

Fuchs Livia

Aszinkronban

*Innovatív kezdeményezések a hatvanas-hetvenes évek magyar
táncművészetében*

TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0031

T a r t a l o m

I. Bevezető

II. A hatvanas évek innovációi: balettművészet

- *Eck Imre és a Pécsi Balett*
- *Imre Zoltán és a Szegedi Balett*

III. A hatvanas évek innovációi: az amatőr néptáncművészet alternatívái

IV. A hetvenes évek néptáncművészete: a speciális „magyar iskola”

- *Koreográfus/ rendező: Szigeti Károly*
- *Tánc és színház: Novák Ferenc*
- *Ősi és modern: Kricskovics Antal*
- *Színpadtól a táncházig: Tímár Sándor*
- *Nép-Tánc-Színház: Györgyfalvy Katalin*

V. A hetvenes évek balettművészete: a táncdrámától a táncszínházig

Jegyzetek

Irodalom

Bevezető

A tanulmány címe azt a kettősséget kívánja jelezni, ami áthatotta a kétségtelenül művészi paradigmaváltást hozó nyolcvanas éveket megelőző két évtized táncéletét. Ezt az időszakot ugyanis egyik oldalról az az állandó törekvés jellemezte, hogy a művészetről – a beszivárgó nyugat-európai minták nyomán – lehessen az elfogadott esztétikai kánontól eltérően, másképp, szabadon gondolkodni. Ezzel szemben állt azonban az a nyomasztó mindennapi tapasztalat, hogy valójában és alapvetően, legalábbis strukturálisan reménytelenül nem mozdul–változik semmi, miközben elsősorban a táncélet perifériáján, az amatőr műhelyekben kialakult az a koreográfiai sokféleség, amely az izoláltság ellenére is ugyanazokat a művészi utakat járta be, mint a korabeli európai táncművészet. E kísérletezők marginalizáltsága azonban mindvégig nem enyhült, a művészeti újításokat pedig a közöny, az elutasítás, az értetlenség fojtogató közege rendre elbuktatta. Így történhetett meg, hogy annak ellenére, hogy e két évtizedben ugyan minden olyan újítás és kísérlet megjelent a hazai táncéletben, ami Nyugat-Európában ugyanekkor megváltoztatta a táncról való gondolkodást, ám nálunk mindez az eszmei vagy strukturális támogatás helyett kritikai és nézői elutasításban részesült, szinte devianciának számított. Így az innovatív alkotások beépülése a társulatok repertoárjába, az új táncnyelvi és kompozíciós megoldások elfogadása, és ezzel a tradicionális kánon átírása eleve lehetetlenné vált – a tánc megújításának, korszerűsítésének kísérlete ismét elveszett a színházi emlékezet számára.

E két évtized vizsgálatánál a pontos korszakhatárok kijelölése nem köthető politikai és társadalmi változások dátumához. A táncművészet megújulási kísérleteinek még a többi előadó-művészettől is eltérő, sajátos, belső ritmusa volt, s ez a belső dinamika a hatvanas és hetvenes éveket nem választja szét markánsan. A hetvenes évek végén azonban már kitapintható egy határozott kultúrpolitikai nyitás, ami új társulatok (Népszínház Táncegyüttese és Győri Balett) és a régi-új szaklap, a Táncművészet megalapítását jelenti, valamint a korábbi amatőr együttesekben alkotó koreográfusok átlépését az intézményesült kultúra közegébe. (Ezért az ő esetükben pályájuk vizsgálata nem is zárható le a hetvenes évek végével.) Ám a valódi paradigmaváltást, a tánc (és színház) konstituáló elemeinek újragondolását hozó irányzatok megjelenése már a nyolcvanas évek legelejére datálható.

A hatvanas és hetvenes évek kezdő pontjának 1960, a Pécsi Balett, mint az első modern balettegyüttes megalakulása kínálkozik. A korszak záró pillanata 1982, az a dátum, amikor közönség elé kerül az első független (ahogyan a korszak sajtójában hívják: „amatőr mozgásszínházi”) produkció, Angelus Iván *Tükrök* című előadása, amely már jóformán egyetlen elemében sem köthető a korábbi táncpoétikákhoz. S bár négy éven belül sorra jelentkeznek a mai kortárs tánc vezető alkotói (Bozsik Yvette, Goda Gábor, Nagy József), akik rendre megkérdőjelezik és lebontják a tánc hagyományos felfogását, a magyar táncélet egészét még éveken át, nagyjából a nyolcvanas évek legvégéig meg sem érinti ennek az új művészgenerációnak a megjelenése. Így az intézményesült társulatokban alig változik az az esztétikai felfogás, amely a hatvanas és hetvenes éveket uralta, s amely akkoriban sem vett tudomást az amatőr/alternatív műhelyek művészi kísérleteiről.

