány szerepének értelmezésében is komoly változásokat eredményezett: a néptáncok társastáncként történő megtanulásával a tradíció közösségi szerepe került előtérbe, a színpadi koreográfiákban pedig a korábban még gyakran mesterkéltnél mozgásvilágú táncművészet helyett az eredeti táncok folyamatai kezdtek megjelenni. Az a felismerés, hogy a hagyomány önmagában is alkalmas korunk érzéseinek és indulatainak kifejezésére, átütő erővel változtatta meg az alkotói szemléletet.

A néptáncmozgalom hetvenes évekbeli időszaka, a folklór reneszánsza tehát egy olyan újabb korszak kezdetét jelentette, amelyben a színpadi néptáncművészetet két, egymástól világosan elhatárolható vonulat jellemezte: az egyik oldalon az eredeti, újra felfedezett néptáncok kultusza mértéktartó, vagy tudatosan tartózkodó koreográfiai hozzáállással, *„a másik oldalon pedig a koreográfiai gondolat elsődlegességéről valló táncok művelése, többé-kevésbé a néptánc nyelvén, de erőteljesen stílusbeli és koreográfiai beavatkozással.”*

Mivel azonban az újfolklorizmus, mint irányzat koreográfusainak döntő többsége ezen időszaktól kezdve a tiszta forrásból való feltöltekedés jegyében, főként eredeti táncanyagokat feldolgozó műveket állított színpadra, illetve valamely népszokás megjelenítésével „helyettesítette” alkotó fantáziáját, az ezen irányzat követői által lefedett színpadi-néptáncművészeti közegben egyfajta monotonitás vált jellemzővé. Ezekben az autentikus

indíttatású, elsősorban az eredeti táncfolyamatokat interpretáló kompozíciókban a közösségi táncolásmód mellett ugyan megjelennek az egyéni megnyilvánulásra alkalmas improvizálások is, az alkotók személyes gondolatvilága azonban többnyire háttérbe szorul.

S miközben ez az újfolklorista irányzat napjainkra a magyar néptáncmozgalom mintegy önállósult ágává fejlődött, a színpadi megformálás tekintetében óriási megtermékenyítő hatást ért el, hiszen a formanyelv tekintetében óriási gazdagodást eredményezett.

A második koreográfusnemzedék általános történeti és művészeti ismertetésével kapcsolatban megállapíthatjuk, hogy a nemzedék tagjai, akiket a magyar koreográfusiskola vezető egyéniségeinek is nevezhetünk, önálló alkotói elképzelésekkel, a korábbi irányzatokhoz képest forradalmian új, egyéni képzési és pedagógiai módszerekkel rendelkeztek. Szemléletük, mondanivalójuk egymástól ugyan nagyon különböző, céljaik viszont megegyeztek abban, hogy mindannyian a népművészet megújított továbbélésére törekedtek. Azon fáradoztak, hogy a hagyományos formákból, azok eszközeiből, szétboncolásából újat teremtsenek. A folklór jelentőségét nem a formai utánzásban, hanem a tradíció szellemiségének újraformázásában látták.

Ezek az alkotók – amatőr körökből történő művészi indíttatással – különböző időpontokban jutottak el a professzionális világba. A nemzeti hagyományainkból kiinduló alkotásaikkal olyan új szemléletű magyar táncművészetet hoztak létre, amely a nemzeti jelenhez, de egyben a nagyvilághoz is szól. Ez a generáció valami olyannak az elindítója volt, aminek következménye gyakorlatilag napjainkig nyomon követhető a színpadi néptáncművészetben és a vele egyidőben kibontakozó hazai kortárs művészetben egyaránt, hiszen e nemzedék alkotói szemlélete a magyar moderntánc kezdeti irányzataira is nagy hatással volt. Ennek tükrében nem véletlen, hogy az első hazai kortárs- és moderntánc nagy alkotó egyéniségei szinte kivétel nélkül a néptánc világából nőttek ki.

6. 3. Galambos Tibor

A Magyar Iskola meghatározó koreográfusai között egykoron még elsőként említett, az idő előrehaladtával azonban már gyakran kifelejtett Galambos Tibor munkássága sajátos színpoltot jelent a hazai színpadi néptáncművészetben. Az 1950-es években az Állami Balettintézet Táncművészeti Iskolájában diplomázott, majd húsz éven át nagysikerű hivatásos táncos pályát futott be a SZOT és a Honvéd Táncgyűttesnél; alapító tánckarvezető és magántáncos volt a Budapest Táncgyűttesnél, emellett különböző amatőr és hivatásos együtteseknél alkotott (Vasas, Vadrózsák, a miskolci Avas, Duna Művészegyüttes), majd saját műhelyét, az Erkel Ferenc Néptáncgyűttest vezette, ahol egyben pedagógusként és koreográfusként is tevékenykedett.

Alkotói munkásságát kortársaitól eltérően „művészi mellékfoglalkozásként” végezte, hiszen már a '60-as, '70-es években kezdeményezője és alakítója volt a hazai táncélet különböző szervezeteinek. Hosszú évekig a Magyar Táncművészek Szövetségének főtitkára, majd a Táncforum (a mai Nemzeti Táncszínház) alapító-igazgatója, az Interbalett, Interfolk, Magyar Táncpanoráma Fesztiválok szervezője és irányítója, a Magyar Táncművészetért Alapítvány Elnöke, évtizedek óta a Fészek Művészklub igazgatója. Mindemellett a több évtizedes táncszakírói tevékenysége is említésre méltó.

Galambos Tibor saját alkotói egyéniségének kiteljesedése mellett – általa nyíltan vállaltan – az egyik legelkötelezettebb Molnár-tanítvány, aki életre szóló feladatának tekintette Molnár István koreográfiai munkásságának minél szélesebb körű megismertetését, ápolását, amivel felmérhetetlen szolgálatot tett az egész magyar táncművészetnek. Koreográfiai szintén magukon hordozzák Molnár István kézjegyét; felismerhetőek az expresszionista stílusjegyek, továbbá a már-már misszióknak is felfogható a Bartók- és Kodály-művekkel való folyamatos azonosulás. Alkotásaiban gyakran megjelenik a férfítáncok daccal járt vadsága, keménysége, a páros táncok magasztos szépsége, amit jól példáz az általa készített *Allegro Barbaro*, vagy a *Fölszállott a páva* c. alkotás.

Műveire jellemző a táncos anyanyelvi ismereteken alapuló kifejező mozgáshasználat, a választott zenei kompozícióval való teljes tartalmi és formai azonosulás, a többszólamúság

természetes használata, a dinamika, a mozgásforma muzikális megjelenítése és a kifejező, az asszimmetriát és a szimmetriát látványosan alkalmazó képi megformálás, térhasználat.

Koreográfiai munkássága mellett Galambos Tibor szakmai életútja több szempontból is komoly jelentőséggel bír. Miközben még napjainkban is mélységes tisztelettel, kitartó odaadással őrzi és viszi tovább egykori mesterének, Molnár Istvánnak szellemiségét, alkotói örökségét, folyamatosan gondoskodik arról, hogy a nagy elődök munkássága időről-időre összegzésre kerüljön a régi és újabb generációk számára. Mivel korán felismerte a rokon művészeti ágakkal, elsődlegesen a filmmel való kapcsolattartás fontosságát, rendezőként, illetve társrendezőként több mint huszonöt táncfilmet, dokumentumfilmet, illetve portréfilmet forgatott. Ezek közül mindenképpen kiemelendő a 2001. évi Millenniumi Filmszemlén bemutatott *A XX. század sámánja (Molnár István táncművész-koreográfus)* c. fesztiváldíjas alkotás, valamint a Szigeti Károly rendező-koreográfusról, és dr. Pesovár Ernő táncfolklorista-koreográfusról készített portréfilm. A táncművészet jeles személyiségeiről készített filmjein túl a szakásokról és különböző alkotók egyes műveiről készített lírai dokumentumfilmjei érdemelnek említést, mint például a *Jeles napok: karácsonytól Szent István napjáig, A magyar zene klasszikusai – Erkel, Liszt, Bartók, Kodály – néptánc koreográfiákban*, Novák Ferenc: *Passió*, Markó Iván: *Bolero, Jajsikolyban-lobogásban (in memoriam 1956)*.

Galambos Tibor kezdeményezője volt és ma is aktív résztvevője táncművészetünk korszerű módon történő, minél szélesebb körű elismertetésének. A különböző táncirányzatok, alkotók, és alkotások megjelenése a filmművészetben az ismeretterjesztésen túl nagymértékben hozzájárul a Magyar Iskola eredményeinek az egyetemes kultúrába való elhelyezéséhez is.

Galambos Tibor alkotói pályája nemzedékének többi képviselőjétől mindenképpen eltér, és egyáltalán nem nevezhető szokványosnak, azonban a „klasszikusok”, mint Bartók Béla és Kodály Zoltán, valamint Molnár István művészetének avatott ápolójaként és alkotó módon való

továbbvivőjeként – véleményem szerint – elismert és megérdemelt helyet foglal el a Magyar Iskola koreográfusai között.

6. 4. Szigeti Károly

Szigeti Károly Pécsen született, a háborút követően a gimnáziumi Diák Ballada csoportban kezd el táncolni, majd az egyik néptáncfesztiválon nyújtott teljesítményéért harmadik helyezéssel részesítik. 1950-ben felvételt nyer a Színház- és Filmművészeti Főiskola táncművészeti szakára, de aztán az éppen megalakuló Magyar Állami Népi Együttesbe megy táncolni. Rövid hivatásos táncos pályáját a kötelező katonai szolgálat megszakítja, majd visszatérése után az együttesben lezajló létszámleépítés következtében a Népművészeti Intézet Táncosztályán kezd dolgozni. Itt tanfolyamokat, anyaggyűjtő utakat szervez, s részt vesz a gyermektáncmozgalom beindításában, önálló kompozíciókat készít, és a szakmai lapok számára rendszeresen ír cikkeket, tudósításokat. Itt ismeri meg későbbi feleségét, Györgyfalvy Katalint. A forradalmat követően Novák Ferenc maga mellé hívja társvezetőnek a Bihari Együttesbe, ahol első alkotásaival már felhívja magára a figyelmet. 1961-től kezdődően tizenkét éven át a Vasas Művészegyüttes tánckarvezetője. Ez időszak mind a Vasas tánckarának, mind Szigeti koreográfusi pályájának csúcspontját jelenti. Ekkor születik meg többek között a *Magyar verbunk*, a *Botoló*, a *Két férfi és a harag*, a *Legényes*, a *Néptánc a régi szeretőkről*, illetve a Bartók Béla zenére készült *Nosztalgia* és *C-dúr rondó*. Ezekben a modern magyar néptáncművészet klasszikus remekeinek számító darabokban mind erőteljesebben érzékelhető a drámai szerkesztés és a színházi törekvés. Ezt bizonyítja a Bodnár Sándor rendezővel közösen színpadra állított két darab, amelyek Federico Garcia Lorca: *Don Cristobal*, illetve a *Vérnász* c.

színműveire készültek. Ezekben a főszerepeket a Nemzeti Színház színészei, Iglódi István és Berek Katalin játszották. A színházi szakmában, különösen a Nemzeti Színházban hamar felfigyelnek tehetségére: Marton Endre: *Marat/Sade* produkciójához kéri fel koreográfusnak, majd ezt követően szinte minden előadásnak ő lesz a mozgástervezője vagy koreográfusa. A színházi világban megszerzett hírnevét leginkább a Major Tamás által megrendezett *Luzitán szörny* c. produkció hozza meg számára, amit aztán külföldi meghívások is követnek. A *Szerelmem, Elektra* próbáin megismerkedik Gyurkó Lászlóval, akivel hamarosan megvalósítják közös álmutat, a Huszonötödik Színházat (1970), amelyet Németh László: *Gyász* c. monodrámájával (rendező: Szigeti Károly) nyitnak meg, nagy sikerrel. A Színházban ezt követően jó néhány darabot rendez, ahol a mozgás és látvány kitüntetett szerepet kap, majd 1973-tól kinevezett főrendezőként dolgozik, amikor a Vasas Művészegyüttes vezetését átadja feleségének, Györgyfalvy Katalinnak.

Kibontakozó színházi munkássága mellett 1968-ban Vavrinecz Béla zenéjére a Honvéd Együttesben készíti el a *Tánc a szerelemről* c. koreográfiáját, majd 1971-ben Gulyás László zenéjére szintén itt a *Mese a játékkatonáról* c. darabját. 1970-ben Novák Ferencsel és Györgyfalvy Katalinnal közösen alkotják meg a nagysikerű *Tíz magyar néptánc* című táncszívet. Ezt követően már tisztán néptánc-koreográfiát nem készített, tevékenysége a színházi munkában teljesedett ki, amelynek igen aktív időszakában, tragikusan korán, ötvenhat évesen, 1986. május 20.-án ragadta el a halál.

Alkotói szemléletét jól tükrözi a *Lukianos: Beszélgetés a táncról* c. egykori írása, amelyről, ha leseperjük a kor politikai töltetéből adódó felhangokat, akkor tisztán és világosan látszanak az elképzelt célok. Korára és annak társadalmi-politikai változásaira úgy tekintett, mint egy új táncművészeti reneszánsz kezdetére, amely megfelelő teret képes biztosítani művészeknek, pedagógusnak és táncosnak egyaránt ahhoz, hogy ledöntsék a konvenciókat, amennyiben azok

értelmüket veszített merev formákká és tradíciókká váltak. Ugyanakkor annak lehetőségét is felismerték, hogy a folklór értékes tartalmi és formai tárházának felhasználásával olyan széles bázisú (pedagógiai) modern táncművészetet teremthetnek, „*amely eléri a lukianosi normát: >A táncművészetnek mindent apróra ki kell dolgoznia, minden oldalról, hogy az egész ritmikus legyen, és szép alakú, és arányos, minden részletében önmagához következetes, gáncstalan és tökéletes, semmit el nem hanyagoló, a legjobb tulajdonságok keveréke, gondolatilag hatásos, műveltségében mély, felfogásában mindenekfelett emberi.<*”

A modernség számára a színpadon megjelenő szituációkban, és a már előbb említett hangszerelésben jelenik meg, amihez szorosan hozzátartoznak a tánc előadásához szükséges a világítás, a kosztümök, valamint a színpadképek. A folklórt tekintette alapnak, de hangsúlyozta, hogy szükség van a balett technikájára, és az alkotói fantáziára a kifejezések megteremtésében ahhoz, hogy aztán a tudatosan tanult elemek, és az öntudatlanul élő mozgások ötvözetéből a zene inspiráló hatására megszülethessen a koreográfia. Alkotói pályájának előrehaladtával a folklór szerepét egyre inkább a táncos képzésben kívánta megtartani.

Nemcsak a Vasas Művészegyüttest, de saját közönségét is kitűnő pedagógiai érzékkel építette fel, tartott számukra előadást a népművészetről, történelemről, és rávilágított ezek szoros összefüggéseire.

Rábai Miklós lépcsőfok-elméletét helyesnek tartotta, de hozzátette, hogy azt csak egy hivatásos együttesben lehet megvalósítani, az amatőröknél rákényszerülnek arra, hogy egy-egy lépcsőfokot átugorjanak, ha lépést akarnak tartani a korrallal. Szigeti pedig meg akarta találni azt az utat, ami együttesének és a néptáncművészetnek a jövője felé tart.

A néptáncban a legfontosabbnak a bartóki utat tartotta. Meggyőződése volt, hogy Bartók zenéjében van valami hatalmas ősiség, eredetiség, amely bartóki hagyományt akarta a mai néző számára is élvezhető formában színpadra vinni. A Bihari Együttesben töltött forró, lázongó

vitákban eltöltött alkotói időszakot követően, 1962-ben Novák Ferenc javasolta Szigeti Károlyt a Vasas Együttes élére. Ebbe az egymást és önmagukat is marcangoló útkeresésbe kapcsolódott be Györgyfalvai Katalin, aki ekkor már nemcsak, mint táncos, de mint koreográfusasszisztens is letette névjegyét. Ketten együtt keresték a néptánc útját a világban, közösen akarták, hogy Európa is felfigyeljen rájuk.

Szigeti Károly az első koreográfiáját *Baranyai szvit* címmel készítette, majd röviddel ezután megalkotta az azóta már tánclegendává nőtt *Siralomház* c. férfiszólót, amelyről a táncot értők pontosan tudták, hogy tulajdonképpen Nagy Imréről szól. Ezt követte a Daróczi Bárdos Tamás zenéjére készített többtétéles sorozat, *Nem bírták a szögesdrótot* c. nagylélegzetű tétele (1957). Az egykori sajtóból megtudhatjuk, hogy úgy a témaválasztás, mint a témafeldolgozás tekintetében ezek a művek igencsak újszerűen hatottak, s élénk feltűnést keltettek a szakmában, illetve a közönség körében egyaránt

Szigeti alkotásaiban a korábban inkább idillikusan ábrázolt történetek, személyek egészen más formában jelennek meg, aminek egyik emblemikus példája a *Lányok (1961)* c. kompozíció. A koreográfia egy naiv gyermekképpel kezdődik, amelynek játékossága aztán átalakul a huncut kacérság, ok nélküli szomorkás líra, sodró lendületű jókedv finoman árnyalt hangulataira, végül pedig visszatér a kezdőkép gyermeki naivitásához. A gyermekjátéknak ez a megjelenítése a korábbiaknál sokkal erőszakosabb. Itt a néptánc a koreográfus kezében már „csak” alapanyag, ebből képzeletének saját várát építi oly módon, hogy közben egy pillanatra sem feledkezik meg az anyag természetéről. Az anyag és a forma nála nemcsak kölcsönösen feltételezik, de egyben meg is határozzák egymást. Maász László korabeli írásában az alábbi kritikákat olvashatjuk: „*üdvözöltem a tematikai és ábrázolási szféra kitágítását, viszont zavart a táncos <görcsölés> és az állóképszerűség. (...) Tetszett a korábban teljesen elsematizálódott*

lánytáncok hangulati és formai áttörése, ámde zavartak a táncban megjelenő pszichotikus felhangok.”

Nem bírták a szögesdrótot - Koncentrációs Tábor 1944 (HVDSZ Bihari János Táncegyüttes, 1957)

Ebben a női koncentrációs táborról valló művében Szigeti Károly egy újszerű felfogást kísérel meg bemutatni. Súlyos mondanivalóját drámai feszültséggel, kifejező erővel jeleníti meg. *A felszabadulás gondolatát, az újjáéledést a gyermekdal, a tavasz szimbolizálja. A mozgásanyag stílusban és ritmusban a néptánc hagyományhoz kapcsolódott, a modorosság-mentes leánygárda egyszerű stílust tudott teremteni. A szép és mély gondolatot Bárdos Tamás zenéje és Andor Ilona kórusának művészete segít megvalósítani. Mégis megoldatlannak tűnt ebben a formában. A feltámadó halottak tánca a gyermekekkel inkább szorongásérzést hagytak a nézőben.”*

Szigeti Károly alkotásaiban - az első koreográfusnemzedék szemléletétől eltérően – a nép már nem egy homogén, idillikusan elvonatkoztatott tömegként, hanem mint küzdő-szenvedő, de mindenképpen cselekvő arculattal rendelkező réteg jelenik meg. A férfi és a nő ábrázolását tekintve is sajátos utat jár be, hiszen, míg az ötvenes évek alkotásaiban történő ábrázolásra többnyire a harmónia a jellemző, kortársaihoz hasonlóan inkább a harmónia előtti folyamat, az odavezető út ábrázolása válik céllá.

Bartók Béla zenéjének hatása alól Szigeti sem tudta kivonni magát, ami értelemszerűen leginkább a Bartók Béla zenéjére készített alkotásoknál érhető tetten, amelyek közül feltétlenül kiemelendő a Vasas Együttes által 1968-ban bemutatott *Bartók ciklus*. A teljes műsort kitevő koreográfiák, az *F-dúr rondó*, *C-dúr rondó*, a *Szabadban sorozatra* komponált, illetve *A beavatott* és a *Román táncokra* alkotott *Nosztalgia* c. műsor híven tükrözte az alkotó – a bartóki tradíciókat értően alkalmazó – gondolatgazdag koncepcióját, és új formanyelvteremtő szándékát.

Szigeti Károly legelső műve a *Magyar verbunk* c. koreográfia, amelyet 1962-ben Vavrincez Béla zenéjére készített a Vasas Művészegyüttesben, s amely a néptánc formanyelvén fejez ki tartalmakat oly módon, hogy ennek a formanyelvnek újabb kifejezési lehetőségeit is feltárja. A mű óriási sikert aratott, egyben komoly vitákat, szimpátiát és ellenérzést váltott ki. Az elődöktől megszokott, sztereotip verbunk-ábrázolásmódot jóval túllépő, egészen újszerűen megkomponált mű talán mai szemmel már nem tartozik a legkorszerűbb felfogású alkotások közé, saját korának ízlésvilágához képest azonban feltétlenül kiemelkedő, amely a siker mellett sok vitát és nemtetszést is kiváltott. Formai szempontból ma is a kristálytisza szerkesztésű művek közé tartozik. Ez érvényesül a színpad olykor aszimmetrikus téralakításában, a szólamok egymáshoz való viszonyaiban, szólók és a csoportok harmonikus váltakozásiban, de ezt érzékeljük a tánc mozgásanyagának véletlenszerű, ám annál tudatosabban alakított ritmikai és dinamikai variációiban is. Mindezen értékek együttesen ezt a koreográfiát a magyar színpadi néptánc történetének egyik példaértékű alkotásai közé emelik. A Felső-Tisza vidékre jellemző férfítáncok mozgásanyagát felhasználó, polifon szerkesztésmóddal kialakított, rondó formájú kompozíció a történeti verbunk 3 tételét, a lassú—gyors—lassú formáját követi. A színpadon három, néha négy szólam is megjelenik egymás mellett, majd ezek unisono mozgásba olvadnak egybe. A többszólamúságot osztott térben, a formák folyamatos váltakozásával bonyolítja tovább az alkotó, amihez még hozzájárul a tánc rendkívül széles, a pianótól a fortissimóig terjedő dinamikai skálája. Míg a kezdő és a visszatérő részben a táncosok rusztikus előadásmódjában a hangsúly a plasztikán és a dinamikán van, addig a középrészben ennek ellenpontjaként a ritmika határozza meg a játékos és könnyed előadásmódot. Az energiát sugárzó kezdeti kör-félkör alakzat is visszatér a záró részben, miközben a mű közepén az egyéniségek megvillanásának lehetősége valósul meg. Vásárhelyi László a *Magyar verbunk* c. kompozíció kapcsán így vélekedik az alkotóról: „Zseniálisnak tartom, amit a magyar verbunkra csinált. A paraszttáncok

egy olyan színpadi átértelmezését adta, amihez fogható őelőtte csak Molnár István alkotott. Szigeti gazdagon ismerte a magyar verbunkot, kimazsolázta belőle annak legszebb motívumait és ezekből egy csodálatos színpadi műformát csinált.”

Maác László így vélekedett a Magyar verbunk c. koreográfiáról: Szigeti koreográfiájában rendkívül alapos anyagismeret, stilisztikai felkészültség jelent meg, szerencsésen párosítva egy szigorú, visszatérő szerkezetű formával. A térrend beállítását is meggyőzőnek véltem, hiszen a kör-félkör alakzat energiát sugárzóan érvényesült, s tért vissza, de az átmeneti részekben a személyes szabadság, az oldott rendben lehetséges egyéni villódzás is megadatott a táncosoknak. És még egy: itt jelentek meg hangsúlyozottan a táncos magatartás szerves kiegészítőjeként a pillanatnyi leállások, dacos fővetések egymásra, vagy a közönségre, amelyek persze a néprajzi filmekben nem szerepeltek. Magam ezt a <felvett> magatartást manírnak is véltem!”

Szintén Vavrincez Béla zenei közreműködésének köszönhetően született a Vasas Művészegyüttesben a *Néptánc a régi szeretőkről* c. kompozíció (1964), amelyben az alkotó a szerelem korábbi idillikus ábrázolását egy dinamikus, feszültségekkel teli, életszerűbb megjelenítés váltotta fel.

Ezt követte a Vass Lajos zenéjére készült *Kállai kettős* c. koreográfia (1966). „*A szerző tudatosan lemondott a hagyományos mozgásanyag csoporttánc felfogásáról, s egy állandó történeti és hangulati kontraszt végig vitelére törekedett, annak kifejezésére, hogy a többé-kevésbé módosított mozdulatkinccs hogyan válhat egyszerre múlt és jelen, öregkor és ifjúság, tragédia és idill kifejezőjévé.*” Ebben a műben az ellentét az egységben kifejezésének vágya sarkallta a koreográfust. Fel akarta tárni, mi minden lappanghat egyszerre egy táncban, illetve, hogy milyen ellentétes dolgok lakoznak bennünk azonos külső burok alatt. Ez az eszmeiségében ezidáig legvonzóbb, többszólamú szerkesztésű alkotás az alkotóra jellemző módon szintén többféle asszociációs lehetőséget rejt magában, hiszen a múlt és a jelen, az idill és a tragédia

egyszerre jelen van. Ahogy a nyelvben, a művészetekben, így a tánc jelenében is kifejeződik a múlt, egyidejűleg érvényesül a szép, az igaz és annak szenvedésből született forrása.

Az alkotó munkásságának egyik fontos állomását jelenti a *Szerelmi tánc*, eredeti címén *Botoló* c. koreográfia (Vasas Művészegyüttes, 1966, zeneszerző: Pertis Jenő), hiszen ebben az emberi kapcsolatokat újszerű megközelítésben ábrázolja. A bot már nem a virtuóz táncolás egyik hagyományos eszközeként jelenik meg, hanem egy szimbólum, amely a színpadon megjelenő emberpárt brutálisan, akár örökre képes összekötni. A férfi és a nő ellentmondásos, egyenlőtlen viszonyának a szokásostól eltérő módon való ábrázolása, illetve a szerelem ilyen jellegű színpadi megjelenítése sokakból ellenérzéseket váltott ki, a koreográfia művészi kvalitásai azonban a szakma által is elismerésre kerültek. Szigeti a botoló tánc mozgásanyagának és eszközhasználatának újszerű, eddig még senkitől nem látott által nem használt, táncos jelzésrendszerként történő alkalmazásával a nézőket arra készítette, hogy ki-ki egyéni világa szerint értelmezze a színpadon látottakat.

Szigetinek a színházhoz és a rendezéshez való vonzódásának első jellemző példája a *Játék szavak nélkül* c. kompozíció volt. A Samuel Beckett drámája nyomán az alkotó egy kvázi absztrakt színházat hozott létre, amelyben a rendezői attitűd is erőteljesen felfedezhető. A koreográfia mozgásanyagát illetően a néptánc háttérbe szorul, inkább már csak ürügy, helyette a hétköznapi mozgás absztrahálásával emel át elemeket gondolatainak kifejezéséhez.

Érdekes, egészen más, de ugyanakkor rendkívül újszerű kezdeményezése volt az alkotónak az 1968-ban készített *Don Cristobal* c. musical, amely a Vasas Művészegyüttesnek Federico Garcia Lorca azonos című bohózata, illetve a *Donna Rosita leányasszony* című másik műve alapján készült, és amelynek magyar változatát Bodnár Sándor, Csoóri Sándor és Szigeti Károly készítették. A bővérű komédiában nincs meghatározott helyszín és kor, minden stílus és utalás belefér. A darabban szereplő bohóc egyben a mindenáron igazságot kimondani akaró

költőt személyesíti meg, akit a cirkuszigazgató még meg is zsarol azért, hogy az igazság ki ne derüljön. Szigeti ebben a remek színészeket is felvonultató művében szellemesen alkalmazza a karikírozás eszközeit a figurák megjelenítésében és komikus helyzetek színpadra állításában egyaránt. A mű hangvételében és kifejezésmódjában ott találjuk a fanyar iróniát és a csípős humort egyaránt. A valódi színházi élményt jelentő magyar musical sikeréhez Daróczi Bárdos Tamás elragadó zenéje, elmésen sziporkázó dallamformálása, hangszerelése mellett Drégely László díszletei és Witz Éva jelmezei is hozzájárultak.

S hogy a folklór mennyire alapját jelentette alkotói szemléletének, arra bizonyíték, hogy Szigeti Károly ugyanebben az évben Bartók zenéjére készít három koreográfiát *C-dúr rondó*, *Magyarországi román táncok*, *Nosztalgia* címmel. A három Bartók zenére készült darab egyik legtisztább produktuma a bartóki út néptánc-színpadokra tett hatásának alátámasztására. Ezen darabokban Szigeti mintegy tiszteleg a XX. század egyik legnagyobb hatású magyar zeneszerzője előtt.

Ezt követően az alkotó a színház és a folklór ötvözését célzó művével hívja fel magára a figyelmet. 1976-ban készíti el a *Requiem egy forradalomért, táncolja a falu bolondja* c. alkotását Rossa László zenéjére, amely nem más, mint „*Keserű tiszteletadás a 48-as forradalom előtt, össze nem téveszthetően, a 48-as szabadságharc népi emlékezetének képeivel, azt bizarr módon, többszörös fénytöréssel vetítette elénk. A mű dramaturgiája többféle színházi elemet is felhasznál. Az eredeti verzióban Takács Imre, Szigeti egyik karizmatikus táncosa táncolta, akinek elhittük, hogy megjárta a pokol egynémely köreit, s ezért tudott megkínálni bennünket förtelmes és megrendítő, zokogásra készítő bugyrából. Volt miből adnia, s adományával nagyrészt el is fedte, de legalábbis hitelesítette a kompozíció plakátszerűségét.*”

Szigeti Károly színházi szemléletű alkotói elképzeléseihez az amatőr közeg egyre inkább kevésnek bizonyult, de mivel lehetősége nyílt hivatásos együttesek között folytatni

tevékenységét, rövidesen a Népszínház Együttesben alkotja műveit. Itt születik meg 1980-ban az *Ellentétek* c. koreográfia Rossa László zenéjére, amelyről többek között az alábbi kritikákat olvashatjuk: „*A darab a maga szürrealisztikus képi világával, többszólamú koreográfiai építkezésével, s a történelmi múlttól, egyéni-társadalmi-művészi létről közölt személyes mondanivalójával napjainkban is tagadhatatlanul korszerű táncszínházi produktumnak mondható. Érzelemmentes, száraz intellektusa miatt ma sem került hozzám közelebb, és mert a tánc bizonyos mozdulati kifejezési formáit, rendezői fogásait spekulatívnak és mesterkélt deklamálónak éreztem most is. Rossa László kísérőzenéje viszont izgalmas, erőteljesen, atmoszferikusan hangzik.*”

Kaán Zsuzsa véleménye szerint: „*Összetett, többértelmű és többretegű mű, melyben az élő a halottal, rendhez szokott a kívülállóval, közelmúlt a régmúlttal szembesül, miközben váltig egy folyamatról, mégpedig történelmi folytonosságról van szó, de mivel sajnos a színpadi cselekvések zavarosak, a szituációk pedig túl gyorsan váltják egymást, bizony nem egészen érthető a néző számára. A mű alapvetően néptánc indíttatású, s a nép gondolat- és érzésvilágából sarjad, és Szigeti Károly egyik legszemélyesebb vallomása életfelfogásáról, történelemszemléletéről, telítve az egyéniségéből fakadó intellektuális nagyvonalúsággal s puritán láttatás móddal. Felvetődik ugyanakkor a kérdés: vajon mennyi szimbólumot bír el egy koreográfia, s mennyire kell az alkotónak a szerkezet vázát módszeresen és követhetően felépítenie? Az *Ellentétek* c. kompozíció egyszerre szokatlan és egyéni, s rendkívüli módon igényli az elvonatkoztatást és a szoros együtt haladást a koreográfus gondolatmenetével, vagyis a jelek, jelzések azonnali felismerésére épít, s nem tűri a találgatást. Akinek egyszer elkalandozik a gondolata, többé már nem tudja az alkotó szándékait követni.*”

Fuchs Livia ekként fogalmaz róla: „*A mű irodalmi indíttatása és az alkotó színházi igényű szemlélete erősen meghatározza a művet, ennek megfelelően a színpadon többnyire*

eleven feszültségekkel teli képek váltják egymást, melyekben a mozgás, illetve a tánc néhol indokolatlanul is háttérbe szorul. A nézőben inkább csak benyomások maradnak meg, s nem annyira a mű átfogó megértése nyújt élményt.”

Galampos Tibor szavait idézve: *„Azt érzem, hogy mindazt, amit Szigeti a színház területén bejárt, most átülteti és kamatoztatja, ezért mindig színpadi képeket látok. Sok mindent nem értettem, de nagyon hatott rám. Táncosságában azonban mozgásszegénynek éreztem egy kicsit. Egy biztos: eleven feszültséggel teli helyzetek, színpadi képek teremtődtek a színpadon, és ez hatott. Nem mindenhol tudom követni a logikáját.”*

Csernova mondja: *„nagyon érdekes elgondolása volt a koreográfusnak, de úgy tűnik, hogy túlságosan nagy irodalmi anyagot próbál belehelyezni az általa választott rövid formába. Ezért kívánczik mindig valami kiegészítő kifejezőeszköz, és ezért tűnik néha szegényesnek, leszegényítettnek a kifejezőmód és éppen ezeknek a komponenseknek a harmónia hiányából érezzük túlkomplikáltnak a koreográfiát.”*

Mivel Szigeti Károly alkotói munkásságát ezt követően egyre erőteljesebben a színház, ezen belül is a rendezői tevékenység határozza meg, ezzel az időszakkal – dolgozatom más jellegű tematikája miatt – a továbbiakban nem kívánok foglalkozni.

Szigeti Károly pályatársaihoz hasonlóan tudatosan törekedett arra, hogy a néptáncot mondanivalója szolgálatába állítsa, újraértelmezve annak világát úgy, hogy azt korszerű gondolatok, egyéni élmények kifejezésére is alkalmassá tette. Táncosai hangszerekké váltak a színpadon. Ars poeticájaként talán a *Magyar verbunkkal* kapcsolatban mondott saját szavai a leghitelesebbek: *„Nem a forma a lényeg, hanem a mondanivaló a döntő, és hogy a mondanivalót hogyan hangszerelem. Mondanivaló alatt nem témát értek, mert mondanivaló lehet pl. a magyar verbunk is, ha azt akarom elmondani, hogy milyen a magyar verbunk, hogy én milyennek látom. Hogy ezt jól mutassam be, ahhoz szükséges a jó hangszerelés: Jól sikerüljön kiválasztanom a fő*

témát, annak motívumait, és hogy az egész jól szóljon. Lényeges, hogy a szólamok is stílusosan, esztétikusan legyenek <kiírva> a hangszerelés értékes legyen. Ha csak az a célom, hogy egy bizonyos vidék táncát mutassam be, akkor a motivikát bárhonnán vehetem, hogy a mondanivalót ki tudjam fejezni vele, és hogy magyar maradjon.” Koreográfiai tevékenységének jellemzését pályatársa, a néptáncot egészen másként megközelítő Timár Sándor így összegzi: *„A néptánc formanyelvén fejez ki tartalmakat úgy, hogy ennek a formanyelvnek új jelentést ad.”*

6. 5. Györgyfalvay Katalin

A második generáció egyik legmeghatározóbb egyénisége a Honvéd Együttesben hivatásos táncosként eltöltött öt év után a Népművelési Intézetben külső munkatársként dolgozott. Többedmagával a játék és színpadi feldolgozás jegyében gyermekcsoportokkal foglalkozott, etüdöket és koreográfiákat készített, ezzel párhuzamosan belemélyedt a pedagógiai munkába is. Ezt bizonyítják a játékfeldolgozásokról írt tanulmányai, illetve az iskolai néptáncoktatásra vonatkozó tantervi anyagai. Első koreográfiáját, a *Pünkösödölőt* a kecskeméti Zenei Általános Iskola csoportja számára állította színpadra. Rövid ideig a honvéd Együttes táncosaként, majd a Bihari Együttes társvezetőjeként tevékenykedett Novák Ferenc mellett. 1962-ben későbbi férje, Szigeti Károly által vezetett Vasas Együttes asszisztenseként, néhány év múlva pedig az együttes önálló művészeti vezetőjeként dolgozott. Ezzel párhuzamosan, 1971-től az Állami Balett Intézetben először indított Néptánc-tagozatot vezette, majd 1978-ban a Népszínház Táncegyüttes élére került, amelyet 1988-ban átalakítottak, Györgyfalvay Katalint pedig nyugdíjazták. Szakmai tevékenységét ezt követően oktatóként, tanácsadóként, koreográfusként, mozgásrendezőként, illetve dramaturgként folytatja, többnyire alkalmi felkérésekre.

Györgyfalvay Katalin saját elmondása szerint a Vasas Együttesben Szigeti Károlytól rengeteget tanult a szakmából. Soha nem a reprodukálás vezérelte, sokkal inkább belső indítékainak, gondolatainak kifejezéséhez merített a táncfolklór mozgásvilágából, s ebből kiindulva alkotta műveit. Szemléletét legjobban saját szavai tükrözik: *„A leglényegesebb, hogy az alkotás a mai problémákat művészi módon fejezze ki, és valami olyan formanyelven tegye ezt, hogy megkülönböztesse más népek, vagy nemzetek alkotásaitól. Egy új formanyelvet pedig csak úgy tudunk kialakítani, hogy korunk valamennyi szakmai tudnivalóját magunkba szívjuk, azokat feldolgozva eljutunk az egyéni hanghoz.”*

Györgyfalvay egész munkássága során azt az elvet vallotta, hogy a folklór nyelvével, csupán a szórendje megváltoztatásával ugyanúgy el lehet mondani, amit egy színházi vagy egy zenei művel. Véleménye szerint a tradíciót meg kell őrizni, de mivel a művészet a jelennek szól, és az életet tükrözi a maga eszközeivel, a tradíciókból merítve tovább kell lépnie az alkotónak.

A néptáncművészet feladatáról önmaga azt vallja, hogy a folklór formakincse és világképe jellegzetesen közösségi tudat terméke, mégpedig olyan közösségé, amelynek évszázadokon át nem volt módja a valóságot figyelmen kívül hagyni. Az esztétikai értékeken túl a folklórnak ezekből a számára lényeges jellemzőiből valamit-valahogyan becsempészni a mai emberbe, ezt tekintette feladatának. Műveivel közös gondolkodásra, együttérzésre, és a „valóságos valóság” tudomásulvételére készítet, aminek érzékeltetésére szükség szerint groteszk, abszurd, néhol nevetséges, máskor pedig tragikomikus helyzeteket is megjelenít a színpadon. A néphagyomány bemutatása és továbbéltetése helyett arra törekedett, hogy a folklór szavaiból formált sajátos nyelvezetével a korszerű színházi törekvésekhez hasonlóan kortárs önmagát kifejezze. A néző számára ezután már nem marad más, mint a tanulságok leszűrése.

Ezt a megállapítást erősíti Györgyfalvaynak a Népszínház Táncegyüttes *Mindenki tánca* c. műsor szórólapján olvasható vallomása: *„Néptáncegyüttes vagyunk: sem a klasszikus, sem a*

modern balett nyelvét nem használjuk. Műsorunk és művészi szándékunk mégis kissé különböznek a közönségnek már ismerős néptánc műsoroktól. A paraszti néphagyomány – zene, tánc, költészet – olyan gazdag, formakincse és gondolatvilága olyan sokrétű, hogy többféleképpen lehet meríteni belőle. E hagyományok ápolását, színpadi bemutatását több együttesünk vállalta méltó feladatául, s csinálja magas színvonalon. Mi más megközelítési módot választottunk, megpróbálom egy példával érzékeltetni: kétszáz évvel ezelőtti és mai költőink is használják ugyanazokat a szavakat, de mégis más verset írnak. A néphagyomány <szavaiból> és szellemének tiszteletben tartásával igyekszünk más színpadi táncműfajt kialakítani, amely mai – természetesen múltunk által is meghatározott – érzelmeinkről, indulatainkról beszél a múlt szavaival.”

Alkotásainak formanyelve tehát szigorúan a tradícióból táplálkozik, mondanivalóját tekintve pedig egyetemes emberi érzelmeket, viszonyokat, illetve üzeneteket fejeznek ki.

A táncszínházi megformáláshoz sajátos úton közelít. A groteszk, a satíra, a tragikomikum jelentős kifejezőeszköz a kezében, de mondanivalójának megfogalmazásához szükség szerint felhasználja az irodalom, a színház, s nem egyszer a filmművészet eszközeit, módszereit is. Konzekvensen keresi azokat a formákat, amelyek elbíráják és kifejezik a ma emberének gondjait, vágyait, érzésvilágát. Egy interjú alkalmával, amikor többek között a Vasas Együttest az avantgárd jelzővel illették, Györgyfalvy Katalin Bartókra hivatkozva azt az ars poeticájának is tekinthető gondolatot emelte ki, hogy a paraszti táncok szavakkal le nem írható belső karakterét, annak levegőjét kívánja a néptánc színpadon megjeleníteni. A tánc belső lényegét a mindennapi élet által meghatározott gondolkodásmódban látta s úgy vélekedett, hogy „Azt kell újraterepíteni, pontosabban: a gondolkodásmód szellemében kell alkotni.”

Mindezek csak megerősítik azt a sokak által hangoztatott véleményt, hogy Györgyfalvy Katalin művészete a néptánc bartóki útja, hiszen a hagyományok mélységes tiszteletben

tartásával, sallangok, engedmények nélkül folklórt ad a szó legjobb és legszebb értelmében. A különösen széleskörű, ugyanakkor korszerű műveltséggel rendelkező alkotó a folklorisztikai ismereteken túl figyelemmel kísérte a társművészetek elért eredményeit. Koreográfiáinak alapötletét hol egy képzőművészeti alkotásból, hol egy irodalmi mű élményéből merítette, de alkotói fantáziáját erősen foglalkoztatta a zenei formák táncos megjelenítése, és az abban rejlő kifejezési lehetőségek. Témáit a jelenből meríti, mondanivalója abból a napjainkban nagyon is érezhetővé vált kettősségből indul ki, amely a céljaink, és a botladozó valóság közti különbséget egyre feltűnőbbé teszi. Ez a kettősség nap, mint nap nevetséges vagy kétségbeejtő, leginkább tragikomikus helyzeteket teremt, és a tánc különösen alkalmas ezek érzékeltetésére: a szórakoztató látványosságból alattomosan bújik elő a komoly tanulság.

Táncalkotói és pedagógiai módszere szorosan kapcsolódik egymáshoz. Analitikus szerkesztésmódja, a játékosan induló, de véresen komoly téma boncolgatása mindkettőben megtalálható. A „vegyük komolyan magunkat” gondolata tetten érhető műveiben, a komikum és a drámai feszültségek együttes megjelenésében, az emberi tudat és az érzelmek közötti egymásnak feszülésben.

Alkotásaihoz a mozgásformákat legtöbbször a táncosokkal együtt alkotta meg, és a születendő mű koncepciójának konkrét megvalósítási formáját, illetve az adott szerepet is a kiválasztott táncosokkal közösen alakította ki, ezzel biztosítva az előadói hitelességet. Következetes, és határozott volt, tudta, mit akar elérni, ugyanakkor táncosaitól elvárta az önálló, szabad gondolkodást, sőt épített is egyéni ötleteikre, meglátásaikra. A koreográfiák előkészítő periódusában improvizált formában gyakoroltatta a táncmatériát. Alkotói módszerének egyik fontos eleme, a játék rendszeresen jelen volt a próbateremben. A tánc és az előadásmód szoros egységet alkotott, témáit és a cselekményt a műfajok sajátos eszközeivel vegyítette. Műveinek térkomponálását mindig szigorúan a színpad törvényszerűségeinek figyelembevételével formálta

meg. A körformákat kinyitotta, hogy az egy nézőszögű színpadon láttassa, amit a zárt kör magában rejt. Éles, hegyes szögeket csak az agresszívebb hatások megjelenítéséhez használt, egyébként műveiben a hajlított ívek élveznek elsőbbséget, mind formailag, mind a mozgásokat tekintve. A szimmetriát ugyan nagyon nem kedvelte, a térelosztás egyensúlya, illetve hangsúlyai, erőviszonyai azonban nagyon fontosak voltak számára, hiszen ezzel a drámai feszültség megteremtését is elő tudta segíteni.

Koreográfiáit úgy alkotta, hogy először a néptáncot szerkezeti elmeire bontotta, majd ezekből alakította ki újszerű és szuverén mozgásvilágát, amely azonban a mondanivaló kifejezése érdekében mindig alárendelt szerephez jutott, vagyis, miközben felelevenítette a néphagyományt, mintegy újjászülve, jelen világunk szemléleti szintjére emelte azokat. A néptáncból kiinduló formavilágához az alkotási elveket – mint például a szürrealista látásmód, a sajátos szimbólumrendszer és a színpadi eszköztár – az avantgárd irányzataiból kölcsönözve alakította önmagára. Műveit a kristálytisza, tudatos szerkesztésmód, valamint a gondolati tartalmak, és a mozgásvilág ötvözetének harmonikus egysége jellemzi.

Zenei tanulmányai oly módon is hatottak alkotói szerkesztésmódjára, hogy sok mindent átranzponált a néptáncra a zene formavilágából. Kompozícióiban szinte kivétel nélkül megtaláljuk a polifóniát, vagyis a többszólamúságot, amiről saját maga így vall: „*egy ember önmagában is lehet több szólam*”. Az unisono táncolás-módot ritkán alkalmazta, ezzel szemben a kánon, illetve ezek egymást keresztező változatai gyakran váltak színpadi megformálásának elemeivé. Műveiben gyakran megjelenik a parlando-rubato (elbeszélve-szabadon értelmezett formában) való táncolás-mód. A koreográfiáira jellemző drámai feszültségek érzékeltetésére a tánc és a zene illeszkedésének harmóniáját, illetve az attól való eltávolodásnak a feszültségteremtő erejét szintén előszeretettel használja fel. Alkotásainak minden mozzanata precízen kidolgozott, hiszen minden pillanatnak megvan az alkotó által elképzelt jelentősége.

Érdekes adalék, hogy a műfajokat így határozza meg az alkotó: „*A tragédia és a komédia között a legfőbb különbség dramaturgiailag a nézőszög. Beleéled-e magad, azonosulsz-e a szereplőkkel, elfogadod-e az ő szemszögüket, együtt érzel-e velük, vagy pedig kívülről nézed az egészet?*”

Györgyfalvay műveiben az egyén és a társadalom viszonyáról, az ember külső és belső valóságáról, a ma emberének problémáiról, illetve a hazai történelem eseményeivel kapcsolatban felmerülő kérdéseit és véleményét fogalmazza meg, amelyet mindig a társadalom és az etika felől közelít meg. Rendkívül muzikális, szigorúan néptáncból kibontott mozgásvilágú koreográfiáiban a valóság bonyolult kontextusát mindig is szem előtt tartva, az adott szituációkban rejlő diszharmoniak kivetítésével kísérli meg feloldani az ellentmondásokat, melynek színpadi megformálásához az egymásra montírozás, a polifónia vagy éppen az asszociációs összekapcsolások technikáit hívja segítségül. Művei messze túlmutatnak egy-egy konkrét gondolkör, illetve egy adott szituáció táncban való megfogalmazásán, mondanivalói, de inkább üzenetei egyetemes érvényűek. Kifejezéséhez jelképes, átvitt értelemmel ruházza fel a mozgásvilágot, a dallamot, a szöveget és a szokásokat egyaránt, ezzel mintegy intellektuális erőfeszítést hárítva a nézőkre.

Kezdeti alkotásai közül a szakma figyelmét a Vasas Együttesben készített *Aszinkron* (1970, Vasas Művészegyüttes, zeneszerző: Simon Zoltán) c. kompozíciójával, annak megragadó művészi kifejezőerejével, a sajátos táncos megfogalmazással, illetve az eltérő karakterek, és dinamikák kontrasztjainak fölállításával hívta fel magára.

Alkotói életútjának szintén korai műve a *Rondó* c. koreográfia (1972, Vasas Művészegyüttes, zeneszerző: Vavrincz Béla), amelyben Györgyfalvay Katalin sajátos módon transzponálja a címadó zenei formát. A koreográfia szerkesztésmódjának egyik fő elemét, az ellenpontozást úgy oldja meg, hogy a visszatérő részben a konvencionális formákat, a közbenső

tételekben pedig inkább mesterkéltnak mondható mozgásokat jelenít meg. A tánc belső kontrasztjának érzékeltetése közben azonban az alkotó világlátása is elének tárul.

Ugyanebben az évben született meg Györgyfalvay egyik legelismertebb, mára már klasszikussá vált alkotása: a *Káin és Ábel* (1972, Vasas Művészegyüttes, zeneszerző: Sebő Ferenc), amelyet egyben a szuverén koreográfiai látásmód, és a tiszta megformálás egyik legszebb példajaként tartunk számon. A kompozíció létrejöttének körülményeiről az alkotó szavaiból kiderül, hogy a bibliai alakokat megszemélyesítő táncosok, pontosabban a próbateremben kettejük között kialakult szélsőséges viszony ihlette meg az alkotót. A két, egymástól eltérő jellem táncos kifejezésére két, egymástól ritmikailag és plasztikailag is nagyon különböző táncípust választott, amivel önmagában is tökéletesen érzékelteti a testvérek közti különbségeket. Míg az önmagával folyton küzdő, újrakezdést is felvállaló, de mégis sikertelenségre kárhoztatott Káin a kimért tempójú, földhöz ragadt magyar verbunkját gyakorolja, Ábel egy erdélyi legényes virtuóz mozgásvilágával, játszi könnyedséggel küzdi le az akadályokat. Isten adta tehetség és a született tehetségtelenség kibékíthetetlen ellentétét személyesíti meg. Az alkotó mondanivalójának egyetemes érvényűvé tételét egy zseniális ötlettel oldja meg: a gyilkos viszonyban élő testvérpár küzdelmének helyszíne a próbaterem, ahol a szakmai féltékenység alkalmassá válik az irigység, gyarlóság ábrázolására, a mások eredményeit semmibe vevő magatartás kivetítésére. Míg a Káint megszemélyesítő táncosnak kemény küzdés, és veríték árán sem sikerül megtanulni táncolni, addig Ábel – tehetsége, vagy szerencséje révén – játszva küzdi le az akadályokat, és még a tükör is őt igazolja vissza. Ám ez Káinban oly mértékű bosszút szül, hogy durván elpusztítja a számára elérhetetlen alkotást, jelen esetben a tükröt, ezáltal hasonlatossá válik a bibliai megfelelőjéhez.

A *Káin és Ábel* iskolapéldája a zenéből vett ellenpontosításos forma táncos transzponálásának, hiszen Káin hamis dúdolása és Ábel önfeledt füttyörészése, illetve a

zenekíséretben, s még inkább a hozzájuk kapcsolt, egymástól nagyon különböző karakterű táncokban fellelhető ellentétek tökéletes illusztrálása ennek a szerkesztésmódnak, és egyben a jellemelek, a karakterek megformálásához is nagyszerűen hozzájárulnak. Györgyfalvai Katalin a színpadi néptáncművészetben elsőként ebben a koreográfiában alkalmazza a kollázs-technikát, amely a több síkon zajló lelki és társadalmi folyamatok egyidejű ábrázolását teszi lehetővé. Ez a koreográfia egyben tökéletes példája a tánc nyelvére fordított bartóki modellnek is, hiszen az alkotó a szigorúan folklórból merített mozgásvilágot a ma emberéhez szóló gondolatainak, üzenetének kifejezésére használja fel.

Külön említést érdemel az egy évvel később született *Montázs* c. díjnyertes koreográfia (1973, Vasas Művészegyüttes, zeneszerző: Simon Zoltán), amely mű lényegéről a korszak egyik legismertebb táncesztétája, Körtvélyes Géza így fogalmazott: *„Az ünnepi viseletben pompázó folklór és a mögöttes paraszti sors konfliktusa”* A *Montázs* az emberi élet örök témáival, mint a boldogság, a szerelem, a háború, a gyász, a magány, illetve a különböző emberi sorsokkal, és a kor legizgatóbb kérdéseivel foglalkozik oly módon, hogy benne *„balladai motívumok vegyülnek népies elemekkel, menyasszonyok hadiözvegyekkel, vőfélyek hősi halottakkal, toborzók gyászzenével. Akár a kamarazenekari kíséret és a magnóról felhangzó archív felvételek, úgy keveredik a történelmi realitás a folklór metaforáival. Gyakori párhuzamuk, egymásra játszásuk csak fokozza a disszonanciát.”*

Györgyfalvainak ez a műve egyben szintén a montázssternika egyik reprezentánsaként említhető, hiszen ezzel *„a kollázs-technika továbbfejlesztett változatának is tekinthető szerkesztésmóddal az alkotó több síkot épít egymásra, mely összetettség egyébként aztán a későbbi műveire is jellemzővé válik. A négy tételből álló kompozíció egyes részei nem összefüggő cselekménysort, hanem különböző impressziókat alkotnak, melyek azonban érdekes módon képesek visszafelé átértelmezni a korábbi epizódok jelentését. Ezt segíti a vizuális polifónia*

alkalmazása is, mely a valóság összetettségében rejlő ellentmondások, az eltérő emberi karakterek, illetve a bonyolultabb művészi közlések kifejezéséhez további lehetőségeket jelent az alkotó kezében. A Montázsban kifejezetten jól érzékelhető ez, hiszen nem csupán a különböző táncanyagokat, a zenei, illetve a gondolati világot rendeli egymás alá és fölé, hanem a több síkon zajló lelki és társadalmi folyamatokat is egyidejűen ábrázolja.”

A kompozíció zenei alapja archív népzenei anyagokból és egy Bartók-hegedűszólamból tevődik össze, amelyet a szerző szintén alá- és fölérendelő szerkesztésmóddal alkotott meg. Ebbe a zenei materiába keveredik bele a kórus által visszatérően ismételtetett, gyermekjátékból vett dallam, a „*Fehér liliomszál, ugorj a Dunába...*”, aminek hatására a főszereplő lány végül valóban leugrik a színpadról. Azután pedig már hiába kiáltja bele a világba egyik társa a záró sort: „*Törüld meg magadat valaki kötényébe...*”, késő már a jó tanács, a segítség. Másként fogalmazva Györgyfalvay azt üzeni a *Montázs* c. alkotásával, hogy tetteinket hiába próbáljuk megindokolni, következményeikre nem mentség a magyarázat, s az embernek az életben maradáshoz, a világ emberibbé formálásához közösségre, társakra egyaránt szüksége van.

A koreográfus ezt követő alkotása a *Játék* c. koreográfia (1974, Vasas Művészegyüttes, zeneszerző: Rossa László), amely eredetileg *Lányok* címet viselte. A műben első látásra öt leánynak egy fiúval való játékos évődéseit érzékelhetjük, azonban hamar kiderül, hogy a színpadon zajló események láttán számtalan asszociációra is lehetőségünk nyílik. Ez a furfangosnak is mondható kompozíció – amellet, hogy valóban csak egy játékról van szó – az alkotó által tudatosan kiválasztott és összeszerkesztett népi leányjátékok, mondókák révén egyéni és pszichológiai értelmezést is felkínál. A lányok játékában rejtetten, de felsejlik a párkeresés belső vágya, a közösség egyént erősítő, befolyásoló ereje, de ugyanakkor a gyermeki kegyetlenség is, hiszen a másik nemmel úgy bánnak, ahogy éppen kedvük tartja. A fiú, akinek groteszk, bábszerű mozgása kellően ellenpontozza a lányok táncát, passzívan, mintegy

kívülállóként viseli, hogy a lányok bolondot csináljanak belőle mindaddig, amíg meg nem unja, és magukra nem hagyja őket. A koreográfia végén egyedül maradt lányok nem szomorkodnak, könnyen túteszik magukat zálogos játékok eredménytelenségén, és egy városi, kissé ripacs, új stílusú dallamot énekelve vidáman kitáncolnak a színpadról.

Röviddel ezután születik meg a ma már szintén klasszikusnak számító *Ostinato* (1975, Vasas Művészegyüttes, zeneszerző: Rossa László), c. alkotás. Szerkesztésmódját tekintve öt különböző karakternek ötszólamú megjelenítése, ami önmagában is rendkívül tudatos alkotói attitűdre vall. A *Káin és Ábel* két eltérő egyéniségéhez képest itt már háromféle különböző magatartással és táncanyaggal, valamint a főszereplő párt alkotó fiú és lány makacsul ismételt, egyszerű alaplüktetésű cigánytáncának ütköztetésével fejezi ki gondolatait. Mindezt tudatosan, a klasszikus fegyelemben mindvégig megmaradva, egyetlen, oda nem illő hang nélkül valósítja meg. Az *Ostinato*, mint zenei kifejezés, makacsul ismétlő előadásmódot határoz meg, amit Györgyfalvai a tánc nyelvén a sorsukat együtt vállaló emberi kapcsolatokban fellelhető monotonía, illetve a kapcsolatokban feszülő örök ellentétek, és az ezzel együtt járó testi-lelki kiszolgáltatottság bemutatására használja fel. Az egymást örökké maró kettős magába fordulva, a világ eseményeitől elzártan éli egyhangú életét. A külső világból hozzájuk közeledő emberek, az örökké társat, emberi közösséget kereső fiatal lány, a saját vélt vagy valóságos igazát hajtogató, az akadályt, társat, barátságot semmibe vevő két fiú egyike sem tud velük valóságos kapcsolatot teremteni, megjelenésük csak arra jó, hogy a megfáradt kapcsolatban élő pár egymást vádolhassa.

Az alkotó ebben a művében is előszeretettel alkalmazza a különböző karakterek mozgásvilágának ellenpontosítását. Éles kontraszt érzékelhető például a főszereplő minimális ritmikájú és amplitúdójú táncmatériára épülő improvizatív tánca és a következő nemzedékhez tartozó három figura visszafogott, de idővel kibontakozó táncos világa között. A mű

formálásában megjelenő ellenpontozást az alkotó egyúttal a napjainkra jellemző felfokozott életvitel idegtépő hajszájának kivetítésére, a valóságnak hitt, és a valóságos kapcsolatok közt fennálló feszültségek, illetve a páros ostinato vitáinak személyiséget felmorzsoló hatásának érzékeltetésére is felhasználja. Györgyfalvai Katalin *Ostinato*-ja a korábbi, még esetenként mesterséges, megdöbbenést keltő hatásoktól sem mentes műveihez képest sokkal világosabb, közérthetőbb rendszert, mozgásnyelvében pedig letisztult táncos koncepciót és megformálást nyújt. Nem véletlen, hogy a szakma még ma is egyik legjobb koreográfiai munkájaként tartja számon ezt a művet. Talán nem túlzás úgy fogalmazni, hogy az alkotó művészi szemléletét is ez az alkotás fejezi ki legtökéletesebben: *„Alapvetően fontosnak tartjuk, hogy művészi szándékaink egyezzenek minden paraszti hagyománynak azzal a lényeges vonásával, hogy közösségi gondolkodásmódot és érzésvilágot tükröz, egyéniségei nem különleges hősök, hanem valamennyiünk lehetőségeit, vagy éppen korlátjait képviselik”*

Györgyfalvai Katalin a hetvenes évek végétől már hivatásos keretek között, a Népszínház Táncgyüttes számára készítette koreográfiáit. Ezek közül kiemelendőnek tartom a *Mintha* c. alkotást (1980, Népszínház Táncgyüttes), amelyben egy olyan párcapcsolat tárul elénk, ahol a férfi és a nő idővel eljutnak arra a szintre, amikor már nem értik meg egymást, nem tudnak egymásra találni és vissza sem egymáshoz, végső soron tehát képtelenek együtt élni. Ez a folyamat szép lassan, nyugodtan, a szemünk előtt fajul a végsőkéig, és a feszültséget a mű vége sem oldja fel. Mindez a színpadon úgy jelenik meg, hogy a folklórból vett mozdulatok eleinte még lassú tempóban jelennek meg, melyek a párcapcsolatban bekövetkezett változásokkal párhuzamosan egyre gyorsabbá és feszültebbé válnak. Györgyfalvai Katalin ezen a kompozíción keresztül ismét egyetemes érvényű emberi problémákat boncolgat: a férfi és a nő együttélésében rejlő örök küzdelmek következményeinek különböző mélységeit kutatja.

Györgyfalvay Katalin táncszínházi alkotásainak kiemelkedő példája a *Változatok egy munkásmozgalmi dalra* c. koreográfia (1978, Népszínház Táncegyüttes, zeneszerző: Rossa László), melyben az alkotó a XX. századi történelem egy konkrét időszakának és légkörének felvillantására vállalkozik, a magyar és a nemzetközi munkásosztály életének, sorsának, érzelmeinek alakulását idézi fel. Nem kevesebbet kísérel meg, mint a faszízlódó Magyarország torzulásának sokrétű, talán minden részletében még nem is tisztázott, bonyolult tragédiájának a tánc nyelvén történő megfogalmazását. Az élénk táruuló társadalmi freskó a „boldog béke évektől” a második világhégesig terjedő, mintegy fél évszázadot öleli fel. Ezen időszak eseményeinek leglényegesebb fogalmai közé tartoztak: a népbutítás és az agitáció, a faszízlódást és az illegalitás, militarizmus és a munkásmozgalom, gazdasági válság és a felszabadulás. A társadalomban, illetve az emberek életében mindezek hatására bekövetkezett változások színpadi megjelenítéséhez az alkotó – ahogy ezt a cím is jelzi – nem zenét, hanem „témát” választott. Ez pedig nem más, mint a *Varsavjanka*, egy század eleji lengyel forradalmi munkásdal, amely az illegális mozgalom idején csak úgy hangozhatott el, hogy hivatalosan Petőfi versét, a *Szeptember végén* címet jelentették be, egyébként a cenzúra betiltotta volna a gyűlést. Rossa László a zenei összeállításba a főtémán, illetve Karádi Katalin búgó hangján és Major Tamás szavalatán túl különféle hangszerszólókat, és magnóról felhangzó nagyzenekari hangzást is beépített. A főtémát adó Varsavjanka-dallam először jelzésszerűen a harmadik tételben, majd teljes ünnepi díszben, minden egyéb zenei motívumot legyőzve a negyedik tételben hangzik fel, hogy aztán végül az ötödik, egyben záró tételben, csupán a ritmust megtartva, egy Petőfi versben éljen tovább. A téma Györgyfalvay jelen művében mindvégig egyet jelent a koreográfia alap gondolatával: a munkásmozgalom dala a forradalmi hitet képviseli. Ott bujkál mindvégig a történelmi változások lehetősége, illetve a változatlanság, amely jelenünkbe érve is lezáratlan

marad. A téma mellett az alkotó a tudatosan kiválasztott szöveges és scenikai eszközök segítségével hol általánosít, hol pedig konkretizálja a színpadon megjelenő szituációkat.

Mivel Fuchs Livia erről a műről igen alapos, és mélyre ható elemzést adott közre a Táncművészet 1980/1.-i számában, dolgozatomban továbbra is inkább a műre jellemző legfontosabb vonások kiemelésére törekszem. A *Változatok egy munkásmozgalmi dalra c.* kompozícióban Györgyfalvay szintén montázstechnikát alkalmaz, ahol a legkülönbözőbb események egyidőben, egymás mellett jelennek meg. Ehhez formai tekintetben ismét vizuális polifónia társul, amely a különböző karakterek sokszínű mozgásvilágának szimultán, vagyis egyidejű megjelenítését eredményezi. Ezzel a többsíkú ábrázolásmóddal az alkotó további asszociációkra és számtalan egyéni értelmezésre is lehetőséget nyújt. A koreográfia végső kicsengése azonban lényegét tekintve az örökké emlékezők kétségeiről és félelmeiről vall. Ezzel a súlyos etikai kérdésfelvetéssel az alkotó egyetemes érvényűen hangsúlyozza az egész emberiség emlékezetének sorsdöntő felelősségét, s egyben figyelmeztet, hogy a háború, az aljasság, a nyomorúság szörnyűséges képeit nem oldja játékká az emlékezés.

Györgyfalvaynak ezt a művét egyben második alkotói periódusának összegzéseként is értékelhetjük. Témaválasztása alapvetően ugyan nem változott, a rá jellemző kettős szerkesztésmód azonban kiteljesedett, és tulajdonképpen sajátos egyéni nyelvvé vált. A *Káin és Ábelben* megjelenő ritmikai osztás, és a tánc típusok kontrasztív egymás mellé vetítése, illetve a zenei és a táncnyelv ellentétes elemeinek montírozása a *Változatok egy munkásmozgalmi dalra c.* kompozícióban scenikai és szöveges eszközökkel bővült. Györgyfalvay tudatos forma- és motívumismétlése mindig egyfajta gondolati állandóságot takar, amelyhez az általa használt, sajátos jelentést hordozó jelek néhol társadalmilag áttételesebbek, máshol pedig közvetlen asszociációkeltés a céljuk. Nem véletlen, hogy a szakmai vélekedés is a legmagasabb polcokra helyezi ezeket a műveket. „Györgyfalvay Katalin már több előző alkotásában is meggyőzőt

arról, hogy a táncművészetben idehaza teljesen egyéni szemléletű és megoldású, világosan felismerhető, szuverén irányzatot képvisel és bontakoztat ki. Munkásságának tartalmi szempontjait tekintve szigorú elkötelezettség és intellektualitás, a társadalmi és az egyéni élet neuralgikus pontjainak szenvedélyes feltárása jellemzi. Formálás terén pedig meglepő összekapcsolások asszociációs technikájával nyújt sajátosat, különböző kifejező eszközök egymásra montírozásával, illetve szimultán szerkesztésmóddal, miközben az uralkodó táncos folyamatok fontos segítséget kapnak a zenétől és a szcenikától, a jelképes alakok és akciók pedig a dráma és a képzőművészet területétől. Mindezt kiteljesedve tapasztalhatjuk meg a Változatok egy munkásmozgalmi dalra c. művében.”

A *Három szólam* (1983, Népszínház Táncegyüttes, zeneszerző: Rossa László) Györgyfalvainak szintén azon koreográfiái közé tartozik, amely sokféle asszociációt és érzelmet vált ki az emberből a mű követése során, amelyeket szavakkal igencsak nehezen, és bonyolultan lehetne kifejezni. Első pillantásra véletlenszerűnek tűnnek az események, mintha nem is lenne semmi összefüggés a színpadon táncolók között, azonban minél jobban belemélyedünk a látottakba, rájövünk, napi életünk sok-sok mozzanata vetítődik elénk. Az alkotó mesteri megoldásokkal ismételten önmagunk és a világ között rejlő különféle kapcsolódási pontokra világít rá, miközben rámutat az emberi lét örök ellentmondásaira, és nem rejtí véka alá a férfi-nő kapcsolatok különféle feszültségeit sem. A színpadon a címnek megfelelően három különböző csoport három szólamként él egymás mellett. Az egyiket egy fiú, a másikat három pár, a harmadikat pedig egy lánycsapat alkotja. A mű folyamán a szólamok között különféle találkozások jönnek létre, de ezek mind felületeseek, valódi kapcsolat nem jön létre közöttük. Az egymással inkább diszharmonizáló szólamok teljesen függetlenek egymástól, és önmagukban talán értéktelennek tűnnek, egymásra utaltságukban azonban életre kelnek, még ha látszólag el is különülnek egymástól. Györgyfalvai a szólamként bemutatott, napjainkban is előforduló

párhuzamos és olykor ellentétes életutakon, azok kapcsolódási lehetőségein keresztül késztet bennünket gondolkodásra és különféle asszociációkra. Ebben a műben felfedezhetjük „*a többszörös mellérendelés, vagyis a szimultán szerkesztés módszerét, amely formailag ismét vizuális polifóniában jelentkezik, gondolatilag pedig a középpontba állított esemény és <hős> hiányát, a kis akciók, a nem kimagasló <hősök> fontosságát sugallja.*”

A Népszínház Táncegyüttesnek készített művei közül külön említést érdemel az *Utcák és kitérők* c. koreográfia (1980, Népszínház Táncegyüttes), melynek zenei főtémáját tulajdonképpen, amely az Erdélyben elterjedt ugrós jellegű férfitáncok fejlett változata, a legényes adja. Az első részben a koreográfia mozgásanyagát is jelentő legényes mozgássorok táncolása közben fiúk és a lányok találkoznak a színpadon, amely pillanat - kiszabadulva a hétköznapiak monotonosságából – kitérőt jelent számukra. Ilyen kitérő a fáklós lány, aki nemcsak figyel az embereket, de egyúttal a különböző emberi sorsokra is rávilágít: a groteskséggel diszharmonikus kapcsolatban együtt élőkre, a haldoklóra, a bizonytalankodóra, az egymás kötelékét vállalókra, de látjuk a semmibe kapaszkodót, a kitörni vágyót, s a függőségekkel élőket is. A következő kitérő egy vidáman játszó fiú, akit a tömeg először csak távolról, majd egyre szorosabban közrefog, hogy végül eltiporhasson. Ez a füttyögető-sípoló magányos figura talán egy meg nem értett zseni, egy különc, vagy egy igazi tehetség, de akár a népbutító is eszünkbe juthat furcsa lények láttán. Végül is mindegy, mire asszociálunk, mert a többség, a tömeg ezt a nem kívánatos, különc alakot a földre tiporja. A harmadik epizód furcsa színjáték, egy lány a szereplője, aki maga is képes hangszerré válni. Ehhez az illúziókból álló játékhoz elsőként a tömegben lévő lányok, majd a fiúk is csatlakoznak, kiparodizálva a világot, akik cirkuszi mutatványosokat utánozva jelzik, hogy mindegy, mi a színpadi, illetve a valós élet utcái és kitérői, az élet holnap úgyis folytatódik.

Az *Utcák és kitérők* c. koreográfia egyben kitűnő példa arra is, hogyan lehet a bartóki modell mintájára a hagyományokat mai világunkba helyezve újraértelmezni, s mennyire alkalmas a folklór a jellemábrázolásra. A népművészetnek ebben a modern felfogásban megjelenített karakterei, az emberi viszonylatok, a sajátos emberi viselkedésformák, a mai utcák emberének sokszínű felsorakoztatása ugyanakkor egyfajta, kifejezetten a magyarságra jellemző társadalmi összképet is elénk tár.

Az 1980-ban megrendezett Táncfórum kapcsán, amelyen hazai és külföldi szakemberek egyaránt hangot adtak véleményüknek, Körtvélyes Géza a következőképpen fogalmazott erről az alkotásról: „*Györgyfalvay magától értetődő leleményességgel, majdnem azt mondanám, hogy zsenialitással, biztosan ragadott meg alakokat, magatartásformákat, emberi viszonyokat, viselkedési képleteket, és ezzel a személyes megjelenítésen túl társadalmi érvényűt közölt velünk. Közölt, és kellő éber befogadókészséggel ezt mindenki megragadhatta.*”

Ugyanezen a fórumon N. Csernova ezt a koreográfiát a népművészet modern felfogásaként értékelte, példaként arra, hogy a hagyományokat és a modern embert nem lehet különválasztani. Véleménye szerint a koreográfusnak sikerült kiderítenie azokat a jellemábrázolási lehetőségeket, amelyeket a folklór nyújt. Györgyfalvaynak van mondanivalója, és ehhez a mondanivalóhoz a kifejezési eszközöket a saját magához közeli népművészeti alapokon keresi.

A *Bújócska* c. koreográfia első változatának ötletét, ami eredetileg a *Két etűd bokázóra* címet viselte (1980, Népszínház Táncegyüttes, zene: Bartók Béla), az alkotó elmondása szerint egy igen egyszerű hétköznapi pillanat szülte. Lakóhelyére hazaérkezve egyszer csak arra lett figyelmes, hogy az egyik szomszéd lakás bejáratából egy kislány kukucskál ki, aki, amikor meglátta, hogy ezt észrevették, azonnal visszabújt az ajtó mögé. Ez a gyermeki játék először egy egyszemélyes koreográfia alapját jelentette, majd ennek továbbfejlesztett formájaként született

meg később a már nagy létszámú és többtétéles kompozíció. A Bartók zenéjére és zongorakíséretre készített egyszemélyes, szóló koreográfia mozgásanyagát egy mindvégig helyben táncolt egyetlen lábmotívum, a bokázó alkotja. Az ehhez társított különböző kéz gesztusok játékos használatával az alkotó térigény nélkül is képes gondolatait kifejezni. A koreográfiában olyan köznapi élethelyzetek tárulnak elénk, amelyeket mindannyian megéltünk, hordozunk és őrzünk képzeletünkben, álmainkban. A Bartók-zongoradarab a pentaton (ötfokú) hangterjedelmű gyermekdal egyszerűségéből kibontakozó disszonáns hangzásvilágával szintén hozzájárul, sőt egyetemessé is teszi a köznapiság érzését. Ez a mindannyiunkról szóló koreográfia életünknek csupán apró villanásait tárja elénk, mégis eléri, hogy tükröt tartva szembesüljünk önmagunkkal. Nem fogalmaz meg konkrét kijelentéseket, sokkal inkább hagyatkozik az egyéni benyomásokból, személyes tapasztalatokból építkező asszociációk kialakulására.

Györgyfalvai Katalin ezzel a művével újszerű dimenzióba helyezi a színpadi lét és valóság közti kapcsolatot, s egyben megkérdőjelezi a hagyományos illúzióra épülő színházat, ahol a befogadó és az előadó között semmilyen interaktív kapcsolat nem létezik. A színpadon történő események a valóságra utalás helyett önálló esztétikai minőségként jelennek meg, melynek sokszor épp a valóság elfüggönyözése a célja. A nézőpont játékos váltogatására megannyi lehetőséget nyújt a koreográfia, hiszen amikor a táncosnő a kezeivel eltakarja az arcát, akkor a néző lesi meg a színészt, s amikor a kezei mögül vagy közül kileskelődik a világra, onnantól fogva a szerepkör felcserélődik. A táncos keze tehát függönnyé válik, falat alkotva a két valóság mezsgyéjén, de egyben tükörré is, amely lehetővé teszi a hagyományos színházi nézői szerep betöltését. Az alkotó a gyermekjátékokból jól ismert kézgesztusokkal egy, a valóságra rácsodálkozó leány figuráját vetíti elénk, aki magában hordozza az érzelmi tisztaságot, önmaga megismerését, és a világ felfedezését, ugyanakkor a nézőt szembesíti felnőtt testi és

szellemi valóságával is. A koreográfia dramaturgiailag úgy építkezik, hogy a kezdeti játékos és kíváncsi táncosnőből a mű során magabiztos, tudatos, a körülötte lévő világgal tisztában lévő érett emberré válik, aki mintegy jelezve, hogy nincs több mondanivalója, hátat fordít a világnak. A látszólag egyszerű játékkal Györgyfalvai Katalin mély üzenetet küld nekünk: a kezek ideig-, óráig elbújthatnak ugyan bennünket, de nem bújócskázhatunk életünk végéig büntetlenül. Ez a koreográfia magunk és a világ megismerésének fontossága, vállalása mellett tesz hitet, és egyben a korszerű színház szemléletének táncban való megjelenésére nyújt mintát.

Röviddel ezután született meg a *Bújócska II.* c. koreográfia (1984, Népszínház Táncegyüttes), melynek kísérőzenéjét Bartók Béla két művéből, a zongorára komponált *Gyermekeknek* c. sorozatból és a *44 duó két hegedűre* c. műből kiválasztott különböző karakterű darabok alkotják. A korábbi mű nagy létszámú formájának is tekinthető alkotás alapvető mozgásanyaga szintén az unisono bokázó, melynek táncolása közben a lányok – gyermeki korukat visszaidézve – különböző ritmusú, játékos karmozdulatokkal kísérnek. Ezek a kézmozdulatok azonban nemcsak elbújtatják az embert a világ szeme elől, de a kifelé leskelődésre is alkalmat adnak. Ez az egyszerű, kinek-kinek vérmérséklete szabta, önfeledt játék azonban idővel egyre komolyabbá válik, hiszen a szereplők előbb-utóbb ráébrednek, hogy a kezek a fényt is eltakarják előlük. Így aztán vakon olyan dolgok is megtörténhetnek, amit nem szeretnének, és a sötétben a körülöttük zajló világot sem tudják kontrolláltan érzékelni. A monoton visszatérő, rondó formában szerkesztett mozgássort az alkotó tudatosan egy-egy közjátékkal egészíti ki, amelyek révén gondolataink tovább terebélyesednek egészen addig, hogy végül eljutunk mindennapi életünk gyakran kevésbé játékos bújócskájáig. Györgyfalvai ezzel átvezet bennünket egy egészen más síkba, oda, ahol az emberi kapcsolatteremtés képességének és az emberi viselkedés mai problémáiról gondolkodhatunk, az emberi gyarlóságról, vagy az egymás iránti érzéketlenségről, az önzésből eredő vakságról, illetve az agresszióról. A

koreográfia dramaturgiai csúcspontján, amit a hegedűkön megszólaló lírai dallam is felerősít, egy olyan kapcsolatteremtés tanúi lehetünk, amely előrevetíti egy harmonikus emberi kapcsolat kialakulásának lehetőségét. A katarzist az alkotó arra használja fel, hogy üzenjen vele: a vágyott kapcsolat ugyan létrejött, de emberi létünknek csupán egy epizódját jelenti, ezzel is jelezve a boldogság mulandó mivoltát.

Az alkotó tevékenység mellett feltétlenül szólnunk kell Györgyfalvay Katalinnak arról a szisztematikusan építkező pedagógiai munkásságáról, ami kezdettől fogva őt jellemezte. Már a hatvanas évek első felében foglalkozott a gyermekek néptánc oktatásával, és számos gyermektáncot is készített különböző együtteseknek. Ezek a koreográfiák nem a felnőtt táncok világának kicsinyített másai voltak, hanem különböző gyermekjátékokból és a gyermekek lábára illő egyszerű mozgásokból építkeztek. A bartóki gondolat és a Kodály-módszer analógiájára kialakított táncpedagógiai szemlélet alapján a különböző nehézségű, feldolgozású gyerekjátékokat színpadi igénnyel összefűzve úgy öltötte színpadi formába ezeket, hogy a fellépések alkalmával a gyermekek a színpadon is jól érezzék magukat. Ezek a koreográfiák néhány kivétellel nem maradtak meg az utókornak, az idősebb pedagógusok között azonban akadnak, akik még emlékeznek rájuk.

Györgyfalvay Katalin és Osskó Endrénével közösen 1961-ben elsőként vállalkoztak arra, hogy az ének-zene tagozatos általános iskolák első négy, majd az 5. és 6. osztálya számára néptáncantertvet készítsenek, amely napjainkban is megállná a helyét. A 7-8. osztály anyaga már csak vázlatos formában készült el, mert az Országos Pedagógiai Intézet a kidolgozásra már nem tartott igényt. Pedagógiai elképzeléseiről megírt tanulmányai közül kiemelkedő az 1983-ban, a Táncművészeti Dokumentumokban megjelent írása, melyben megfogalmazza, miért is tartja fontosnak ebben a korosztályban a néptánc tanítását, illetve elemzi az aktuális állapotokat, és

rávilágít arra az alapvető feladatra, hogy mindenekelőtt szükségszerű a néptáncoktatás funkcióját meghatározni.

Ezt a közel 50 éve kialakított, de ma is ugyanolyan korszerű művészetpedagógiai szemléletet tükrözi, hogy a néptánc tanítást a magyar néptáncművészet legjobb eredményein, módszerében a korszerű művészetpedagógián alapuló táncművészeti oktatásként képzelte el, amely az összműveltség részeként betekintést nyújt az egész táncművészet lényegét érintő összefüggésekbe. Györgyfalavay Katalint és munkatársait tehát az a meggyőződés vezette, hogy a néptánc oktatás a művészetpedagógia szerves részeként hasznosan képes hozzájárulni a nevelési célok eléréséhez, a sokoldalúan képzett, harmonikus személyiség kialakításához.

A Vasas Művészegyüttesben a felnőtt táncosok részére pedig kidolgozott egy tréninget, melynek technikai alapjait a klasszikus balett gyakorlatok adták, saját maga is „manipulált balett-tréningnek” nevezi, ám ezek az alapgyakorlatok az ő tréningjében, másféle ritmizálásban, másféle karkíséréssel és többnyire más funkcióban jelentek meg. A táncosok magas szintű technikai képzését nagyon fontosnak tartotta, így gyakorlataiban szerepet kapott a többszólamúság, a különböző testrészek egyidejű, de eltérő ritmusú, irányú foglalkoztatása is. Mivel a magyar folklórból hiányolta a felsőtest és a karok sokszínű használatát, ezért a tréningbe építetten megjelentek a különböző nehézségű felsőtest-mozdulatok és karkísérek. Mélyen foglalkoztatta a zenei kifejezések táncos megvalósulása, ezen belül sokat foglalkozott a parlando-rubatora való táncolás problematikájával. Úgy érezte, hogy a táncnak a zenei illeszkedése, illetve az attól való eltávolodás, majd visszatalálás önmagában is drámai feszültséget hoz létre. Egykori táncosai szerint nem azért volt jó ez a tréning, mert technikailag megalapozta a legbonyolultabb koreográfiák végrehajtását, hanem mert mindig volt lehetőség benne további fejlődésre.

Györgyfalvay Katalin műveiben élő szuverén alkotói világát a maga korában többnyire ellenérzéssel fogadták, és még ma is sokan úgy vélekednek, hogy kizárólag negatív módon közelít a valósághoz. Véleményem szerint azonban ez a látásmód csak a megszokott formáktól, az idillikus képi világtól eltérő, tárgyilagos megközelítésben láttatja a valóságot, s benne önmagunkat, és az idő előrehaladtával – és ma már egyre többen – nemcsak megpróbálják, de talán már értik is ezt a magas színvonalú koreográfiai nyelvezetet. Kortársa, Novák Ferenc így fogalmaz: *„Györgyfalvay Katalin szuverén, a műveit elmélyült gonddal, eredeti leleménnyel előkészítő-megteremtő koreográfus, aki nem hajlandó és talán képtelen is a megalkuvásra: igényességét, igényét a <totális munkára> nem adja fel.”*

Az előbbi gondolatok, vélemények továbbberősítettek abban a meggyőződésben, hogy miközben Györgyfalvay Katalin a széleskörű, szabad értelmezésnek lehetőséget adó egyéni látás- és szerkesztésmódjával, illetve a nézőtől elvárt intellektuális megközelítés igényével jócskán meghaladta korát, aközben a „bartóki modell” analógiájára a színpadi táncművészetben megtalálta a folklórnak azt a sajátos megközelítését, amely alkalmas arra, hogy a folklórból merítve fogalmazza meg véleményét a világról, s szóljon a táncművészet nyelvén a ma emberéhez. A táncszínházat kezdettől fogva műfajként értelmezte, és azt vallotta, hogy a tánc, mint a közösségi eszmék kifejezésére, gondolati következtetések megfogalmazására különösen alkalmas formanyelv a színházi eszközök ötvözésével új és korszerű értéket képes létrehozni. Ezt a szemléletet ma már rajta kívül egyre többen vallják, és úgy a szakma, mint a közönség köreiben nemcsak elfogadott, de igényelt megközelítésként is értelmezik.

6. 6. Novák Ferenc

A Nagyenyeden született, elemi iskoláit Besztercén, gimnáziumi és néprajzi egyetemi tanulmányait már Budapesten folytató Novák Ferenc – saját elmondása szerint – a néptáncba egy véletlen folytán csöppent bele, ez a pillanat azonban egész életének meghatározója lett. A HVDSZ Bihari János Táncegyüttest 1954-ben alapította, s benne egy olyan alkotóműhelyt hozott létre, melyet ma is életének fő műveként emleget. Többek között itt dolgozott egy ideig Timár Sándor, és itt kezdte meg alkotómunkáját Szigeti Károly és Györgyfalvai Katalin is, aki táncosként és tréningvezetőként is tevékenykedett az együttesben. Már a '60-as évek elején olyan sikereket ér el, mint a Dijon-i Fesztivál nagydíja.

Generációjának tagjai közül 1965-ben elsőként kérték fel hivatásos együttes, a Honvéd tánckarának élére, ahol aztán már, mint művészeti vezető, egészen az elmúlt évekig kitartóan dolgozott, alkotott, nevelt, szervezett, miközben nagyjából a nyolcvanas évek elejéig saját amatőr együttesét is vezette.

Novák Ferencet a Magyar Iskola egyik megteremtőjeként, annak „emblemikus alakjaként” tartjuk számon, aki alkotói munkája mellett a Szegedi Nemzetközi Néptánc Fesztivál művészeti vezetőjeként, közel tíz éven át pedig az amszterdami Folklór Táncszínház rendező-dramaturgjaként is dolgozott. Egy ideig a Magyar Táncművészek Szövetségének főtitkáráként, majd társelnökéként, 1996-tól pedig a Magyar Művészeti Akadémia tagjaként képviseli a szakmát itthon és külföldön egyaránt. A munkássága csúcsára érkezett alkotó jelenleg is a szakma egyik legelismertebb egyénisége. Nevéhez számtalan nagyszabású folklór, tánc- és színházi esemény, fesztiválok sora fűződik.

Bármilyen furesán is hangzik, Novák Ferenc nemcsak egyszerűen a hazai színpadi néptáncművészet egyik jeles képviselője, hanem egy „intézmény” is, akit szakmán belül és kívül, itthon és külföldön egyaránt elismernek. Életútja során olyan zeneszerzőkkel együtt hozott létre közös produkciókat, mint Sárosi Bálint, Szervánszki Endre, Ránki György, Láng István –

dolgozott eredeti oratóriumokra, de Szörényi Levente és Bródy János rockzenéjére is készített darabokat. Szoros kapcsolatot tartott fenn a kortárs irodalom képviselőivel, műveiben felhasználta Ágh István, Buda Ferenc, Kormos István, Bella István verseit, évtizedeken át együtt dolgozott színházi rendezőkkel, mint Jancsó Miklós, Kerényi Imre, Major Tamás, de önálló rendezőként is számtalan alkotást tudhat magáénak. Hollandiai tartózkodása alatt a Nemzetközi Folklór Táncszínházban több új művet is bemutatott.

Munkássága során mindvégig nagyon fontosnak tartotta az ifjú tánc- és koreográfustehetségek felkarolását, akik közül ma már jó néhányan önálló együttest vezetnek, vagy különböző színházakban rendeznek, de még ma is kikérik egykori mesterük szakmai véleményét. Együtteseivel egész Európát bejárta, műveivel óriási sikereket aratott, s a nemzetközi kulturális életben neve a magyar színpadi néptáncművészet emblémájává vált.

Novák Ferenc szakmai életútjáról – szemben Györgyfalvy Katalin és Szigeti Károly életútjával szemben – mondhatni „óriási” mennyiségű irodalom áll rendelkezésünkre. Ehhez járulnak hozzá még azok a közelmúltban kiadott vele folytatott beszélgetések, amelyek főképpen kis történeteken keresztül világítják meg az adott kort, az alkotások körülményeit és sikerét. Ennek ismeretében – a felesleges ismétlések elkerülése érdekében – dolgozatomban most kifejezetten alkotói szemléletének alakulását, illetve az alkotói módszereiben bekövetkezett változásokat igyekszem boncolgatni.

Kortársaihoz hasonlóan Novák Ferenc is az amatőrök számára különböző helyszíneken megrendezett, országos fesztiválokön bemutatott alkotásaival hívta fel magára a figyelmet. Már kezdeti koreográfiái is (*Tisza-háti csárdás*, 1964; *Várj reám*, 1965; *Betlehem*, 1967) olyan vonásokat hordoznak magukon, mint az alkotó társadalmi elkötelezettségű személyes közlésvágya, a néptánc hagyomány alapos ismerete, és az elődöktől eltérő szemlélet- és

feldolgozásmód. Alapvető célkitűzésének tartotta a színház és a dráma összekapcsolását a tánc kifejezőeszközeivel.

1956 után Szigeti Károllyal és Györgyfalvay Katalinnal közösen fogalmazták meg ars poeticájukat, miszerint fontosnak tartják, hogy legyenek együttesek, amelyek kristálytisztán autentikusan táncolják a néptáncot, azonban ők ezt csak „szótárnak” tekintik. Meggyőződésük volt, hogy olyan színházat kell teremteni a táncból, amelyben elmondhatják véleményüket a világ dolgairól – különben a tánc elmúló művészetté válik. Ebben az időben még mindhárman komoly meggyőződéssel vallották, hogy az eredeti tánc-anyanyelv megismerése az első lépés, és csak aztán következhet a koreográfia, és azt is közösen vallották, hogy a néptánc nyelvéen elmondható mindaz, ami szavakba nem önthető. Úgy gondolták, hogy ha csak reprodukálják a néptáncot, akkor nem lesz hosszú életű.

Művészi hitvallását önmaga így fogalmazta meg: *„Ahogy az életet csak a megújuló energiatöltések tartják mozgásban, úgy a művészetet az alkotók és előadók újabb és újabb célkitűzései. Külső lökések és célkitűzések nélkül, a tehetetlenség, a passzivitás állapotában nem születhet művészet.”*

Generációjának alkotói szemléletét így összegzi: *„Azt vallottuk, hogy a néptánc is alkalmas dramatikus művek létrehozására, alkalmas egy színházi formanyelv megteremtésére. Közülünk majdnem mindenki dramatikus művekkel kezdett, a mi generációnk számára szerelem volt a színház. De nem kaptunk lehetőséget, pedig az akkori munkáink – Szigetinek a Néptánc a régi szeretőkről vagy saját magam Várj reám-ja vagy az Iphigénia Auliszban Kricskovicstól, vagy Györgyfalvay Katalin Rondója – ma is időtállóak lennének. Ezekkel a művekkel nekünk ugyanolyan szándékaink voltak, mint a kortárs filmművészetnek, az irodalomnak. Ugyanazokról a dolgokról akartunk mi is beszélni.”*

Novák Ferenc művészi szemléletének kettőssége kezdettől fogva tükröződik alkotásaiban: a tiszta forrás, illetve a tiszta forrásból történő megjelenítés, mely utóbbinak eredményei az áttételesebb néptánc művek, lírai vagy drámai alkotások, többnyire színházi igényű táncprodukciók. Ez a színházi szemléletmód a különböző alkotói periódusokban eltérő hangsúlyokkal, de egyre erőteljesebben áthatja műveit. Jó néhány műve ma már a magyar színháztörténet részét képezi: ilyen többek között a *Kőműves Kelemen*, a *Csíksomlyói passió*, a *Magyar Elektra*, *A helység kalapácsa*, és az *István, a király*.

A színházhoz fűződő, egyre szorosabb kapcsolatát vizsgálva – a személyes ars poeticán túl – egy másik fontos mozzanatról is érdemes említést tenni. Ez pedig nem más, mint a néptáncmozgalom szakmai belterjességének keserű megtapasztalása, hiszen a legkülönbözőbb nemzetközi fesztiválokon nagy sikereket elérő második koreográfus nemzedék a hazai művészeti élet vérkeringésébe nem tudott bejutni, annak csupán a perifériáján dolgozott. Innen akart kitörni, amikor nagyszabású műveit bevitte a színházi közegbe (*Csíksomlyói passió*, *Kőműves Kelemen*, *Magyar Elektra*). Ahogy ezt az imént felsorolt produkciók jelzik, koreográfusi munkája mellett szívesen vállalt rendezői feladatokat is, amelyek során a felkért alkotóknak teljesen szabad kezet hagyott önálló elképzeléseik megvalósításában, csupán az egészszé csiszolás során alkalmazott néhány, főképpen dramaturgiai szempontú módosítást.

A néptánc színpadi megjelenítését illetően az 1962-ben megfogalmazott gondolatai szerint a koreográfusok alapvetően a tánclírán és a táncdrámán belül dolgoznak. Ez utóbbiban a gondolatok kifejezéséhez nagyon fontosnak tartotta a táncnyelv kiválasztását. Meggyőződése volt, hogy a jelenkor alkotásainak mai eseményekről szóló műveket alkotni csak egy nagy formanyelvi frissítés után lehet. Előnybe részesítette az olyan, drámai cselekményt és konkrét etnikai stílusjegyeket nem, az alkotó személyes élményeit azonban tükröző táncműveket bemutatását, melyben a zene tartalmának és szerkezetének megfelelően kerül megformálásra az

alkotó mondanivalója. Az ilyen módon született alkotásaiban nagy szerepet szánt a mozgással történő absztrahálásnak, és a reális érzelmek kifejezésének egyaránt.

A folklór ez utóbbi formában történő felhasználása – ahogy ezt Novák Ferenc önvallomásából megtudhatjuk – nem nyerte el minden esetben a szakma elismerését. Az *István, a király* c. rock-musical megszületésekor például „*a folklórdogmatizmus szószólói számon kérték, hogy hogyan merészeli a néptáncot Kodály tanár úr országában a rockzenével elegyíteni!*” Pedig Babits Mihály 1939-ben nagyon bölcsen kifejtette: „*A palánta nem azonos a forrással, amely táplálja és megóvjá a kiszikkadástól. A magyar kultúra Szent István-i képződmény, mint maga az egész magyarság. Sokszínű, tág és tárt, hatásokat magába olvasztó. Ez a belső nagyság hozzátartozik a lényeghez. Mihelyt nem lett volna ilyen, már nem is volna magyar.*”

A Táncszínház fogalmának meghatározása kapcsán pályatársai más szemléletének elfogadása mellett tesz tanúságot: „*A folklór objektívebb szemléletű színrevitele – a korábbi mesterkéltszínpadiasítás ellenében – szerintem éppúgy hitvallás, mint a dramatikus, mai gondolatokat felvető, esetleg sokkal elvontabb jelzésrendszerre alakult, de folklór kiindulású művek sora.*”

Novák Ferenc, bár szemléletében inkább Molnár Istvánhoz áll közelebb, ars poeticáját – bár kissé más értelmezésben – a Rábai Miklós által hangoztatott európaiság gondolata is jellemzi, melyre való törekvés az alkotót teljes életpályáján végigkíséri. „*...egyfelől a folklór különböző, szöveges ágazataiban rejlő aktuális gondolati lehetőségeket aknázza ki, másfelől az irodalomból nyert inspiráció alapján készített olyan néptánc-fogantatású táncjátékokat, amelyekben a táncfolklór gesztusokkal és expresszív-drámai helyzetek, mozdulatelemek segítségével tudott aktuális mondanivalót közvetlenül vagy világos képek útján közölni.*”

A néptáncot az értékközvetítés egyik legfontosabb eszközének tekinti, s azt vallja, hogy a folklór magában hordozza egymás kultúrájának elfogadását és elismerését, tiszta szemléletet ad, és európaivá nevel. Ennek a pedagógiainak is nevezhető szemléletnek a jegyében nevelte hosszú évtizedeken át a táncosok és alkotók és pedagógusok generációit egyaránt, akik még ma is, mesterük fantasztikus közösségteremtő és összetartó erejének köszönhetően, vissza-visszajárnak egykori együttesükhöz, és büszkén vallják magukat tanítványainak.

Novák Ferenc tehát valóságos iskolát teremtett, s benne egy sajátos alkotóműhelyt is, ahol kortársai mellett sok pályakezdő koreográfusnak adta meg a bemutatkozási lehetőséget. Ebből a műhelyből nőtt ki többek között Foltin Jolán Kossuth-díjas koreográfus, Stoller Antal az Avas, majd a Vasas egykori vezetője és koreográfusa, innen indultak el Mucsi János és Szögi Csaba Harangozó Gyula-díjas együttes-vezetők és alkotók, Neuwirth Annamária, a Bihari Együttes jelenlegi vezetője. A Honvéd Együttesben is kinevelt számos kiváló tehetséget, akik ma már a hazai táncművészet vezéregyéniségei közé tartoznak: Román Sándor, az Experidance Táncársulat vezetője, Horváth Csaba és Horváth Zsófia, akik mára már szintén Harangozó Gyula-díjas táncművészek és alkotók, hogy csak néhányat említsek meg közülük. Műhelyének köszönhetően olyan eredmények születtek, melyek napjainkra alappilléreként épültek be a színházi dramaturgia igényével közelítő koreográfusok táncelőadásába. Tanítványainak a néptánc szeretetén túl életszemléletet, tartást, világlátást és széles látókörű szellemi muníciót adott.

Gondolatainak kifejezéséhez elsősorban az európai kultúrkör alapműveit transzponálja a tánc és a színház világába. Műveinek döntő többsége a közösségi politikai lét tiszta helyzeteiről, a közösségi akaratról beszél, illetve sok esetben az erőszakról, és az emberek megalázásáról fogalmazza meg bíráló gondolatait: az *Antigoné*, a *Magyar Elektra*, a *Betlehem*, *Ninive* és a

Passió c. kompozíciókban bár egymástól eltérő megközelítéssel, különböző megformálásban, de ugyanezt a problémakört kívánja elénk tárni.

Mindemellett a különböző alkotói periódusokban Novák Ferenc egyéb témakörök kifejezésére is vállalkozott. Széleskörű alkotói munkájának módszerét mindvégig a magas színvonalú szakértelem és az előadóművészebe vetett feltétlen bizalom jellemezte, és jellemzi ma is. A táncost partnernek tekinti, aki úgy valósítja meg az alkotó elképzeléseit, hogy közben ötleteivel és egyéniségének kibontakoztatásával hozzájárul a mű létrejöttéhez. Kompozícióit általában nagy ívű koreográfiai szerkesztésmódban állítja színpadra. Műveinek formavilágában a hazai folklór-anyanyelvet, illetve a Kárpát-medence egészének néptánc kincsét egyaránt megtaláljuk. Ezekből a materiákból építkeznek legkülönbözőbb műfajú koreográfiái, a nagy formátumú táncdrámáktól egészen a népi vígjátékokig, a klasszikus tragédiákon át a mesedarabokig. Koreográfiáinak színpadra vitelét a rendkívüli dinamika, a táncosok virtuóz jelenléte, a színpadképek látványossága, s az eredeti népi viseletek színpompás gazdagsága jellemzi. Tematikus műveiben fontos szerepe van a jelképeknek, és előszeretettel használ különböző scenikai elemeket, mint például a díszlet, illetve a világítás. Dramatikus alkotásainak döntő többsége irodalmi indíttatású, beleértve a görög tragédiáktól kezdve a középkori misztériumi játékon át egészen a hazai és az európai klasszikus és kortársköltők, írók műveit.

A zenei vonatkozás tekintetében nemzedékéből ő az egyetlen, aki Bihari János, Sárosi Bálint zenéjétől, illetve Behár György kórus és nagyzenekari művétől Bartók alkotásain, valamint a feldolgozott népzene át egészen a rockzenéig szinte minden műfajban alkotott. Zenei alkotótársai voltak többek között hosszú évtizedeken keresztül: Daróczi Bárdos Tamás, Rossa László és Kiss Ferenc, akik tehetségükkel és a tánc iránti mérhetetlen alázatukkal

nemcsak hozzájárultak a koreográfiák sikeréhez, de zenéik önmagukban is művészi értéket képviselnek.

Miután Novák Ferenc kezdeti alkotói munkáihoz – koromnál fogva – nem fűződik személyes élményem, ezt az időszakot kifejezetten a korabeli írásokra, illetve az alkotó visszaemlékezéseire támaszkodva igyekszem ábrázolni.

Korai alkotásainak egyike az 1955-ben készült *Verbunkfantázia Bihari János emlékére* c. kompozíció volt, amelyben már érzékelhető volt az alkotónak az eddigiektől eltérő, újszerű hangvételi színpadi megformálása. A korabeli kritikák a mű kapcsán azt a véleményt fogalmazták meg, hogy bár az adott kor verbunktánca szilaj, kemény férfierőt sugározva került rekonstruálásra, azonban a dinamikailag erőteljes kezdés után a koreográfia egysíkúvá vált.

Röviddel ezután készült el a Behár: *Lakodalmas* c. kompozíciója, melynek bemutatása után a szakmai bizottság úgy döntése értelmében Novák Ferenc nem kapott működési engedélyt.

A kezdeti időszakban született művek közül említésre méltó az 1956-ban alkotott első táncjáték, *A kanász és a korpások* c. tánckompozíció, amelyben egy igen egyszerű történet elevenedik meg: a kanász a többiekkel játszik, a falka őrizetét pedig az egyik kiskondásra bízta, ám egyszer csak a kiskondás azzal a hírral érkezik vissza, hogy elszaladt a coca, mire mindnyájan a falka után iramodnak. Egy korabeli kritikában ezt a megfogalmazást olvashatjuk a műről: „*Igazi művészi ízlésről, és igényességről tanúskodott kompozíciója. Az alig ötperces szám méltán aratta az est legnagyobb sikerét, és világosan bizonyította, hogy egy ilyen egyszerű tánc is képes maradandó élményt nyújtani.*”

A tematikus művek mellett olyan egyszerű néptánc feldolgozásokat is színpadra vitt, mint a *Tisza partján* c. alkotás vagy a *Hegyközi táncok*. S bár Novák Ferenc előbb említett koreográfiáiban, arányos szerkesztésben, plasztikus mozgásokkal és dinamikus, örömteli táncokkal megjelenítve új ötletek csillantak fel a színpadon, a pozitív vélemények mellett jó

néhány elmarasztaló kritikát is kapott a korabeli szakmai köröktől. Saját elmondása alapján koreográfiájával olyan botrányt okozott, hogy valósággal sárba taposták. Azt mondták róla, hogy nem tiszteli a tájjelleget, és zavarosak a gondolatai, olyannyira, hogy eltanácsolták a koreográfiai pályáról, és működési engedélyt sem kaphatott. Ezt bizonyítja egy korabeli szakmai lap, a *Néptáncos* 1958/1-es számában talált írás a három képből álló *Somogyi szvit* (1957) c. koreográfiáról: „*A műben a táncok bemutatása sikerült, de az embereké nem. Sablon a téma, és sablonos a megoldás is. Rendezetlen a kompozíció, sem zenéje, sem a színészi részek nem tisztázottak, érzelmileg egysíkú. A cselekményt nem tánccal fejezi ki.*” Más írások szerint azonban arányosságával, lendületével és lírájával a nagy sikerű művek közé tartozott.

A szintén ekkortájt született *Rapszódia* (1959—60) c. kompozíció láttán – Novák Ferenc elmondása szerint – a szakma felháborodottságának adott hangot, miszerint ez valójában nem néptánc, és hogy kerül az absztrakt művészet a néptáncművészetbe? A mű mondanivalóját tekintve a halál és az élet viszonylatával foglalkozik, mely gondolatsort egy felemelő befejezéssel zárja le, ami egyben az üzenet is: a halál nem győzheti le az életet, hiszen a pusztulás helyébe lépnek a gyermekek. A *Rapszódia* mozgásanyaga a korabeli leírás alapján erősen stilizált néptánc és pantomim ötvözetéből tevődik össze, de elkerüli a naturalizmus buktatóját. Egy későbbi véleményből megtudhatjuk, hogy a *Rapszódia* mozgáskincsét ugyan a botoló táncok műfajából merítette az alkotó, azonban azt nem, mint viaskodást, hanem, mint időről időre visszatérő formai elemet jelenítette meg, így az eddigiektől ismét eltérő feldolgozást alkalmazott. A korabeli kritikák szerint a mű különös atmoszférát árasztott, a kompozícióban a tánc példamutatóan szép, gondosan kidolgozott mozgásformái azonban nem feleltették a táncos élmény hiányát. Mindemellett elismerőnek találták a koreográfus műfaji és formai kezdeményezését. (A szakma később már megengedőbben fogadta a néptánc absztrakt színpadi használatát)

A röviddel ezután elkészült *Magyarországi román táncok* (1961) c. alkotásával kapcsolatosan is megfogalmazódtak fenntartások: „*Novák Ferenc mintha elcsúszott volna a Somogyi szvit óta a formalizmus felé, másrészt ő is beállt a véres rém táncdrámák fabrikálói közé. A kompozíció ötletes mozgásformái, a szép térformák szellemes variálása, a mozgásanyag eredetisége és lendülete, valamint a kitűnő előadásmód méltán aratott sikert. Azonban arra hívjuk fel az alkotó figyelmét, hogy egyszerű néptánc feldolgozásokkal is lehet komoly művészi eredményt elérni.*”

Az alkotópálya első periódusának kiemelkedő műve a *Várj reám* (1965, HVDSZ Bihari János Táncegyüttes) c. koreográfia (eredetileg: *Rózsám, a nagyerdőn átmész* címmel), amely döbbenetes színházi hatást váltott ki, és a szakma által is teljes körű elismerésben részesült, s melynek eredményeképpen a Bihari Együttessel elnyerte az 1965-ös Szolnoki Néptánc Fesztivál Nagydíját. A Szimonov ismert versére és Daróczi Bárdos Tamás zenéjére komponált háromtétéles tánckölteményben a harcba induló férfi búcsúja, a küzdelem kollektív összetartó ereje, illetve a hazatérés és egymásra találás, majd az élet folytatásának mélységesen emberi, megrázó mozzanatai jelennek meg. Szerkesztésmódját tekintve a tömörszerűen megkomponált férfitánc után megjelenő szólótáncok jól kifejezik a küzdelemben lemaradók, majd a közösség erejével mégis megmaradók elvont megjelenítését. Ugyan Kaposi Edit korabeli írása szerint „*a mű harmadik tételében a tolmácsolás még adós maradt azzal a mélységes humánnummal és a természetes összetartozás érzésével, mely férfit és nőt a hétköznapi ezer szálával köt össze*”, Kiss Ferenc utólagos visszaemlékezésében azonban már azt olvashatjuk, hogy ez a kompozíció „*magas kultúrájú ének-, zene-, s népi motívumokból felépített, korszerű táncmozgás tökéletes ötvözet*” volt.

Ezzel a költőien megfogalmazott művével Novák Ferenc egy új színházi nyelv alapjait tette le, amelynek lényege, hogy alkotói gondolatait színházi igénnyel, a néptánc örökségéből

merítve hozza létre. Ebben a műben már tetten érhető az alkotónak a jelenhez és a népi tradíció „keményebb” színeihez való vonzódása is. Mondanivalója a szemérmes paraszti líra, valamint a durva valóság táncos, folklór- és expresszív elemekkel keveredve került megformálásra.

Novák Ferenc munkái ettől fogva gondolati, ezen belül sokszor irodalmi ihletésű töltetűkkel és színházi igényű megformálásukkal hívták fel magukra a figyelmet. Pályatársaival, akikkel együtt végzett a Színművészeti Főiskola koreográfus-rendező szakán, 1971-ben közös műsort mutattak be, ahol többek között Györgyfalvai Katalin *Aszinkron*, Timár Sándor *Két hegedű duó*, és Novák Ferenc *Dózsa* c. koreográfiája szerepelt. Ezt követően még egy nagyszerű közös műsor született a Madách Színházban, *Tíz magyar néptánc* címmel, ahol az előzőekben említett műveken kívül Györgyfalvai, Szigeti és Novák egyéb alkotásai is bemutatásra kerültek.

Ennek az újszerű látásmódnak jegyében a közösen bemutatott művekben a megszokott vidámság és oldottság helyett a szikár paraszti pásztorélet, a tartózkodó méltóság, a férfi-nő vonzalom nyíltabb bemutatása, a ritmusokban és kemény mozdulatokban tobzódó tánc és a féktelen mulatozás magasrendű művészi áttétellel került megjelenítésre. A kétrészes esten belül megjelenő Novák koreográfiák többségét (*Verbunk*, *Legényes*, *Botoló*) ugyan a férfiaság és keménység, a ritmus és a metszeten éles mozdulatok uralták, a műsor záró számában, a *Farsang* c. kompozícióban azonban a néphagyományunkban is megjelenő szokás komédiázó hangulata tárul elénk ötletes jelmezek, zenei és táncos megoldások segítségével.

Ugyanebben az évben – miután a Honvéd Együttes Művészeti Tanácsa elutasította az alkotó újabb elképzelésének forgatókönyvét – Novák Ferenc a Bihari Együttes számára készítette el az *Aska és a farkas* c. koreográfiát (1971), mely Ivo Andrić novellája nyomán készült. Ebben a drámai erejű, és katartikus hatású műben a közösség és a kiközösített, az „idegen” egyén kölcsönös, egymástól való félelme került megfogalmazásra, arányos

szerkesztéssel és igen maga művészi előadásban. A közösségen kívülálló, „farkas” taszító-vonzó hatását és tragédiáját boncolgató kompozíción keresztül az alkotónak talán először sikerült igazolnia, hogy egy, az irodalom által ihletett mű nem csak illusztráció lehet, hanem egy más művészeti ág törvényeit figyelembevevő, önálló költőiséggel rendelkező „műfordítás” is.

Irodalmi témájú művei közül kiemelkedik a *Kőműves Kelemen*, a székely népballada táncdrámában történő feldolgozása (1974, HVDSZ Bihari János Táncegyüttes, zeneszerző: Simon Zoltán), amely az ismert ballada mondanivalójából a szükséges áldozat személyes tragikumát, annak termékeny közösségi hatását bontotta ki. A napjainkra is egyetemesen érvényes gondolatokat magán hordozó alkotás két alappillére a hit és az áldozat, mely utóbbit az alkotó a pogány rítusból merítve az egyén és a közösség tragikus áldozatává emeli át, ezzel is sugallva üzenetét: a közösség tetteinek erejében való hit senkit sem ment fel a közös bűn alól. A letisztult gondolatokat tartalmazó műben – legalábbis táncnyelvét tekintve – ugyan egyfajta szűkre szabottságot érzékelhetünk, azonban a balladai hagyomány korszerű és költői transzformálása mindenki számára meggyőző erőként hat. Ennek ékes bizonyítéka, hogy a Bihari János Táncegyüttesnek készített alapmű később, Marton László rendezésében színházi produkcióként jelent meg a Pesti Színházban, amelyből TV-film is készült, tíz év múlva pedig 1991-ben a Nemzeti Színházban került bemutatásra. Ez utóbbi változat Sarkadi Imre befejezetlen drámája nyomán, Szörényi Levente és Bródy János zenei összeállítására és Novák Ferenc által a színházi közegre átdolgozva és rendezve. Novák Ferenc úgy alkotta meg ezt a koreográfiát, hogy szétfeszítette a hagyományos formákat, közben mégis hű maradt az eredeti forráshoz. A koprodukcióban létrejött színházi darab üzenete is változott. Az alkotó „*nagyot újtott, hiszen a színész főszereplők és a Honvéd férfi táncosai közösen alakították a kőműveseket, vagyis a produkcióban szereplő színészek is táncoltak és a táncosok is szerepeket töltek be. Így együtt, egymásba kapaszkodva kezdtek neki újra és újra Déva várát felépíteni.*

(...) *A darab a múlttól, jelenről, és a jövőről egyaránt szól, hisz az alkotó hite szerint az igazság előbb vagy utóbb beborít mindenkit ugyanúgy, ahogy a nagy mű, <Déva vára lassan ráborul az építőire.>*” A produkcióban megjelenő szimbólumok adta lehetőséget az alkotó az aktualizálásra is felhasználta: „*A darab befejezése azonban mégiscsak új, nekünk szóló üzenet: felépül ugyan a magas Déva vára, de építőinek börtönévé is válik <Senki nem szabadulhat a közös bűn alól> sugallja Novák Ferenc rendezése.*”

A mű megformálását tekintve végig egy körben zajlanak az események, mely forma az önmagába való visszatérésen, illetve a végtelenen túl egy rituális közösségi formát is jelent – összezárja és azonosítja a benne lévőket, miközben megvéd a külső támadásoktól. A ballada tömörségéhez alkalmazkodó rondó-forma egyébként a mű zenéjében is megjelenik, vagyis ebben az esetben a rondó-forma adekválásáról és egyben visszatranszponálásáról is beszélhetünk. Ez utóbbi véleményemet az a tény támasztja alá, hogy a rondó eredetileg a XV. század egyik jellemző francia körtánca volt, melyről idővel levált a tánc, s megmaradt a máig kedvelt zenei forma, és a XX. század ismét felfedezett a táncművészet számára. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy a színpadi néptáncművészetben ezt a formát már az első koreográfusnemzedék jeles egyéniségei, Molnár István az *Allegro Barbaro*, Rábai Miklós pedig a *Barcsai szeretője* c. alkotásaikban is alkalmazták.

Novák Ferenc a *Kőműves Kelemen* c. balladából szuverén és kortárs színpadi drámát teremtett. Bartók Béla és Kodály Zoltán zenei szellemiségét követve kiemelte a néptáncot a maga autentikus megjelenéséből, s bevitte színházi körülmények közé. A mozgásanyag a szintén archaikus időkből ránk maradt moldvai csángó elemekből épül, stilizált formában. A nem túl gazdag néptánc elemekből összeálló puritán, többször visszatérő mozgássor a mondanivaló kifejezésén túl a hagyományt is költői módon képes transzponálni. A műben az egyéni karakterek szerepe nagyon fontos. A férfiakból álló kőművesek mellett egyetlen nő jelenik meg,

aki mint később kiderül, emberáldozatként szerepel. A balladai és egyben irodalmi alapból, illetve a pogány rítus világából és a csángó mozgásanyagból merítő, ugyanakkor az önálló gondolatok kifejezése céljából stilizált koreográfia így válik a bartóki modell egyik követendő példájává. És hozzáteszem, talán éppen ez, az egyszerűségében nagyszerű megformálási mód teszi ma is értékessé, örökérvényű üzenettel bíró alkotássá ezt a táncballadát. Külön említést érdemel még az a sajátos és ötletes színpadi megoldás, ahogy a darabban az asszony a férfiak által elemésztődik.

Két évvel később született meg a *Ninive* c. kamaramű (HVDSZ Bihari János Táncegyüttes, 1976, Zeneszerző: Kiss Ferenc), amelyet egy népi gyermekjáték szövegének első sora, a „*Mit akar ez az egy ember?*”, kérdésselvetése indít. Az erős, erőszakos ember hatalmáról szól, aki még a közösség egységét, ellenállását is megtöri, csakhogy elérje célját. A szétzüllesztett közösség tagjai sem magukért, sem a másikért nem állnak ki, inkább választják a megaláztatást. Ugyan az énekelt szöveg különböző sorai többször is visszatérnek a műben, meghagyva a játék és a valóság közötti átjárás lehetőségét, az alkotó szándéka azonban a szöveg nélkül is világos és érthető: a hatalom és az agresszió ellen emel szót, miközben üzeni, hogy a közösség összetartó ereje az egyéni magatartásban rejlik, s ezért mindannyian felelősek vagyunk, amikor sorsunk passzív szemlélőivé válunk.

A Bihari Együttes repertoárján időnként még ma is előforduló kompozícióban az alkotó sem különösebb díszletet, sem különleges világítást nem használ. A jelmezek sem különösebben karakteresek, valamennyi ruha egyszerű paraszti viseletnek tűnik. Zenéje a koreográfiához hasonlóan szakaszos felépítésű, amit a mű legelején bekiabált mondóka egészít ki. Első képként a színpadon, mintegy zene nélküli bevezetésként egy nekünk háttal álló férfit látunk, akihez beszalad egy lány, nyomában három fiúval. Összetalálkozásukból érezzük, hogy valamiféle közösséget, talán egy családot alkotnak. Hozzájuk bejön még egy fiú, de ezt a fiút már nem

akarják befogadni zárt közösségükbe, így különálló idegenként van a színpadon. Ezt az idegenséget a térkialakítás is érzékelteti, hiszen a középben álló férfi mögött ott állnak félkörben a többiek, míg az idegen egészen elől, a baloldalon van. És ekkor felhangzik a mondóka első sora: Mit akar ez az egy ember? És elindul a koreográfia táncos része és a zenei kíséret is, amely sorra idézi a gyermekjátékainkból vett szövegeket és dallamokat. Erre a közösség (család) minden tagja vidáman és önfeledten táncol, olyannyira, hogy szinte észrevétlenül az idegen is bekapcsolódik közéjük. Amint a dallam véget ér, a közösség összezár, és az idegen ismét kívül marad. A következő tételben már egy új zenei forma, a kólószerű muzsika hangzik fel, amelyre a férfi irányítására a közösség egymással összefogódzva, egyszerű lépésekkel, harmonikus délszláv kólót táncol, miközben a lány kitekintget a kívülállóra. A látszólag csak magával foglalkozó idegen ugyanott áll és olykor mérgébe csapásol egyet, majd visszaréved önmagába, de amikor befejezik a táncukat, akkor hirtelen a félkörív végén álló utolsó fiút kiszakítja. Ezt megint egy újabb zenei kíséret követi, egy aszimmetrikus ardeleana-dallam a hozzáálló mozgással kísérve, amire az idegen barátként próbálva közeledik a kiszakított fiúhoz, s kényszeríti saját táncának átvételére. Amikor már szolgálai módon utánozva ő is járja az idegen táncát, akkor megváltozik kettejük viszonya: az idegenből erőszakkal irányító lesz, a fiú pedig alattvalójává válik. Ekkor a zene elhallgat, az idegen magára hagyja a földig alázott fiút és arrébb áll. A közösség mindezt passzívan szemléli, s amikor elindul ismét a kóló zenéje, összefogja közösségének (családjának) maradék tagjait, és magukba zárkozva indulatok nélkül táncolnak tovább, miközben az idegen a korábbi helyén ismételten készül valamire. A táncot ismét rövid szünet követi, mialatt az idegen már két fiút tép ki a közösségből, majd az ismert dallamra erőszakkal és sunyi mosollyal ezeket is saját táncának utánzására kényszeríti. Az eredmény hasonló lesz az első fiúéhoz: ők is meggörnyedve követik az idegen agresszív irányításait, majd odakerülnek fiútársuk mellé. A férfi (családapa) ekkor már tehetetlen, az

idegen pedig könnyedén elkapja az egyetlen leányt és kimegy vele a színpadról, de még visszánézésekor is érezteti a férfival szemben való teljes győzelmét. S ekkor még egyszer megszólal a kezdeti mondóka: Mit akar ez az egy ember?

Bár a mű sem zenében, sem táncmatériában nem egységes, hiszen a magyar és az erdélyi mellett délszláv jellegű anyag is felhasználásra került, a mondanivaló mégis összefogja. Novák Ferenc – Györgyfalvayhoz hasonlóan (*Káin és Ábel, Ostinato*) – az emberi élet különböző szakaszainak és az emberi magatartás eltérő formáinak kifejezésére más és más táncanyagot használt fel, amelyek akkor kerülnek ütközésbe, amikor a dramaturgiai pillanat ezt megkívánja. Ezzel a módszerrel az alkotónak sikerült olyan módon absztrahálnia, hogy az elején még gyermeki játék gyanánt induló koreográfia mai világunk társadalmi feszültségeire, és az agresszió mindent elérő erejére reflektáló alkotássá válik. Mindezt Novák Ferenc a folklór szavainak felhasználásával úgy fogalmazza meg, hogy a világ bármely tájékán létrejöhethető helyzetet teremtve egyetemes és örökérvényű üzenetet sugall számunkra: ha a közösség ereje nem elég önmaga megvédésére, a kívülről érkező hatalom, az erőszak egy-kettőre képes szétrombolni az egységet. A Ninive kapcsán az alkotó egyben arra is felhívja a figyelmünket, hogy a közösségben élő egyén mindenkor felelős a hatalommal szemben.

Az eredetileg a Bihari János Táncegyüttesnek készített *Passió* c. koreográfia (1979, HVDSZ Bihari János Táncegyüttes, zeneszerző: Rossa László) ihletője Kazantzakisz görög író: „*Akinek meg kell halnia*” c. híres regénye volt, melyben egy idegen fiú betér egy faluba, ahol passiójátékokra készülnek, s a pap éppen osztja a szerepeket. Ezt az idegent választja ki Krisztus szerepére, mivel úgyis ütök-verik a passióban, hát akkor inkább egy idegennel tegyék ezt. A regény során azonban elfajul a játék, és a fiú valódi Krisztussá válik. Ezt a témát dolgozta fel, s helyezte át az alkotó egy magyar falusi közösség mindennapi világába, ahol a regényhez hasonlóan passiójátékokra készülnek, és szerepeket osztanak.

A vallásos témájú *Passiót* gondolati továbbfejlesztésnek érzem, mert a komplex táncdrámában a másság örökké égető erkölcsi kérdéseire figyelmeztet. A hagyományos passiójátékot úgy teremti újjá, hogy a szereplők kiválasztásakor már érzékelteti: ma is gyilkos indulatok feszülhetnek a közösségekben a kívülálló ellen, akár zsidó, szerb vagy bárki más legyen. A szerepjáték és a valóság összemosódása valódi drámává fokozza az évezredes dramatikus játékot, hiszen a megváltóra emlékező tömeg nem csak ítél, hanem ma is öl. *„Ha csak konkrét passiójátékként értelmezzük, akkor is feltétlenül érdekes alkotás. Elsődlegessé emelt alkotói gondolata azonban mélyen elgondolkodtat. Meddig és mire megyünk farizeus attitűdökkel, miért másokkal gyilkoltatunk „idegent”, miért kell megölnünk azt, aki nem úgy gondolkodik, mint a többség, miért kell meggyötörnünk azt is, aki csak érti a másként élőt (táncolót). Fontosak ezek a kérdések és koreográfiai gondolatok, még akkor is, ha a kompozíció néhol nem elég feszesnek mutatkozik.”*

A *Passió* színpadi megformálásában az alkotó egy – a táncos színpadon szokatlan – színházi eszközt vesz igénybe: a szöveget, mint narrációt, a mű szerves részeként, sőt valódi újdonságként építi be a kompozícióba. Novák Ferenc a *Passióban* – amint ezt az *Aska és a farkas*, illetve a *Kőműves Kelemen* c. műveiben is tette – olyan egyetemes emberi kérdéseket feszeget, mint az egyén és a közösség szembeállása, az idegengyűlölet, a közösség és a kiközösített kölcsönös, egymástól való félelme. Az előbb említett művek és a *Passió* közötti hasonlóság abban is megmutatkozik, hogy az alkotó a szerepformálás tekintetében alapvetően épít táncosainak személyiségére, egyéniségére. Ehhez viszont olyan mély emberismerettel és pedagógiai kvalitásokkal rendelkező alkotóra van szükség, mint Novák Ferenc, aki a táncosaiból fantasztikus előadókat képes formálni.

Ezt követően alkotta meg Novák Ferenc a *Csíksomlyói passió* c. újabb nagyformátumú kompozícióját (1981, zeneszerző: Rossa László, rendező: Kerényi Imre), amely alkotás a

hagyományhoz hűtlen hűséggel ragaszkodó alkotói attitűd kitűnő példajaként mutatható fel. Novák Ferenc, aki koreográfusa és egyben néprajzi szakértője is volt a darabnak, ezzel a magyar és a kárpát-medencei folklórra épülő táncnyelvvvel megfogalmazott művel valósággal betört a hazai színházkultúrába. Miközben a dramaturg és a rendező szándékának megfelelően szinte elénk tárul a Hargita alján kétszáz éve rögzített misztériumjáték a maga suta bájával, primitív darabosságával, addig a hozzátársuló, költőivé formált szöveg révén a tragikus és a komikus helyzetek furcsa harmóniája is átsugárzik a nézőre oly módon, hogy közben a mű eseményeit jelenünknek érezzük. A XVIII. századi leírások alapján Götz Béla által tervezett modern, mégis korhű jelzésekkel teli színpadkép, és Füzy Sára stílushű jelmezei szintén nagymértékben hozzájárultak a darab sikeréhez.

Ez a színpadra alakított és Kerényi Imre által rendezett *Csiksomlyói passió* ugyan már nagyon messze van az eredetitől, hiszen a fennmaradt szövegek válogatottan és módosítva jelennek meg, azonban a passió alaplényegén nem változtat. Az alkotó széki gyűjtésének élménye, az eddigi dramatikus művek alkotói tapasztalatai, az újfolklorizmus ízlésvilága és szemléletmódja, illetve a kor avantgárd hatásai mind ott rejlenek a kompozícióban. A gyermekjátékainkból vett dallam és szöveg szimbolikus eszközként való felhasználása Novák Ferencnek ebben a művében is tetten érhető, hiszen a drámai pillanat csúcspontján felhangzó „*Koszorú, koszorú*” kezdetű gyermekdal kísérteties visszaidézése a *Ninivében* megjelenő „*Mit akar ez az egy ember...?*” kezdetű, szintén gyermekjátékból vett motívumnak.

Novák Ferenc a koreográfia és színészmozgatás stílusos egysége mellett ötletesen alakítja ki a passiójátékok jellegzetes ördög-figuráinak hagyományosan kettős szerepét, miszerint ők pusztulás és a baj okozói, ugyanakkor a tréfamesterek is. Ez a szerep-összefonódás több ijesztő, de egyben mulattató játékra nyújt lehetőséget.

Novák Ferenc inspirációjára ismét több újítás is bekerült a dramaturgiába: ilyen például a drámai feszültséget oldó, komikus népi betlehemes játék beiktatása, illetve Júdás pantomimikus megfogalmazása, vagy idetartozik a primitív falusi barokk oltárképekre emlékeztető színpadi alakzatok plasztikus kialakítása. A harangláb környékén kibontakozó körtánc az eredeti funkcióra utal vissza, mégis túlmutat az adott közösség életének kifejezésén.

Az alkotó tévedhetetlen arány- és harmóniaérezékére utal, hogy a nemes egyszerűséggel megjelenített líra és a nyugalom kontrasztjaként megjelenik az aranyborjú körül járt, „feslettséget”, bűnbeesést jelző erotikus, cigánytáncból vett mozgással megoldott „tobzódás”.

A mű gondolatiságának és egyetemességének színpadi megjelenítéséhez nagymértékben hozzájárult az alkotó által sajátosan megformált, ugyanakkor következetesen alkalmazott archaikus gesztusrendszer is. *„Novák sokirányú felkészültségének, tehetségének nagy része volt abban, hogy a ferencrendiek gimnáziumában kétszáz éve előadott passió bemutatása mai látásmóddal idézte meg az egykori tömegdrámát, és az ünnepi játék emelkedett légkörét árasztotta.”*

Ebben a műben felsejlik Muharay Elemér szelleme is, aki egész életét annak áldozta, hogy a néphagyomány és a régi magyar színjátékhagyomány beáramlása megtermékenyítse a modern színjátszást, és egy korszerű, sajátosan magyar játéktípus alakulhasson ki. Novák Ferenc néprajztudományi ismereteit és koreográfiai tapasztalatait felhasználva már ekkor is a folklór szimbólumrendszerére épített, összművészeti (Gesamtkunstwerk) színjátékformát alkotva. A tragikumot primitív népi bájjal ötvöző játék, a magyar népdallal ötvözött rockzene, a szöveg és a koreográfia együttesen egy új műfaj megteremtését eredményezte. Ez az előadás az alkotó hagyományokkal kapcsolatos, kiérlelt állásfoglalásáról tanúskodik a néptáncművészet nyelvén megfogalmazott megőrizve haladásról.

Az igazi áttörést, a populáris hírnevet Novák Ferenc számára a következő háromszerzős produkció, az *István, a király* c. rockopera (1983, Szerzők: Szörényi Levente-Bródy János, Rendező: Koltai Gábor) bemutatása eredményezte, amit mai fogalmaink szerint zenés történelmi drámának is nevezhetünk. A kor nemzetközi áramlatainak hatására nálunk is rockopera formában megszületett első magyar királydrámáról mind a szakmai véleményformálók, mind pedig a közönség körében sokféle megközelítésben beszélnek, egyet azonban mindenképpen leszögezhetünk: ennek a hazai folklórból táplálkozó, sajátos gesztus- és jelképrendszerre építő színjátékformának egyik alkotótársa Novák Ferenc volt. A Boldizsár Miklós drámája nyomán alkotott, politikai felhangot is magában hordozó produkció a magyar államalapítás történetét vitte színre a városligeti Királydombon, elsőprő, s ma már elmondhatjuk, máig érvényes, óriási sikerrel. Novák Ferenc nagy tömegeket mesterien mozgóató táncos jelenetei, a többszólamú koreográfiai szerkesztésmód, a látványszínház hatáselemeinek ötletes alkalmazása, és a kiválasztott színhely együttesen váltak az emlékezetes drámai összecsapások hordozójává.

Novák Ferenc ezzel a koreográfiai megoldással ismét óriási lépést tett a színház világa felé, mégpedig úgy, hogy folklórhagyományunk tiszta forrásából kiindulva az itthoni közegbe gyökerezettette vissza a korszerű színházi áramlatokat, oly módon, hogy közben hagyományos eredetű jelképrendszere párosult a rockzenével. A királydombi előadásban résztvevő tömegek mozgatása ötletesen és a drámaiság kifejezését jól hangsúlyozó módon sikerült. A produkció sikeréhez a fülbemászó zenei világon és a produkció korszerű kivitelezésén túl a különböző látványszínházi elemek is hozzájárultak. A mű során alkalmazott mozgásvilágot, formanyelvet tekintve bizonyos értelemben előzménynek tekinthetjük a színházi közegre átdolgozott *Kőműves Kelement*, hiszen ennek a produkciónak is tudatos törekvése volt, hogy a magyar folklórkutatásban és a művészi gyakorlatban felhalmozott értékeket a rock iránt rajongó, széles

ifjúsági tömegek számára közelebb hozza, és próbálja megnyerni őket a nemzeti szellemű kultúra számára.

A reveláció erejével ható István, a király c. rockopera rövidesen, Kerényi Imre rendezésében a Nemzeti Színházban is bemutatásra került. Ez az előadás azonban a zárt tér által megszabott kereteknek megfelelően egy sokkal feszesebb dramaturgiát és más koreográfiai formálást igényelt. Ebben a történelmi sorsfordulóra összpontosított királydrámában a gesztusok és a szimbólumrendszer is szükségszerűen a lényegre szorítkoztak, szerves egésszé olvasztva ezzel a zenét, a táncot, illetve a drámai cselekményt.

A színházi produkció láttán a pogány hitvilág olyan rítusai idéződnek fel, mint a jövőbe látó sámán égbe kapaszkodása. Hasonlóan ötletes és újszerű színpadi megoldásként jelenik meg a halottas lepel visszatérő, többjelentésű alkalmazása, ami egyszer a régi temetkezési szertartás egyik formájára utal, máskor István király lelki összeomlásának jelképévé válik, a mű végén pedig testvérének, Imrének halott testét beburkolva, mintegy az áldozati bárány megszemélyesítéséhez járul hozzá. Ez a végső kép egyben azt az asszociációt is kelti, hogy István saját ifjúkorát áldozza fel, s temeti el. A színházi előadás drámai mondanivalójának kifejezésével teljes összhangot alkotott Götz Béla díszlete, a háromrétű hídszerkezet. A koreográfia polifon szerkesztésmódja mindvégig a drámai koncepciót szolgálta. A dinamikus és a statikus részek ellenpontosításos szerkesztése révén erőteljessé váltak a szimbolikus képek, a dinamikus hangulatváltások pedig kellően hangsúlyozzák a cselekmény drámaiságát. A szerepek megformálásában, valamint az alkotó által egy-egy karakterre jellemzően kidolgozott gesztusrendszerének élővé tételéhez a jól kiválasztott szereplők is nagymértékben hozzájárultak.

A Magyar Elektra c. táncdrámát (1984, Honvéd Együttes, zeneszerző: Rossa László) Szophoklész művének 1558-ban Bornemissza Péter református prédikátor által készített átdolgozása ihlette. Érdekessége a bemutatónak, hogy ugyanazt a témát egy műsoron belül két

különböző formában adták elő: az első rész a mű prózai változatát mutatta be Kerényi Imre rendezésében (koreográfiáját szintén Novák Ferenc, zenéjét pedig Rossa László készítette), a második részben pedig a tánckar önálló drámája került színre. (Az első előadásokban a két világhírű balettművész, Lakatos Gabriella és Fülöp Viktor vállalta a főszerepeket.)

Novák Ferenc *Magyar Elektrája* az alaplától számos helyen eltér, azonban a darab ettől nem szegényebb, csak más. Míg Szophoklész drámája tizenhat évvel Agamemnon halála után indul, Bornemissza tragédiájában a királyt közvetlenül a mű indulása előtt ölik meg. Orestes felnőtté válásának ideje eredetileg az I. és II. felvonás közé esik, a mostani feldolgozásban viszont még a gyilkosság előtt járunk. Röviden összefoglalva a *Magyar Elektra* történéseit: Agamemnon király győztesen hazatér, a nép ünnepli őt, de Clytaimnestra királyné és szeretője, Aegistus meggyilkolja. A katonák visszaverik a királyukat vesztett lázadó népet. Évekkel később az apja emlékét őrző, már felnőtt Elektra és Orestes bosszút áll anyján, Clytaimnestrán és Aegistuson a gyilkosság miatt.

A műben sokszíniően megjelenő néptánc-formanyelvnek, és annak különböző megvalósulásainak most is fontos szerep jut a dramaturgiában, hiszen míg például a katonák erőszakosságát cigány botolóval érzékelteti, a nép összefogásának bemutatására a gyimesi körtáncot használja fel. A király a hazaérkezésekor ünnepélyes magyar verbunkot táncol, mely tánc később az apja haláláért bosszút álló Orestes táncában is visszatér, mielőtt a nép élére áll. A páros táncok közül akkor jelenik meg a forgató, amikor a királyné egyetlen érintéssel kiválasztja Aegistust, későbbi szerelmesét, majd később ez a tánc, ugyan már csak színlelt gyöngédséggel, a bosszúvagyó Elektra és Aegistus kettősében tér vissza, mielőtt odalökik a trónbitorlót Orestes elé. Maga a királygyilkosság, Agamemnon halála művészi költőiséggel jelenik meg: Clytaimnestra szerelmet tettetve átöleli fehér köpenyével beborítja férjét, így járnak szorosán összekapaszkodva széki lassújukat, s amikor Aegistus odalép hozzájuk, az ölelő karok

közül egy rándulással a köpeny alól, mintegy a királyné testéből földre hull Agamemnon. A dramaturgiát és a jellemelek formálását segítő mozgásvilág mellett Novák Ferencnek ebben az alkotásában is fontos szerephez jutnak a gesztusok és a test játékaik.

Az alapdrámát tehát a tánc szűkebb, ugyanakkor sokszorta bőségebb lehetőségeivel új dimenziókba tágította. Polifonikus szerkesztésmódot alkalmazott, így lehetősége nyílt több síkon zajló események megjelenítésére is. A döntően lírai megfogalmazású jelenetekből, feltörő indulatokból feszültségekkel teli, drámai pillanatok formál – ez az eljárás a szereplők belső lelki folyamatainak kivetítését is szolgálja. Agamemnon, akit az első előadásokon Fülöp Viktor alakít, archaikus erőt, ősiséget, szigorúságot és jóságot sugárzó egyéniségként ábrázol, karakterében pedig magyar elődeink metszetekben rögzült vonásait jeleníti meg. Ez a pozitív jellemrajz lesz mindennek a kiváltója: egyrészt érzelmi forrása Elektra eltökéltségének, másrészt Aegistusz-szal mindenben ellentétes egyénisége egyre inkább elviselhetetlenné teszi a közöttük feszülő viszonyt.

Fülöp Viktor, a király megtestesítője a mű kapcsán így vélekedett: *„A folklór számomra olyan, mint egy gyönyörű terebélyes fa, amelynek a gyökere jó mélyen a földben található, s ami onnan kinő, az is földszagú, tehát maga az élet. Ugyanakkor az ágakra szállnak a madarak – és ez már költészet. A Magyar Elektra azért jó táncmű, mert „földszagú”, ugyanakkor sokkal több az egyszerű néptáncnál. Az egész fa képviselve van benne: megkomponált dráma, érzelmileg és gondolatilag erősen ható színház született, de nem szakadt ki a földből.”*

Ahogy a szereplők kiválasztására, úgy a látványtechnikára, ezen belül a koreográfiára, a képi megfogalmazásra, a gesztusrendszerre is komoly gondot fordít az alkotó. A színpadi megjelenítéshez nagymértékben hozzájárulnak Götz Béla fantasztikus díszletei, melyek a szereplők társadalmi meghatározásán túl bőséges alkalmat nyújtanak távolabbi asszociációkra is.

A Magyar Elektra c. kompozíció egészét áthatja az alkotónak az egyéni és a társadalmi

bosszú természetrajza iránti érdeklődése, illetve a mondanivaló egyetemes érvényűvé tételének szándéka. Azt vallotta, hogy „*Vannak egyéni és közösségi bűneink. A keserű kérdésem az, hogy ki és mikor állítja le végre a sújtásra emelkedő karokat*”A kompozíció végét ugyan egy kérdésfelvetéssel zárja le, s nem kíván konkrét megoldást adni a drámai szituációra, válasza valahol mégis ott sejlik a mozdulatok és a mozdulatlanság egyszerre tömör és ugyanakkor örökkön egymásnak feszülő ellentétében.

Hasonlóan a forrásműhöz, az igazságszolgáltatás fogalmával még fedhető bosszú paramétereit illetően felmerül az alapkérdés: egyáltalán mire jó a bosszú, és hogyan válhat igazságszolgáltatássá? A mindenre képes gyűlöletet csak az önuralom, a szélesebb és nyíltabb látásmód képes megfékezni. A magyar Elektra is csak addig győztes, amíg az egyéni bosszú határait át nem lépi.

Novák Ferenc ezzel az alkotásával is bizonyítja, hogy nemcsak koreográfus, de koncepciózus rendező is. Értelmezése szerint az ő Elektrájában megjelenő sajátosságok különbségek a táncfeldolgozást önálló alkotássá avatják, vagyis magyar Elektra ez, és nem egyszerűen a Szophoklészi mű táncban elbeszélve. „*Művében azt a tézist ismerhetjük fel, hogy a bűn bünt követ, még ha az igazság köntösében is jelenik meg.*”

A *Magyar Elektra* egyrészt felidézi Novák Ferencnek a Bihari Együttes amatőr közegében színpadra állított néptánc drámáit, másrészt alkotói pályájának újabb periódusának folytatását is jelenti, amely a *Kőműves Kelemen*től a *Csiksomlyói passió*n át az *István, a király*ig, illetve a *Magyar Elektra*ig ível. Ez utóbbi színpadi művekben Novák Ferenc a hagyományainkhoz korszerű szemlélettel közeledve átlépett a színházi közegbe, ily módon a tánc a színházi prózával egyenrangú elemmé vált.

Két évvel később, szintén a Honvéd együttesben született meg a *Kocsonya Mihály házassága* c. bohózat (1986, Honvéd Együttes, zeneszerző: Rossa László), amely a XVIII.

századi iskolai színjátszás szellemében fogant alkotás. A tanító rendek ekkor európai, főleg erkölcsi célzatú párbeszéddek és drámai jelentek meghonosításával kísérletezgettek, természetesen latin nyelven, melyben magyar nyelvű közjátékként megjelentek a helyi falusi, jobbára parodisztikus jelenetek. Novák Ferenc kihasználva a maga nemében humoros, néhol groteszk és játékos elemeket, egy ilyen közjátékot vitt a színpadra, aminek táncba öltéséhez a folklór mozgásvilágát hívta segítségül. Ez a formanyelv a különböző szituációk bájosan naiv előadásmódján túl a karakterek megformálásához is bőséges eszköztárat biztosított az alkotó számára. A színpadi néptáncművészetben oly ritkán fordul elő olyan pillanat, amikor a már megszokott, a katarzist magukban hordozó művek mellett egyszer csak a felszabadult nevetésé, a humoré lesz a főszerep. Ebben a vastkos paraszti bohózatban a történetnél sokkal fontosabbak a karakterek, amelyek megformálása az alkotó szándékának megfelelően a már szokott módon a szereplőkkel közösen került kialakításra. A különböző szerepekre kiválasztott táncosok mintegy biztosítékává váltak az önfeledt szórakozásnak, akik nemcsak táncos teljesítményükért, hanem színészi alakításuk miatt is megérdemelt vastapsban részesülhettek.

Kenessei András az *Élet és Irodalomban* fejti ki véleményét: *„Lendületes, szellemes, jókedvű vígjáték. Amire olyan szükség van a magyar néptáncban, mint a falat kenyérre; mert a sok, művészileg színvonalas, ámde komor hangulatú darab közt gyöngyszemként fénylik. Ha valakinek annyi érzéke van a humorhoz, mint Novák Ferencnek, rejtély, hogy miért nem él vele, és vétek, hogy csak ilyen ritkán.”*

Egészen más világot tár elénk a koreográfus a lírai elemekkel teleszótt, ugyanakkor drámai kompozíciójában, a *Forrószegiek* c. alkotásban (1989, Honvéd Együttes, zeneszerző: Rossa László), amely az 1900-as évek elején, Széken megtörtént eseményt dolgoz fel. Ebben a világtól elzárt faluban a lakosság utcák szerint rétegződött, így Forrószeg, Felszeg, és Csipkeszeg évszázadokig egymástól társadalmilag is elkülönülten, sajátos, és szigorú erkölcsi

szabályok szerint élte életét. A szabályok a párválasztásra is vonatkoztak, amit a gyűjtött, valóságos történet is igazol, mely szerint egy felszegi, jobb módú család fia beleszeret egy forrászegi, szegényebb sorsú leányba. A leány bátyja – egyrészt a szokások miatt, másrészt a barátja miatt, akit már kiszemeltek húga számára – ellenzi ezt a vonzódást. Ez a mindkettejük számára elfogadhatatlan szülői akarat magával hozza a szörnyű tragédiát, a szerelmeseket a halálba sodorja.

Novák Ferenc, aki a hatvanas években Szék táncéletéről írta szakdolgozatát, és akinek tanítványai kezdeményezői voltak a széki tánc ház mintájára a hetvenes évek elején, Budapesten elsőként megrendezett tánc háznak, a széki történetben ráérezett a shakespeare-i világ leképeződésére, hiszen a hagyományokhoz és a családhoz tartozás ott is létfontosságú választóvonalat jelent. A széki „Rómeó és Júlia” tragikus szerelme gazdag folklórköntösben jelenik meg a táncszínház színpadán. A szigorúan tiszta forrásból merített széki táncanyag mozgásvilágán keresztül szinte megelevenedik a falu apraja-nagyja, s annak részekre szakadt világa is, ahol a fiú és a lány szerelme sohasem teljesülhet be, hiszen személyükben két külön világot képviselnek. Az ebből kibontakozó falusi szerelmi tragédia végkicsengését az alkotó a nézőkre bízta, s a művet oly módon zárja le, ahogy ez a valóságban is történik: a közösség tagjai a megtörtént események megrázkódtatása ellenére élnek tovább eddigi mindennapi, megszokott életüket.

A széki táncrendben kicsiszolódott táncformákat az alkotó a már tőle megszokott módon a dramaturgia megsegítéseként is alkalmazza, hiszen a széki tánc háznak nevezett, a fiatalok számára rendszeresített szórakozási forma kitűnő lehetőséget nyújt a helyi hagyományok bemutatására, ugyanakkor ez az oldott légkör mintegy előkészíti a hamarosan bekövetkező drámai pillanatokat is. Emellett ezt a zenei és táncos világot, hasonlóan eddigi műveihez, következetesen alkalmazza különböző egyéniségek, közösségi hangulatok kifejezésére. Ehhez

járul még az alkotótól már megszokott, kitűnő szerepválasztás, és az előadás színházi igényű megvalósítása, ahol a táncosok nem koreográfiát adnak elő, nem is szerepeket, hanem személyiségeket testesítenek meg őszinte lélekkel, minden teatralitás nélkül.

Novák Ferenc az alapvetően balladai hangvételű műben a gondolatainak költői megjelenítéséhez különböző szimbólumokat épít be a kompozícióba: ilyen eszköz a zsebkendő, ami egyrészt a szerelem jelképe (titkos jegykeszkenő), másrészt viszont költői üzenethordozó, hiszen először a fiú halálának hamis bizonyítékként jelenik meg, majd a leány öngyilkosságának lesz valódi közvetítője.

A műben megjelenik a Pieta-szimbólum, és egy érdekes szerepkör, egy mitikus alak, a hagyományos szokásvilág látó asszonya, mint Sorsanya, aki előre látva a dolgok kimenetelét, a jó felé terelgetve igyekszik megmenteni a szerelmes fiatalokat a közeledő tragédiától.

Az eredeti népviseletben megjelenő eredeti történethez Rossa László is autentikus hangszerekre komponálta a zenei kíséretet, a templomi jelenethez (konfirmáláshoz) pedig a helyi zenei hagyományok egyik gyönyörű zsoltárát használta fel.

A szinte minden ízében eredeti alkotás többrétű gondolatisága magában hordozza azt az üzenetet is, hogy a hagyomány ugyan képes erőt sugározni az adott közösségnek, de egyben röghöz is köti tagjait, hiszen íratlan törvényei nem engedik az egyént vágyai szerint szárnyalni. Ezt érzékeljük a szerelmes leány édesanyjának jellemábrázolásában is, hiszen bármennyire is szereti, aggódik és félti gyermekét, asszonyi sorsához illően, alázattal bele kell törődnie a közösség rendjébe.

Novák Ferenc *Forrószegiek* c. alkotása minden szempontból az önálló magyar táncdráma egyik emblemikus darabjának tekinthető, hiszen a világirodalom egyik legismertebb, számtalan színházi és filmes megfogalmazást is megélt szerelmi tragédiája, a Rómeó és Júlia klasszikus és egyetemes érvényű gondolatait jelenítette meg egy speciálisan magyar

környezetben, sajátos módon, a magyar néptánc eszközeivel. Ebben a megközelítésben pedig a darab mindenképpen korszakalkotónak minősíthető, amennyiben manapság nem félnénk annyira a korszakos jelző használatától.

Novák gondolatai műve kapcsán: *„Hiszek abban, hogy a magyar történelmi múltat, a társadalmi jelent el lehet táncolni ugyanannyi mondanivalóval, mint bármelyik színház teszi. A különbség talán az a mi színházunk és a másik között, hogy mi eredetien magyart akarunk adni. Mert ebben rejlik a mi mondanivalónk.”*

A görög tragédiák által ihletett következő művéhez Novák Ferenc Szophoklész művét használta fel. Az *Antigoné* című Groningenben készült táncszínházi adaptációhoz önálló kifejezési eszközként ugyan felhasználja a kárpát-medencei és a balkáni folklórt, a mű mégsem elsősorban a jellegzetes néptánc alapú táncszínházi alkotások, hanem sokkal inkább már a szabad szellemiség jegyében fogant művek közé sorolható. A Rossa László által megalkotott zenei világ alapjaiban szintén erőteljesen kötődik a népzenehez, de hangszerelésében a klasszikus és a modern hangzásvilággal ötvöződik. A színpadon megjelenő mozgást az eredeti folyamatok helyett visszafogott, plasztikus mozdulatok és gesztusok uralják, amelyek a szereplők különböző intenzitású indulatainak kivetítődéseiként jelennek meg. Novák Ferenc ebben a táncszínházi művében – mintegy a Magyar Elektra folytatásaként – ismét univerzális emberi érzelmeket és eszméket fogalmaz meg, miközben klasszikus drámai szituációk sorát teremti meg, korszerűen. Műve azt sugallja számunkra, hogy *„a bosszúvágy és az uralkodói gőg nem vezet sehová. A megbocsátás sokkal inkább szolgálná a megbékélést, mert ha az ország vezetőjét a bosszú vezérli, nem pedig az emberiség, előbb-utóbb maga is megbűnhődik.”*

Az *Antigoné*val egy időben került sor a Petőfi Sándor műve nyomán született *A helység kalapácsa* (Honvéd Együttes, 1991, zeneszerző: Rossa László) c. népszínmű bemutatására. Ebben a tánc nyelvére lefordított, töretlen lendületű komédiában a mindenki számára érthető

mozzanatok, és gesztusok mellett a háttérben is rengeteg apró történés zajlik. Szemérmes Erzsók és széles tenyerű Fejenagy, azaz a félelmetes erejű kovács szerelmét bemutató produkció számtalan jellem és helyzetkomikum táncos megjelenítésére ad lehetőséget, amit a remek színészi előadókészséggel is rendelkező szereplők további apró, egyéni megnyilvánulásaikkal formálnak tökéletessé. Az alkotó ötleteiből kiindulva, de szokásához híven a táncosaival együtt kialakított jelenetekben még a paródiázásra is jut energia: ennek eredménye a templom egereinek balett-jellegű humoros megjelenítése, miközben Fejenagy úr, a macska kergetőzik velük. Kaán Zsuzsa a Táncművészet 1991. áprilisi számában Novák legvidámabb és legszórakoztatóbb rendezéseként említi ezt a művet, amely akár népszínmű-paródiának is beillene.

Novák Ferenc a '90-es évek folyamán még számtalan olyan művet alkotott, melyek egyenként is megérdemelnék, hogy legalább említést tegyünk róluk, de mivel dolgozatomnak nem feladata a teljes szakmai életút végigkísérése, így csak felsorolásszerűen jelzem a táncszínházi szempontból kiemelkedő alkotásokat: *Lúdas Matyi* (1992), *Kolumbusz* (1993), *József és testvérei* (1993), *János vitéz* (1995), *A csodaszarvas* (1996), és jelentősebb hazai rendezéseit: *Egri csillagok* (1997), *Keleti táncvihar* (1998), *Fehérlófia* (1999), *Fekete gyöngyök* (2000), *Országalma* (2003).

Külön említést érdemelnek még Novák Ferenc mindazon nagyformátumú, több száz táncos részvételével színpadra vitt alkotásai, amelyek a hetvenes években rendszeresen megrendezésre kerülő Szegedi Nemzetközi Táncfesztiválok záró estjeire készültek (Pl.: *Hegyen-völgyön* 1973, *Májusjárás* 1975), de idesorolhatjuk a szintén 200 táncossal a Sportcsarnokban bemutatott *Magyar menyegző* c. nagy tömegeket felvonultató produkciót is. Ezek a fantasztikus sikert elért művek Novák Ferenc rendezői tehetsége és jól kiérlelt dramaturgiai érzéke mellett a színpad tökéletes ismeretéről tanúskodnak.

Az összességében közel 10 éves Hollandiai tartózkodása az ottani Nemzetközi Folklor Táncszínház életében is új koncepció megszületését eredményezte, melynek lényege, hogy az európai folklór a differenciáltsága ellenére mégis egységes kultúrának tekinthető. Ennek a jegyében és Novák Ferenc rendezői és dramaturgiai munkájának köszönhetően a világot azóta bejárt, olyan egész estés műsorok születtek, mint a *Saltarella-moresca* (1981), *Örök szertartás* (1982), a *Maszkok és mítoszok* (1983) az *Évszakok és életszakaszok* (1985), illetve *A hősiesség tánca* (1986) c. produkciók.

Novák Ferenc további alkotói pályája során még számos koreográfiát készített, amelyek bemutatására dolgozatomban nem vállalkozom, összegezve azonban megállapítható, hogy alapvetően a hagyományos kultúra bemutatására vállalkozott a színház segítségével. Alkotásaival be akarta bizonyítani, hogy a néptánc is alkalmas dramatikus művek létrehozására, és egy színházi formanyelv megteremtésére. A kárpát-medencei folklórkincsből táplálkozva, szakmai tudásának és szellemiségének hozzáadásával olyan európai szellemiségű táncművészeti koncepciót alakított ki, ami a „tisza forrásból” való építkezést, vagyis a bartóki szellemiséget szolgálja.

Alkotói munkásságának további jellemzése helyett feltétlen fontosnak tartom, hogy néhány szóban arról az egyedülálló szellemi alkotó műhelyről beszéljek, amit Novák Ferenc a Bihari János Táncegyüttesben hozott létre, amit saját maga legfőbb műveként aposztrofál, s amely évtizedekig helyet adott a kortársaknak és az ifjabb nemzedékek szárnypróbálgatásainak egyaránt. Akik a próbák légkörére és az azt követő éjszakába nyúló beszélgetésekre, olykor heves vitákra visszaemlékeznek, tudják, hogy ezek nem csupán a szűk néptánc szakmáról szóltak, sokkal inkább a magyar és az egész egyetemes kultúráról, a művészet szerepéről, feladatáról, a jelenről és a jövőről és mindazon kérdések megvitatásáról szóltak, amik az éppen jelen lévőket foglalkoztatták. Ebben a széles skálájú közösségi létben a szakma jeles

egyéniségein túl az írókon, rendezőkön, zeneszerzőkön és zenészeken át egészen a fotóművészekig bezárólag részt vettek a hazai művészet legkülönbözőbb képviselői. Mint ahogy majd a későbbiekben részletezem, az ezt a következő nemzedékek tagjai bizonyították, hogy ez a műhely fontos és meghatározó bázist jelentett számukra, akik mesterük nyomdokain továbblépve a hagyomány és a színház kapcsolatának korszerű szellemiségű megközelítését tekintették alapvető célkitűzésüknek, és ennek a műhelynek köszönhetően a színpadi néptáncművészet fejlődésében újabb egyéniségek, általuk pedig további jelentős eredmények születtek.

6. 7. Kricskovics Antal

Kricskovics Antal a soknemzetiségű Garán született, a hazai délszláv kultúrában nőtt fel, majd a Testnevelési Főiskolán végzett testnevelő tanárként. Vujicsics Tihamér zeneszerzővel együtt gyűjtöttek a hazai délszlávok által lakott falvakban. Táncolt a Vadrózsák Táncegyüttesében, majd pedig Molnár István tanítványaként kapott ösztönzést a tudatos, s ugyanakkor művészi inspirációjú gyűjtésre és feldolgozásra. Ezzel az útravalóval két évet töltött táncosként és alkotóként a horvát Lado hivatásos táncegyüttesben, ahol közelebbről is volt módja megismerkedni az akkor még jugoszláviai vidékek hagyományos kultúrájával. Hazatérve, 1959-ben testnevelő tanárként tanított a Délszláv Gimnáziumban, és ugyanitt megalakította a Központi Délszláv Táncegyüttest, ami a későbbi Magyarországi Nemzetiségek Fáklya Táncegyüttesének volt a jogelődje. Pályatársaihoz hasonlóan számtalan díjnyertes művet alkotott, őt is felkérték egy-egy koreográfia elkészítésére az Állami Népi Együttes részére, majd röviddel ezután kinevezték a Budapest Táncegyüttes művészeti vezetőjévé. Amatőr együttesét azonban hivatásos munkája mellett sem hagyta cserben, s később is számtalan művet készített

számukra. Amikor a közel tizenöt éves hivatásos együttesi munkája után nyugdíjba vonult, végérvényesen visszatért saját amatőr együtteséhez, ahol napjainkban is aktívan dolgozik és alkot. *„Művészi és pedagógiai munkáját mindig a legnagyobb igényességgel végezte. A gyökerekből táplálkozó életmű mögött ott látjuk a világ jelenségeire érzékenyen reflektáló embert, aki korunk ellentmondásairól eruptív lángolással szól. Táncművészetében szerencsésen ötvöződik a megélt tapasztalás és az egyéni imagináció.”*

Amatőr táncműhelyében, a Fáklyában először ösztönösen, önerőből, majd egyre tudatosabban fejlesztette ki egyéni hangvételő, avantgárd táncszínházát, kialakítva hozzá egy olyan egyéni formanyelvet, amely a balkáni folklórban rejlő formák és tartalmak, valamint az amerikai és a nyugat-európai modern táncirányzatok különböző elemeinek szintéziséből tevődik össze. Koreográfiáit a táncok drámai értelmezése és alkalmazása, a drámai hatású szerkesztés jellemzi. Alkotásaiban a táncnyelvi megformáláson túl fontos szerepe van a rítusoknak, ugyanakkor komoly jelentőséggel bírnak olyan színházi eszközök is, mint a scenika.

Művészi hitvallásáról az alkotó röviden így fogalmaz: *„Létezésem értelme az alkotás!”* A látszólag igen egyszerű önmeghatározás mögött azonban, mint ahogy a következőkben olvashatjuk, sokkal mélyebb, többlettartalmakat is magában rejtő alkotói szemlélet lakozik. *„Műveimmel arra szeretnék buzdítani, hogy felemeljék szavukat az erőszak, a háború ellen. Gondolataimat modern és korszerű táncnyelven próbálom közvetíteni. Ars poeticám fundamentuma a mi néptánc-világunk, ám hiszem és vallom, hogy minden nép tánc kultúrája alkalmas arra, hogy korunk eszméit a művészet eszközeivel szolgálja.”*

Több évtizedes munkásságát három fontosabb alkotói korszakra oszthatjuk. Első alkotói korszakában a hagyományos folklórfeldolgozások mellett már megjelennek a görög tragédiák, és az emberi sorsokat bemutató művek, illetve a háború és az agresszió ellen felszólaló koreográfiák, ezek nagyobb részét a Fáklya együttesben készítette. 1971-ben alkotta a *Sokác*

lakodalmast mintegy lezárásaként a csak kizárólag folklórt használó komponálási módnak. Örök vonzódásának eredményeként ebben a periódusban antik görög drámafeldolgozások egész sorát készítette.

Kricskovics Antal második alkotói periódusát a hetvenes évek jelentették, amikor a hagyományos folklórelemek használata mellett már a mozdulatművészet iskoláinak mozgásvilágát is felhasználta az őt izgató témák kibontásához. Ezt követően rátalált a Martha Graham által kialakított izolációs technikára, amely jó kiegészítést jelentett számára a délszláv materiához. E korszak kiemelkedő alkotása az Orff-mű részleteire készült *Carmina burana* c. kompozíció, amely a benne megfogalmazott emberi gondolatok és érzelmek tiszta, tudatos megformálásával, arányos szerkesztésmódjával, harmonikus mozgásvilágával és tökéletes zenei illeszkedésével méltán vált Kricskovics egyik legsikeresebb, mára már klasszikussá vált kompozíciójává. Ezen időszakban alkotott műveiben a balkáni és mediterrán, a „keleti” és a moderntánc elemei fonódtak össze világosan áttekinthető, arányos szerkesztésben, az egyéni és a csoporttáncok hatásos váltakozásával, gyakran képzőművészeti inspirációval és mindig színházi élményt nyújtva.

A már említett koreográfiák mellett azonban változatlanul készített saját gyökereiből, a délszláv folklórból merített és arra építő koreográfiákat. Közülük mindenképpen kiemelkedik az extatikus hatású vallási és „pogány” hangvételt, szokásokat elegyítő tavaszünnep, a *Ruzsicsáló*, és az *Esővárók (Dodole)* c. alkotás.

Kricskovics második alkotói korszakának következő állomását ismét bibliai témájú művek jelentik, amelyek azonban már a hit, a vállalás, és a kitartás a központi gondolata. Ennek a gondolatnak a jegyében születtek az Ótestamentomi történetek alapján a lázadó *Jób*, illetve az *Eszter imája* c. alkotások, melyek egyben az alkotó hitvallásáról is szólnak. Az emberek közötti viszonyok, az egyén és a közösség kapcsolatában rejlő harmóniák és ellentétek különböző

formái jelennek meg a *Castor és Pollux* c. alkotásban, a *Sisyphos*-ban, az Állami Népi együttes részére készített *In memoriam* c. kompozícióban, de a *Salve Regina*, a *Relációk I.-II.-III.*; és a *Pólusok* is mind ezt a témakört járják körbe.

Ez az időszak Kricskovics Antalnál az alkotói kiteljesedés időszakát jelenti. A lélek és az alkotásra készítő közeg harmóniájában született művei azóta kiállták az idők próbáját, mondanivalójukkal, megformálási módjukkal pedig ma is példaértékűek. Ebben az időben az ünnepektől alkotó új látványtechnikai eszközzel is kísérletezett. A lézerfényvel való játékot koreográfiáiban dramaturgiai elemként is alkalmazta, több-kevesebb sikerrel. Szintén egyedülálló kezdeményezései között tarthatjuk számon az elektronikus zene megjelenését a néptánc színpadán, amelyet aztán idővel alkotásainak zenei montázsában is egyre gyakrabban fellelhetünk.

Harmadik alkotói korszakának máig is zajló folyamatát a gyermekek felé fordulás, a visszanyúlás a kezdetekhez, de annak más minőségben való megjelenítése, valamint a korábbi saját alkotói attitűdök összegző továbbvitele jellemzi.

Kricskovics Antal pályájára mély hatással voltak olvasmányélményei, a zene- és a képzőművészet remekei, valamint filmélményei. Gyűjtései során a Balkán szellemi és érzelmi világába merült, amelynek eredményei hamar megjelentek műveiben. Mondanivalójának alapvető kérdése a humanitás, ami teljes alkotói pályáját végigkíséri. Koreográfiáinak zenei forrásai az eredeti folklór zenei világától a Beethoven *Coriolanus-nyitányán*, Carl Orff *Carmina burana* című művén, vagy éppen Mikisz Theodorakis zenéjén keresztül a legkülönbözőbb modern hangvétellű és hangszerelésű zenei montázsokig terjednek. Témakörei az ókori mitológiától (*Iphigeneia*, *Elektra*, *Sziszüphosz*, *Antigoné*, *Pygmalion*, *A tékozló fiú*), valamint az európai folklórhíletésű művektől (*Ősi elégiák*, *Carmina burana*) napjaink filozófiai problémáig terjed (*Relációk*, *Pólusok*). Műveiben az emberiség küzdelmeinek olyan

általánosított ábrázolásai jelennek meg, amelyek a mai nézőt is megérintik, foglalkoztatják. Az emberiséget alapvetően humanitással szemlélő Kricskovics Antal az egyén és a közösség, a férfi és a nő érzelmeinek, kapcsolatainak sokszínű kibontását tárja elénk a balkáni néptáncokhoz hol szorosabban, hol lazábban, esetenként egyáltalán nem kötődő formanyelven. A folklórtól, a „tisza forrás”-tól azonban soha nem szakad el, annak ihletése valamennyi művéből érzékelhető.

Kricskovics Antal saját elmondása szerint mindig is vonzódott a legendákhoz, a drámákhoz, az antik tradícióhoz, de alkotásaival hangsúlyozottan nem „délszláv rezervátumot” akart létrehozni, hanem a kortárs alkotó igényével, saját nyelvén akarta elmondani a világról alkotott véleményét. *„Azt hiszem az expresszivitás, a dinamizmus volt a jellemzőm. Ha a képzőművészet hasonlataival élünk, akkor nagy tömbökből faragtam a szoborcsoportokat, erőteljes, széles ecsetvonásokkal festettem a táncképeket. Most jobban izgatnak az apróbb, intimebb részletek. (...) József Attila is azt mondja: <csak ami lesz, az a virág>. A lehetőség pedig a gyermekben van.”*

Kricskovics Antal alkotói módszerét – műveiből megítélhetően – a magasrendű egyszerűség, a világos áttekinthetőség, a lakonikus eszközhasználat és kristálytisza rend, az arányok biztos jelenléte jellemzi. *„Az egyéni és csoporttánc mesteri változása, a dinamikus tömegmozgatás és a kifinomult szólisztikus kifejezésmód, a csend döbbenetes hatású beiktatása, s a plasztikai építkezés képzőművészeti inspirációja együttvéve mindig a legjobb értelmű színházi hatást kelti.”*

Koreográfiai többnyire a balkáni folklór mozgás- és szokásvilágából indulnak ki, amelyet aztán önálló mondanivalójának szolgálatába állítva jelenít meg. Mint már korábban említettem, Kricskovics elsőként használja hazánkban a Martha Graham által kidolgozott moderntánc technikát. Ezt a mozgásvilágot több nemzetiség hagyományos folklórnyelveivel ötvözve született meg Kricskovics Antal sajátos és újszerű formanyelve, amely nemcsak nemzetközivé,

de sokszor egyetemessé is emelkedik anélkül, hogy közben az etnikai gyökereket elveszítené. A folklórt, mint tiszta forrást „használó” koreográfusokhoz képest Kricskovics úgy nyúl vissza a gyökerekhez, hogy azokból torzításmentesen képes meríteni. Kompozícióit nagyigényű stilizálás és intuitív művészi érzék jellemzi, műveit szigorú mozdulatökönómia uralja. Alkotásaihoz – néhány kivételtől eltekintve, mint a *Stabat mater*, illetve a *Hegyek éneke* – soha nem írhatja a zenét. Műveit többnyire zenei montázsok kísérik, amelyeket az alkotó a készülő mű témájához keresgélve önállóan állít össze.

Kricskovics Antal világnézeti-társadalmi elkötelezettsége sokban megegyezik pályatársaival, azonban egyéni színpadi világa, jellegzetes érdeklődési köre, formálási koncepciója jelentős eltéréseket mutat, vonzódása a legendákhoz, a drámákhoz, az antik tradícióhoz kezdetektől fogva jellemzi. Legtöbb művének központi témája az ember egyéni és közösségi viszonya, az áldozatok és a tragédiák, az élet megbomló és helyreállítandó harmóniájának problematikája, de gyakran foglalkozik a háború és az erőszak emberiség ellenes következményeivel is.

A témaválasztásaival kapcsolatban így fogalmaz: *„Nem választok, a téma bennem dübörög, ki kell adnom, meg kell valósítanom. Ha megvan a téma, akkor keresek zenét. Gyakran klasszikus zenét választok, majd hagyom, hogy hasson rám, átveszem a zenéjében kifejeződő gondolatvilágot, s nagy vívódások árán megkeresem a hozzá vezető utat. A terembe lépve még nem tudom meghatározni, hogy milyen lépésekre lesz majd szükségem. Pontosan tudom, mit akarok kifejezni, de a „hogyan” együtt kell megteremtünk a táncosokkal. Rengeteg szituációt kell felvázolnom, akár egy percen belül is, hogy kialakuljon a dramaturgia, ami majd lehetővé teszi a mű megértését. Nehezen dolgozom, nagyon kínlódva születnek műveim. Az alkotás során minden részletet, szerepet végig élek, teljes hőfokon. Csend kell. Hogy létrejöjjön a kapcsolat táncos és alkotó közt. A mi munkánkat csak áhítattal és forró átszellemültséggel szabad végezni.*

Csakis így tudom a táncostól is visszakapni, amit elképzeltem. A balkáni anyagomat remekül tudom ötvözni a Graham technikával. Variálok, nem kitalálok. S azt hiszem, ha a művet ez jól szolgálja, akkor megengedhető. Miközben az elemeket fűzöm és kombinálom, „hűtlen” is vagyok, de hűséges is. Tarisznyámban csak folklórkinccs van: szerb-horvát, albán, makedón, görög, sőt közel-keleti. Gyökerek nélkül nem megy. Hiszem és vallom, minden nép táncával ki lehet fejezni korszerűen, modernül lényeges gondolatokat.”

Kricskovics Antal kiemelkedően termékeny alkotó. Eddigi több mint három évtizedes életútja során a balkáni folklórmatériát saját személyiségén átszűrve olyan – másokéhoz nemigen hasonlítható – szuverén formanyelvet teremtett, amely nemcsak a hazai táncművészetben, de Európában is egyedülálló. Ez az egyedi íz, valamint a Kricskovics Antal egyéniségéből áradó szuggesztív erő, belső lobogás hatja át teljes alkotói pályáját, amelynek különböző szakaszairól dolgozatom alábbi fejezetében kívánok részletesebben számot adni.

Koreográfusi pályája kezdetén elsősorban szülőföldjének hagyományait jeleníti meg a színpadon, de egyben az európai örökséget is felvillantja, ami ma már inkább csak a mélyrétegekben létezik. Korai alkotásai közül kiemelkedik a *Bánati késes*, illetve az *Albán chota* című kompozíciók, amelyeket a Vadrózsák Táncegyüttesben készített – ezek aztán bekerültek saját amatőr együttesének műsorába is. Saját együttesében aztán egy újabb nagyszerű művel, a *Momacko koloval* mutatkozik be, ami napjainkig az együttes repertoárjának egyik alappillére.

Második alkotói periódusában már egyre letisztultabban rajzolódnak ki Kricskovics Antal koreográfiai szemléletének jellegzetes vonásai. E korszak kiemelkedő alkotásai (*Kilencen voltak*, *Skopje '63*, illetve az *Emberek-farkasok*), amelyek a Fáklya Táncegyüttes számára készültek, formanyelv tekintetében a balkáni táncfolklór egyszerű mozgásvilágából építkeznek, amit az alkotó a dramaturgiai csúcspontokon expresszionista gesztusokkal ötvöz. Ugyancsak mindhárom műre jellemző az erőteljes kifejezést magán hordozó tömeg egységes színpadi

megjelenése, a szólók és a csoportok többször visszatérő ellenpontozása. A koreográfiáiban megjelenő drámai feszültséget tovább fokozzák az emberi indulatokból kiszakadó üvöltések, illetve az ennek kontrasztjaként tudatosan megjelenített csend. Ehhez járul még hozzá még olyan eszközök szerepeltetése, mint a balkáni táncokhoz szorosan hozzátartozó, ősiséget, ritmust és egységet teremtő nagydob szerepeltetése.

A *Kilencen voltak* c. kompozíció (1964, Fáklya, zeneszerző: Filipovity Márk) a rigómezei csata emlékét megörökítő ballada tömören, különleges eszközök nélkül, a csend és a fortissimo dobpergés, a szóló és a lánc-tánc, a sötétség és a fény ellentétpárjaival szinte a pillanat ihlette tánc improvizációjával ajándékozta meg a nézőt. Rögtönzöttnek érezzük, de a ballada milliméterpontossággal kimért terekben, és a másodperc töredékeiben kidolgozott táncfolyamatokkal építkezik. A drámai erejű, balladisztikus mű tételeiben megjelenik a fiától búcsúzó Anya, a harctéri pusztulás, végül a szülői gyász képsora. A harc poklában testvérkezek kutatják egymást, mielőtt ellobban életük fénye. Az Anya csöndet parancsol, mutatva, hogy gyászáért mások a bűnösök. Alakjában már egy elszánt ember vonul ki a színpadról.

A *Skopje '63* (1965, Fáklya, zeneszerző: Filipovity Márk) a macedóniai pusztító földrengés áldozatainak emléket állító, döbbenetes erejű, táncban elbeszélte ballada, amely az előző alkotáshoz hasonló drámaisággal és mozgásvilággal tárja elénk a természeti katasztrófa által okozott emberi sorstragédiákat, mély együttérzést váltva ki minden nézőből. „*A csendes, néma kólóval indított műben a táncosok talpának földérintése, a bocskorok surranása mögötti dobütések, a föld mély erőinek a katasztrófa lehetőségét, a szörnyűségét sejteti. A csendből, a surranásokból fakad a nagy közös lánc-tánc, amelyből csodaszép lírai kettős válik ki, s a visszatérő egyetlen mély dobütés és a földre hanyatló leány alakja jelzi a tragédiát. Visszatér a néma kóló most már valóban némán, csak apró földérintő lépésekkel, amelyhez lassan csatlakozik a fájdalmas gyásztánc dallam, majd újra lassan, a jótékony feledéssel átadja a helyét*

az élet folytatását jelentő hagyományos kólónak. A kígyóvonalszerűen csavarodó lánc-táncok a műkénei gemmán látható táncbrázolást követik. Ebben a műben a koreográfus tágabb etnikumának hitelesen és őszintén, a mindenkori tragédia fölött érzett általános emberi megdöbbenést, fájdalmat és az újrakezdés lehetőségét fogalmazta meg. "Ezt az örökérvényű emberi hozzáállást a dobra felálló kólóvezető újbóli táncba hívásán keresztül érzékeljük, aki a pusztulásból az életbe, a jövőbe vezeti a túlélőket.

Ezt követően az alkotó újra a klasszikus görög irodalomhoz, az antik tragédiák világához fordulva készített táncdrámákat, expresszív gesztusvilágát és a balkáni folklóralapokon nyugvó formanyelvét azonban megtartotta. Ennek jegyében született meg az *Iphigeneia* (1967), *Elektra* (1968), *Oresteia* (1969), majd az *Antigoné* (1971). A humanizmus az alap gondolata Kricskovics ógörög ihletésű táncdrámáinak, melyek az agresszivitás és a háború ellen is irányulnak. Az egyén harcának középpontba helyezése – függetlenül a harc eredményétől, kudarcától – egyfajta lázadás volt mindaz ellen, amit erőszaknak nevezünk. Feldolgozásmódjukat tekintve hasonló a struktúra, tartalmilag azonban egyre fejlettebb, összetettebb formában jelenik meg a drámai-konfliktusos építkezés. A különböző tételeket a hangsúlyos belső lezárások helyett szisztematikusan kidolgozott átvezető részekkel köti össze. Az egyes koreográfiai részeket drámaisággal és líraisággal egyaránt megtölti, így a drámaiság inkább az összhatásban jelentkezik.

Ebből a görög világból továbblépve született *A tékozló fiú* c. koreográfia (1975, Fáklya Együttes), amely az alkotó folklórhoz való viszonyának egy egészen más megközelítését példázza. A mű hangulata, dramaturgiája, zenéje, egész témaköre eltér Kricskovics korábbi darabjaitól. A mű az egyén és a közösség, a mikro-, és makroközösség, a befogadás, kitzasztás vagy megbocsátás kérdéseit tárgyalja, világos dramaturgiával, pontos szerkezetben és a balkáni folklórból, kifejező mozgásokból gyúrt, sallangmentes kricskovicsi nyelvezettel, melybe

szervesen beleilleszkednek az expresszionista gesztusok. A hazatérés toposzát megjelenítő műben a közösség erejének nélkülözhetetlen szerepéről vall az alkotó. Mindenki számára egyértelművé válik, hogy az egyén léte csak a közösségben valósulhat meg maradéktalanul, a valahova tartozás elemi szükséglet, s ezt az egyénnek magának kell kiharcolnia, még ha keserves tapasztalatok árán is. Kricskovics Antal mondanivalóját a színpadi fény, hang, jelmez-hatások következetes dramaturgiai felépítésével alakítja ki, az előzmények elmesélése helyett rögtön a történet közepén találjuk magunkat. A hős mozgása jellemzi egyéniségét, aki a történet dramaturgiája szerint rádöbrent, hogy a szükséges kötöttségek elfogadása nem lealacsonyító szuverenitása és szabadsága szempontjából, és önmegvalósítása az őt elfogadó közösség nélkül lehetetlen. A főhős tudja, hogy nem lesz könnyű a visszatérés, de túleszi magát a félelmein, csak a visszatérés örömeit érzi. Végleges hazatérése lázadó énjének legyőzését, de nem annak feladását jelenti.

Az *Ósi elégiák* (1976, Fáklya Együttes, zenei montázsra készült) egy szűk mozdulatkészlettel kifejező, folklórihletésű, de jól megkomponált, szuggesztív erejű alkotás. Kricskovics mondja a mű születése kapcsán: *„Nekem kötelességem elpusztított, megsemmisített embertársaim, egy kultúra hagyományainak meggyalázásáért a magam módján sírni. Németek és bunyevácok között Garán töltöttem a gyermekkoromat, és az egyszerű emberek között nem éltem meg a kirekesztés, a lenézés, a megkülönböztetés szörnyű élményét. Így valahogyan ki kellett fejeznem azt is, hogy az értelmes, érző embereknek igenis fáj másoknak, sokaknak e szemlélettől fogant halála. De ki akartam fejezni azt a csodálatot is, amit falum templomának szentélye keltett bennem. Ugyanilyen érzésem támad ma is – meglett emberként – egy mohamedán mecset belsejében, egy klasszikus görög templom romjainál, vagy egy buddhista szakrális építmény, szertartási rend láttán. Számomra egy rituális ének, vagy szokás – csoda. Nem igazán érdekelnek a kanonizált vallások, tanítások, legendák. De nagyon érdekelnek*

mindazon örökérvényű és humanista végkicsengésű tartalmak, amelyek a miszteriózus köntös mögött rejlenek. Többek között ezért készült a zsidó siratóm is.”

Fuchs Livia tanulmányában a kollázs-technikát használó Györgyfalvai Katalin és Kricskovics Antal *Ősi elégiák* (1976) c. művével kapcsolatban a szerkesztésmódról így fogalmaz: „*A két kollázs-technika könnyen elkülöníthető egymástól, de abban azonos, hogy mindkettő alkalmas a különböző emberi viselkedések, rétegek, típusok jellemzésére.*”

Kricskovics Antal mára klasszikussá nemesedő műve a *Carmina burana* (1976, Fáklya) c. koreográfia. Ezt a szintén folklórihletésű művet a tökéletesen arányos szerkesztés, és a kristálytisza rend jellemzi. A dramaturgia szerves részeként jelenik meg a mozdulatlanság kifejező ereje, a zenével összecsengő sajátos mozgásvilág megtalálása. Korábbi műveihez hasonlóan a *Carmina burana* c. alkotást is az emberközpontúság jellemzi, az az általános feszültség, amelyben a magány és a társkeresés problémája jelentkezik, s amellyel az alkotó együttérzésre és gondolkodásra buzdítja nézőjét.

Művészi telitalálat ez a mű, sűrítve és egyben összegezve mutatja fel alkotója minden sajátos vonását. Konceptióját a tavasz és az életöröm, a természet és a szerelem elemi erejű fellobbanása, egymásba olvadó belső feszültségei alkotják. A kompozíció kezdetén, lehajtott fejjű fiúk és lányok szorosan összefonódó, imbolygó körét látjuk a színpadon, ellenpontként pedig oldalt elöl egy magányos, ülő férfialakot. A tavasz hangjaira a tekintetek lassan az ég felé fordulnak, s megindul a lendületes körtánc, amelyből egyre fokozódó erejű csoporttánc bontakozik ki. Ahogy a tempó szelídül, a tömeg bensőséges párokra oszlik, s ekkor a magányos fiú is elindul, hogy társat keressen magának a közösségből. A zenei váltásra kívülről érkezik egy lány, akinek ruhája is, mozgása is eltér a többiekétől. A csoport egy időre magára hagyja a két embert, akik lassan közelednek egymáshoz, majd a lány kezdeményezésére elindul egy madárpárra emlékeztető násztánc. A szárnyaival verdeső lány rezdüléseit lassan átvéve, a fiú

vissza-visszatérő tolláskodó mozdulatokkal válaszol. Már-már úgy tűnik, hogy szerelmük beteljesül, amikor a visszatérő közösség mintegy játékosan szétválasztva őket, hol egyiküket, hol a másikat sodorja vissza a tömeg táncába. Az idegen lány eközben incselkedik más fiúkkal is, próbára téve a fiú vonzódásának komolyságát, majd hirtelen, indokolatlanul visszatér bejövetelének sajátos, a közösségtől eltérő mozgásához, és büszkén távozik a színpadról. Ennek láttán a tömeg befogadja a magára maradtat, de csak egy pillanatra, majd visszatér egyre lassuló, kezdeti körtáncához. A fiú pedig szerelmi csalódottsággal terhesen, a közösségtől távol, újra magányosan a földre kuporodik, míg a közösség körben összefonódva a mű elején már megismert módon ismét az égre veti tekintetét. *„A táncok jórészt a balkáni körtáncok lépésanyagára, összefogódásaira épülnek, ugyanakkor magukba olvasztják némely közel-keleti táncformák kéz-és karmozdulatainak költői plaszticitását. Sőt a modern tánc egyes asszimiláló elemeit, a természetes emberi és a megfigyelt „madár” - mozgás motívumait is egységes, a zenével teljesen kvadráló ötvözetet alkotva. A Carmina burana felemelően emberi és igaz, művészi tekintetben hibátlanul arányos alkotás.”*

Mivel a táncművészetben fellelhető madármozgások szimbolikájának kifejtése egy önálló tanulmányt igényelne, most csupán arra térek ki, hogy ennek a Kricskovics által a későbbiekben született koreográfiákban többször is megjelenő motívumnak valószínűleg a balkáni táncokban fellelhető darutánc mozdulatok, illetve a dinári táncok az ihlető forrásai. Ezeket ötvözi az alkotó a modern Graham-technika alapmozdulataival, kar- és fejmozgás rendszerével.

Fontosnak tartom kiemelni, hogy Kricskovics Antal koreográfiájában egy olyan archaikus zenei- és mozgásformát transzponált át a színpadi közegbe, amely a *Carmina burana* korában, a XII-XIII. századi, középkori Európa dallamaiban és táncaiban még szinte egységesen jelen volt, a műben megjelenő formája pedig a horvátok, illetve a peloponnészoszi etnikumok

táncagyományában lelhető fel. A színpadképhez szorosan hozzátartozik a hátsó függönyre vetített Napkorong, melynek szimbolikus jelentése: a Napból jöttünk, s odatérünk vissza, illetve a Fortuna és a Luna változó fényét szimbolizáló körtömb, mint a közösséget befogó és a helyét szigorúan behatároló körfény.

Az Orff zenéjének részleteire készült koreográfia az egyén és a közösség problematikáját feszegeti. Alapvető kérdése az, hogy az egyén teremthet-e valaha is kapcsolatot? A választ a kívülről jövő lány személyén keresztül adja meg az alkotó, a kapcsolat csakis kettejük között alakulhat ki, de az is csak addig, amíg a befogadó egyén azt akarja. Tulajdonképpen ebben a műben az egyén és a közösség kontrasztján túl a lány és a fiú személye is ellenpontként jelenik meg. Ellentétet fedezhetünk fel a magában is többszólamú, majd unisonóvá egyesülő tánckar mozgásában, és különös kontrasztot alkotnak a fortissimo zenei tételek és a csend váltásaival ellentétes irányú szólók és tömeg mozzanatok. A kétféle világ ábrázolására felhasznált mozgásanyag, továbbá a zenei választás, illetve a szuggesztív erővel és egyéniséggel rendelkező két főszereplő együttesen az alkotó egyik kiemelkedő, klasszikus alkotásává emeli a művet.

Az alkotó az Ady-évforduló alkalmából, Bartók Béla zenéjére készített *Fekete pár c.* művében (1977, Budapest Táncegyüttes, zene: Bartók Béla: *Szonáta két zongorára és ütősökre*) Ady és Léda bonyolult kapcsolatát fogalmazza meg táncban. A kettőjük közti szerelem ön- és egymást pusztító kettősségét, a Lédával való kapcsolat minden rezdülését ötletekkel teli, ugyanakkor lényegre törő koreográfusi eszköztárral, mindemellett nagyon jól kiválasztott karakterű táncosokkal jeleníti meg. Mondanivalójának kifejezésére egy fekete fátyol is beemel a színpadra, ami szinte harmadik szereplőjévé válik a történetnek. Ez a fekete fátyol hol drapériaként, vagy palástként, hol szemfödélként, érzelmi kötelékként vagy rabságban tartó, gúzsba kötő béklyóként jelenik meg. A fátyol szerteágazó szimbolikájával újabb és újabb viszonyokat, helyzeteket érzékeltet, amely többfunkciós használat során olykor a férfi és a nő

köztí adáz harc kifejeződését is segíti, máskor líraian felszabadult jelenetekkel gyönyörködtet, lényegében azonban az oldás és kötés jelleget fejezi ki. A koreográfia Ady költészetéhez, és Bartók zenéjéhez hasonló ősi elementáris erőt sugároz.

A mű hangvételét és stílusát az expresszionitás adja, amelyen belül a szintén expresszionista mozgások elemekre bontottan kerülnek felhasználásra. A férfi és a nő saját egységükből válnak ketté, egy fekete lepel köti össze őket, amely a korszakot, a korszellemet, a századelő társadalmát, kettőjük lélektani felhőjét, hálóját, és kötelékeit egyaránt jelképezi. *„Kricskovics így tudja elmondani, hogy egymásnak való, egymáshoz illő embereket láttunk, akik a lepel jelenlétében azonban sohasem lehetnek egyedül: a kapcsolatukat a kor szüli, s öli meg. Szemléletesen, bár kissé talán hosszasan érzékelteti mindezt a több fázisos küzdelemsorozat, amely összefogódzott, párhuzamos mozgásokból indul és egyre hevesebb küzdelemmé fajul.”*Kricskovics ezzel a művével is bizonyítja, hogy tökéletesen ismeri az arányok titkait, a sokféle mondanivaló szoros szerkezetű formanyelvét.

Mozgásanyagában elsősorban a moderntáncra, a Graham-technikára épít, de akrobatikus elemeket is felhasznál. Plasztikus formák mellett dinamikus pillanatok és érzelmi hullámvázások jellemzik a művet. Stílus szempontjából talán ez a műve távolodik el leginkább a néptáncról.

A később triptichonná bővülő *Relációk* sorozat 1977-ben készült első alkotásában (Fáklya), szembetűnő Kricskovics Antal összetett nyelvezete, hiszen mondanivalójának kifejezéséhez, a különböző emberi viszonylatok feltárásához és megjelenítéséhez a balkáni néptánc, a nyugat-európai és amerikai modern mozdulatművészet, s bizonyos értelemben a balettművészet eszközeit is igénybe vette. A mű kezdetén megszólaló gyermekhang-foszlányokra, szélzúgásra, bombasistergésre a három test különböző térhelyzetei válaszolnak, amelyek láttán egy bölcsőre asszociálunk, s gyermeki korszakunkat idézi elénk. Innen továbblépve, a három ember életén és viszonyrendszerén keresztül végigvezet bennünket az

alkotó a felnőtté válás útjának jellegzetes szakaszain, a társas kapcsolatok fejlődésén és változásain, miközben az élet értelme, valamint a pusztulásban megszületni képes remény mellett is hitet tesz.

A mű összetett személyi viszonyrendszerére a kor kritikája is rámutat: „...*bár a koreográfus mindent az egyetemes érvényű tánc eszközeivel ábrázol, gondolatgazdagsága és a három táncos gyakori szerepváltozása próbára teszi a néző fantáziáját.*”

Kricskovics a görög mitológia *Orpheus és Eurydike*-történetét (1978, Fáklya Együttes, zene: Mikis Theodorakis krétai dalfeldolgozása) sajátos módon transzponálja át a tánc nyelvére. A koreográfia egyéni módon jeleníti meg a halál utáni, tiszavirág-életű szerelem felemás jellegét. Finom mívű szerelmi kettőst láthatunk, amelyben a férfi és a megálmodott nő – a létező és az utolérhetetlen – között feszülő vonzások ígérete egyetlen végzetes mozdulatra összeomlik. Az epilógusban Orpheus őrjöngve és gyötrődve siratja el kedvesét.

Szintén a görög mitológiából vett témát dolgoz fel saját egyéni látásmódján keresztül a *Castor és Pollux* (1978, Fáklya Együttes) c. koreográfia, amelyben Kricskovics Antal az ikerpár közötti harmonikus kapcsolatot feszült ellentétévé változtatja. Művének zenei választásában is a kontrasztra alapoz, hiszen Beethoven *Coriolanus-nyitánya* mellett felhasználja a görög chamikos erőteljes ritmusú és dinamikájú zenei világát. Ez a kettősség az alkotó szándékának megfelelően tökéletesen szolgálja a két testvér jellemfejlődésének ábrázolását. Táncos formanyelve is döntően az eredeti görög anyagból, a chamicos elemeiből építkezik, néhány mozzanatában azonban megjelenik benne a már tőle ismert „madárszárnyalást” idéző mozgásvilág. Kricskovics ezúttal a mitológiai hősök megkínlódott, de így még szorosabbá váló barátságáról vall művében. A kezdetben gondtalanul, boldogan és kiegyensúlyozottan együtt felnövekvő ikerfiak közül az egyik testvér meg akarja menteni a másikat a harc, a gyilkolás vad szenvedélyétől. „*A kezdeti együttmozdulások után veszi észre Castor a harc szimbólumát, a kardot, és testvériesen*

felkínálja pajtásainak. Pollux elfordul a kardtól, kezébe sem veszi, amikor Castor a kardhoz térdel, elvonja őt onnan. A kettőjük közti idill visszatér, de Castor ismét a kardot nézi. Valami eltört közöttük. Harmadszorra már örült harc indul a kardért, majd mégis, mintha Castor jobb belátásra térne, engesztelően ugrálja körül testvérét. Pollux könyörgése ellenére Castor egészen megvadul, diadalmasan mutatja fel a fegyvert. Pollux elragadja tőle, kettétöri. Castor döbbenet áll, kezét leereszti, testvére hozzá lép, átkarolják egymást, szembenéznek, és lassan teljes egyetértésben jönnek előre. A mű heves szenvedélyek ütközését és elcsitulását ábrázolja a végső kiegyenlítődésben.”

Kricskovics Antal a mítoszok felé fordul, amikor a *Sisyphos* (1978, Fáklya Együttes) c. alkotásában az értelmetlenségből kitörni képes ember alakjának toposzát kívánja táncban megjeleníteni. Sisyphos egyéni sorsa ugyan általános érvényű kérdéssé válik, a mű befejezése azonban nem az, hiszen az önpusztítás túlságosan egyéni megoldásnak tűnik az élet ránk nehezedő terheivel szemben. Zenéjét tekintve montázst használ, amely dél-amerikai karneválzenéből és eredeti 5/4-es ritmusú macedón tánc zenéjéből építkezik. „*A koreográfia elején lassan, meghajló térddel, de egyenes háttal, felemelt fejjel menetelő, büszke ember nehezen törik meg. Tánca akrobatikus fordulatokkal „jártatos” ugrásokkal, guggolásokkal teli. Az egyre gyorsuló zenében gyakran ismétlődnek csattanó, kemény hangok, melyek mintha felülről sújtának le rá: arra kényszerítik, hogy folytassa küzdelmeit. Szenvédéseiből mégis újratermelődik benne az öröm, vagyis táncába ismételten visszatér a vidám „futva szökellés”, és azt az érzést kelti a nézőben, hogy ez az ember tántoríthatatlan. Miután színpadi embertársai (két mozdulatlan figura) sohasem segítenek rajta, legfeljebb szenvtelenül nézik iszonyatos kínjait, hirtelen felindulásból közéjük dobja a láthatatlan köveket. De mikor az alakok már végképp elfordulnak tőle, ő kapja hátra a fejét. Kricskovics haldokló Sisyphosa ekkor utolsó*

erejét összeszedve úgy változtat a helyzetén, hogy áttörve a szemközti falat, kimenekül a közöny világából.”

A *Relációk II.* (1979, Fáklya) c. kompozíció egy szokatlanul izgalmas zenei kíséretre készült mű, ami a maga tömör gondolatsorával, ötletes és szép mozdulatkombinációival szintén kivívta a szakma elismerését. Kricskovics Antalnak ez a műve nem kifejezetten a néptánc formanyelvére épül, sokkal inkább különböző mozgáselemek ötvöződéséből áll össze, s válik nagyhatású színpadi látvánnyá. Mint ahogy a cím is jelzi, Kricskovics folytatja filozófiai megközelítésű gondolatainak táncba öltését. Lényegében emberi mivoltunk sokféleségét járja körül, a bennünk lévő jót és rosszat, a harmóniát és diszharmóniát, az agressziót és a megbékélést, az erőt és a gyengeséget, illetve az emberre jellemző uralkodásvágyat. Mindezt oly módon jeleníti meg, hogy az egyén belső tusakodását vetíti ki három szereplőre. Az alkotó a maga teremtette, sajátos mozdulatnyelvén keresztül le nem győzhető indulatokat, nyugalmat, sóvárgó érzelmeket, és tétova kétkedéseket egyaránt érzékeltet. A mű egyik legszebb pillanata, amikor a három, egymástól markánsan különböző karakterű táncos mintegy a madarak szárnyalását utánozva lebegnek, majd a feszült csendben hirtelen szétrebbenve ismét egymásnak feszülve folytatják ellentétekkel terhes, mégis sok tekintetben szorosán összefonódó táncukat, életüket.

A dramatikus művek mellett Kricskovics Antal időről időre visszanyúlt a hagyományokat feldolgozó művek alkotásához. Így születik meg a *Ruzsicsáló-Tavasziünnepek húsvétkor* (1979, Fáklya Együttes) alcímet viselő, rituális jellegű, díjnyertes kompozíciója, amelyben egy Mostar környéki ortodox rítust és népszokást elevenít fel az alkotó. A falusiak a feltámadást a temetőben ünneplik, ahol étellel-itallal tisztelegnek halottaik előtt, a közösség összejövetele azonban arra is jó alkalom, hogy legyőzzék halálfélelmüket, megünnepeljék a tavaszt, és egyúttal párt is válasszanak. A koreográfia rituális jellegét jól hangsúlyozza Kricskovics összetett mozgásvilága,

melyben ismételten felhasználja az alkotó két kedvelt, jellegzetes motívumát: a madarak szárnyalását erőteljes, ritmikus karcsapásokkal utánzó mozdulatát, illetve a délszláv folklórból eredeztethető teljes testrezegetést. A szerb népi szertartás színpadra transzponált változata láttán óhatatlanul eszünkbe jut a XX. század egyik legnagyobb koreográfusának alkotása, a Maurice Bejart-féle *Tavaszünnep*, hiszen a rítus és a szakralitás mindkettőben erőteljesen jelen van, Kricskovicsnál azonban a néptánc formanyelvén kerül megfogalmazásra. Ebben a ma is a revelációval bíró alkotásban, a hit áhítatában és csendjében ott érezzük az ember megváltás iránti ősi igényét ugyanúgy, mint a természet-közeli ember mágiába kapaszkodásának szükségességét.

A *Pólusok* (1979, Fáklya Együttes) c. koreográfiában – ebben a szintén kontrasztokra épülő művében – Kricskovics más megközelítésben, de ugyanarról a témáról, a kisebbség-többség viszonyai között megőrzött identitás és hűség lehetőségeiről próbálja meg elmondani gondolatait. A tibeti lámaénekekre és instrumentális kíséretre (montázsra) komponált darabjában érdekes módon nem találjuk meg a szokásos jellemfejlődés kibontakoztatását, helyette viszont olyan egyetemes érvényű gondolatot tár elénk, ami bármilyen értelemben egy egészen általános szituációt feszeget: a hatalmasok és kicsik viszonyát. Ezt szélesebb értelemben persze vonatkoztathatjuk a világ berendezkedésére, vagy akár a többféle nemzetiség együttélésének ilyen jellegű problémájára, de asszociálhatunk az emberi hozzáállás passzív és aktív formáira is. Ez utóbbi magatartás az asszimilációt képes magától távol tartani. Ha továbbgördítjük a gondolatot, arra az egyszerű végkövetkeztetésre jutunk, hogy a megalkuvás önmagában csakis vesztesé teheti az embert. Lényegében ezt fejezi ki az alkotó, amikor a színpadon megjelenő primitív-agresszív horda és a csendes áhítatban, harmóniában élő kevesek drámai ütközéséből a végsőkéig kitartó emberi magatartás kerül ki győztesen. Az említett ellentétek a mozgások erőteljesen szakaszolt szerkezeti rendjében, ellentétes hatású tételek sorozatában is

érvényesülnek. A jelmezek színszimbolikája csak tovább erősíti a két közeg közötti különbséget. Ugyanígy ellentétekre épül a zenei szerkesztésmód, melyben a tibeti lámák lassú tempójú, mormoló hangjával szemben egy erősen metrikus, keményen fémes hangzású zene szólal meg – ezek a két csoport ellentétes mozgásnyelvéhez hasonlóan kontrasztot alkotnak egymással. A tánc nyelve, mint már ezt az alkotótól megszokhattuk, Kricskovics egyéni mozgásnyelve, vagyis a balkáni tánckultúra és a moderntánc technika egyikének, a Graham-technikának sajátos ötvözete.

Az *In memoriam 1945—1985, Stabat Mater* (1979) c. többszereplős mű az Állami Népi Együttesben, a Tanácsköztársaság évfordulójára készült, amihez az ihlető forrást és az eszmei alapokat Pergolesi: *Stabat Mater* c. barokk egyházzenei alkotása adta. „*Kricskovics a levert forradalmak emlékművét készítette el, s táncában az Anya egyúttal a haza szimbólumát is jelentette. A műben szereplő bibliai alakok közül Jézusé, Júdásé és Mária Magdolnáé a főszerep, hiszen az alkotó története az Ember által elárult társról és a fájdalmában egyetemesen emberi Anyáról szól. Zenéjét Daróczi Bárdos Tamás komponálta meg oly módon, hogy a barokk Pergolesi zenéjének áthangszerelt formáját egy ezzel ellentétes stílussal, a kaukázusi hegyi népek ritmus- és dallamvilágával kötötte, ötvözte össze. Az élő zenekarral és énekkarral kiállított műben Kricskovics a kórust és tánckart együtt mozgatja a színpadon. A színpad bal hátsó sarkában a férfiaktól felépített Pietát egyszerre választja el és köti össze az énekkar a jobb elől elhelyezkedő fájdalmas anyával, körülötte a női tánckarral. Az Anya nem válik el a női karból, annak szerves része, melynek mozgása mindvégig egy szólamban történik. Az Anya összeomlását követik a nők zuhanásai, ezzel érzékeltetve, hogy az Anya nincs egyedül fájdalmával.*”

A *Stabat Mater* Kricskovics egyik legnagyobb értékű és formátumú koreográfiája. „*Keresem a szavakat, hogy jellemezzem a hangzást, és a képsorok harmonikus egybeforrottságát,*

a mértani formák bölcs eszmei töltését, a mozdulati dekorativitás emlékidéző hangulatát, amelyet a férfikórus szilaj dinamikája és a női kar szelíd ornamentikája teremt.”

Ezt az alkotást a korábbi és újabb, hasonló témájú művek egyfajta egységbe foglalásának is érzem. Habár a vérontás elleni tiltakozás, a szabadságért való küzdelem témája több kompozíciójában is feldolgozásra került, ilyen átfogóan, és művészien egyikben sem összegződött. Igazi művészi alkotás ez a mű, melyben Kricskovics rendkívüli színpad- és arányérzékkel, tömegeket mozgató jelenetekkel, áttekinthető gondolatmenettel, biztosan kezelt dinamikai árnyalatokkal, és plasztikai építkezés által juttatja el a nézőt a katarzis élményéhez. A mű mondanivalója sokkal több egy emlékezésnél: az alkotó a mához és főképpen a jövőnkért szól. Eszmeisége indokolja a zenében megjelenő óriási idő- és műfajeltérést, ezek tértől és időtől független ötvözését, amelyben a népzene egyéni alkotással, a néptánc önálló mozgásnyelvvvel társul. Kricskovics Antal *Stabat Mater* c. kompozíciója nemcsak formailag, de tartalmilag is polifonikus, amely szerkesztésmód rendkívül alkalmas a történelem zivataros pillanatainak, ugyanakkor az egyéni sorsokon keresztül a népek történelmének érzékeltetésére.

Szintén az Állami Népi Együttes felkérésére készült a *Hegyek éneke* (1980) c. kompozíció, ami alapvetően hagyományos táncos és zenei világból indul ki, azonban a gondolati tartalma további asszociációkra nyújt lehetőséget. Az alkotó ebben a műben úgy állítja szembe a hegyi folklórt és a völgyek tradícióját, hogy a hegyek lakóinak nagyon drámai és kemény megjelenítésével szemben a lent lakó embereket nagyon líraian, lágyan ábrázolja, így éles kontrasztot alkot. A két közösség közötti valóságos konfliktust valós táncszközökkel oldja meg, megfogalmazásában pedig benne rejlik a megoldás. Koreográfiájában nagyon szerencsésen egybecseng az elgondolás, a formálási koncepció és az a formavilág, amiben Kricskovics közismerten igen erős. A balkáni, illetve a Földközi-tenger környéki, de sajátosan interpretált mozgásanyagot, különösen a kollektív, viharos erejű és igen hatásos formák megjelenítésére

alkalmazza. Ehhez a mozgásvilághoz kapcsolja a moderntánc egyes elemeit, ami ennél a műnél nemcsak szerencsés ötvözést eredményezett, de a mondanivaló kifejezését is jól szolgálta.

Az egykori kritikák egyikében Fuchs Livia többek között az alábbi kritikai véleményének adott hangot a művel kapcsolatban: „*Kricskovics invenciói csodálatosak, de nem minden drámai helyzethez találta meg az adekvát kifejezőmódot.*”

Fontos mozzanatát jelentette a kricskovicsi életműnek a Kodály Zoltán művére, a *Missa brevis*-re és indiai zenére készített kompozíció, az *Agnus Dei* (1982, Fáklya Együttes), amelyben az alkotó a keresztény és a pogány vallás gondolatvilágához nyúl. E két ellentétes világ egymás mellé állításán keresztül Kricskovics Antal a megváltás eszméjét kívánja körüljárni művében, melyből aztán kiderül, hogy éppen azok vesztik el, akiknek javát akarta a megváltó. Az alkotónak nagy erénye, hogy Kodály zenéjét és az indiai népzénet, az eltérő mozgásformákat és világokat oly módon sikerült egybeillesztenie, hogy a különböző világok ábrázolása szükségszerűen a megértést szolgálják.

„*Először egy öt fiúból álló primitív horda képe jelenik meg a színpadon. Egyenként jönnek a tér négy sarkából mindig azonos mozdulattal kapcsolódva az előzők mozgásához. (A barbár erőt sugárzó formákban olykor felfedezhetők az indiai mozgásvilág jellegzetes motívumai) Egyikük kiválik a csoportból, alakjában valamilyen magasrendű, gondolkodó lény jelenik meg. Már nem találja helyét a többiek között, ellentétbe kerül velük, sőt talán meg is ölnék. Ekkor jelenik meg a megváltás eszméjét megtestesítő, fehér ruhás nőalak a gyönyörű Kodály-mise tenorjára (Qui tollis peccata mundi). Különösen szép a zenei megfogalmazásban, hogy „Agnus dei” a tétel elején a férfikórusban halkán szólal meg, és a lényeges „ki elveszed a világ bűneit” sor kap hangsúlyt a szólista előadásában. A színpadon erőteljes szembeállítás érvényesül a bűn, a gyilkolni készülő vad horda és a megtisztulást, megváltást hozó éteri nőalak között. A Báránynak, mint ezt a bibliai megfogalmazásból is tudjuk, vérével kell lemosnia az*

emberiség bűneit. Az áldozat motívuma tehát végig ott húzódik a mű gondolati háttérében, és ha kitágítjuk az értelmezést – akár a primitív áldozatokat is belevonva –, ez is kapcsolatot teremt a világok között. A megváltás eszméje, a megtisztulás még nem valósulhat meg, a megváltót éppen azok veszejtik el, akiknek a javát akarja. Folytatódik a vademberek extázis felé hajló tánca, de a fentről lehulló lepel és a vele táncoló elkülönülő fiú bizonyossá teszi, hogy nem hiábavaló áldozatról van szó. Akad, aki továbbviszi a gondolatot. A valóban mély gondolatokat tartalmazó, jól felépített és szépen, egyszerűen fogalmazott mű élmény-teli pillanatokot szerez a nézőnek. Kricskovics festői látásmódja ebben a műben is erősen érzékelhető!”

A *Jób* c. kompozícióban (1980, Fáklya) az alkotó a húségről és a hitről vall. A műben a „*Mestrovic-szobrot asszociáló figura a főszereplővel abban a pillanatban találkozik, amikor már a Sátán kezében vergődik, s fekélyekkel van megverve, háza népével együtt. Nincstelen, kiteszített emberek, akik kapnak a kegyesen odavetett rongyokon, boldogok egy-egy levetett ócska kacattal, de a másét nem irigylük. A hatalom azonban, mint egy szörnyifigura (ez a mozgó gúla mesteri ötlet) megmutatja igazi arcát, s még az illúzió örömét is elveszi tőlük. Jób, a monstrum, a kifosztó, megalázó hatalom ellen fordul, s megalázott <háza népét> a sodró záró táncban újabb ellenállásra vezeti – ezzel válik eszmeileg is Kricskovics saját alakjává a belenyugvó bibliai Jóbbal szemben.*”

A *Magány* (1981, Árva Eszter) c. koreográfiában Kricskovics a korábbi műveihez hasonlóan szintén a hitről és húségről vall. Az expresszív mozgáselemekre épülő koreográfia szelíd lelkű, de bénult nőalakja – érzékelve magára maradottságát – már csak sóvárogni képes egy társ iránt, hitét és reményét, hogy társaihoz hasonlóan ő is párt találjon magának, azonban nem adja fel. Az örültségig is vágyakozó nő képzeletében meg is jelenik egy hasonlóan magányos férfi, aki felé kúszva, de vele csak párhuzamosan, egymás útját csak a végtelenben

keresztezve halad el mellette. S ez nem adhat más kicsengést a műnek, minthogy a magányos ember számára egyetlen kapaszkodó marad: a remény, hogy valamikor véget ér az ő magánya is.

A *Párizs almája* (1981, Fáklya) táncadaptációjában Kricskovics a balkáni táncok nyelvén szólal meg: az istennők almáért vívott vetélkedése egy igen szellemes, derűs és játékos, igencsak életvidám hangulatot idéz fel, fergeteges tempóban. Az alkotó ebben a műben kivételesen a humor eszköztárát is felhasználja oly módon, hogy a mitológiából ismert téma földi viszonyok között nyer földi megoldást.

A filozofikus megközelítésű alkotások újabb darabja, a *Relációk III.* (1982, Budapest Táncegyüttes) immár trilógiává bővíti a sorozatot. *„Akárcsak az előző művek, ez is az emberi jellem különböző dimenzióit, önmagához és másokhoz való kapcsolatát vizsgálja, azonban most már két nő és egy férfi kölcsönhatásából elsősorban az ellentéteket igyekszik kidomborítani. Már a két női alak is ellentétes. A piros ruhás lány inkább a nőiességet képviseli, míg a sötétkék trikós erőteljesebb, keményebb egyéniség. Kettejük közé zárva áll a férfi figura. A bevezetésben, amely talán egy kicsit tömörebb is lehetne, az előző relációhoz hasonlóan indiai táncelemek jelennek meg, majd lassan valamilyen szerelmi háromszög látszik kibontakozni, de a gyors érzelmi, hangulati váltások az egész műben mindenféle konkretizálást megkérdőjelezhetnek. Különböző temperamentumok csapnak össze, illetve igyekeznek egymáshoz idomulni. A megformálásban többnyire hiányát éreztem a korábban tapasztalható igényességnek. Koreográfiai szempontból is találunk ismétlődéseket, és maga a viszonyrendszer-változás is végső soron olyan, mintha egy pont körül mozogna. A táncosok nagy erőbevetéssel dolgoztak, nem rajtuk múltott, hogy a hatás végül is elmaradt. A valóságos viszonylatok hiányát, a koreográfiai többértelműséget és az alkalmazott mozgásanyag heterogenitását a jó előadók sem tudták feledtetni.”*

A *Relációk* három darabja gondolatilag egységes alkotás. Mindhárom háromszereplős mű, az egyenlőszárú háromszög formáiból indul ki, és az oda visszatérő plasztikai csoport

mozgásformái minden koreográfiai mozzanatban az arany metszés jegyében születnek és halnak el. Különös érdekesség, hogy az első folklorisztikus elemekből indul, majd merészen eltávolodik tőle, a Graham-technikán keresztül eljut a '60-as évek amerikai trendjéig, a minimal-dance fogalmáig. Elektronikus zenei háttér, távol-keleti láma-ének töredékek adják az akusztikus háttérrel, és valóban az elidegenedett világ és az összekapaszkodás, az emberi tartás igénye, lehetősége és lehetetlensége jelenik meg a tér plasztikai variációiban. Tulajdonképpen állandó mozgásban, lendületben lévő és a lendület elhalásának mozzanatait variáló mozgó szobrokat látunk. Az alkotó ezt a másokkal és önmagunkkal vívott folytonos küzdelemről szóló filozofikus művet az indiai folklór és a moderntánc elemeiből szőtt stilizált formanyelven jeleníti meg a színpadon.

Kricskovics a Relációk c. triptichonnal pontosan azt mutatja meg, milyen mélységű lehet a folklór egy alkotó gondolat- és mozgásvilágában. *„A plasztikai megoldások a hellén harmóniából fakadnak, a lépések, futások, dobbantások, emelések, gurulások, vetődések az antik verslábak ritmikáját idézik, s az utolsó, tehát harmadik darabban az utolsó harmad visszatérő kólószerű tánc ugyanazt az ABA ritornell-formát adja, amely legelső koreográfiájában, a Momacsko koloban jelent meg először. A folklór úgy él e három darabban, mint Miro festészetében a katalán népművészet.”*

A *Makar Csudra* (1982, Budapest Táncgyűttes) színreviteléhez Gorkij azonos című novelláját, és Vujicsics Tihamér egykori zenéjét használta fel. *„Az irodalmi mű még magán viseli a romantikus stílus kései jegyeit, de az érzelmek valóságigényű bemutatása, a tömör és mégis hiteles jellemrajzok már a realizmus irányába mutatnak. Éppen ez a kettősség adja a mű értékét. A lényeg a belső feszültségben rejlik: a belülről motivált, mélyben forrongó szenvedélyek kirobbanása, végzetszerűsége adja a mű igazi drámaiságát.”* A táncos adaptáció mindebből a

történet visszaadására korlátozódott, az érzelmek külsőségessé váltak, vagy nem is igazán tudtak megmutatkozni és a végső tragédia levezetése is hiányos maradt.

Az *Eszter imája* c. művének megalkotásához (1983, Budapest Táncegyüttes) Kricskovics Antal az Ószövetségből, Eszter könyvéből merítette az ihletet, amelyhez zenekíséretül eredeti héber dallamokat választott. Az erőteljesen képzőművészeti hatású alkotásban a bibliai történet drámai szituációja elevenedik meg: *„Perzsa földön felhő támad, Vihar a zsidókra (...) Első úr a nagy országban, Hámán tör reájuk, vérük lesi, azt keresi, parancsa haláluk (...) megrajzolva benne a zsidó nép megmentőjének, Eszter királynénak alakját, vagy inkább lelkiállapotát. Az öt nőre komponált szuverén táncalkotás festői ábrázolásmódjával, plasztikai építkezésével, sajátos atmoszférájával maradandó élményt nyújt. Mozgásanyagában ugyan nem hoz újat a darab, de a modern tánc, a mozdulatművészet, a stilizált keleti néptánc elemeiből ötvözött sajátos kricskovicsi formanyelv harmonikusan simul az akusztikus háttérhez, tökéletesen egységesül a tartalommal (...) nagyon szépek az ikonokat idéző csoportpózok és a csoportmozgások az ideoda suhanásokkal, izgatott futásokkal, szélesen rebbenő mozdulatokkal. Az Eszter jellemzésében alkalmazott expresszív mozdulatok, keleties pózok, gesztusok szépen kifejezik az asszony érzelmi-indulati hullámzásait, kitöréseit a gyötrő fájdalomtól a cselekvésre sarkalló izzó szenvedélyig.”*

Kricskovics alkotói életútját összegezve megállapítható, hogy egyszerre megőrzi, és mégis mindig meg-megújítja tánccdarabjai jellegzetes stílus- és formavilágát. Ezzel kapcsolatban Lukács István irodalomtörténész kifejti, hogy Kricskovics *„a világot két különböző tánckoreográfiai <megértési alakzaton> keresztül közelíti meg, egy <intellektuális> absztrakt zenei és táncnyelvi formákat használó és egy <archaikus történeti és táji hagyományra építő> formanyelvet alkalmazó interpretáción át. Ezen értelmezések segítségével szembeállítja a nézőt az Élettel: az emberi sors konfliktusaival, tragédiákkal, bánatokkal és örömeikkel, vígságokkal egyaránt teli, pontosabban csakis általuk teljes mikrokozmoszával... Kricskovics Antal, ha*

műveiben racionálisan interpretálja is a világot, közben az emocionalitás legragyogóbb, vagy éppenséggel legsötétebb köntösébe öltözteti azt.”

Alkotásainak szinte mindegyike az emberi kiszolgáltatottság témakörét járja körül, ugyanakkor azt az üzenetet sugallja, hogy emberáldozatok árán nem érhetünk el valós győzelmeket. Műveiben, mintegy eszközként egyaránt megtaláljuk a haláltánc mélységes csöndjét, a húsba vágó szerelmi küzdelmet, a *Stabat Mater* tragikus, de méltósággal viselt, fájdalmat sugárzó pillanatait, a *Magány* mindent átható, szinte tapintható sóvárgásait, a *Rítusok* szeretetet áhíttá varázsoló magasztosságát, amelyek mind az értelmi és érzelmi megközelítés csodálatos összhangjáról árulkodnak.

Kricskovics a bartóki modell követésének sajátos útján jár. Szuverén gondolatainak táncos kifejezéséhez olyan idiómát használ, ami több nemzetiség művészetének ötvözése révén emelkedik egyetemes érvényűvé anélkül, hogy az etnikai gyökereket elveszítené. Visszanyúl a forráshoz, és torzításmentesen merít belőle. Alkotói pályájának középső szakaszában a moderntánc technikák egyikét, a Graham-technikát is felhasználva továbbbővíti szintetizált, összetett nyelvezetét. Tartalmilag annyiban rokon Györgyfalvai Katalin alkotói szemléletével, hogy ő is makro- és mikrokörnyezetünket vizsgálja időben hol közelebről, hol pedig távolabbról, vagyis műveiken keresztül alapvetően mindketten társadalmi gyökerű problémákat vetnek fel.

Kricskovics Antal egyéni, senki mással össze nem téveszthető művész- és koreográfuspályát futott be, és felmérhetetlen folklórkincs birtokában, két kulturális tradíció kereszteződésében, kivételes rátermettséggel hívta fel magára a figyelmet. Az egyéni útját járó alkotó különleges színfoltot jelent a magyarországi „folklór iskola” úgynevezett második nemzedékének merészen kísérletező áramlataiban. Az ő aranytartaléka az, hogy a balkáni táncanyag sokkal archaikusabb, a polgáriasodástól sokkal érintetlenebb elemekkel rendelkezik,

mint a nyugat-európai társastáncok divatáramlatait magán hordozó újkori magyar néptánc motívumkincese. S minthogy az archaikus balkáni körtáncok és a dobbal kísért harci táncok stílusa csakugyan nem esik távol az ókori görög vázarajzokon látott mozgásformáktól, a koreográfus szerencsés kézzel nyúl az antik tragédiák, mítoszok előadásához, és ezzel az eszköztárral illúziót keltő műveket alkotott.

„A tragikumot mértéktartó vonalakkal rajzolja fel, a vidámságot gyermeki ujjongással önti végig a színpadon. A tánc iránti tisztelet és a tánc keltette áhítat átáramlik a rivaldán minden művében”

Alkotásai többségében tökéletes arány- és formaérzék sugárzik, műveiből árad a fantasztikus szuggesztivitás, a hagyományos módon színpadra állított néptánc műsorokra járó közönség Kricskovics Antal alkotásain keresztül megismerkedhetett a táncos katarzisz élményével.

Kricskovics Antalnak nem kellett messzire mennie, hogy igaz forrásra találjon, hiszen ott született a néptánc forrása mellett, amelyből táncművészeti pályáján mindvégig bőséggel meríthetett. Indulása egybeesett azzal a korrallal, amikor a megújuló magyar táncművészet a bartóki zene példája nyomán új utakat keresett. Alkotásait tekintve Kricskovics sokarcú koreográfus, egyrészt a magyarországi néptánc kultúra egyik meghatározó egyénisége, aki a délszláv táncmotívumokat újraalkotva, népszerű koreográfiák sorát állította színpadra, másrészt a balkáni motívumokból művészi táncdrámákat épített. Kricskovics Antal kortársaival Novák Ferencsel, Györgyfalvay Katalinnal, Timár Sándorral, Szigeti Károllyal egy új iskolát teremtett, de aki ezzel együtt mindvégig megmaradt öntudatos bunyevác-horvátnak, és aki a magyar és más népek táncértékeit is egyforma szívvel reprezentálta Magyarországon és határain kívül. Táncművészetében remekül ötvöződnek a Kárpát-medence magyar, szlovák, szerb, horvát, és a szlovén, balkáni román, görög, macedón, bolgár és moszlim elemek a Közel- és Távoll-Kelettel.

Összegezve megállapíthatjuk, hogy Kricskovics Antal alkotói világában együtt volt és van minden, ami emberi kultúra és szépség, érzelem és szenvedély, amit sajátos nyelvezetén, a képzőművészet és a színház világát is szem előtt tartva formált művészi módon színpadra, ezzel továbbgazdagítva az egyetemes tánckultúrát.

6. 8. Timár Sándor

Timár Sándor egy Szolnok melletti tanyán született, így a folklórral természetes módon került kapcsolatba, személyes élményei egészen kicsi gyermekkorától meghatározzák világszemléletét. Eleinte ugyan a kutatóorvosi hivatást képzelte jövőjének, de szüleinek kulákká nyilvánítása ebben a törekvésében megakadályozta, így a szolnoki táncegyüttesben táncolva idővel próbavezetői feladatokat is végzett, ezzel párhuzamosan pedig Bartók és Kodály népzene gyűjtésének módszereit követve maga is önálló gyűjtésekbe kezdett.

1953-tól öt éven át az éppen akkor induló, Molnár István vezette SZOT Művészegyüttesben táncolt. 1958-ban pedig felkérték az amatőr Vegyipari Dolgozók Szakszervezete Bartók Béla Táncegyüttes vezetőjévé, ahol tevékenységének huszonkét éve során számtalan koreográfiát készített, s emellett iskolateremtő gyűjtőmunkát folytatott a még élő néptánc hagyományok megmentéséért. Pályatársaihoz hasonlóan ő is elvégezte a meghívásos alapon induló koreográfus szakot a Színművészeti Főiskolán – vizsgaművét a Bihari Együttes mutatta be. Kezdeti alkotásait is ugyanebben az együttesben készítette el (pl.: *Bagi lánytánc* 1957—58), amelyek a korabeli leírások alapján egyértelműen tanúskodnak a különböző regionális táncstílusok elmélyült ismeretéről.

Timár Sándor kortársai közül elsőként helyezte alkotói célkitűzése előterébe az eredeti táncanyag struktúráját, emellett együttesében egy olyan szellemi alkotóműhelyt hozott létre, amelyben generációk sokaságai ismerkedtek meg hagyományos táncos anyanyelvünkkel, s vált életük szerves részévé a hagyományos kultúra. A próbák színhelyén gyakran jelentek meg vendégként a társzművészetek olyan jeles képviselői, mint pl. Nagy László, Csoóri Sándor, illetve az elméleti táncstudomány és folklórgyűjtés olyan ismert személyiségei, mint pl. Dr. Martin György és Kallós Zoltán, akik előadásaikkal felejthetetlen élményt és komoly szellemi többletet jelentettek a táncosoknak.

A hetvenes évek elején kibontakozó magyarországi táncházmozgalom társadalmi megismertetésében, elterjesztésében meghatározó szerepet vállalt a VDSZ Bartók Együttes és vezetője, Timár Sándor. Ez a hagyományos szórakozási forma a legújabbban felgyűjtött vidékek táncainak elsajátítása mellett kitűnő alkalmat teremtett az adatközlők által élőben bemutatott táncok közvetlen megismerésére. Ezzel párhuzamosan a kutatások területén is óriási fejlődés következett be, amelynek eredményeképpen a néptáncról alkotott szemlélet erőteljesen megváltozott. És miközben a Bartók Együttesnek köszönhetően ország-, sőt világszerte a táncházak szerves részévé vált a hagyományos táncok tanítása, nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy ez a műhely számtalan kitűnő táncost, alkotót, táncpedagógust, illetve muzsikust adott a szakmának. Ebből a közegeből vált ismertté többek között Halmos Béla, Sebő Ferenc, Sebestyén Márta, valamint a Muzsikás Együttes, és még nagyon sokan, akik a „tisztá forrás” tiszteletét mindannyian mesterüktől tanulták.

Timár Sándor az amatőr együtteses munkája mellett az Állami Balett Intézet Néptánc-tagozatán is kamatoztatta az újszerű szemlélet jegyében kialakított pedagógiai módszerét, ahol a nyolcvanas évekig tanszékvezetőként tevékenykedett. Tánc-tanítási módszerét, pedagógiai szellemiségét egykori tanítványai közül szintén sokan követik.

1981-től az Állami Népi Együttes művészeti vezetőjeként meghatározó szerepet vállalt a társulat megújuló arculatának kialakításában. Fantasztikus munkabírását bizonyítja, hogy ugyanez idő alatt számos vidéki együttesben vállalt vendégbetanításokat, és gyakran oktatott külföldön is magyar néptáncokat, amelyek során felbecsülhetetlen érdemeket szerzett az újfolklorista szemlélet hazai és külföldi elterjesztésében.

Hivatásos együttesi tevékenységének befejezése óta a gyermekek oktatására és nevelésére fordítja minden erejét, aminek eredményeképpen az ifjabb generációk százai sajátítják el táncos anyanyelvünket.

Alkotói szemléletét tekintve kezdetben - kortársaihoz hasonlóan - Timár Sándor szintén készített koreográfiákat Bartók Béla etűdjeire, amelyek közül a *Kolinda* (1968), valamint a *Hegedűduók: 28-as, 44-es* Mikrokozmoszra készült két mű (1970) még ma is elevenen él a szakma körében. Ugyanebben a periódusban alkotta meg Sály József zenéjére a *Vissza se tekintek* c. kompozícióját, azonban a gyűjtések és a kutatómunkák során megismert néptánc hagyományok birtokában egyre inkább az eredeti táncanyag táncközpontú színpadi megformálása került alkotásainak középpontjába.

Ha kapcsolatot keresünk az elődök munkásságával, Timár Sándor művészi attitűdje Molnár Istvánéhoz áll közelebb, hiszen amellet, hogy mindketten hivatásos előadóművészek voltak, majd koreográfusok lettek, iskolát és stílust teremtettek, személyes önkifejezésüket mindketten a magyar néptánc formanyelvéből kiindulva akarták és tudták megvalósítani, azonban míg Molnár Istvánt az alkotás során erősen vezérelték a személyes alkotói célkitűzések, addig tanítványa, Timár Sándor alkotói egyénisége a koreográfiákban tudatosan háttérbe szorul.

Timár Sándor egykori mesterét és a bartóki modellt követve saját gyűjtései során fedezte fel a néptánc páratlan gazdagságát. Nemzedékének tagjai közül ő mélyedt el leginkább a teljes magyar táncfolklor világába, és ebből a tiszta forrásból táplálkozva kíván jelenleg is a ma

emberéhez szóló, korszerű táncművészetet teremteni úgy, hogy eközben csak a lehető legkisebb mértékben alkalmaz módosításokat a hagyomány színpadi megjelenítése során. Ez az új alkotói szemlélet lényegében tehát a folklórban fellelhető formák színpadi újraalkotását, imitációt eredményezett. A folklór továbbvitelének ezt az útját Timár Sándor szintén saját műhelyében, a Bartók Együttesben, a bartóki gondolatoktól vezérelve alakította ki és fejlesztette tovább. Saját alkotói felfogásáról így vélekedik: *„Ha Bartókot valljuk mintaképünknek, Bartók színvilága olyan gazdag, hogy ha nem is az egész Bartóki világot fogjuk fel magunkénak, csupán egy szeletét, részletét, még mindig Bartók szelleméhez állunk közel. Gondolom, ha csak ezt csinálnám továbbra is, amit eddig, akkor sem mondanék ellent a bartóki szellemnek, mert ez is benne van.”*

Alkotásaiban az egyéni gondolatvilág helyett az autentikus táncanyag, aminek legteljesebb megjelenítéséhez egy új színpadi kompozíciós módszert alakított ki – azon lehetőségeket és formákat kereste, amelyek segítségével a tiszta forrást a legszebben színpadra tudja állítani. Műveiben a hagyományos táncok a színpad törvényeinek és az alkotó sajátos esztétikai látásmódjának megfelelően kerültek újraalkotásra, s pályatársaitól eltérően nála a dramaturgia a táncstílusokban rejlő belső feszültségek, megjelenítésében érvényesült.

Timár Sándor egyéniségének három legfontosabb összetevője az egyszerűség, a tehetség és a hit, amihez társult a folklór iránti mérhetetlen alázat, az egyszerű emberek iránt érzett tisztelet, amely elemek alkotói, pedagógiai és emberi életútját egyaránt végigkísérték.

Tehetségével műfajt teremtett: a szimfonikus szerkesztésű néptánc és néptánc-szvit műfaját, amelynek szerkesztési elveit a Bartók Együttesben dolgozta ki, amelyet az ország számos együttesében alkotó módon továbbfejlesztett, és eredményei végül a Magyar Állami Népi Együttesben, később pedig a Csillagszemű Gyermektáncgyüttesben teljesedtek ki.

A hetvenes évektől kezdve tehát Timár Sándor a hagyományörző néptánc új korszakát indította el, amikor már nem motívumokban gondolkodott, hanem táncfolyamatokban, vagyis alkotó önmagát háttérbe szorítva az autentikus táncokat helyezte előtérbe. Elhagyta a stilizált jelmezeket, zenekari feldolgozások helyett a parasztszereplők zenekari felállását alkalmazta, annak játékmódját és hangzásvilágát vitte színpadra, és az eredeti táncokat autentikus népviseletbe öltöztette. Ezt a Timár Sándor nevével fémjelezhető, a táncművészet megszületésével egyidőben kibontakozó, és a színpadi néptáncművészetben máig ható irányzatot újfolklorista irányzatnak nevezzük. Lényege, hogy a falvakban gyűjtött anyagot tekinti követendő példának, ennek megfelelően a motívumokban való gondolkodás helyébe a funkció és szerkezetcentrikusság lép, a korábbi kompozíciós sablonokat pedig eleinte dekomponáltság, majd a kötött és a kötetlen szerkezetű részek tudatos keveredése váltja fel.

Koreográfiai módszerének szerves részét képezi a Kárpát-medence táncművészetére oly jellemző improvizatív táncalkotás alkalmazása, amelyet általában a kötött táncfolyamatokkal váltogatva jelenít meg a színpadon. Alkotásaiban ennek megfelelően az unisono és a polifónia egyaránt helyet kap. Az ellenpontozásos szerkesztésmód a térhasználatban is fontos szerepet kap, hiszen a művekben megjelenő szóló, kettős, illetve a csoportok mozgásával érdekes, aszimmetrikus kontrasztokat alkot.

Timár Sándor sajátos esztétikája és a kreativitása szerint formált művei mindenféle teatralitás nélkül, az autentikus zene és tánc eszközeivel, a motívum és a forma felragyogtatásán keresztül ünnepet varázsolnak a színpadra. Koreográfiáit a hagyományos térszerkezet helyett az aszimmetria jellemzi, a látszólagos rendetlenséget rafináltan megszerkesztett rend uralja, amelynek mintáját a hagyományos *„paraszti táncalkalmak gyakran improvizatív, ám valójában az évszázadok folyamán kikristályosodott struktúrájából veszi át.”*

Az új irányzat szellemében fogant művekkel kapcsolatban Körtvélyes Géza így fogalmaz: *„Az így megalkotott művek hosszú sora a magas rangú művészet meggyőző erejével hatott abban az értelemben, ahogy Bartók a népdalt a műzenei alkotásokkal egyenértékű remekműnek tekintette.”*

Az újfolklorista szemléletű alkotások fogadtatása a szakma részéről nem volt teljesen egyértelmű, és a pozitív vélemények mellett olyan kritikák is elhangzottak, amelyek szerint *„A paraszti táncolási mód megtanulása még nem azonos a tudatos táncolással és semmiképpen sem követel naturalizmust a színpadon. Más a mindennapi tánc, a táncházmozgalom, és egészen más a színpad! Mindegyiknek megvannak a maga sajátos törvényei. A színpadi esztétika törvényeit a néptáncosoknak is figyelembe kell venniük.”*

Visszatekintve a táncházmozgalom kezdetének idején ebben a szemléletben készült koreográfiákra, még valóban jellemző volt, hogy a naturalizmus – néha akár az extremizmusba hajlón is – túltengett a színpadon, és a legfontosabb cél, a hagyományos táncok minél eredetibb bemutatása, háttérbe szorította a színpadi törvényszerűségeket. Ezek a hiányosságok azonban a későbbi alkotásaiban már egyre kevésbé fedezhetők fel. Timár Sándor így vall alkotói szemléletének változásairól: *„Nagyon táncszerűt szeretnék, és semmiképpen nem akarok valamilyen dramaturgiai vezérfonalat követni, amit szóban körül lehet írni. Inkább a belső feszültségek érdekelnének. Ezek a feszültségek a jelenlegi táncainkban is erősen élnek, csak nyilván egy <más felállításban> másként hatnának, és mást mondanának el. Azt szilárdan eltökéltem magamban, hogy dramatikus táncot semmiképpen sem szeretnék csinálni, ebben a műfajban sokszor magamnál is, másnál is úgy érzem, hogy egy kicsit erőszakoljuk a táncot. Úgy látom, hogy mindazok a kompozíciók, amelyeket az utóbbi években kialakított munkám szellemében hoztam létre, most is ragyogóan mennek a színpadon, viszont amelyeket picit*

kitérőnek szántam, máris elakadtak. Ez arra int, hogy ne a dramatikus műfajt műveljem, hanem valami mást.”

A folklór egyre elmélyültebb ismerete Timár Sándor pedagógiai módszereiben is nagy változásokat eredményezett. Kezdetben ugyan ő is a demonstráló módszert alkalmazta, vagyis amit mutatott, azt kellett lemásolniuk a táncosoknak, később azonban – Dr. Martin György sokszor hangoztatott elvét követve – az eredeti mozgásfolyamatok kerültek tanításának középpontjába. Több évtizedes pedagógiai munkája eredményeként egy sajátos módszer csiszolódott ki, aminek lényege, hogy miközben a lépéseket tanítja, a táncosok megtanulják a lépések funkcióját, és a táncfolyamatban lévő helyét is, illetve a tánc zenei illeszkedését, majd ezt követi az adott tánc szabad értelmezése, vagyis az improvizáció.

A Timár-módszer abból indul ki, hogy minden vidéknek van egy sajátos nyelvtana, vagy táncszerkesztése, melynek ismeretében mindenki tudásához és egyéniségéhez mérten képes önmagát kifejezni a tánc nyelvén. Az improvizációt is lehet tanítani, hiszen szabályok szerint, tulajdonképpen sajátos belső rendszerben működik. A fokozatosság elvét szem előtt tartó táncoktatás során először szavakat, szóköteket, illetve egyszerűbb, majd egyre bonyolultabb mondatokat alkotunk a táncból, végül az adott tánc szerkezeti jellegzetességeinek megfelelően érvényesülhet az egyéni gondolatok táncban való kifejeződése. Ezzel a rögtönzésre való tudatos neveléssel nemcsak a tánc egyfajta újraalkotása jön létre, hanem a tanult táncstílus nyelvén történő kommunikálás is megvalósul, az igazán tehetségesek pedig a táncnyelv gazdagításához is hozzájárulnak.

Ennek a Kodály módszerből kiinduló táncpedagógiának az a lényege, hogy a gyermekek minél korábban, akár az óvodás kortól kezdődően ismerjék meg népzenei és néptánc hagyományainkat oly módon, hogy a tánc a színpadi megjelenítésen túl saját életérzéseik kifejezésére is szolgáljon, s mindennapi életük szerves részévé váljon. Ezt a módszert ma már

itthon és világszerte egyaránt olyannyira elismerik, hogy Timár Sándor erről szóló könyve (*Néptáncnyelven*) a közeljövőben a magyar mellett angol és japán nyelven is megjelenik. A bevezetőjében gyönyörűen összegződnék a szerző gondolatai: *„Alapvető emberi jog, hogy minden gyermek megtanulhassa édesanyja beszédnyelvét. Ugyanez a jog a játék és a tánc esetében is meg kell, illesse gyermekeinket.”*

S hogy ez a pedagógiai módszer mennyire egyetemes érvényű, arra bizonyíték Jehudi Menuhin hegedűművésznek a Csillagszemű Táncegyüttes műsora láttán 1996. október 26-án elhangzott kijelentése: *„Őnök csodálatos dolgot művelnek a gyerekekkel. A világ minden táján így kell tanulni a gyerekeknek énekelni és táncolni, ahogy ezt ma este itt láttam!”*

Ezt a minden korosztálynál alkalmazható korszerű pedagógiai módszert Timár Sándor és felesége napjainkban az általuk 1993-ban megalapított, hazai és európai szinten egyedülálló Csillagszemű Gyermektáncegyüttesben alkalmazzák, ahol több száz gyermeket nevelnek táncos hagyományaink tiszteletére és ápolására.

Mivel azonban dolgozatom alapvető céljaul a második koreográfusnemzedék alkotói munkásságának kutatását választottam, ami a hazai táncszínházi tendenciák sajátos alakulásában, a bartóki modell követésében, illetve az őket követők alkotói szemléletének fejlődésében játszott komoly szerepet, ezért most Timár Sándor művei közül csupán azokról fogok említést tenni, amelyek által a színpadi néptáncművészetben máig létező néptánc-szvit műfaja megteremtődött, és azon megformálási módokról kívánok szót ejteni, amelyek napjaink színpadi néptáncművészetét döntően meghatározzák.

Általánosságban mindenképpen fontosnak tartom megemlíteni, hogy Timár Sándor az alkotói útkeresés során, Györgyfalvay Katalinhoz hasonlóan szintén kísérletet tett a zenei formák táncszínpadon való megformálására (*Rondo* c. koreográfia, 1961, VDSZ Bartók Együttes). Az akkori kortárs szellemiség jegyében ő is készített Bartók Béla műveire tematikus

koreográfiákat, azonban a kezdeti törekvések után hamarosan a tiszta forrás színpadra állításában találta meg önmaga kifejezésének legjobb eszközét. A többnyire színtiszta autentikus táncanyagból készített műveinek mindegyikére jellemző a tiszta és arányos szerkesztés, a színpadi megformálás tekintetében pedig a kifejezetten plasztikus megjelenítés, zenei kíséretére pedig az autentikusságra való törekvés.

Elsőként kell megemlítenem a *Fehér liliomszál* (1960, VDSZ Bartók Együttes, zeneszerző: Sály József) c. koreográfiát, mely a maga nemében tökéletesen megformált, ugyanakkor éteri tisztaságú lírát árasztó kompozíció. Akkor született, amikor a második generáció tagjai valamennyien a néphagyományban való újbóli elmélyedést tekintették legfőbb célkitűzésük egyikének, s a különböző tánc típusok ismeretében azt az egyéni látásmódot igyekeztek megjeleníteni a színpadon, amit számukra a kiválasztott tánc jelentett. Timár Sándornak ez a mára már klasszikussá vált koreográfiája tulajdonképpen csupán egy gyermekjáték színpadi feldolgozására szorítkozik, mégis felvillannak benne a hagyományban rejlő ősi rituálék elemei is. A táncosok mozgásvilága és a gyermekjátékot kísérő dallamok egymáshoz való harmonikus illeszkedése, illetve a térhasználat együttesen azt az érzést kelti a nézőben, mintha csakis így lehetne eljátszani ezt a játékot. A Molnár István *Dobozi csárdásának* líraiságát idéző koreográfiáról Osskó Endréné egy korabeli írásában így vélekedett a kompozícióról: „*tökéletesen érvényesült a szerző elgondolása, tudatos, elmélyült művészi munkája. Ritkán láttunk egyszerűségében, mélyről fakadó őszinteségében megkapóbb táncot.*” A korabeli Hazai Figyelőben megjelent kritikai vélemény szerint azonban a zenei, illetve a képzőművészeti szemléletmód, a többszólamúság, a technikai elemek felhasználása, az előadásmód, az átéltség problémái merültek fel a műsorral kapcsolatban.

A *Délszláv táncok* (1960, VDSZ Bartók Együttes) – a magyarországi délszláv nemzetiség táncgyógyományait bemutató – koreográfia szintén egyik jellemző példája annak a színpadi

megformálást meghatározó szemléletnek, amelynek Timár Sándor a megalapítója, s amelyet követ napjainkig, vagyis az autentikus folklór minél tökéletesebb formában történő színpadi bemutatása. A táncokat a maga eredeti térformáiban láttató koreográfia úgy mozgásanyagában és zeneiségében, mint a táncok egymásutánosságában hűen követi a gyűjtések során rögzített folyamatokat. A különbség csupán annyi, hogy az egyes táncrészek az életben jóval hosszabb időtartamúak, mint a színpadi változatban. A remek kompozíció az alkotó kitűnő arányérzékéről és hibátlan szerkesztésmódjáról tesz tanúságot.

Robbanásszerű sikert a hosszú évekkel később készült *Széki táncok* (1973, VDSZ Bartók Együttes, zeneszerző: Sebő Ferenc) c. koreográfia aratott, amelyben az alkotó látványosan, és ami nagyon fontos, a nagyközönség számára is közérthetően jelenítette meg a folklórról vallott elképzeléseit. Szakított a néptáncmozgalomban akkor domináló, szovjet mintán alapuló alkotói felfogással, és az autentikus táncot a középpontba helyezve formálta színpadra a Széken élőben látott táncrendet, a maga szabályozott, ugyanakkor az improvizációt is magában hordozó formájában. A szakma körében is megdöbbentő hatást kiváltó, újfolklorista szemléletű kompozíciójával mintegy bebizonyította, hogy a néptánc nemcsak eszköz lehet egy történet elmeséléséhez vagy egy uniformizáltan előadott, látványos népi revükhöz, hanem önmagában is értékes tartalommal bíró színpadi művészet, melyben a táncosok egyéni módon képesek a tánc nyelvén beszélni, rögtönözni, ugyanakkor a táncot újraalkotni. Ez a koreográfia hosszú ideig emblemikus műve volt a korabeli néptánc alkotásoknak, továbbá mintegy zsinórmértékül szolgált a Timár Sándort követő alkotóknak, táncosoknak.

A koreográfia hatását jól példázza az alábbi kritika: *„Ez a mű bizonyul az örökkévalóságnak szól. Mindannyian ebből a köpönyegből bújtunk elő. Ez volt az első szerelem. A terek megalkotása, a tömegek mozgatása, a szólolisták és a többiek ellenpontozása, ahogy a nagykönyvben meg van írva. Helyesebben a nagykönyv akkor íródott, többek között ilyen művek*

által. Amikor a Lassú megszólal, eltűnik a XX. századi környezet, technika, és marad Zsuzsi néni táncháza, a magányos villanykörtével, a lányokkal a fekete-piros viseletben.”

Timár Sándor kezdeti autentikus koreográfiái közül az *Öt legény tánca* (1976, Bartók Együttes, zeneszerző: Virágölgyi Márta) több szempontból is figyelemreméltó mű, benne az emberi kapcsolatok villanásnyi felmutatása mellett a mai ember világa is tükröződik, mégpedig úgy, hogy a táncosok szintiszta folklórral, egyéni tehetségük szerint a férfitáncok királyának nevezett kalotaszegi legényesből építkező mozgásanyaggal alakítják egymás közötti párbeszédeiket. A mű egy zene nélküli részből és egy zenére járt részből áll. Az alkotó a fokozatosság elvét érvényesítve először két fiút jelenít meg a színpadon, egymással átlóban elhelyezkedve, majd még egy és végül megint két fiú kapcsolódik a táncba. A táncot ujjpattogtatásra kezdi el az első, amelyet folytat tovább a második táncos. A koreográfia zenére járt részén belül a szólók váltakoznak, a végén az utolsó öt pontot közösen táncolják. Az ugrós-legényes típus legfejlettebb szintjét képviselő, kalotaszegi legényesből építkező koreográfiában dramaturgiai elemek is megjelennek: a tánc elején, mint azt a hagyományos közegben is teszik, a legények mintegy gyakorolgtatják, próbálgatják a legényes mozdulatait, majd a zene megszólalásával már a kész, kiforrott tánc tárul elénk a maga szólisztikus és improvizált formájában. A zene nélküli részben a tempó még lassú, a zenével párhuzamosan, fokozatosan éri el a táncnak megfelelő tempót. A koreográfiában megjelenő szabad táncolás során csupán a térformák kötöttek, de egyébként mindenki maga választhatja meg egyéniségének megfelelő pontokat. A szólórészek térbeli elhelyezkedése folyamatosan kiegyensúlyozódik, ahogy a színpad baloldaltól, a középen át, jobbra tolódnak a táncosok. A fiatal férfiak életbeli vetélkedése teljesen élethűen jelenik meg a színpadon. A szólókat a közönség felé fordulva, a produkcióba őket is bevonva, ugyanakkor a közös részeket egymás felé fordulva táncolják, ami a tánc zártságát tükrözi. Az alkotó a kalotaszegi legényes hagyományban betöltött szerepét is

megjelenítette a színpadon. Számomra az életszerűséghez szorosan hozzátartozik az éppen színpadon lévő táncosok előadói kvalitásainak ismerete, hiszen ez biztosít minden előadásnak más és más tartalmat, új üzenetet. A térformák az alkotóra jellemzően kerültek kialakításra, ami egyszerűen és tisztán fejezi ki a gondolatot. Ebből általános érvényűen megállapíthatjuk, hogy a szimmetria és az aszimmetria váltakozása jellegzetes szerkesztési eszköze Timár Sándor megformálási módszerének.

Alkotói szemléletének, az újfolklorista irányzatnak korszerű szellemben színpadra állított művei közül a Nagy László költeményére készült *Táncbéli táncszók* (1976, Bartók Együttes) c. koreográfiát egyben az alkotó mélyen emberi hitvallásának, önvallomásának is tekinthetjük. A Bartók Együttes számára írt költemény az elsősorban Erdélyben szokásos, a táncokhoz szorosan kapcsolódó, a hagyományban fellelhető csujogatásként elkiáltott sorokból áll össze, melyek egyben a produkció alapját is képezték. A koreográfus a gyimesi táncok mozgás- és ritmusvilágából merítve formálta alkotását színpadra. A folklóryanag pusztán színpadra komponálásán túlmutató alkotásban ráadásul a táncosok utcai öltözékben jelennek meg, a verssé összeállt csujogatókat a tánc során hol szólóban, hol pedig közösen kiabálják, amihez dallam helyett zenekíséretet – a szintén Gyimesből ismert – ütőgardon ritmusa szolgáltat. Timár Sándornak ezt az izgalmas hatású és egyben kortárs szellemiségű alkotását az akkori politikai vezetés a „hippi-korszak” vetületeként, a hatalommal való közösségi szembefordulásként értelmezte, és a koreográfiát két előadás után hosszú évekre betiltotta.

A poétikusságban nehezen felülmúlható *Szlavóniai lánytánc* (1979, VDSZ Bartók Együttes, zeneszerző: Sebő Ferenc) egy középkori gyökereket őrző lánytáncot mutat be, amelyben Timár Sándor a formateremtő és téralkotó készségéről tesz tanúbizonyságot, és azt is bemutatja, hogy a kendő, mint eszköz, hogyan válhat koreográfiai alkotóelemmé. Lírai hangvétele, finoman árnyalt dinamikai megformálása, arányainak tökéletessége révén a

leánytáncok színpadi megjelenítésének egyik legszebb iskolapéldájaként említhetjük. Az alkotó ebben a művében a szlavóniai félszigeten akkortájt gyűjtött lánytáncot vitte tökéletes arányérzékkel és gyönyörű líraisággal a színpadra. A maguk énekére sétáló, kapuzó lányok a középkori formát őrző lánytánc különböző táncrészeinek bemutatásán keresztül élénk varázsolják a hagyományban akár órákon át önfeledten eljárt karikázót, amelynek minden mozzanata az életörömöt sugallja, miközben visszafojtott indulatokkal telített. Az alkotó formateremtő- és sajátos téralkotó készségét bizonyítja, ahogy a kígyózó-kapuzó formák szinte észrevétlenül alakulnak át diagonal sorrá, majd ívvé, hogy aztán ismét visszatérjen a körformához. A rondószerűen megformált és tökéletes arányokkal színpadra állított koreográfia úgy zeneileg, mint a tánc menetét, motívikáját tekintve, ma is a klasszikus, példaértékű művek közé sorolható.

Timár Sándor *Szatmári táncok* (1974—75, VDSZ Bartók Együttes) címmel a hetvenes évek óta több alkalommal állított színpadra színtiszta szatmári folklórt, az addig ismerttől teljesen eltérő formálásban, amelyben csak a végén alkalmazott fergeteges tempójú, felpörgetett unisono mutat azonos koreográfiai jegyeket a szatmári vidék táncait feldolgozó egyéb művekkel. A mű ma is időtálló, ezért szakmailag maradéktalanul egyet lehet érteni a korabeli kritikus állásfoglalásával: „*A tisztán kibomló folyamatait tanítani kellene! Nem kevésbé a tévedhetetlen arányait, az egyszerűség mögött megbúvó szólamvezetését, az aszimmetriát is megbecsülő, harmonikus színpadképeit.*”

Timár Sándor saját koreográfiai módszereinek ékes bizonyítéka ez a mű, hiszen a színpadon a kötött táncfolyamatok és a rögtönzött formák egyaránt megjelennek. A kezdő két táncos improvizált, ugyanakkor polifonikus mozgását a táncosok maguk alakították ki. A később bejövő többi fiú azonos lábmotívumokat táncol, és a kialakítandó térforma is meghatározott az alkotó által. A kötött lépésekhez azonban szabadok a kéz gesztusok, ez feloldja

az egészet, s olyanná válik, mintha a kötött rész is rögtönzött lenne. Az alkotó saját maga így vall a további szerkesztésmódról „Amikor megállnak, és helyben énekelnek, akkor is szabadok a gesztusok, majd átmennek a színpad túloldalára, s ott egy kötött verbunkot járnak közösen, de – ellenpontként – a legjobb táncosokat engedem, hogy improvizáljanak. Azt nem engedném meg, hogy nagy tömegben mindenki improvizáljon, mert az vizuális kakofóniát eredményezne, és ez nem támogatná koreográfiai ötletemet. A páros részben van másfél dallamnyi improvizálás, de aztán sorokba állítom a táncosokat, és kötött folyamatot kell táncolniuk. A fiúk kötött csapássorozata alatt a lányok forgásmennyiségét, és irányát is megszabtam, mert így tudtam belső kontrasztot teremteni.”

A *Katonakísérő* (1977, VDSZ Bartók Együttes) c. koreográfia a *Táncbéli táncszókhöz* hasonlóan a ma emberéhez akar szólni. Egy olyan pillanat tanúi lehetünk, ami egykor mindenki életében megtörtént: a katonának behívott fiúkat párjaik búcsúztatják. A színpadon városi ruhában megjelenő lányok a hagyományban is fellelhető módon, táncalkalom keretében búcsúznak a katonának menő kedvestől. A keretszerű szerkesztésmódban készült koreográfia szép lírai pillanatokat sorakoztat fel, miközben a tánc bravúrosan fokozott, hosszan kitartott intenzitással sugározza a fiatalságban duzzadó életerőt és az elszántságot. A frappáns záróakkorddal befejezett mű méltán aratott nagy sikert

7. A Magyar Iskola második nemzedékének összegzése

Ahogy ezt dolgozatom eddigi fejezeteiben részletesen kifejtettem, a magyar koreográfiai műhely Molnár István generációjának munkásságával kezdett kibontakozni, amelynek eredményeiből továbblépve, a második generáció jeles képviselőinek köszönhetően a '60-as években megszületett a Magyar Iskola. Ezen időszakban valamennyien a folklór olyan színházi igényű feldolgozására törekedtek, amely a néphagyomány művészi értékeit az adott kor

emberének szemlélete, érzelmi világa és gondolköre szerint értelmezi. Azt vallották, hogy a néptánc színházi formanyelvként alkalmas a dramatikus művek megjelenítésére. Mindannyian amatőr közegben kezdtek alkotni és hoztak létre önálló szellemi műhelyt.

Általánosságban elmondható, hogy ezek a koreográfusok többnyire alkotói pályájuk csúcsát követően jutottak hivatásos együttesi lehetőséghez, amikor legjelentősebb műveikkel már nemcsak névjegyüket tették le a hazai táncművészet asztalára, de általuk napjainkig meghatározó irányzatok is megszülettek a színpadi néptáncművészetben.

A hivatásosság, amellyel, hogy jobb és biztosabb művészi körülményeket biztosított a Magyar Iskola reprezentánsainak, azonban – vélhetően talán a viszonylagosan kötöttebb szervezeti kereteknek is köszönhetően – egyúttal „meg is bénította” kísérletező kedvüket – és talán nem szentségtörés kimondani – de érdemben megújulni már nem tudtak. A vizsgált koreográfusok közül egyedül a Honvéd együtteshez újból visszaszerződő Novák Ferenc tudott egyedül markáns együttest formálni a Honvédból, ahol elsősorban az irodalmi ihletettséggű, teátrális táncdrámákkal aratott hazai és nemzetközi sikert, s nyitott teret a következő alkotónemzedék jeleseinek is, így pl. Foltin Jolánnak és Román Sándornak.

Kompozícióikban – a művészet más területein alkotó hazai és európai kortársaikhoz hasonlóan – az adott társadalmi közeget leginkább foglalkoztató, aktuális témákról fejtették ki korszerű formába öntve gondolataikat. Ez az ars poeticájukra is jellemző színházi igényű szemlélet, a „tisztá forrás” eszközként való felhasználása napjainkig végigkíséri az „Ötök”-ként is ismert alkotók műveit, kivéve Timár Sándort, aki a rövid ideig tartó, kezdeti azonosulás után a folklórt, mint alapvető célt helyezte alkotói szemléletének középpontjába, és ezzel kortársai tematikus vonulatából kilépve megteremtette a néptánc színpadra állításának újfolklorista irányzatát, és ezzel Bartók Béla analógiájára a néptáncot a magasrendű művészetek közé emelte.

A Magyar Iskola képviselői a színpadi néptánc két nagy vonulatának meghatározóivá váltak. „*Novák Ferenc frappáns kifejezésével élve <tiszta forrás> és <a tiszta forrásból> irányzata került párhuzamba, azaz az eredeti, esetleg újra felfedezett néptáncok kultusza mértéktartó, vagy tudatosan tartózkodó koreográfiai hozzáátétellel, a másik oldalon pedig a koreográfiai gondolat elsődlegességéről valló táncok művelése, többé-kevésbé a néptánc nyelvén, de erőteljes stílusbeli és koreográfiai beavatkozással. Egyben azonban azonosak voltak: mindkettő felhasználta a folklór legújabb eredményeit, és mindkét irányzat határozott fejlődést eredményezett.*”

A második generáció koreográfiai módszereit összehasonlítva megállapíthatjuk, hogy a sokrétű kontrasztos építkezés, az ellenpontosítás szerkesztésmód mindegyiküknél megtalálható, ez vonatkozik az egyes emberi magatartások kifejezésén túl a tánc típusok kiválasztására, a ritmusvilágok és a mozdulati karakterek egymás mellé helyezésére, a zenei és a táncnyelv alkalmazására valamint a színpadi terek használatára egyaránt.

Az ábrázolásmódban fellelhető azonosságok közül feltétlenül kiemelésre érdemes, hogy a különböző alkotók egyfajta objektivitással fejtették ki gondolataikat, kerülték az idilli felfogást, a didaktikusságot, a mimika és a színészi játék eszközét, helyette a mű hatását a konstrukcióra, illetve a táncfolyamatokra bízta.

A témaválasztásban is több hasonlóságot fedezhetünk fel, hiszen a balladák témaköréből, illetve később bibliai témakörből – Timár Sándor kivételével – valamennyi alkotó merített. Általánosnak mondható ihlető forrásként jelennek meg a mitológiai témák, illetve a görög tragédiák is, amelyek – Györgyfalvy és Timár kivételével – mindegyik alkotót vonzották. Ez a generáció rendkívül fogékony volt az irodalomra és költészetre, ezen belül azonban érdemes megjegyezni, hogy míg Novák Ferenc főként magyar művekből merítve készítette koreográfiáit, Györgyfalvy Katalin és Szigeti Károly több alkotása világirodalmi mű alapján született. Timár

Sándor egyik, ma is elismert koreográfiája szintén magyar költő versére készült. Kricskovicsnál hazai irodalmi ihletést ugyan nem találunk, de az antik tragédiák, a bibliai témák, illetve a képzőművészet nagyjainak alkotásai meghatározó inspirációként vannak jelen alkotásaiban. Mindezek mellett klasszikus zenei indíttatású alkotások, Bartók és néhány híres zeneszerző zenéin kívül csak elvétve találhatók.

Műveik gondolatiságát áttekintve elmondható, hogy a lírai hangvételi alkotások mellett szinte valamennyien foglalkoznak a háború és a béke kérdésével, a szerelmi kapcsolatokat feszítő jelenkori problémákkal, a hatalom kérdésével, az egyén és a társadalom viszonyában rejlő feszültségekkel, a társadalmi különbségek okozta ellentétekkel, illetve a kisember, valamint az idegen, a kisebbség gyötrő problémáival, amelyeket az alkotók többnyire a társadalom és az etika felől közelítettek meg. Ez aztán a nyolcvanas évekre a személyes vélemények táncban való kifejezésére koncentrálódik, és előtérbe kerül a lelki vagy társadalmi helyzetrajzok színpadi megjelenítése, ami pedig nagymértékben elősegíti az önálló koreográfiai gondolat, illetve a gondolkodásmód felerősödését, és a szuverén megfogalmazást, amely aztán az egyes alkotókra, illetve alkotói korszakokra jellemző módszerré fejlődik ki.

A második generáció tagjai a különböző alkotói periódusaikban egyéneként eltérő hangsúlyokkal, de valamennyien készítettek szintiszta tánckoreográfiákat (adaptív műveket), emellett tematikus, dramatikusan is nevezhető koreográfiákat (narratív művek), és olyanokat is, amelyek a kettő különböző irányokba továbbfejlesztett szintéziseinek tekinthetők (evokatív művek).

A humor, a derű, a satíra, a groteszk kategóriája azonban egyáltalán nem jellemzi a második koreográfusnemzedék alkotói megközelítését, kivéve Novák Ferenc *Kocsonya Mihály házassága* c. népszínmű-táncfeldolgozását.

A koreográfiák elemzésekor a tradíció értelmezésében is érdekes következtetésekre juthatunk. A folklórtól való művészi eltávolodást leginkább Györgyfalvy Katalin önálló és Szigeti Károllyal közös alkotásai valósítják meg. Mindkettejük számára az ábrázolás és közlés vágya, illetve parancsa volt az elsődleges, amely a néptánc igen gazdag ismeretén, illetve annak szuverén megformálásán keresztül öltött testet. Szigeti Károly munkásságának karakterét és irányát jellemzi, hogy a korábbi néptánc-átértelmezések után egyre bonyolultabb emberi viszonylatokat vetít ki művein keresztül. Györgyfalvy Katalin eredendően koreografikus műveit szintén több síkon zajló lelki és társadalmi folyamatok egyidejű ábrázolása jellemzi. Novák Ferenc, akit a narratív táncdrámák mesterének is nevezhetünk, a maga nemében utánozhatatlan drámai tánckölteményeiben szintén a drámai hagyatékban rejlő örök tartalmak kibontására törekszik, és azok újragondolását, aktualizálását tűzi ki céljául. Műveit a nagy ívű katartikus hatások jellemzik, ehhez társul sajátos, a folklórban gyökerező jelképrendszere, ami a mondanivaló kifejtését segíti elő.

A katarzis, mint a drámai megjelenítés alapeleme, Kricskovics Antal döbbenetes erejű táncdrámáira is nagyon jellemző, és a sajátos kricskovicsi nyelvezetben Novákhhoz hasonlóan szintén fontos szerepe van az expresszionista elemeknek és szimbólumoknak egyaránt. Kricskovics és Györgyfalvy koreográfiáinak viszonylatában azt állapíthatjuk meg, hogy míg Kricskovics elsősorban érzelmek, viszonylatok, esztétikai, és etikai kategóriák szembeállításával fogalmaz, tematikus műveiben pedig szinte az érzelmek láncolatából szövődik a cselekmény, addig Györgyfalvaynál a konkrétan megfogható, történelmileg determinált típusok, helyzetek, cselekmények dominálnak, amivel legfőképpen értelmünkre hat, bár nem mentes az érzelmi áttételektől sem.

Györgyfalvy sajátos nyelvének egyik legfontosabb eleme a kettős szerkesztésmód, a ritmikai osztás és a táncnyelvek kontrasztálása, ami később a minél sokrétűbb asszociációkeltés

célzatával scenikai és szöveges elemekkel bővül tovább. Ennek a módszernek révén Györgyfalvai Katalin érdekes, egyben újszerű technikákat hozott létre: kezdeti műveit elsősorban a zenei és vizuális kollázs-technika jellemezte, majd a nemlineáris dramaturgiájú, ún. montázs-technika, kidolgozásával a korábbiaknál sokkal összetettebb, többretegű koreográfiákat komponált.

Kricskovics Antal a zenében ugyancsak előszeretettel alkalmazta a montázs-technikát, táncbéli megfogalmazásában azonban az ősi balkáni táncművelés stílusával alkotott döbbenetes erejű, egyetemes érvényű táncdrámákat, majd a hozzánk is beszivárgó moderntánc technikák egyikét, a Graham-mozgásanyagot kísérte meg ötvözni a lánctáncok mozgás- és gesztusrendszerével.

Timár Sándor a tiszta folklór korszerű színpadra állításához ugyancsak új kompozíciós módszert hozott létre: kidolgozta a magyar néptánc fő jellegzetességének tekintett improvizáció színpadi megfelelőjét, a vizuális polifóniát, amely révén a szemünk láttára teremődik újra a táncok eredeti közegben fellelhető spontaneitása.

Novák Ferenc következetesen felépített és megrendezett dramatikus műveiben szintén alapelem az ellenpontozásos szerkesztés, amihez járulnak mindazon színházi eszközök (mint a díszlet, a jelmez és a világítástechnika), melyek a drámai megjelenítéshez elengedhetetlenek. A scenikát egyébként a második generáció tagjai – Timár Sándort kivéve – valamennyien fontosnak tartották, s különösen dramatikus műveikben kiemelt jelentőséggel bírt.

A zenék kiválasztásában további különbségek tapasztalhatók. Míg Szigeti Károly, Novák Ferenc és sokáig Györgyfalvai Katalin is többnyire komponált zenékre készítették műveiket, addig Kricskovics Antal – az Állami Népi Együttesben készült műveinek kivételével – mindig összevágott, vagyis montírozott gépzene koreografált. Az idő előrehaladtával aztán úgy Györgyfalvai, mint Novák szintén használtak zenei montázsokat.

A koreográfiai módszerek, formai-tartalmi azonosságok és különbözőségeken túl mindenképpen fontosnak tartom kiemelni, hogy a második nemzedék jeles alkotói valamennyien hangsúlyozták a Kárpát-medencében megtalálható magyar tánckultúra sokszínűségében rejlő egységét, s műveiken keresztül rávilágítottak az európai és a keleti kultúrkörhöz egyaránt kapcsolódó gyökereinkre.

Az a több évtizedig tartó, véleményem szerint mesterkélt szakmai vita pedig, amely a táncszínházi irányzatot szembeállította a tiszta folklórt interpretáló színpadi néptáncművészettel, úgy gondolom, szintén ennek a nemzedéknek köszönhetően veszítette el jelentőségét, hiszen alkotóiknak sikerült bebizonyítani mindkettő fontosságát. Az ő munkásságuk révén ez az egymás mellett élő két vonulat ma is integráns része a hazai táncművészetnek. Követik őket olyan alkotók, akik koreográfiai mondanivalójukkal be tudnak kapcsolódni a kortárs világ kérdéseibe, és jó néhányan változatlanul zászlajukra tűzik az eredeti tánc-anyanyelv megőrzését, amelyből, mint „tiszta forrásból” újra és újra építkezni lehet.

8. Összegzés a bartóki modell alapján

Bartók Béla elsőként hozott létre olyan eredeti, a magyar, a kárpát-medencei és a keleti zenei folklórból is építkező, a nyugati mintákat nem másoló, hanem alkotó módon szintetizáló műveket, amelyek egyszerre sajátosan magyar és egyetemes, ősi és mégis modern alkotások. A világszerte elismert bartóki út azonban nem egy elszigetelt, sajátosan magyar kulturális modell, hanem szervesen illeszkedik abba a XX. századi egyetemes tendenciába, amelynek során az ezen a kulturális nyomvonalon haladó alkotók, az archaikus és primitív kultúrák szellemi erőforrásait az ember történeti létének elvi (zenei) és poétikai tapasztalataiként nyitják meg a

világkultúrának. Az ebből a kultúrából táplálkozó alkotások saját soknyelvű nemzeti identitását, történelmi kiszolgáltatottságát is kifejezik, azzal a nyugati kultúrával szemben, amely nem ismeri, kikerüli, vagy tévesen ítéli meg. Ezek az alkotók munkáikat szintén a világcivilizáció értékeként mutatják fel, amennyiben egy új, egy egyetemesebb kultúra érdekében kiegészítik, és egyben módosítják is a nyugati értéktudatot.

A bartóki koncepciónak a színpadi néptáncművészetben való megvalósításában már az első koreográfusnemzedék is szerepet játszott, hiszen Molnár István az *Allegro Barbaro* c. művében elsőként fogalmazta meg és összegezte a néptánc nyelvén, dramatikus feldolgozásban művészi törekvéseit, ezen túl pedig még a *Táncszivtre*, és a *Magyar képekre* készült alkotásaival is hitet tett a kezdettől vallott bartóki gondolatok mellett.

A modell követésében a második generáció képviselői további mérföldkövet jelentettek. Közülük elsőként kiemelendő Szigeti Károly teljes estét betöltő, négy tételből álló Bartók-ciklusa, ami a bartóki gondolatnak megfelelően a folklórból táplálkozva tükrözte az alkotó gondolatgazdag koncepcióját, és új formanyelvet teremtő szándékát. Györgyfalvai Katalinnak a *Mikrokozmosz* különböző darabjaira készített műveiben pedig egyértelműen felismerhető az alkotóra jellemző polifonikus szerkesztéshez való vonzódás, és az asszociációkeltésre való törekvés. E nemzedéknek a Bartók-művekre készült alkotásai, amellet, hogy tematikai gazdagodást eredményeztek, nagymértékben hozzájárultak a formanyelv, jelen esetben a néptánc minél mélyebb megismeréséhez, a komponáló készség fejlődéséhez, és a folklór sokrétű színpadi megjelenítéséhez.

Az egyes alkotók a bartóki úton, illetve a Bartók által megfogalmazott lépcsőfokok tekintetében nem egyformán haladtak előre. A legmesszebbre Györgyfalvai Katalin jutott el, aki a folklór világából úgy merít, hogy azt korszerű gondolatokkal felruházva, szuverén

látásmódban képes színpadra állítani. Asszociációt igénylő, bonyolult, polifon gondolatiságában azonban mindig ott rejtőzik a folklór.

Szigeti Károly tragikusan rövid koreográfiai pályája során szintén a bartóki elvek alapján alkotott, utolsó műveivel pedig ő is elérte a legfelső szintet, a harmadik lépcsőfokot. Alkotásainak közegét szigorúan a magyar folklór jelentette, színpadi felhasználása során azonban mindvégig egyéni mondanivalójának kifejezésére törekedett.

Novák Ferenc és Kricskovics egymástól egészen eltérő megközelítéssel, de mindketten szintén a bartóki utat követik: míg Novák Ferenc a Kárpát-medence tánchagyományából táplálkozva, addig Kricskovics Antal a balkáni folklórból kiindulva teremti meg azt a világot, melyen keresztül az egész emberiséget érintő gondolataik öltenek testet a tánc nyelvén.

Kortársaitól eltérően Timár Sándor a bartóki szellemiség jegyében a tiszta forrást, a maga gyönyörűségés mivoltában, annak mélyreható ismeretével formálja a színpadra, miközben saját alkotói gondolatiságát a folklór iránti mélységes alázattal háttérbe szorítja. S bár eleinte őt is megérintik a tematikus kifejezési lehetőségek, a kezdeti alkotó periódust követően végérvényesen leteszi voksát a tiszta forrás leghűségesebb színpadra állítása, a hagyomány magas színvonalú interpretálása mellett, s válik a neofolklorista irányzat megteremtőjévé.

A második koreográfusnemzedék alkotóiról tehát összességében megállapíthatjuk, hogy valamennyien a bartóki szellemben alkottak, koreográfiáikban az őket körülvevő világról, emberekről, aktuális és örökérvényű emberi viszonylatokról, érzelmeinkről, hangulatokról, a néptánc formanyelvén és karakteres személyiségük szűrőjén keresztül beszéltek.

Az alkotói és pedagógiai munkájuk nyomán a magyar táncművészetben létrejött sajátos irányú fejlődést tehát elsősorban nekik köszönhetjük, máig ható eredményeik alapján pedig méltán nevezhetjük őket a Magyar Iskola emblematikus alakjainak.

9. Személyes kötődésem a második generációhoz

Györgyfalvay Katalintól, egykori mesternőmtől az egykori Állami Balett Intézet elsőként meghirdetett Néptánc-tagozatán rengeteget tanultam. Az a négy esztendő mindannyiunk számára meghatározó volt, szavai még ma is füleimbe csengenek. Ő a folklór nyelvével korszerű táncművészetet, illetve táncos színházat akart teremteni. Nem a néphagyományt akarta reprodukálni a színpadon, hanem forrásként felhasználni a ma emberét feszítő gondolatok, érzelmek kifejezésére. Koreográfiáinak témái legtöbbször az emberi lét legegyszerűbb momentumai, de mögötte mindig ott rejtőzik egy olyan látásmód, amely egyetemessé képes tenni egy adott alapszituációt is. Nem biztos, hogy azonosulunk vele, nem biztos, hogy egyetértünk vele, sőt, az se biztos, hogy tetszik nekünk, talán még viszolygunk is tőle, mégis eléri célját, hiszen elgondolkodtat, érzelmeket ébreszt, felkavar, vagy éppen rádöbbsent önmagunk gyarlóságára. Vagyis különböző tanmeséken keresztül nevel, mégpedig oly módon, hogy nem ad egyetlen kulcsot a megoldásra, hanem feltárja az igényt a nézőben, hogy ki-ki

megkeresse a maga számára legmegfelelőbb megoldást. Soha nem magyarázta műveinek értelmét, irtózott a sémákban való gondolkozástól, sőt, éppen arra buzdított, hogy ne elégedjünk meg egyoldalú válaszokkal, hanem merjünk gondolkozni, érezni saját, egyéni módon. Talán éppen ezért jellemző alkotói szemléletére, hogy műveiben szinte sohasem fogalmaz egyértelműen, sokkal inkább saját maga is válaszokat keres önmagának. Azt vallja, hogy az ő látásmódja csak egy a sok közül, amivel lehet, sőt kell is vitatkozni. Ez a véleményszabadság pedig a hetvenes években, az akkori társadalmi viszonyok között nem volt egy szokványos alkotói attitűd.

Pedagógiai módszerének érzékeltetéséhez néhány „tagozatos” történet leírásával kívánok háttérrel szolgálatni. Egyik, ma is bennem élő élmény, amikor Néptánc-tagozatos növendékeként már éppen megtanultuk a székelyföldi forgató legfontosabb mozgáselemeit, és eljutottunk az improvizálás szintjére, mesternőnk kiküldött három párt azzal a feladattal, beszéljék meg, ki milyen színt szeretne táncolni, majd a bemutató alapján a táncos társak találják ki, mely színek voltak láthatóak. Első pillanatban még nem vettük komolyan a dolgot és jókat nevtünk, hogy nem találjuk el a színeket, de aztán elkezdtünk vitatkozni azon, ki miért látta sárgának, vagy éppen pirosnak, esetleg feketének egyik, vagy másik táncos előadását, később pedig továbbszélesedett a gondolatmenet és legalább két órán át vitatkoztunk a különböző színek értelmezéséről, táncban történő megjelenéséről, változásainak miértjéről és mikéntjéről. Utána pedig magunk is igényeltük az ehhez hasonló játékokat és beszélgetéseket, mert mindenki úgy érezte, hogy ez által saját belső világa is színesedni fog.

Másik nagy élményem a koncertvizsgára való felkészülés egyik pillanata volt. A *Rondó* c. koreográfiában kaptam egy kis szerepet, s amikor ennek betanítására került sor, Györgyfalvy Katalin mondta, hogy fussak két kört a táncosokat megkerülve, aztán álljak meg a rendezői jobb sarkban. Én kötelességtudóan, a tőlem telhető legszebb mozgással szaladtam, mikor

megállított: „*Mari ez szép volt, de most úgy fuss, mint akit kergetnek, az életedért fuss, mert különben megölnek!*” Én pedig futottam, s amikor már vagy ötödször tettem meg, persze egyre vadabban, s egyre rémültebben, akkor egyszer csak rám kiáltott: „*ez volt a jó, ezt az érzést ne felejtse el!*” Igen, akkor valamire ráéreztem, amit aztán előadói pályám során igen jól tudtam kamatoztatni. Györgyfalvai Katalin nem csupán tudatos testű táncosokat, iparosokat akart nevelni, hanem egyéniségeket, akik gondolkodnak, s a szerepeiket önmagukon átgyúrva alakítják ki, majd jelenítik meg a színpadon. Tanítás közben minden mozgást elemeire bontott, megfordított, játékot csinált a gyakorlásokból, s miközben képességeinket fejlesztette, megadta annak lehetőségét, hogy hasonló játékokat önállóan is képesek legyünk kialakítani. Nagy hangsúllyal bírt a zenei, azon belül a ritmikai fejlesztés, de sokat foglalkozott a táncos dinamikával illetve a térérzék képességének, valamint az ugrás- és forgáskészség kialakításával is. Óráit fegyelem és koncentráltág jellemezte, amit fel tudott oldani játékos feladatokkal, versengésekkel, vagy éppen beszélgetésekkel. Olyan kreatív táncosokat nevelt, akik neki köszönhetően nagyon magas színvonalon megtanulták a szakmát, de mindeközben figyelt az egyéniség kibontakoztatására is. Vagyis oktatta nevelt: szakmára és életre egyaránt.

Novák Ferencnek ugyan sem táncosa, sem munkatársa nem voltam, de az életem során mégis egyre szorosabb, talán ma már mondhatom, hogy közvetlen baráti kapcsolatba kerültem vele. Az Állami Balettintézet Néptánc-tagozatát végzett táncosaként nehezen döntöttem el, hogy az Állami Népi Együttesbe, vagy az ő általa vezetett Honvéd Együttesbe akarok-e menni, végül az Állami Népi Együttestől kapott szerződést választottam. Ugyanakkor, mint a következő Néptánc-tagozatok asszisztense, majd önálló, vezető tanára, rendszeres kapcsolatba kerültem vele, hiszen a végzős táncosok javarészt a két nagy együttes vette magához. Ennek kapcsán nagyon sokat beszélünk a szakmáról, annak jövőjéről, és persze a tagozatokból kikerült

táncosok neveléséről. Szakmai munkánk során több ízben vitatkoztunk, de sohasem eredménytelenül. Határozott elképzelései, a szakma iránti elszántsága, a benne forrongó alkotási vágy, ugyanakkor a táncosaira, kollégáira való odafigyelés, az emberi törődés, és nem utolsósorban a közösségteremtő ereje még ma is nagy hatással van rám. A Györgyfalvay- és a Timár-féle szemlélet után az ő sajátos pedagógiai, együttesi és alkotói szemlélete számomra sok új és hasznos információt adott, mert a nagyvonalú és széles, valóban európai gondolkodásmódot, a színházi igényű szellemiséget tőle lehetett és lehet még ma is eltanulni, ami nemzedékének ma élő egyéniségei közül ebben a formában csak benne található meg.

Közösségteremtő és összetartó tehetségét pedig mi sem bizonyítja jobban, hogy az élete fő művének tekintett Bihari Együttes egykori tagjával, a férjemmel és gyermekeimmel együtt – akik hosszú évekig szintén a Bihariban táncoltak – rendszeresen részt veszünk minden „biharis” rendezvényen, ahol a legkülönbözőbb korosztályok elevenítik fel újra és újra közös emlékeiket és élményeiket.

Kricskovics Antallal először 1979-ben, az Állami Népi Együttesben találkoztam személyesen, aki akkor az *In memoriam* c. koreográfiát készítette az együttesnek. Már az alkotás folyamatában is mindnyájan éreztük, hogy itt és most valami olyan csodának lehettünk alkotó és cselekvő részesei, ami ritkán adatik meg egy táncos életében. Az alkotó szuggesztív személye egészen áthatotta a társulat minden egyes tagját, és egyetlen közös dolog vált fontossá: jót csinálni! Napról napra erősebben hittünk abban, hogy csakis együtt égve, fáradságot nem kímélve tud megszületni az a művészi alkotás, amelynek gondolata a koreográfust alkotásra készítette. A bemutató közeledtével egyre inkább eggyé forrt a társulat, megpróbáltunk maximumot nyújtani, és – ami szintén nem mindig történt meg – a másik produkciójáért, egymásért izgulni. A premier hangulatát nehéz szavakkal leírni. A színpadon úgy éreztük, valami

különleges erőt sugárzunk a nézők felé. Nem tévedtünk, a közönséget is elvarázsolta az előadás. A koreográfia befejező képe még ma is bennem él: a dob időtlennek tűnő lüktetésére közel negyven ember egyként emeli fel ökölbe szorított kezét, majd a következő pillanatban már lágy, ölelő mozdulattá válva engedi le karját, hogy aztán a lelkekben rekedt fájdalmak, és feszültségek hatására ismét ökölbe rándulva lendüljön fel a magasba. A következő évben szintén az Állami Népi Együttesben született meg a *Hegyek éneke* c. koreográfia. Ez a táncalkotás is nagy sikert aratott. Kricskovics Antal ebben a művében ötvözte a tradicionális folklórt a moderntánc mozdulataival, ami újabb, örömteljes feladat elé állította a társulatot. Visszagondolva a műre, a férfiak bosszútól égő táncára és a női mozdulatok lírai megformálására, csak sajnálni tudom, hogy ez a koreográfia már a múlté, bár témájában ma is örök érvényű.

Az élet úgy hozta, hogy röviddel a bemutató után Kricskovics Antalt kinevezték a Budapest Táncegyüttes művészeti vezetőjének, ahová többedmagammal követtük, átszerződünk együttesébe. Ez az együttes két egymást kiegészítő, de markánsan elváló irányvonalat képviselt. Egyfelől a folklórhagyományok minél hitelesebb színpadra vitelét, másfelől a folklór eszközként való felhasználását az alkotó elmondásra érdemesnek tartott és elmondani kívánt gondolatok megfogalmazására. Az utóbbi műfajba tartozó koreográfiák különböző szerepein keresztül tanított meg Kricskovics Antal engem arra, hogy saját érzelmeimet hogyan és milyen sokféle módon fejezhetem ki az adott gondolatkörben. Egykori – általam őszintén tisztelt – mesternőm, Györgyfalvai Katalin tanított meg a művészet iránti alázatra, de a művészi kifejezés, saját gátjaim felszabadítása és az érzelmek mozdulatokká való átformálása Kricskovics Antal szuggesztív és odaadó segítségével alakult ki bennem. Az ő alkotásain keresztül döböntem rá az előadói pálya komoly felelősségére és ugyanakkor annak kimondhatatlan szépségére, amiért – most is állítom – érdemes küzdeni. Sok szép szerepet kaptam tőle, amin keresztül további fejlődési lehetőséghez jutottam, és nem utolsósorban gyönyörű pillanatok részese lehettem,

amelyek közül a *Magány* c. koreográfia eltáncolása volt pályám egyik legnehezebb és egyben legkedvesebb előadói feladata. Huszonévesen olyan gondolkört kifejezni, aminek morzsáit megéltem a valóságban is, nemcsak szerepet jelentett, hanem az akkori énemen való felülemelkedést is. Szomorú egybeesése a sorsnak, hogy Édesapám, akit olyannyira szerettem, azon a napon, amikor nekem a Budai Vigadó színpadán többek között a *Magányt* is táncolnom kellett, már haldoklott. Ezen az előadáson született meg az én belső magányom, amit, úgy hiszem, akkor a közönség is átért. Ezen az estén örökre összefonódott bennem az a gyönyörűség, amit a színpad tud nyújtani az előadó számára és az a fájdalom, amelyet Édesapám elvesztésével megismertem. A „hivatás” szó számomra igazán ekkor nyerte el igazi értelmét, hiszen a hit, amely Kricskovics Antal egész lényét és alkotói munkáját áthatotta és áthatja, életre szóló hatással van minden vele együtt dolgozó táncosra.

Timár Sándornak, egykori mesteremnek szintén nagyon sokat köszönhetek. Ő általa ismertem és tanultam meg a hagyományos táncokat, a maguk egyszerű és tiszta formáit, és ő tanított meg arra, hogy ezzel a táncnyelvvvel hogyan lehet beszélni úgy, hogy egyéni világomat se veszítsem el. Azt is neki köszönhetem, hogy friss táncművészi diplomával a kezemben bevezetett a táncpedagógusi hivatás szépségeibe, hiszen az Állami Balett Intézet következő Néptánc-tagozatán az ő felkérésére vállaltam először asszisztensi, majd egyre önállóbb feladatokat, s a tanítás során kapott pozitív visszajelzések vezettek odáig, hogy közel tíz év után táncművész-pályámat a táncpedagógiai hivatásra cseréltem. Rengeteget tanultam tőle, többek között azt, hogy szerteágazó népművészetünk, táncos anyanyelvünk szépsége és gazdagsága kötelez bennünket hagyományaink ápolására és minél tökéletesebb továbbadására, oly módon, hogy a mai generációk is felfigyeljenek hagyományaink értékeire, szerepére és éljenek azzal,

használják életük alakításában. Ma is büszkeséggel tölt el, hogy egykoron engem választott utódjául.

10. A második koreográfusnemzedék munkásságának hatása az újabb generációkra

A dolgozatom mottójaként megjelenő „Megőrizve, Megtagadva, Megújítva”-gondolatsort annak a generációról generációra hagyományozódó felelősségnek a hangsúlyozására választottam, amely nélkül nem jöhet létre organikus fejlődés. Az ilyen alkotói magatartás egyik legjellemzőbb vonása, hogy nem elégszik meg egy-egy műhely vagy iskola szemléletének és módszerének egyszerű átvételével, a kialakult sémák szolgai másolásával, hanem tovább kíván lépni az elődök által kijelölt úton, és átfogóbb ismeretekre törekedve keresi az értelmezés új lehetőségeit, egyéni látásmódjának megfelelő ábrázolási formákat.

Mint ahogy dolgozatomban már utaltam rá, a második koreográfusnemzedék alkotói attitűdje eleinte az elsősorban a hivatásos együttesekben működő szemléletnek, művészeti és esztétikai gyakorlatnak tagadásával kezdődött, ami aztán egyrészt az egyes alkotók szuverén formanyelvének kialakulásához, másrészt újabb módszerek kialakulásához vezetett, harmadrészt viszont a hagyomány korszerű megőrzését eredményezte. Az első koreográfus nemzedékkel való szembefordulás tartalmilag abban jelentkezett, hogy az alkotók az őket feszítő társadalmi-politikai kérdéseket, illetve az egyéni emberi problémákat nem idillikus megközelítésben, harmóniát sugárzó stilizálással, hanem absztraháltan, s inkább diszharmonikusan jelenítették

meg alkotásaikban. Ugyanakkor leszögezhetjük, hogy az első nemzedék által kivívott eredmények komoly hatással voltak a tanítványok munkásságára.

Ahogy tette ezt a második koreográfus nemzedék, úgy az idő előrehaladtával az őket követő generációk legkiválóbbjai is rátaláltak a múlt eredményei és a saját tehetségük közötti viszonyban rejlő értékekre, így napjaink jeles alkotói is sok tekintetben követik az előttük járókat. Ennek tükrében továbbra is párosul a néptánc elmélyültebb ismerete a folklór alapvető törvényszerűségeinek tudatos vállalásával, illetve az egyéni újraalkotást következetesen megvalósító szándékkal.

Ezek az újabb generációk azonban annyiban különböznek elődeiktől, hogy akkor is hűek maradnak a korszerű folklórizmus szelleméhez, amikor a néptánc funkcionális bemutatásán túllépve saját gondolataikat kísérlik meg a néptánc formanyelvén kifejezni. A hagyomány teljes körű felvállalásával, a hagyomány által ihletett alkotói módszer és tematika szem előtt tartásával, valamint a legújabb kutatások eredményeinek, a folklorisztikai, a tánc történeti és művelődéstörténeti ismereteknek birtokában pedig egyre biztosabban fogalmazzák újjá a nagy múltú tradíciók napjainkban is érvényes érzelm- és gondolatvilágát.

Mivel a második generáció jeles képviselői munkásságuk során kiemelt figyelmet fordítottak a jövőre, az utánpótlás biztosítására, így szinte természetesnek tűnik, hogy napjainkban számtalan méltó követő, továbbfejlesztő, de jónéhány tagadó is akad az ifjabb nemzedékek soraiban.

Mivel azonban jelen dolgozatomban a Magyar Iskola általam kiválasztott szempontok szerinti megvilágítására helyeztem a hangsúlyt, a most következő fejezetben a második generáció munkásságának folytatói közül csak azokat az alkotókat fogom kiemelni, akik javarészt éppen azokból az amatőr alkotóműhelyekből kerültek ki, melyeket elődeik, a második koreográfusnemzedék jeles képviselői hoztak létre. Ennek megfelelően ugyan evidenciaként

értelmezhetjük, hogy alkotói pályájuk kezdetén mestereik nyomdokait követték, azonban reményeim szerint sikerül arra is rávilágítanom a rövid bemutatáson keresztül, hogy az újabb alkotók kísérletező kedve, illetve az egyéni alkotói arculat kibontakoztatása iránti igénye mennyiben újította meg jelenkori színpadi néptáncművészetünket.

A Magyar Iskola ma is alkotó tagjai, korukat illetően nem olyan homogének, mint elődeik nemzedéke. Az egykori hivatásos táncosokból alkotókká váló egyéniségek mellett idesorolandók az amatőr táncosból alkotóvá lett együttesvezetők, és azok a fiatalon berobbanó tehetségek is, akik koreográfiáikkal az első perctől komoly elismerésben részesültek.

A második nemzedéket követő koreográfus generációk tagjai többségükben már a magyar táncéletnek abban a megváltozott világában születtek, s nevelkedtek, amikor a nyugatról beáramló modern tánc technikák és irányzatok különböző kísérletező közösségek, együttesek kialakulást eredményezték, miközben a néptáncmozgalom egyik legnagyobb vívmánya, a táncházmozgalom is országszerte elterjedté vált.

A Magyar Iskola nyomdokain járó alkotókról – természetesen a teljesség igénye nélkül – elsősorban az „iskolateremtő” személyiségekhez való személyes vagy művészi kapcsolatuk mikéntje alapján kívánok beszélni. Az újabb generációk munkásságának jelzesszerű megjelenítése előtt azonban mindenképpen szükségesnek tartom rögzíteni, hogy a „tanítványok” a különböző alkotói periódusaikban – talán meglepő, de mélyebben belegondolva érthető módon – nem ragaszkodtak kizárólagosan egykori mestereik világához, hanem alkotói pályájukon mind időben, mind alkotói szemléletben több előd munkásságát is ötvözték.

Ez a tény önmagában is alátámasztja azt az állítást, hogy a Magyar Iskola második nemzedékének tagjai közejük, koruk, mentalitásuk, és lehetőségeik különbözőségétől függetlenül olyan szellemi egységet alkottak, ami az őket követő új generáció tagjainak „szabad átjárást” biztosított a különböző alkotói szemléletekben.

Dolgozatomban most azoknak az alkotóknak a munkásságát igyekszem röviden jellemezni, akik a második nemzedék jeles képviselőinek eredményeit megőrizve léptek tovább, s akik véleményem szerint jelentősen hozzájárultak a sajátosan alakuló magyar táncszínház műfajához.

Foltin Jolán

Saját vallomása szerint a Bihari alkotói műhelye egy életre meghatározta alkotói pályáját, hiszen itt találkozott Györgyfalvay Katalinnal, Szigeti Károllyal és Novák Ferencsel, akik a táncon túl Foltin Jolán szellemiségének fejlődéséhez is nagymértékben hozzájárultak.

Koreográfiáinak túlnyomó részét eleinte a Bihari Együttesben készítette, majd az elsősorban a gyermekek számára készített alkotásaival a hazai néptáncmozgalom szinte valamennyi közegében ismertté vált, napjainkban pedig döntően a Honvéd Együttes számára készíti műveit. Koreográfiáiban a líraiság számtalan megjelenési formája ölt testet, amelyek egészen egyedülálló emberi érzékenységgel és komoly zenei felkészültséggel párosulnak, fantasztikus arányérzékkel megszerkesztett formában.

Munkássága széles spektrumot ölel fel, mint a magas esztétikai követelményeknek is maradéktalanul megfelelő *Ugrós* c. koreográfia, amely egy ízléses, nem hivalkodó színvilágú, tökéletes rendben és arányban megkomponált mű, mozgó képzőművészeti alkotás. Vagy akár a *Betlehemes* c. kompozíció, melyben a kisdéd születésének pillanatában Máriát, az anyát állítja középpontba, akit kitaszítanak, elüldöznek, majd fájdalmasan azt kell megélnie, hogy az újszülött körüli pillanatnyi csodálkozás után újra elfordulnak tőle az emberek. Az archaikus motívumokat őrző sárközi karikázó táncmatériából a Kiss Anna szerelem-bűvölő versére

született *Mondóka, szerelem, szerelem* c. lánytáncban költői ihletettséggel tárja fel az alkotó a leányszerelm atavisztikus mélységű rétegeit.

Foltin Jolán életművét döntően és meghatározóan egyetlen téma, a női létbe zárt ember sorsa fogja egységbe: Műveiben azt mutatja meg: miféle csoda, s gyötrelem szerelmes bakfisnak, virágzó nőnek, elhagyott szeretőnek, megkeseredett feleségnek, kétségbeesett anyának, együtt érző társnak lenni, kihívónak, kacérnak, alázatosnak, csalódottnak, boldognak, bizakodónak, vagy éppen összetört nőnek – vagy a szó egyszerű köznapiságával – embernek lenni. Foltin a tipikus élethelyzetek nőalakjait úgy formálta táncevidenciákká, hogy jól ismert szituációkat láttat, gyökeresen új nézőpontból. Erre jó példa a *Húsvétvárók* – ebben a kompozícióban Mária alakja az örök asszonyi sorsot idézi fel, vagy a *Sirató* kemény, mégis érzelmektől fűtött Anya alakja. A *Kőműves Kelemenné* c. alkotásban tovább él Foltin leányalakjainak játékossága, színessége, kiszolgáltatottsága, s konoksága, amint szembeszegül az élet racionalitását sulykoló férfi-falanszterrel. Ezek a férfiak más világban élnek, mint az asszony. Más célok, törvények, értékek igazgatják dübörgő lépteiket, mint a törekeny anyáét, aki kiszakad az érzelmek világából, amelyet a nyitó gyermekjátékok üdesége, őszintesége és meghitt pillanatai villantottak fel. Foltin a ballada ürügyén szintén az áldozatvállalásról beszél, csak hogy nála a jövőt hordozó, még ártatlan gyermek, és az anya ősi együvé tartozása, a ráción túli érzelmi kötődések sokszínű világa az áldozata e teljesítményre törő, munkára szerveződött férfiközösségnek.

Alkotói pályájának ismeretében kijelenthetjük, hogy Foltin Jolánnal egy olyan koreográfus lépett a magyar tánc történetébe, aki szellemiségében a Magyar Iskola méltó folytatója, és aki képes a női lélek ezerféle rezdülését táncköltészetté varázsolni.

Stoller Antal

Első koreográfusi lépéseit a Bihari Együttesben tette meg (*Lakócsai táncok*), utána először a miskoci Avass Táncegyüttesben, majd a Vasas Együttesben bontakozott ki önálló koreográfiai személyisége. Stoller Antal munkásságában fontos helyet foglal el a Vasas Művészegyüttes hagyományainak megtartása. A koreográfiai díjjal kitüntetett *Bene Vendel tánca* c. koreográfiában Stoller a halottsiratás varázslatának, az élet és halál játékosságának olyan képi és gondolati vibrálását teremtette meg, amelyben a vörös kendővel botoló – az életet, s talán a mítosszá válást is kétségbeesetten visszautasító – Bene Vendel vibráló, súlyos figurája sokáig emlékezetes marad. A hiedelmet, babonát, varázslatot érintő hagyományok iránti vonzódása későbbi misztikus alkotásában, a *Ráolvasás* c. koreográfiában (1992) is tetten érhető.

A hagyományos néptánc kereteiből való kitörést Stoller Antal a formai elemekkel való absztrakt játékkal valósítja meg műveiben. Az eredeti funkciótól függetlenített motívumok variálása, egymással való ütköztetése egyik korai munkájában, a két egymástól merőben eltérő hagyomány kontrasztjára építő – s koreográfiai díjjal is kitüntetett – *Keménykalapban* c. kompozícióban (1976) jelenik meg leghatásosabban, amelyben a koreográfia a montázstechnikát alkalmazza, amikor két, egymástól lényegileg különböző táncípust játszat egymásra. A német eredetű eszközös ügyességi tánc, a néhai céhtánc, az Erdőbényei bodnártánc hordóabroncsokkal járt, szigorú rendbe szabályozott mozgásvilágát – a vaskalaposság és a szabadságvágy ellentétének szimbólumaként – merész ötlettel, egybekomponálja egy tökéletesen más indíttatású, erotikusan vibráló, rögtönzött női cigányszólóval.

Stoller Antal egyértelműen a színpadi néptáncművészet azon tagjai közé sorolható, akiket megvallottan nem elégitett ki a néptánc-hagyomány művészi kompozíciókban való felmutatása, akik saját elképzeléseiket a gondosan elsajátított anyaggal – nemegyszer éppen a hetvenes-nyolcvanas évek jellegzetes szociális helyzetére válaszolva – társadalomkritikai tartalmakat kívántak kifejezni. Stoller első munkáinál jól felismerhető mestere, Novák Ferenc, színpadi-

drámai vénája, később pedig a Vasas Együttes korábbi jeles vezetőjének, Györgyfalvay Katalin szürrealisztikus képi világának hatása, aminek nyomán bontakoztatta ki sajátos művészi arculatát.

Varga Zoltán

A Bartók Együttes táncosaként először a saját testén keresztül, táncosként észlelte a timári iskolát. Első alkotásaiban az eredeti néptánc hagyomány hű színpadra állításával hívta fel magára a figyelmet (pl. *Gömöri táncok*, *Héjsza*). A *Szegényes* című koreográfiájában azonban már továbblépett a mély anyagismeret felmondásán, kompozíciójában amellet, hogy a századok óta egymás mellett élő erdélyi románok és magyarok táncának kölcsönhatásainak nyomai fedezhetők fel, megjelenik a humor, a karakterek is.

A József Attila versére készült *Skandalás* c. koreográfiában (Bartók Együttes, Sebő Ferenc) a bolgár ritmusok, táncfüzérek derűs és komoly látványhatása mögött mintha ott húzódná egy mögöttes eszmeiség. A mű mintegy folytatása annak a vonulatnak, amelyet Timár Sándor indított el a Nagy László versre készített *Táncszók* c. koreográfiájával. „*Varga Zoltán konok következetességgel járva maga útját – mellőzi a harsány színeket és hangulatokat. Az eredendően profán hangulatú játékokban, szokásokban és táncokban is igyekszik megragadni a feszültséget hordozó drámai mozzanatokot, s törekszik azok felmutatására.*”

Mucsi János

Először táncosként dolgozott Novák Ferenc keze alatt, majd a Zalka Együttes vezetőjeként kezdett koreografálni. Első művei közül a *Betlehemes* a pályaindító mester, Novák Ferenc kézjegyét hordozza magán. A koreográfia ugyan szerény mozgásanyagból építkezik, azonban nagy hangsúlyt kapnak benne a pantomimikus elemek.

A *Danaidák* c. nagyformátumú művében (zeneszerző: Kiss Ferenc) már önálló arcúval jelenik meg, a műben tökéletes összhang uralkodik a koreográfiai részletek, térforma váltások és zenei hangsúlyok között. Az alkotó jó érzékkel szab határt a leíró ábrázolásnak, csupán egy-egy pillanatra villantja föl a görög mitológiából ismert történet mozzanatait, míg a mű más részleteiben az elvontabb, s ezért a táncművészethez közelebb eső fogalmazásmódot követi. Technikailag remekül használja a kör térformáját, ami a sorsközösség jelentésszintjén túl a halálnak is jelképe lesz. A szólisták jellemábrázolása is finoman, visszafogottan és inkább csak áttételesen valósul meg. Megjegyzendőnek tartom, hogy a *Danaidák* koreográfiai, gondolati előzményét már Kricskovics Antal és Novák Ferenc korábbi munkásságában is felleljük, azonban ez a tény a koreográfia értékét korántsem csökkenti, csupán jelzi a szakmai kontinuitást.

Zsuráfszky Zoltán

A nyolcvanas évek elejétől a hivatásos néptáncgyűtéseknél is generáció-, és ezzel együtt művészeti irányváltás is lezajlott. Az Állami Népi Együttes élére az újfolklorizmus emblematikus egyénisége, Timár Sándor került, majd innen vált ki az első hivatásos, azaz diplomás néptáncművész-nemzedék két vezető előadója, Farkas Zoltán és Zsuráfszky Zoltán, előbb Párhuzam csoport, majd Kodály Táncműhely néven. Céljaik szerint egyrészt még mesterüknél, Timár Sándornál is közelebb kívántak kerülni a gyökerekhez, másrészt mindezt a színpad, a korszerű színház igényeihez kívánták igazítani.

Közös munkásságuk első darabja, a *Doromb és legényes* igazi, színpadi koreográfia, a nézőt valóban székhez szögező mű, tökéletes aránnyal, tudatos improvizatív hatással megszerkesztett, belső feszültségekkel teli alkotás.

A későbbiekben alkotói útjaik elváltak egymástól, Farkas Zoltán elsődlegesen a táncművészethez szorosan kapcsolódó társművészetek előadásaiban előadóművészként

jeleskedik, különböző együttesekben alkot, illetve az általa kidolgozott tréningjét felhasználva neveli az újabb táncos generációkat.

Zsuráfszky pedagógiai és alkotói munkájában példaadó személyiség volt a nemzetközi hírnévű tánckutató és folklorista, Martin György, valamint Kallós Zoltán népzene-kutató. Koreográfusként – mint néptáncaink eredeti formavilágának egyik legjobb ismerője – eleinte kizárólag autentikus műveket alkotott, amelyekben tánckultúránk és népzene-nk gazdagságát mutatja be, komoly szakmai felkészültségről téve tanúbizonyságot, a Budapest Együttesbe kerülve viszont sorra születtek meg azok a kortárs művek, mint a *Betyárok*, a *Szabadság, szerelem*, vagy a *Földből való ember* c. estek, amelyekben a megismert formákkal már saját önálló mondanivalóját is ki akarta fejezni. Ebben a körben létrejött alkotásait már egy más koreográfiai rendszerben kell értelmezni. Ide tartozik még egy korábban készült olyan estje is, amelyen Nagy László és József Attila verseire táncolt.

Az Egy mondat a zsarnokságról c. műsora is erről a más rendszerről, egy más belső igényről tanúskodik. A *Hidegen fújnak a szelek* vagy a *Dózsa*, illetve a *Juhait kereső pásztor*, a *Fordulj kedves lovam* alkotások táncfűzére titkos, bensőnköz szóló álmvilágot jelenít meg. Külön tanulmányt érdemelne, hogy az eredeti és az áttételes formák hogyan mosódtak és játszottak egymásba az imitáció érzetét keltve a nézőben. A „Hűtlen hűség, a megtartva túlhaladni” elve táncszínházi műveiben nyer meggyőző igazolást.

Zsuráfszky Zoltán az az alkotó, aki a bartóki modell minden egyes lépcsőfokát már bejárta, hiszen az autentikus, a tiszta forrást újrateremtő feldolgozások mellett eljutott a folklórból táplálkozó, de a ma emberéhez szóló, gondolatait a hagyomány korszerű eszközökkel történő megjelenítésig. S miközben kimagasló színvonalú, sajátos hangvétellű és atmoszférájú, szebbnél szebb tánckompozíciók sorát készíti, utat talál az őt belül feszítő gondolatok néptáncban való szuggesztív kifejezésére. Az alkotói pályájának derekán tartó koreográfus már

eddig is bizonyította, hogy valamennyi műfajban tud egyénit alkotni, hiszen a balladáktól (*A halálba táncoltatott leány*) egészen a mesedarabokig (*Csipkerózsika, Tündérmese*), a táncszviteken túl az irodalmi ihletésű tánckölteményekig valamennyi műve magas szintű szakmai tudásról, sokoldalú alkotói tehetségről és elhivatottságról vallanak.

Az eddig megidézett műveken és irányokon túl, mint alkotót, a színházi feladatok is izgatták, ahol produktumai meglehetősen eklektikusak, amelyben jól megfér egymás mellett az Erkel Színház daljátékában, a Hány Jánosban, avagy a Koldusoperában való közreműködés.

Timár Sándor, Varga Zoltán, Zsuráfszky Zoltán és Farkas Zoltán mindannyian igen mélyen ismerik táncagyományainkat, eljutottak arra a szintre, hogy alkotói módszereik kikristályosodjanak. A Timár-iskola követőinek szerkesztésmódja sokáig igen hasonló volt, ezért egy időben több – egymástól alig megkülönböztethető – művek születtek. Zsuráfszky alkotói pályájának derekán, mintegy „félidejű összegzésként” az mindenképpen megállapítható, hogy fantasztikusan nagy anyagtudással rendelkezik, ami akár „végtelen számú” tiszta folklórmű alkotására is predestinálhatja. A hagyomány értékeinek megtartása mellett azonban egyre több olyan színpadi alkotás kerül ki keze alól, amikben mindinkább érződik Szigeti, Györgyfalvy Katalin, illetve Novák Ferenc hatása, sőt talán azt is kijelenthetjük, hogy az alkotó tudatosan próbálja követni nagy elődeit, a Magyar Iskola jeles koreográfusait.

Mosóczi István

A sajnálatosan korán elhunyt, egykoron táncosként is kiváló alkotó koreográfiai munkásságában sohasem zárkózott el az autentikus irányzattól, a hagyományokat is tisztességgel ápolta, azonban erősebben élt benne az akarat a személyes közlendők kifejezésére. Szívesen vállalkozott akár történelmi parabola, vagy társadalmi kérdéseket feszegető táncszínházas vízió megfogalmazására, akár néptánc-sablonokat fricskázó pamflet színrevitelére. Gondolatait mégis

elsősorban a társkapcsolatok, a mikro- és makro közösségek emberi problematikája, érzelmi kötődésrendszer izgatta.

Mosóczi általában diszkréten alkalmazta a teátrális hatásokat, inkább műveinek koreográfiai rétegei hordozták az alkotói közlendőket. Az *Amerikás dal* c. kompozíciójában is sallangoktól mentes, néhány nagyszerűen megválasztott fényeffektussal, a balladák jellegzetes szűkszavúságával adott szívszorító képet egy keserű közösségről, amelyik élete döntő fordulópontján szorongással és gyötrellemmel teli bizakodással néz a jövő elé.

Alkotói munkásságából még feltétlenül figyelemre méltónak tartom a balladák színpadra állítását, illetve az olyan lírikus művek sorát, mint a szürreális víziójú *Azt hittem*, és az igazi mestermű *Katonadal* c. koreográfiák, amelyek Mosóczi lírikus vénájának ékes bizonyítékai.

Alkotói módszere leginkább Györgyfalvy Katalin iskolájára utal vissza, bár az ő gondolataiban, szerkesztői elgondolásában kevesebb a racionális elem, s több a líra, a finoman lebegő költészet. Munkássága kellemes és egyedi színfolt az új generáció koreográfusi palettáján.

Janek József, Szögi Csaba, Énekes István, Bognár József

Az új generáció tagjai közül figyelemre méltó, az először Dunaújvárosban amatőr körülmények között, majd később a Közép-Európai Táncszínház körül – félhivatásos keretek között alkotó – koreográfiai csoport, akik akár önállóan, akár párban, illetve akár hárman is együtt dolgozva határozottan új irányokat, új alkotói produktumokat helyeztek a magyar táncművészet asztalára.

Janek József

A tragikusan elhunyt koreográfus a Bartók Együttes táncosaként került a néptánc bővületébe, majd – már az egykori Állami Balettintézet (mai nevén Magyar Táncművészeti Főiskola) tanáraként – elsősorban a tánc és a ritmus kérdéseit, ezek egymásra hatását, egymáshoz viszonyulását boncolgatta az addigi koreográfiai metódusokhoz képest forradalmian új módon.

Az autentikus irányzathoz tartozó *Zene c.* koreográfiájában formailag a személytelenség uralkodik, a táncosok merev szemmel, arccal kizárólag a vibráló térformákba komponált méhkeréki tapsos izgalmas ritmuselemeire koncentrálnak, amely beállításmód azonban a tánc szokatlanul feszült légkörét teremti meg.

A *Zene II. c.* kompozíció a legényesek ritmikai gazdagságát polifonikusan megszerkesztett, nagy létszámú férfítáncban mutatta be. Míg a mű egy-egy periódusában csak egyetlen szólólista vagy csoport táncolja az eredeti anyagot, a mellékszólások valamelyike felezett ütemben táncol. Ezzel párhuzamosan egy másik csoport ütemkéséssel, kánonnal indul, s ezzel rendkívül érdekes plasztikai és ritmusélmény kerekedik, ami a tánctípus időtlenségét, sőt klasszifikálódását sugallja a néző számára. Ez a hatás tovább erősödik, amikor a mű végén a zenekíséret átvált orgonahangra.

Janek József leginkább kiérlelt művei közé tartozik a néptánc színpadokon ma is látható, nagysikerű *Vonat c.* koreográfia, amelyben frappáns választ ad a kétkedőknek azon kérdésére, hogy alkalmas-e a magyar néptánc, a néptáncból gyökeresen távoli témák és gondolatok megjelenítésére, azok többlettartalommal való megtöltésére. A nagy létszámú koreográfiában az alkotó hallatlanul precízen dolgozza ki azt a ritmikai összhangzást, mely mindenki számára egyértelműen megjeleníti a pályaudvarokon hallható vonatzajok, a szerelvény elindulásának, a robogásnak és a megérkezésnek sajátos zenéjét.

Janek József alkotói vénájától nem állt messze a humor, a keserédes groteszk, amit jól példáz *Vadkelet* c. műve (Gyöngyösi Vidróczki Táncegyüttes). Ebben a műben a koreográfus mintegy sajátos kelet-európai ellenpontját alkotta meg a *Volt egyszer egy Vadnyugat* c. filmnek, felhasználva annak zenei elemeit. Gondolatainak kifejezéséhez koreográfiai eszközként felhasználta az árnyjátékban rejlő lehetőségeket is. Mondanivalója a folklór világába helyezve, a folklór tánc- és zenei anyagát alkalmazva, némi naivitással és iróniával fűszerezve, de a ma emberéhez szólva elevenedik meg a színpadon.

Janek József egyedülálló kísérletezője volt a zeneközpontú tánc megformálásának, amely irányzat sajnálatosan megszakadt korai halálával.

Szögi Csaba

Szegedi gyermektáncos, majd rövid ideig tartó „biharis” táncos élet után, koreográfiai munkássága 1980-ban kezdődött Dunaújvárosban, ahol Énekes Istvánnal a dunaújvárosi Vasas amatőr néptáncegyüttesből koreográfus-alkotóműhelyt és a folklórból kiinduló korszerű táncszínházat hoztak létre, majd később megalapították a Közép-Európa Táncszínházat.

Szögi Csabát leginkább Györgyfalvy Katalin és Novák Ferenc alkotói módszere inspirálta, azonban ez nem utánérzéseként, hanem egy egyedi, sajátos „dunaújvárosi módszerként” jelent meg, ötvözve a régi és új kifejezési formákat. Pályája kezdetén a részleteiben is gondosan kidolgozott szerkesztésmód, a formák gazdag variálása, s a kompozíciós eszközökkel való kísérletezés volt a legerősebb oldala. Például a *Szerelem, szerelem...* c. alkotása precízen felépített, az érzelmeket logikusan végigvezető és átgondoltan megszerkesztett koreográfia, amiben a pár monoton, megszokott életébe, táncába kapcsolódik be a lány, azonban sokáig nem tudja megzavarni az egyhangúságot, majd a szinte észrevétlen

változás után a két nőt forgató férfi egyszer már csak az új partnerrel járja táncát, a magára maradt asszony pedig egyedül forgatózik tovább, mintegy mindennapi kötelességként. Bár koreográfusi pályáját az utóbbi időben egyre inkább felülírják az együttesvezetés, és kultúraszervezés komplett feladatai, de bízom benne, hogy alkotói munkássága nem egy lezárt folyamat.

Énekes István

Szögi Csaba koreográfustársa, akinek alkotásaiban az új szemléletű koreográfiai eszközrendszer mellett hangsúlyosan jelenik meg a „hely szelleme”, pl. a *Ballada a vasgyárról* c. koreográfiájában, amit egy helyi szobrászművész, Gombos István *Hagyaték a III. évezred küszöbén* c. látomásos alkotása ihletett meg. Maga a mű vasból, acélból, kohósalakból, üvegből készült, s a belőle inspirálódott táncalkotás nemcsak a hely szellemét, hanem a koreográfus vízióját is képviseli.

Bognár József

Az alkotói csoport negyedik tagja, korábban a Baranya Táncegyüttesben táncolt. Első koreográfiai korszakának alkotásai, többek között a *Don Quijote*, *Kibontakozás*, *Svejk*, *Stabilizáció*, *Tisztelet Rejtő Jenőnek* c. művek, jelzik Bognár alkotó-karakterét, groteszk világlátását, vonzódását az abszurdhoz, képességét a keserű és kacagtató dolgok sajátos vegyítésére. Darabjainál nagyon fontos a karakterek megjelenítése, vagyis a megfelelő előadói egyéniség megtalálása. Következő alkotói korszakának jellemző műve a *Tanulmány a nőkről*. Keretes játéknak is mondható, tétéleit egy visszatérő rész köti össze és választja el. Az ötletes kompozíció mai szemmel nézve talán egy kissé dehonesztáló a női nemre, de ez egyrészt nem vonatkozik minden tételére, mivel mindegyikben más-más közelítésben látjuk a férfi-nő

kapcsolat viszonylatait, másrészt egy művet – véleményem szerint – elsődlegesen saját korában szükséges értelmezni és nem az utókor értékítélete szerint.

Bognár alkotásaiban, a használt eszköztár tekintetében mind erősebben kacsint a táncszínház felé, például jellemző nála a világítás erőteljes alkalmazása, ami jelentősen segíti a tánc mondanivalójának kibontakoztatását.

Diószegi László

A Bartók Együttes egykori táncosa, koreográfiai munkásságáról megállapítható, hogy alkotásai a professzionális anyagismereten túl – az átlagnál mindenképpen mélyebb – intellektuális tartalommal bírnak. Korai alkotásaiban az erőteljes mondanivaló mellett a mély és szakszerű folklórismeret dominál, pl. a Honvéd Együttesnek készített *Utolsó leltár* (1989) c. mű, amelynek szerkesztő-koreográfusa Diószegi László, rendezője Novák Ferenc volt. A mű drámai erővel szól a néphagyomány pusztulásáról és a nemzeti múlt értékeinek elvesztéséről. A mű szakmai megítélése ezzel együtt vegyes volt, egyesek látványklisék alkalmazásával létrejött rutinszvitnek tartották, személyes véleményem azonban ezzel az állítással gyökeresen ellentétes, mivel az alkotás mondanivalója, koreográfiai és zenei megoldásai bennem, a szakmabeliben és a nézőkben is mind a mai napig mély nyomot hagytak.

További alkotásai között egyaránt találunk autentikus koreográfiákat, a tiszta forrás értékeit bemutató műveket, illetve a tiszta forrásból merítkező, de sajátos ízű, egyéni gondolattal bíró kompozíciókat. Az alkotót koreográfiai munkásságán belül erőteljesen foglalkoztatták a magyarság, a falusi társadalom, a paraszti kultúra fennmaradásának esélyei. Nevéhez olyan szociográfiai megközelítésű művek fűződnek, mint a *Brassói pályaudvar*, a *Moszkva tér*, illetve a *Jön a Balt-Orient*.

Diószegi készített a folklórtól erőteljesebben eltávolodó műveket is – ezek közül mindenképpen figyelmet érdemel a *Stilusgyakorlat*, amelynek többszólamú játékosága bizonyítja, hogy a legmagasabb rangú klasszikus zene (Bach) és a néptánc lépései, formái, változatossága, fejlődési-fokozási szabályai közeli rokonok. A koreográfia egyértelművé teszi, hogy mind a klasszikus zene, mind a néptánc lépései, formái természeti jelenségek, és a legnagyobb igazságok éppen ezeken a nyelveken kimondva a legegyszerűbbek és leginkább közérthetőek.

9. Záró gondolatok

Dolgozatom forrásanyagának gyűjtése, majd a dolgozat megírása során folyamatosan kavarogtak bennem a feldolgozott – mennyiségileg terjedelmes, tartalmilag mély ismereteket hordozó – legkülönbözőbb gondolatok. A korábban csak hallomásból ismert alkotásokról szóló egykori leírások megismerése, a korabeli szakmai vélemények összegzése, valamint a személyes élményként bennem megmaradt koreográfiák mások szemüvegén keresztül történő „újranézése”, során szinte megelevenedett előttem a magyar színpadi néptáncművészet elmúlt fél évszázada, az elődök fantasztikus teljesítménye.

Ismerve ezen időszak, mint történelmi kor jelentős társadalmi mozgásait, mondhatjuk kataklizmáit, kiemelkedőnek és páratlannak kell, neveznem a magyar színpadi néptáncművészet azon sajátos fejlődési folyamatát, ami – a hagyományos paraszti világ, napjainkban

gyakorlatilag eltűnő művészetének felhasználásával – Európában szinte egyedülálló módon bontakozott ki.

A feldolgozott anyag ismeretében még inkább tudatosodott bennem, hogy a Magyar Iskola alkotói olyan meghatározó művészek voltak, akiknek munkássága messze túlmutatnak saját korukon, eredményeik pedig ma már az egyetemes magyar művészetet gazdagítják.

A Magyar Iskola megteremtőinek, vagyis az első és második koreográfusnemzedék alkotóinak szelleme, a mára már klasszikussá vált műveik velünk élő valósága – miközben az egész néptáncszakma számára szakmai és művészi iránymutatást jelentenek, saját közegükben a reneszánszhoz hasonló jelentőséggel bírnak, hiszen egy önálló művészeti ág legmélyebb gyökereiből történő újjászületése fűződik hozzájuk.

Úgy gondolom, dolgozatom célkitűzéseit többnyire sikerült megvalósítanom, hiszen a bartóki útmutatás hatása, illetve a táncszínházi tendenciák alakulása és eredményei szerinti rendszerezéssel reményeim szerint sikerült megmutatni a Magyar Iskola alkotóinak a táncművészet kereteit meghaladó, a társművészetekre is ható eredményeit.

Őszintén bízom benne, hogy munkám hozzájárul majd egy szélesebb körű szakmai diskurzus létrejöttéhez, amely e korszak eredményeinek, teljesítményeinek elfogulatlan, és kellő mélységű értékelésére nyújt lehetőséget, eredményeim pedig adalékul szolgálhatnak egy, a későbbiekben megszülető, teljes körű tanulmány létrejöttéhez.

Bár kutatásom során ráleltem olyan egykori véleményre, ami a bartóki úttal való párhuzamba állítást a színpadi néptáncművészetben elindult megújítási folyamat kapcsán alapvetően elhibázott értelmezésnek tartja, remélem, hogy jelen munkám a kétségek eloszlatásán túl további fontos szempontokat is kínál e folyamat vizsgálatához.

A mottóul választott hármasság gondolat – megőrizve, megtagadva, megújítva – kimondva-kimondatlanul is végigvezérelt munkám megírása közben, s ahogy igazolódni láttam ennek a

fejlődési elvnek a jelentőségét, rádöbbentem, hogy hagyományaink továbbélésében és alakulásában is ugyanezt a folyton változó, sohasem lezáruló folyamatot tapasztaljuk. Ennek tükrében csak remélni tudom, hogy napjaink legifjabb alkotói – a színpadi hagyományok fejlődésének ismeretében – továbbviszik majd az elődeik által megteremtett „Magyar Iskola” eredményeit, s nyomdokaikba lépve, saját tehetségük révén, még magasabbra emelik sajátos arculatú színpadi néptáncművészetünket.

Számomra mindenesetre nagy megtiszteltetést, örömet és jövőbe mutató szakmai biztosságot jelent, hogy a Magyar Iskola egykori tanítványaként, mai szellemi örököseként, illetve képviselőinek szakmai partnereként tevékenykedhetek táncpedagógusi pályámon.

IRODALOMJEGYZÉK

BARTÓK Béla, *Összegyűjtött írásai I.*, Szöllősi András (közreadja), Budapest, 1966. = **BARTÓK,**

1966

BENEDIKTY, *Fiatal koreográfusok fóruma*, In: *Táncművészet* 1977/1, Lapkiadó Vállalat,

Budapest, 1977. = **BENEDIKTY, 1977**

DANIELISZ László, *Megjegyzések a Néptáncosok Bemutató Színpadáról*, In: *Táncművészet*

1955/11, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1955. = **DANIELISZ, 1955**

DEMÉNY János (szerk.), *Bartók Octavian Beunak, 1931. január 10.*, In: Bartók Béla levelei,

Zeneműkiadó, Budapest, 1976. = **DEMÉNY, 1976**

DEVECSERI Vera, *Az Állami Népi Együttes új műsora*, In: *Táncművészet* 1980/7, Lapkiadó

Vállalat, Budapest, 1980. = **DEVECSERI, 1980**

DIENES Gedeon, *Újszülötti lelkülettel*, In: *Táncművészet* 1979/2, Lapkiadó Vállalat, Budapest,

1979. = **DIENES, 1979**

DIENES Gedeon, *Levél Kricskovics Antalhoz*, In: *Táncművészet* 1981/5, Lapkiadó Vállalat,

Budapest, 1981. = **DIENES, 1981**

DIENES Gedeon, *Meddig tart egy Lucidum intervallum?*, In: *Zene, zene, tánc* 2004/5-6, Magyar

Muzsikus Fórum és a Noverre Alapítvány, Budapest, 2004. = **DIENES, 2004**

EPERJESSY Ernő, *Hány Kricskovics is van tulajdonképpen?*, In: *A csend relációi*, Budapesti

Horvát Önkormányzat, Budapest, 1999. = **EPERJESSY, 1999**

ESZÉKI Erzsébet, *Tánc az élet. Egy társulat regénye*, Zrínyi Kiadó, Budapest, 1993. = **ESZÉKI,**

1993

FALVAY Károly, *Molnár István első alkotói periódusa*, *Tánctudományi Tanulmányok* 1978—

1979, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1979. = **FALVAY, 1979**

- FALVAY Károly: *40 éve jelent meg: Magyar Tánc hagyományok*, In: *Táncművészet* 1988/7, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1988. = **FALVAY, 1988**
- FALVAY Károly, *Vallomás négy évtizedes koreográfusi tapasztalataimból*, In: *Tánc tudományi Tanulmányok 1992—93*, Magyar Táncművészek Szövetség, Budapest, 1993. = **FALVAY, 1993**
- FARKAS László (összeállította), *Elmondtam én... Novák Ferenc, Tata*, Planétás Kiadó és Kereskedelmi Kft, 2000. = **FARKAS, 2000**
- FAZEKAS Valéria (interjúkészítő), *A tánc az életem. Novák Ferencsel beszélget Fazekas Valéria*, *Magyarnak lenni XXXIX.* kötet, Kairosz Kiadó, Debrecen, 2008. = **FAZEKAS, 2008**
- FÁBRY Zsuzsa, *Még egyszer Szolnokról*, In: *Táncművészet* 1981/9, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1981. = **FÁBRY, 1981**
- FÁBRY Zsuzsa, *Budai Tánc fórum 1981/82*, In: *Táncművészet* 1982/5, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1982. = **FÁBRY, 1982a**
- FÁBRY Zsuzsa, *Néptáncantológia '84*, In: *Táncművészet* 1982/5, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1982. = **FÁBRY, 1982b**
- FÁBRY Zsuzsa, *Elrejtett vallomások*, In: *Táncművészet* 1985/6, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1985. = **FÁBRY, 1985**
- FÁBRY Zsuzsa, *Néptáncantológia '88*, In: *Táncművészet* 1989/3, Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1989. = **FÁBRY, 1989**
- FUCHS Lívia, *Szerintem a Táncszínház...*, In: *Táncművészet* 1978/1, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1978. = **FUCHS, 1978a**
- FUCHS Lívia, *Hódolat Adynak*, In: *Táncművészet* 1978/2, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1978. = **FUCHS, 1978b**

- FUCHS Livia, *Castor és Pollux ne birkózzék*, In: Táncművészet 1978/11, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1978. = **FUCHS, 1978c**
- FUCHS Livia, *Párosan és pár nélkül*, In: Táncművészet 1979/2, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1979. = **FUCHS, 1979a**
- FUCHS Livia, *Molnár István születésnap műsora*, In: Táncművészet 1979/3, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1979. = **FUCHS, 1979b**
- FUCHS Livia, *Harmincéves a Néphadsereg Művészegyüttese*, In: Táncművészet 1979/7, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1979. = **FUCHS, 1979c**
- FUCHS Livia, *Változatok egy munkásmozgalmi dalra*, In: Táncművészet 1980/1, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1980. = **FUCHS, 1980a**
- FUCHS Livia, *Negyedszázados a Bihari János Táncegyüttes*, In: Táncművészet 1980/5, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1980. = **FUCHS, 1980b**
- FUCHS Livia, *A IX. Zalai kamaratánc fesztivál 1980. IV. 5-7*, In: Táncművészet 1980/6, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1980. = **FUCHS, 1980c**
- FUCHS Livia, *Múlt, jelen és jövő egységében*, In: Táncművészet 1981/6, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1981. = **FUCHS, 1981a**
- FUCHS Livia, *Műelemzések a Táncforum '80 vitáján 2.*, In: Táncművészet 1981/11, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1981. = **FUCHS, 1981b**
- FUCHS Livia, *Néptáncmatiné az Interbalettben*, In: Táncművészet 1982/6, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1982. = **FUCHS, 1982**
- FUCHS Livia, *Koreográfiai tendenciák a hetvenes évek néptáncművészetében*, In: Táncstudományi Tanulmányok 1982—1983, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1983. = **FUCHS, 1983a**

- FUCHS Lívía, *Táncantológia '82*, In: Táncművészet 1983/3, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1983.
= **FUCHS, 1983b**
- FUCHS Lívía, *Jubileumi Honvéd-bemutató*, In: Táncművészet 1984/7, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1984. = **FUCHS, 1984**
- FUCHS Lívía, *Antológia '87*, In: Táncművészet 1988/3, Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1988. = **FUCHS, 1988**
- FUCHS Lívía, *Mást másképp Dunaújvárosban*, In: Táncművészet 1989/5, Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1989. = **FUCHS, 1989**
- FUCHS Lívía, *Száz év tánc*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2007. = **FUCHS, 2007**
- GALAMBOS Tibor, *Molnár István a SZOT és a Budapest együttesnél*, In: Táncművészet 1978/9, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1978. = **GALAMBOS, 1978**
- GALAMBOS Tibor: *Nyílt párbeszéd igényével. A hivatásos és öntevékeny néptáncmozgalom kapcsolatáról I.*, In: Táncművészet 1979/9, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1979. = **GALAMBOS, 1979a**
- GALAMBOS Tibor, *Nyílt párbeszéd igényével. A hivatásos és öntevékeny néptáncmozgalom kapcsolatáról II.*, In: Táncművészet 1979/10, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1979. = **GALAMBOS, 1979b**
- GALAMBOS Tibor, *Nyílt párbeszéd igényével. Az öntevékeny táncmozgalom művészeti vitáiról I.*, In: Táncművészet 1979/11, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1979. = **GALAMBOS, 1979c**
- GALAMBOS Tibor (vitavezető), *A hivatásos és amatőr néptáncgyűttesek feladata, A néptánc tagozat vitája a Fészek Klubban, 1977. június 13-án*, In Táncművészeti Dokumentumok 1978, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1979. = **GALAMBOS, 1979d**

GELENCSÉR Ágnes, *Táncművészet '83*, In: Magyar Nemzet, Budapest, 1983. november 18. =

GELENCSÉR, 1983

GYÖRGYFALVAY Katalin hozzászólása, *Vitafórum*, In: NÉPTÁNCOS, 1960/5, A műkedvelő néptáncsoportok időszaki értesítője, Népművelési Intézet, Budapest, 1960. =

GYÖRGYFALVAY, 1960

GYÖRGYFALVAY Katalin gondolatai a *Mindenki tánca* c. műsor szórólapján

HAUPTMANN Tamás, *A magyar folklórt feláldozzuk. Interjú Diószegi Lászlóval*, Folkmagazin 2003/3, Táncház Alapítvány, Budapest, 2003. = **HAUPTMANN, 2003**

HONT Ferenc, *Magyar Színháztörténet*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1962. = **HONT, 1962**

JAKAB Mihály, *Molnár István 75 éves!*, In: Táncművészet 1983/9, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1983. = **JAKAB, 1983**

JÁKFALVI Magdolna, *A nézés öröme. Az avantgárd színházi paradigma*, In: Recepció és kreativitás. Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban, Áron Kiadó, Budapest, 2004. = **JÁKFALVI, 2004**

HOSKOVÁ Jana, *A XI. Zalai Kamaratáncfesztivál*, In: Táncművészet 1985/7, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1985. = **HOSKOVÁ, 1985**

J. BALOGH Márta, *Molnár István 75 éves!*, In: Táncművészet 1983/9, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1983. = **J. BALOGH, 1983**

KAÁN Zsuzsa, *Emberség a táncban*, In: Táncművészet 1979/1, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1979. = **KAÁN, 1979**

KAÁN Zsuzsa, *A Népszínház és az Operettszínház közös táncestje*, In: Táncművészet 1981/1, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1981. = **KAÁN, 1981**

KAÁN Zsuzsa, *Napmadarak. A Fáklya Horvát Táncegyüttes új bemutatója*, In: Táncművészet 1998/6, nemzetközi Tánc- és Kultúra Alapítvány, Budapest, 1998. = **KAÁN, 1998**

- KAÁN Zsuzsa, *Timár Sándor születésnapjára*, In: Táncművészet 2000/5-6, Nemzetközi Tánc- és Kultúra Alapítvány, Budapest, 2000. = **KAÁN, 2000**
- KAÁN Zsuzsa: *Magyar néptánc Amerikában*, In: Táncművészet 2007/3, Nemzetközi Tánc- és Kultúra Alapítvány, Budapest, 2007. = **KAÁN, 2007**
- KAPOSI Edit, *Várj reám!*, In: Táncművészeti Értesítő 1966/2, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1966. = **KAPOSI, 1966**
- KAPOSI Edit, *Folklór és korszerűség*, In: Táncművészet 1980/2, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1980. = **KAPOSI, 1980**
- KENESSEI András, *Tata napi különkiadás. Novák Ferenc köszöntése*, In: Magyar Hírlap, Budapest, 1991. március 27-28. = **KENESSEI, 1991**
- KEREKES József, *Küzdelem a táncfolklórral. Ismét a Budapest Táncgyűttes új műsoráról*, In: Táncművészet 1984/3, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1984. = **KEREKES, 1984**
- KISS Anna, *Kossuth-díjas: Foltin Jolán. „Táncra ítélem magamat...”*, Táncművészet 1995/1-2-3, Táncművészetért Alapítvány, Budapest, 1995. = **KISS A., 1995**
- KISS Ferenc, *A népzenei feldolgozásokról – V.*, In: Folkmagazin 2007/3, Táncház Alapítvány, Budapest, 2007. = **KISS F., 2007**
- KÖRTVÉLYES Géza, *A magyar néptáncművészet tizenöt éve*, Tánctudományi Tanulmányok 1959—60, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1960. = **KÖRTVÉLYES, 1960**
- KÖRTVÉLYES Géza, *A Néphadsereg művészegyüttesének új táncműsora*, Magyar Nemzet, 1971. május 11. = **KÖRTVÉLYES, 1971a**
- KÖRTVÉLYES Géza, *Néptánc fesztivál Szolnokon*, Magyar Nemzet, 1971. május 20. = **KÖRTVÉLYES, 1971b**

- KÖRTVÉLYES Géza, *Korszerű tendenciák a magyar táncművészetben 1957 és 1977 között*, Tánc tudományi Tanulmányok 1978—1979, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1979. = **KÖRTVÉLYES, 1979**
- KÖRTVÉLYES Géza (felelős kiadó), *Két évtized táncművészeti írásai. A „Magyar Nemzet”-ben (válogatás)*, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1984. = **KÖRTVÉLYES, 1984**
- KÖRTVÉLYES Géza, *Változások a jelenkor táncművészetében I.*, In: Tánc tudományi Tanulmányok 1986—1987, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1987. = **KÖRTVÉLYES, 1987**
- KÖRTVÉLYES Géza, *Korszerű tendenciák a magyar táncművészetben. Néptáncművészet és mozdalom (1970-77) 1. rész.*, In: Zene zene tánc 1998/február, Magyar Muzsikus Fórum és a Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1998. = **KÖRTVÉLYES, 1998**
- KÖRTVÉLYES Géza—MAÁ CZ László—KENESSEI András, *Szolnoki mozaik*, Táncművészet 1977/4, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1977. = **KÖRTVÉLYES—MAÁ CZ—KENESSEI, 1977**
- KÖVÁ GÓ Zsuzsa, *Néptáncbemutató az Interbalett '79 résztvevőinek*, In: Táncművészet 1979/5, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1979. = **KÖVÁ GÓ, 1979**
- KÖVÁ GÓ Zsuzsa, *Hegyen-földön*, In: Táncművészet 1980/1, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1980. = **KÖVÁ GÓ, 1980a**
- KÖVÁ GÓ Zsuzsa, *A IX. Zalai kamaratánc fesztivál 1980. IV. 5-7*, Táncművészet 1980/6, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1980. = **KÖVÁ GÓ, 1980b**
- KÖVÁ GÓ Zsuzsa, *Mintha....*, In: Táncművészet 1980/7, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1980. = **KÖVÁ GÓ, 1980c**

- KÖVÁGÓ Zsuzsa, *Táncforum a Budai Vigadóban*, Táncművészet 1981/4, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1981. = **KÖVÁGÓ, 1981a**
- KÖVÁGÓ Zsuzsa, *Budai Táncforum*, In: Táncművészet 1981/6, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1981. = **KÖVÁGÓ, 1981b**
- KÖVÁGÓ Zsuzsa, *Szolnok, XI. Országos Néptáncfesztivál*, In: Táncművészet 1983/8, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1983. = **KÖVÁGÓ, 1983a**
- KÖVÁGÓ Zsuzsa, „*Próbáltam valahogy megérteni a világot*”, In: Szabó Iván emlékei I. 1983/12, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1983. = **KÖVÁGÓ, 1983b**
- KÖVÁGÓ Zsuzsa, „*Próbáltam valahogy megérteni a világot*”, In: Szabó Iván emlékei II. 1984/11, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1984. = **KÖVÁGÓ, 1984a**
- KÖVÁGÓ Zsuzsa, *Párbeszéd a Táncforumon*, In: Táncművészet 1984/4, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1984. = **KÖVÁGÓ, 1984b**
- KÖVÁGÓ Zsuzsa, *Ifjú koreográfusok fóruma Veszprémben*, In: Táncművészet 1987/3, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1987. = **KÖVÁGÓ, 1987a**
- KÖVÁGÓ Zsuzsa, *Táncantológia '78*, In: Táncművészet 1987/3, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1987. = **KÖVÁGÓ, 1987b**
- KÖVÁGÓ Zsuzsa, *Táncforum 1987/88*, In: Táncművészet 1988/5, Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1988. = **KÖVÁGÓ, 1988**
- KÖVÁGÓ Zsuzsa, *Budapest Táncegyüttes: „Adj nekünk békét...”*, In: Táncművészet 1990/7, Arany János Lap- és Könyvkiadó Kft., Budapest, 1990. = **KÖVÁGÓ, 1990**
- KÖVÁGÓ Zsuzsa, *Az ősi elégiák kapcsán*, Ezredvég 1994. január 1., Magyar Munkáspárt, Budapest, 1994. = **KÖVÁGÓ, 1994**
- KÖVÁGÓ Zsuzsa, *Egy pálya állomásai*, In: A csend relációi, Budapesti Horvát Önkormányzat, Budapest, 1999. = **KÖVÁGÓ, 1999**

KÖVÁGÓ Zsuzsa—KÖVÁGÓ Sarolta, *Szabó Iván és MaácZ László emlékére. A magyar amatőr néptáncmozgalom története I. A millenniumtól az 1948. évi Centeráriumi Fesztiválig*, Művelődéstörténeti Kézikönyv, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2001. = **KÖVÁGÓ, 2001**

KURUCZ István—GÖNCZ Dániel, *Molnár István születésnap műsora*, In: *Táncművészet* 1979/3, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1979. = **KURUCZ—GÖNCZ, 1979**

MAÁ CZ László, *A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája*, In: *Tánc tudományi Tanulmányok 1963—64*, magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1964. = **MAÁ CZ, 1964**

MAÁ CZ László, *Új alkotók, új jelenségek a néptáncművészetben*, *Tánc tudományi Tanulmányok* 1969—70, In: Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1970. = **MAÁ CZ, 1970**

MAÁ CZ László, *Néptáncbemutatók Budapesten és Pécsen*, Magyar Nemzet, 1974. december 28. = **MAÁ CZ, 1974**

MAÁ CZ László, *Fővárosi néptáncműsorok*, *Táncművészet* 1977/2, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1977. = **MAÁ CZ, 1977a**

MAÁ CZ László, *Koreográfiai verseny Szolnokon*, Magyar Nemzet, 1977. május 24. = **MAÁ CZ, 1977b**

MAÁ CZ László, *Fővárosi néptáncműsorok*, In: *Táncművészet* 1977/12, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1977. = **MAÁ CZ, 1977c**

MAÁ CZ László, *A Bihari János Táncegyüttes a Madách Színházban*, Magyar Nemzet, Budapest, 1978. május 31. = **MAÁ CZ, 1978a**

MAÁ CZ László, *A XIII. Zalai Kamaratáncfesztivál*, In: *Táncművészet* 1978/6, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1978. = **MAÁ CZ, 1978b**

- MAÁ CZ László, *A nemzetiségek központi táncgyűttesének új műsora*, Magyar Nemzet, Budapest, 1978. november 21. = **MAÁ CZ, 1978c**
- MAÁ CZ László, *Molnár Istvánról*, In: Molnár István képeskönyve, KG Informatik, Budapest, 1978. = **MAÁ CZ, 1978d**
- MAÁ CZ László, *Jubileumi párbeszéd Timár Sándorral*, Táncművészet 1979/1, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1979. = **MAÁ CZ, 1979a**
- MAÁ CZ László, *Bemutakozott a Népszínház táncgyűttese*, In: Táncművészet 1979/4, lapkiadó Vállalat, Budapest, 1979. = **MAÁ CZ, 1979b**
- MAÁ CZ László, *Harmincéves a Néphadsereg Művészegyüttes*, Táncművészet 1979/7, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1979. = **MAÁ CZ, 1979c**
- MAÁ CZ László, *A szárnyas ember és valóságunk...*, In: Táncművészet 1979/10, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1979. = **MAÁ CZ, 1979d**
- MAÁ CZ László, *Műelemzések a Táncfórum '80 vitáján*, In: Táncművészet 1981/11, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1981. = **MAÁ CZ, 1981a**
- MAÁ CZ László, *A magyar néptáncmozgalom a hetvenes években*, In: Tánc tudományi Tanulmányok, 1980—81, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1981. = **MAÁ CZ, 1981b**
- MAÁ CZ László, *A hatalom mozgásképei 1.*, In: Táncművészet 1982/7, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1982. = **MAÁ CZ, 1982a**
- MAÁ CZ László, *A hatalom mozgásképei 2.*, In: Táncművészet 1982/8, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1982. = **MAÁ CZ, 1982b**
- MAÁ CZ László, *Októberi széljegyzetek*, In: Táncművészet 1983/1, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1983. = **MAÁ CZ, 1983a**

- MAÁ CZ László, *Bújócska, A Népszínház Táncegyüttesének új programja*, Magyar Nemzet, Budapest, 1983. június 30. = **MAÁ CZ, 1983b**
- MAÁ CZ László, *Jubiláló „Bartókosok” a Táncfórumon*, In: *Táncművészet* 1984/2, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1984. = **MAÁ CZ, 1984**
- MAÁ CZ László, *A Mester és kudarca*, In: *Táncművészet* 1986/11, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1986. = **MAÁ CZ, 1986a**
- MAÁ CZ László, *Kísérlet egy művészportréra*, In: *Színháztudományi Szemle*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 1986. = **MAÁ CZ, 1986b**
- MAÁ CZ László, *Ketten a piramisból*, In: *Táncművészet* 1987/4, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1987. = **MAÁ CZ, 1987a**
- MAÁ CZ László, *A próbától a Balanchine-estig*, In: *Táncművészet* 1987/5, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1987. = **MAÁ CZ, 1987b**
- MAÁ CZ László, „...*Magam sorsa felől...*”, In: *Táncművészet* 1987/6, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1987. = **MAÁ CZ, 1987c**
- MAÁ CZ László, *Szentendrén és Budán*, In: *Táncművészet* 1988/2, Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1988. = **MAÁ CZ, 1988**
- MAÁ CZ László, *A harmincéves Budapest Táncegyüttes*, In: *Táncművészet* 1989/3, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1989. = **MAÁ CZ, 1989a**
- MAÁ CZ László, *Egy kiállítás képei*, In: *Táncművészet* 1989/6, Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1989. = **MAÁ CZ, 1989b**
- MAÁ CZ László, „*Utolsó leltár*” – „*Forrószegiek*”, In: *Táncművészet* 1989/7, Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1989. = **MAÁ CZ, 1989c**
- MAÁ CZ László, *Ígéreték, portrék, estek*, In: *Táncművészet* 1990/1, Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1990. = **MAÁ CZ, 1990**

- MAÁ CZ László, *Emlékeztető*, In: A csend relációi, Budapesti Horvát Önkormányzat, Budapest, 1999. = **MAÁ CZ, 1999**
- MAJOR Rita, *Lobogva, táncolva, dalolva*, In: Táncművészet 1983/8, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1983. = **MAJOR, 1983a**
- MAJOR Rita, *Még egyszer Zaláról*, In: Táncművészet 1983/8, Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1983. = **MAJOR, 1983b**
- MAJOROS József (szerk.), *Szigeti Károly emlékkönyv*, Szabad tér Kiadó, 1999. = **MAJOROS, 1999**
- MARTIN György, *Molnár István alkotóművészete és a magyar táncagyomány*, In: Táncművészet 1978/9, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1978. = **MARTIN, 1978**
- MARTIN György, *Molnár István a „Fényes szellők” időszakában*, In: Táncművészet 1988/12, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1988. = **MARTIN, 1988**
- MÉ SZÖLY Gábor (szerk.), *A legendás Honvéd Együttes igaz története három fejezetben, személyes vallomásokkal, hiteles dokumentumokkal és böngészni való adattárral 1949-1999*, Zrínyi Kiadó, Budapest, 1999. = **MÉ SZÖLY, 1999**
- M. NAGY Emese, *Tündérmese. Zsuráfszky Zoltán mesejátéka a Nemzeti Színházban*, In: Táncművészet 2005/3, Nemzetközi Tánc- és Kultúra Alapítvány, Budapest, 2005. = **M. NAGY, 2005**
- NÁ NAY István, *Tanodától-Egyetemig*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2005. = **NÁ NAY, 2005**
- NOVÁ K Ferenc, *Búcsúzóul*, In: Táncművészet 1998/1, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1998. = **NOVÁ K, 1998**
- NOVÁ K Ferenc, *Szeretem ezt a hapsit*, In: A csend relációi, Budapesti Horvát Önkormányzat, Budapest, 1999. = **NOVÁ K, 1999**

OROSZ Anna, *Bújócska*, In: Szakdolgozat, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2005. = **OROSZ, 2005**

OSVÁTH László, *HVDSZ Bihari János Táncegyüttes*, In: NÉPTÁNCOS 1961/9, A műkedvelő néptánc csoportok időszaki értesítője, Népművelési Intézet, Budapest, 1961. = **OSVÁTH, 1961**

POVÁZAI Zsuzsanna, *Szigeti Károly Magyar Verbunk c. koreográfiájának formai elemzése*, In: Szakdolgozat, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2001. = **POVÁZAI, 2001**

PESOVÁR Ernő (szerk.), *Rábai Miklós élő öröksége*, Planétás Kiadó és Kereskedelmi Kft, Budapest, 1996. = **PESOVÁR, 1996**

PESOVÁR Ernő, *Molnár István köszöntése*, In: Táncművészet 1978/9, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1978. = **PESOVÁR, 1978a**

PESOVÁR Ernő, *1944 nyarán találkoztunk először*, In: Molnár István képeskönyve, KG Informatik, Budapest, 1978. = **PESOVÁR, 1978b**

PESOVÁR Ernő, *A rítus szerepe Molnár István művészetében*, In: Tánc tudományi Tanulmányok 1978—1979, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1979. = **PESOVÁR, 1979**

PESOVÁR Ernő, *Bartók és a néptáncművészet*, In: Táncművészet 1981/4, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1981. = **PESOVÁR, 1981a**

PESOVÁR Ernő, *A X. Szolnoki Fesztivál*, In: Táncművészet 1981/8, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1981. = **PESOVÁR, 1981b**

PESOVÁR Ernő, *Biztató jelek árnyékában*, In: Táncművészet 1983/10, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1983. = **PESOVÁR, 1983**

PESOVÁR Ernő, *Hagyomány és korszerűség*, Tánc tudományi Tanulmányok 1994—1995, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1995. = **PESOVÁR, 1995**

PÉCELI Barbara, *Bújócska*, In: Szakdolgozat, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2000. = **PÉCELI,**

2000

PÉTER Márta, *Útkeresés a néptáncművészetben*, In: Táncművészet 1982/2, Lapkiadó Vállalat,

Budapest, 1982. = **PÉTER, 1982**

PÉTER Márta, *Még egyszer Szolnokról*, In: Táncművészet 1983/9, Lapkiadó Vállalat, Budapest,

1983. = **PÉTER, 1983a**

PÉTER Márta, *István vagy Koppány?*, In: Táncművészet 1983/11, Lapkiadó Vállalat, Budapest,

1983. = **PÉTER, 1983b**

PÉTER Márta, *Magyar Electrák*, In: Táncművészet 1984/5, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1984. =

PÉTER, 1984

PÉTER Márta, *Irányok és perspektívák*, In: Táncművészet 1989/8, Pallas Lap- és Könyvkiadó

Vállalat, Budapest, 1989. = **PÉTER, 1989**

PÉTER Márta, *A Közép-Európa Táncszínház Lábszínháza*, In: Táncművészet 1990/6, Arany János

Lap- és Könyvkiadó Kft., Budapest, 1990. = **PÉTER, 1990a**

PÉTER Márta, *Rege*, In: Táncművészet 1990/6, Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest,

1990. = **PÉTER, 1990b**

PÓR Anna, *Tánc tudományi Tanulmányok 1980-1981*, In: Táncművészet 1981/11, Lapkiadó

Vállalat, Budapest, 1981. = **PÓR, 1981**

PÓR Anna, *Csíksomlyói passió*, In: Táncművészet 1982/5, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1982. =

PÓR, 1982

PÓR Anna, *In memoriam 1945-1985*, In: Táncművészet 1985/11, Lapkiadó Vállalat, Budapest,

1985. = **PÓR, 1985a**

PÓR Anna, *István, a király a Nemzeti Színházban*, In: Táncművészet 1985/12, Lapkiadó Vállalat,

Budapest, 1985. = **PÓR, 1985b**

- PÓR Anna, *Bevette már a néptánc magas Déva várát...*, In: Táncművészet 1992/3-4, Táncművészet Alapítvány, Budapest, 1992. = **PÓR, 1992**
- PÓR Anna, *Stoller Antal portré műsora a Vasas Együttesben*, In: Táncművészet 1995/1-2-3, Táncművészet Alapítvány, Budapest, 1995. = **PÓR, 1995**
- RÁBAI Miklós jegyzeteiből: *A koreográfia művészete*, Táncművészeti dokumentumok 1978, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1978. = **RÁBAI jegyzet**
- RÉFI Zsuzsa, *Akinek a tánc jelenti a teljességét*, In: Zene, zene, tánc 2000/3, Magyar Muzsikusz Fórum és a Noverre Alapítvány, Budapest, 2000. = **RÉFI, 2000**
- RÉFI Zsuzsa, „*Bartók boldog lenne, ha láthatna egy táncháztalálkozót!*”. *Timár Sándor 75. születésnapját új koreográfiákkal és tanítással ünnepli*, In: Zene, zene, tánc 2005/4, Magyar muzsikusz Fórum és a Noverre Alapítvány, Budapest, 2005. = **RÉFI, 2005**
- SIKLÓS László, *Táncház. Varga Lajos interjúja Györgfalvay Katalin SZOT-díjas koreográfussal*, Zeneműkiadó, Budapest, 1977. = **SIKLÓS, 1977**
- SOKSEVITS Dénes, *A megértés alakzatai*, In: Táncművészet 2007/3, Nemzetközi Tánc- és Kultúra Alapítvány, Budapest, 2007. = **SOKSEVITS, 2007**
- STRACK Orsolya, *Ostinato. Beszélgetés Németh Ildikóval*, In: Folkmagazin 2008/1, Táncház Alapítvány, Budapest, 2008. = **STRACK, 2008**
- SZÁVAI József, *Szabad a tánc.... Kortárs Néptánc est a Pesti Magyar Színházban*, In: Folkmagazin 2003/Tél, Táncház Alapítvány, Budapest, 2003. = **SZÁVAI, 2003**
- SZÁVAI József, *Fekete piros tánc*, In: Zene, zene, tánc 2006/2, Magyar Muzsikusz Fórum és a Noverre Alapítvány, Budapest, 2006. = **SZÁVAI, 2006**

- SZILÁGYI Gábor, *Forog a tánc, forog...*, *A Vasas Művészegyüttes Tánckarának története 1927-1997*, VASAS Szakszervezeti Szövetség Nyomdája, Budapest, 1998. = **SZILÁGYI, 1998**
- SZIRMAI Béla, *Szigeti Károly*, In: *Táncművészeti Értesítő* 1963/3, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1963. = **SZIRMAI, 1963**
- SZÚDY Eszter, *Ismét Párhuzam*, In: *Táncművészet* 1981/4, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1981. = **SZÚDY, 1981a**
- SZÚDY Eszter, *Táncantológia 1980*, In: *Táncművészet* 1981/4, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1981. = **SZÚDY, 1981b**
- SZÚDY Eszter, *Budai Táncfórum*, In: *Táncművészet* 1981/5, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1981. = **SZÚDY, 1981c**
- SZÚDY Eszter, *Táncművészet '83*, In: *Táncművészet* 1984/1, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1984. = **SZÚDY, 1984a**
- SZÚDY Eszter, *Vonások Mosóczi portréjához*, In: *Táncművészet* 1984/1, Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1984. = **SZÚDY, 1984b**
- SZÚDY Eszter, *A XI. Zalai Kamaratáncfesztivál*, In: *Táncművészet* 1984/6, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1984. = **SZÚDY, 1984c**
- SZÚDY Eszter, *Őszi Táncfórum*, In: *Táncművészet* 1984/12, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1984. = **SZÚDY, 1984d**
- SZÚDY Eszter, *Táncfórum 1985/86*, In: *Táncművészet* 1986/7, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1986. = **SZÚDY, 1986**
- SZÚDY Eszter, „*idézve messzit és forgó közelt*”, In: *Táncművészet* 1987/11, Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1987. = **SZÚDY, 1987**

- SZÚDY Eszter, *A XIII. Zalai Kamaratánc Fesztivál*, In: Táncművészet 1988/7, Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1988. = **SZÚDY, 1988**
- SZÚDY Eszter, *Tánc és szerelem*, In: Táncművészet 1992/5-6, Táncművészet Alapítvány, Budapest, 1992. = **SZÚDY, 1992**
- TIMÁR Sándor, *Köszönöm az útravalót*, In: Molnár István képeskönyve, KG Informatik, Budapest, 1978. = **TIMÁR, 1978**
- TIMÁR Sándor, *Néptáncnyelven*, Püski Kiadó, Budapest, 1999. = **TIMÁR, 1999**
- TRUPPEL Mariann, *„Hadd járja a szellő ördögűző táncát!”*, Táncművészet 1992/1-2, Arany János Lap- és Könyvkiadó Kft, Budapest, 1992. = **TRUPPEL, 1992**
- TRUPPEL Mariann, *EuroPAS-dijas: Mihályi Gábor*, In: Táncművészet 2007/3, Nemzetközi Tánc- és Kultúra Alapítvány, Budapest, 2007. = **TRUPPEL, 2007**
- VADASI Tibor, *Ahogy én láttam a furulya mögül*, In: Táncművészet 1983/10, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1983. = **VADASI, 1983**
- VADASI Tibor, *Egy félresikerült néptánc-tanmese*, In: Táncművészet 1987/1, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1987. = **VADASI, 1987**
- VADASI Tibor, *Szálljatok fiókáim. Rábai Miklós portré*, Hagyományok Háza, Budapest, 2001. = **VADASI, 2001**
- VÁRADY Gyula, *Gondolatok a Duna jobb partján*, In: Táncművészet 1988/3, Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1988. = **VÁRADY, 1988**
- VÁSÁRHELYI László, *Személyes példájával, táncával tanított mindenkor*, In: Molnár István képeskönyve, KG Informatik, Budapest, 1978. = **VÁSÁRHELYI, 1978**
- VITÁNYI Iván, *Köszöntő*, In: Molnár István képeskönyve, KG Informatik, Budapest, 1978. = **VITÁNYI, 1978**

- VUITY István, *A határokon átívelő életmű*, In: A csend relációi, Horvát Önkormányzat, Budapest, 1999. = **VUITY, 1999**
- WAGNER István, *Két együttes táncszínháza*, In: Táncművészet, 1978/5, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1978. = **WAGNER, 1978**
- WAGNER István, *A szintézis reményében élt Millos Aurél (1906-1988)*, In: Táncművészet, 1988/12, Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1988. = **WAGNER, 1988**
- ZÓRÁNDI Mária, *Táncos pályám meghatározó egyénisége*, In: A csend relációi, Budapesti Horvát Önkormányzat, Budapest, 1999. = **ZÓRÁNDI, 1999**
- ZSÉDENYI Mária, *Molnár István pedagógiai és koreográfiai módszere*, In: Táncművészet 1982/12, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1982. = **ZSÉDENYI, 1982**
- ZSÉDENYI Mária, *Budai Táncfórum 1982/83*, In: Táncművészet 1983/1, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1983. = **ZSÉDENYI, 1983a**
- ZSÉDENYI Mária, *Budai Táncfórum 1982/83*, In: Táncművészet 1983/3, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1983. = **ZSÉDENYI, 1983b**
- ZSÉDENYI Mária, *Budai Táncfórum 1982-83*, In: Táncművészet 1983/8, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1983. = **ZSÉDENYI, 1983c**
- ZSÉDENYI Mária, *Molnár István jubileumi műsora*, In: Táncművészet 1983/12, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1983. = **ZSÉDENYI, 1983d**
- ZSÉDENYI Mária, *Jubiláló együttesek*, In: Táncművészet 1985/2, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1985. = **ZSÉDENYI, 1985a**
- ZSÉDENYI Mária, *Táncfórum 1984/85*, In: Táncművészet, 1985/8, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1985. = **ZSÉDENYI, 1985b**
- ZSÉDENYI Mária: *Táncfórum 1985/86.*, In: Táncművészet, 1986/9, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1986. = **ZSÉDENYI, 1986**

ZSÉDENYI Mária, *Néptáncantológia 1986*, In: Táncművészet, 1987/2, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1987. = **ZSÉDENYI, 1987a**

ZSÉDENYI Mária, *Táncfórum 1987*, In: Táncművészet 1987/6, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1987. = **ZSÉDENYI, 1987b**

ZSÉDENYI Mária, *80 éves lenne Molnár István*, In: Táncművészet 1989/1, Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1989. = **ZSÉDENYI, 1989**

ZSÉDENYI Mária, *Előtte járt korának*, In: Ellenfény 2008/10, Ellenfényért Kiadói, Művészeti és Oktatási Betéti Társaság, Budapest, 2008. = **ZSÉDENYI, 2008**

WEBOGRÁFIA

<http://www.kortaronline.hu/0807/nagy.htm>

<http://www.muзикas.hu/koncprgr/bq-PandyMariann.htm>

http://www.szegedvaros.hu/downloads/ajanlott_anyagok/XI-taralat-katalogus.pdf, 4.

PESOVÁR Ernő, *Hagyomány és korszerűség*, In: Tánc tudományi Tanulmányok 1994—1995, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1995, 167.

PESOVÁR, 1995, 167.

DEMÉNY János (szerk.), *Bartók Octavian Beunak, 1931. január 10*, In: Bartók Béla levelei, Zeneműkiadó, Budapest, 1976, 396–397.

PESOVÁR, 1995, 167. – grammatikailag igazítottam a mondatához (Z.M.)

<http://www.kortaronline.hu/0807/nagy.htm>

http://www.szegedvaros.hu/downloads/ajanlott_anyagok/XI-taralat-katalogus.pdf, 4.

GYÖRGYFALVAY Katalin hozzászólása, *Vitaforum*, In: NÉPTÁNCOS, 1960/5, A műkedvelő néptáncsoportok időszaki értesítője, Népművelési Intézet, Budapest, 1960, 21.

PESOVÁR Ernő, *1944 nyarán találkoztunk először*, In: Molnár István képeskönyve, KG Informatik, Budapest, 1978.

PESOVÁR Ernő, *Molnár István és a magyar koreográfus iskola*, In: Táncművészet 1978/9, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1978, 1.

<http://www.muзикas.hu/koncprgr/bq-PandyMariann.htm>

VITÁNYI Iván, *Köszöntő*, In: Molnár István képeskönyve, KG Informatik, Budapest, 1978.

VÁSÁRHELYI László, *Személyes példájával, táncával tanított mindenkor*, In: Molnár István képeskönyve, KG Informatik, Budapest, 1978.

TIMÁR Sándor, *Köszönöm az útravalót*, In: Molnár István képeskönyve, KG Informatik, Budapest, 1978.

MAÁ CZ László, *Molnár Istvánról*, In: Molnár István képeskönyve, KG Informatik, Budapest, 1978.

ZSÉDENYI Mária, *Előtte járt korának*, In: Ellenfény 2008/10, Ellenfényért Kiadói, Művészeti, és Oktatási Betéti Társaság, Budapest, 2008, 34.

PESOVÁR, 1978b

FAZEKAS Valéria (interjúkészítő), *A tánc az életem, Novák Ferencsel beszélget Fazekas Valéria*, In: Magyarak lenni XXXIX, Kairosz Kiadó, Debrecen, 2008, 35.

KÖRTVÉLYES Géza, *A magyar néptáncművészet tizenöt éve*, In: Tánc tudományi Tanulmányok 1959—60, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1960, 18.

NOVÁK Ferenc, *Búcsúzóul*, In: Táncművészet 1998/1, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1998, 7.

KÖRTVÉLYES Géza, *Korszerű tendenciák a magyar táncművészetben 1957 és 1977 között*, In: Tánc tudományi Tanulmányok 1978—1979, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1979, 30.

GALAMBOS Tibor (vitavezető), *A hivatásos és amatőr néptáncgyűttek feladata, A néptánc tagozat vitája a Fészek Klubban, 1977. június 13-án*, In: Táncművészeti Dokumentumok 1978, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1979, 83.

MAÁ CZ László, *A magyar néptáncmozgalom a hetvenes években*, In: Tánc tudományi Tanulmányok, 1980—81, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1981, 92.

SZIGETI Károly, *Lukianos: Beszélgetés a táncról*, In: NÉPTÁNCOS 1960/8, A műkedvelő néptánc csoportok időszaki értesítője, Népművelési Intézet, Budapest, 1960, 57.

SZILÁGYI Gábor (szerk.), *Forog a tánc, forog... A Vasas Művészegyüttes Tánckarának története 1927—1997*, VASAS Szakszervezeti Szövetség Nyomdája, Budapest, 1998, 33.

A néptáncgyűttek ünneplik a Tanácsköztársaság megalakulásának 40. évfordulóját. In: NÉPTÁNCOS 1959/1, Népművelési Intézet, Budapest, 1959, 6.

MAJOROS József (szerk.), *Szigeti Károly emlékkönyv*, Szabad Tér Kiadó, 1999, 83—84.

SZILÁGYI, 1998, 33.

MAÁ CZ László, *Új alkotók, új jelenségek a néptáncművészetben*, In: Tánc tudományi Tanulmányok 1969—70, In: Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1970, 62.

MAÁ CZ László: *Bemutatkozott a Népszínház táncgyűttese*, In: Táncművészet 1979/4, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1979, 31.

SZÜDY Eszter, *Tánc és szerelem*, In: Táncművészet, 1992/5-6, Táncművészet Alapítvány, Budapest, 1992, 25.

KAÁN, 1981, 5.

FUCHS, 1981b, 18.

FUCHS, 1981b, 18.

FUCHS, 1981b, 18.

MAJOROS, 1999, 85.

Vita fórum, In: NÉPTÁNCOS 1960/5, Népművelési Intézet, Budapest, 1960, 22.

SIKLÓS, 178.

Györgyfalvay Katalin szavai, saját lejegyzésében

„Soha életemben nem felejttem el Takács Imre és Csibra Gergő barátságát. Takács a megtestesült nyers erő, s Csibra a kis tizenhárom éves, aki a jobbját a baljától alig tudja megkülönböztetni, de már kész intellektuál. Próba volt. Takács majd megszakadt, mert nehezen tanult, csak dolgozott azzal a szörnyűséges erejével, Csibra meg csak ült, és leste. Egyszer csak megszólalt: az ott nincs zenében! Hát azt hittem, a Takács azonnal megöli! Ebből lett a Káin! Mert Káint nem kellett kitalálni, Káin volt Takács Imre! Ekkor Takács fegyelmezte magát és megszólalt: mutasd meg! Nem tudom megmutatni, de meg tudom magyarázni. – válaszolta Csibra. A két abszolút szélsőség találkozásából évekre szóló barátság lett.” – GYÖRGYFALVAY Katalin írása, In: SZILÁGYI, 1998, 50.

KÖRTVÉLYES, 1998, 31.

WAGNER István, *Két együttes táncszínháza*, In: Táncművészet, 1978/5, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1978, 9.

„A montázs technika tehát a formaelemek megsokszorozásával, a hagyományos elemek újszerű alkalmazásával új képi-gondolati minőségeket eredményez, mindemellett olyan asszociációs folyamat elindítására, olyan többretegű üzenet hordozására teszi képessé a néptánc színpadra alkalmazott nyelvét, amely korábban elképzelhetetlen volt.” – FUCHS Lívია, *Koreográfiai tendenciák a hetvenes évek néptáncművészetében*, In: Tánc tudományi Tanulmányok 1982—1983, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1983, 87.

- KÖVÁGÓ Zsuzsa, *Mintha...*, In: Táncművészet 1980/7, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1980, 7.
FUCHS, 1980a, 20—25.
- KÖRTVÉLYES Géza - MAÁ CZ László - KENESSEI András, *Szolnoki mozaik*, Táncművészet 1977/4, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1977, 4.
FUCHS, 1983a, 88.
- KAPOSI Edit, *Műelemzések a Táncforum '80 vitáján 2*, In: Táncművészet 1981/12, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1981, 17.
- FARKAS László (összeállította), *Elmondtam én... Novák Ferenc*, Tata, Planétás Kiadó és Kereskedelmi Kft, Budapest, 2000, 198.
- FARKAS László (összeállította), *Elmondtam én... Novák Ferenc*, Tata, Planétás Kiadó és Kereskedelmi Kft, Budapest, 2000, 55.
- FAZEKAS, 2008, 54.
FAZEKAS, 2008, 38.
FAZEKAS, 2008, 39—40.
- FUCHS Livia, *Szerintem a Táncszínház...*, In: Táncművészet 1978/1, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1978, 1.
KÖRTVÉLYES, 1998, 9—13.
- DANIELISZ László, *Megjegyzések a Néptáncosok Bemutató Színpadáról*, In: Táncművészet 1955/11, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1955, 522.
- OSVÁTH László, *HVDSZ Bihari János Táncgyűttes*, In: NÉPTÁNCOS 1961/9, Népművelési Intézet, Budapest, 1961, 16.
- KAPOSI Edit, *Várj reám!*, In: Táncművészeti Értesítő 1966/2, Magyar Táncművészek Szövetsége, 1966, 28.
- KISS Ferenc, *A népzenei feldolgozásokról – V.*, In: Folkmagazin, 2007/3, Táncház Alapítvány, Budapest, 2007, 34.
- TRUPPEL Mariann, „*Hadd járja a szellő ördögűző táncát!*”, In: Táncművészet 1992/1-2, Arany János Lap- és Könyvkiadó Kft, Budapest, 1992, 31.
- PÓR Anna, *Bevette már a néptánc magas Déva várát...*, In: Táncművészet 1992/3-4, Táncművészet Alapítvány, Budapest, 1992, 26.
- KÖVÁGÓ Zsuzsa, *Budai Táncforum*, In: Táncművészet 1981/6, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1981, 6.
- PÓR Anna, *Csiksomlyói passió*, In: Táncművészet 1982/5, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1982, 8.
- ESZÉKI Erzsébet, *Tánc az élet, Egy társulat regénye*, Zrínyi Kiadó, Budapest, 1993, 59.
- FUCHS Livia, *Jubileumi Honvéd-bemutató*, In: Táncművészet 1984/9, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1984, 8.
- PÉTER Márta, *Magyar Electrák*, In: Táncművészet 1984/5, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1984, 8.
- KENESSEI András, *Kocsonya Mihály házassága*, In: Élet és irodalom, 1986. június 6.
ESZÉKI, 77.
ESZÉKI, 94.
- VUITY István, *A határokon átívelő életmű*, In: A csend relációi, Horvát Önkormányzat, Budapest, 1999, 59.
VUITY, 15.
- KÖVÁGÓ Zsuzsa, *Egy pálya állomásai*, In: A csend relációi, Horvát Önkormányzat, Budapest, 1999, 29.
- KENESSEI András, *Szolnoki mozaik*, In: Táncművészet 1977/4, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1977, 4.
- FUCHS Livia, *Castor és Pollux ne birkózzék*, In: Táncművészet 1978/11, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1978, 19.
KÖVÁGÓ, 1999, 22.
- KÖVÁGÓ Zsuzsa, *Miért éppen Eszter imája?*, In: Ezredvég, Különszám a rasszizmus ellen, 1994/1.77.
FUCHS, 1983a, 86.
- KÖRTVÉLYES - MAÁ CZ - KENESSEI, 1977, 5.
- KAÁN Zsuzsa, *Emberség a táncban*, In: Táncművészet 1979/1, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 30.
KAÁN, 1979, 31.
KAÁN, 1979, 30.
KAÁN, 1979, 27.

- KÖVÁGÓ Zsuzsa, *Néptáncbemutató az Interbalett '79 résztvevőinek*, In: Táncművészet 1979/5, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1979, 31.
- DIENES Gedeon, *Levél Kricskovics Antalhoz*, In: Táncművészet 1981/5, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1981, 8.
- FUCHS Livia, *Műelemzések a Táncforum '80 vitáján 2.*, In: Táncművészet 1981/11, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1981, 17.
- MAJOR Rita, *Lobogva, táncolva, dalolva*, In: Táncművészet 1983/8, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1983, 10.
- KÖVÁGÓ, 1981a, 6.
- MAJOR, 1983a, 10.
- KÖVÁGÓ, 1999, 24.
- MAJOR, 1983a, 11.
- SZÚDY Eszter, *Táncművészet '83*, In: Táncművészet 1984/1, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1984, 4.
- SOKSEVITS Dénes, *A megértés alakzatai*, In: Táncművészet 2007/3, Nemzetközi Tánc- és Kultúra Alapítvány, Budapest, 2007, 38—39.
- DIENES Gedeon, *Meddig tart egy Lucidum intervallum?*, In: Zene, zene, tánc 2004/5-6, Magyar Muzsikus Fórum és a Noverre Alapítvány, Budapest, 2004, 29.
- MAÁ CZ László, *Jubileumi párbeszéd Timár Sándorral*, In: Táncművészet 1979/1, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1979, 9—10.
- KAÁN Zsuzsa, *Timár Sándor születésnapjára*, In: Táncművészet 2000/5-6, Nemzetközi Tánc- és Kultúra Alapítvány, Budapest, 2000, 7.
- KÖRTVÉLYES Géza, *Korszerű tendenciák a magyar táncművészetben. Néptáncművészet és mozgalom (1970—77) I. rész.*, In: Zene, zene, tánc 1998/2, Magyar Muzsikus Fórum és a Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1998, 9.
- KÖVÁGÓ Zsuzsa, *Táncantológia '78*, In: Táncművészet 1978/3, Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1978, 19.
- MAÁ CZ, 1979a, 9.
- TIMÁR Sándor, *Néptáncnyelven*, Püski Kiadó, Budapest, 1999, 5.
- OSSKÓ Endréné, *Néhány gondolat a Néptáncosok Bemutató Színpada októberi előadásához*, In: NÉPTÁNCOS 1959/4, Népművelési Intézet, Budapest, 1959, 11.
- SZÁVAI József, *Fekete piros tánc*, In: Zene, zene, tánc 2006/2, Magyar Muzsikus Fórum és a Noverre Alapítvány, Budapest, 2006, 10.
- FUCHS, 1981b, 18.
- MAÁ CZ, 1979a, 15.
- MAÁ CZ, 1981b, 92.
- ZÓRÁNDI Mária, *Táncos pályám meghatározó egyénisége*, In: A csend relációi, Budapesti Horvát Önkormányzat, Budapest, 1999, 41—43.
- KÖVÁGÓ Zsuzsa, *Táncforum 1987/88*, In: Táncművészet 1988/5, Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1988, 9.

„ M e g ő r i z v e , M e g t a g a d v a , M e g ú j í t v a ”