X

A jelenkori recepció gyakorlata a táncelőadásokat a színházművészet részének tekinti, ám az elmúlt évtizedek legfontosabb újító folyamatainak rekonstruálása nyomán nyilvánvalóvá válik, hogy a jelen helyzet gyökerei – mely a nyolcvanas évekre vált megkérdőjelezhetetlenné – nagyjából két évtized, a hatvanas és a hetvenes évek művészeti forrongásainak közegéből ered. A hetvenes évekig a közfelfogás a magyar táncélet produktumait szórakoztató, dekoratív vagy propagandisztikus jelenségként értékelte. Maga a táncélet pedig kétszeresen is kétosztatú volt: a hatvanas évekig ugyanis – a koalíciós éveket követő un. szovjetizáció, a központosított kultúrpolitika következtében – kizárólag a hagyományos *balett* és az ekkoriban kibontakozó színpadi *néptáncművészet* élvezett állami támogatást, és – ami ezzel együtt járt – állt szoros ideológiai kontroll alatt, míg a modernista tradícióhoz kapcsolódó magyarországi mozdulatművészet (a *modern tánc*) szellemisége és pedagógiája, eszméi és iskolái, az irányzat 1948-as betiltása miatt két évtized alatt totálisan elfelejtődtek. A támogatottság a balett- és néptáncművészet létét (a képzést, az alkotást és a közönséghez eljutást) biztosította. S egyben azt is jelentette, hogy a *professzionális* társulatok (Magyar Állami Operaház, majd Pécsi és Szegedi Balett – a Néphadsereg, a Belügyminisztérium néptáncgyűjtése, valamint az Állami Népi és a Budapest Együttes) működtetése mellett az *amatőrök*, a szabadidejükben művészeti tevékenységet folytatók számára is létezett infrastrukturális (épület, próbahely, jelmeztár, fesztiválok, képzések stb.) háttér. Vagyis bármilyen táncművészeti törekvés csakis ebben a balett/néptánc, profi/amatőr négyzetben – és távol a színházművészettől – jelenhetett meg, ami egyben e végpontok fényévnyi távolságát, a határok átléphetetlenségét is jelentette,

miközben „a három T” kultúrpolitikai irányelve mindenkire vonatkozott – de nem azonos erővel, hiszen az amatőrökre, miután hatásuk sokáig nem volt széleskörű, s nem vonzottak szélesebb (értelmiségi) rétegeket, jóval kevesebb figyelem jutott.

A hatvanas és hetvenes években bármennyire is eltérő innovatív művészeti stratégiák jellemezték az újító szándékú koreográfusokat, az alkotók két szempontból teljesen azonosak voltak: egyrészt eszmeileg kétségtelenül a rendszeren belül maradvá tevékenykedtek, hiszen nem kérdőjelezték meg a politikai rendszert, a kor fő „szocialista” eszméiben is hittek. Viszont – miután elsősorban etikai-politikai kérdésekről kívántak szólni az alkotásaikban – esztétikailag mégis elkerülhetetlenül szembekerültek a „hivatalos” kánonnal, mert éppen világnézeti elkötelezettségük miatt a saját tapasztalataikból leszűrt „igazságokat” akarták ábrázolni, ami viszont jóval árnyaltabb és összetettebb volt, mint amit az intézményesült keretek között működő, és főként a szórakoztatást vállaló táncgyűttesek képviseltek. Újításaik, kísérleteik ideálját a korabeli film- és színházművészet eszmei bátorsága és formanyelvi megújulása jelentette. S a koreográfusok mindegyike egyben mélyen hitt abban, hogy az általuk megreformált táncművészet a kulturális élet periferiájáról átkerülhet a többi megbecsült művészet közé, ha a színházhoz és a filmhez hasonlóan, képessé és alkalmassá válik a kor legfontosabb etikai kérdéseinek ábrázolására. Ezen túl senki nem kívánt lépni, a művészeti ág alapvető kérdésével így nem is foglalkoztak. (Az tehát – hasonlóan a korabeli nyugat-európai, és eltérően a korabeli észak-amerikai táncfelfogáshoz – fel sem merült, hogy a (tánc)művészet fogalmát olyan radikálisan újradefiniálják, ahogyan azt a hatvanas években a modern és posztmodern határmezsgyéjén tevékenykedő neoavantgárd Merce Cunningham vagy a Judson Csoport tette, akiknek eszméi később az egész nyugat-európai táncéletet megtermékenyítették és átformálták.¹⁾

A hatvanas évek innovációi: balettművészet

A magyar hivatásos táncegyüttesek struktúrája (egyetlen balettegyüttes, négy néptáncegyüttes és egyetlen balettművészeket képző oktatási intézmény) az ötvenes évek elején alakult ki. A hatvanas évek eleje után – összefüggésben az egész kulturális élet politikai „konszolidációjával” – decentralizációs törekvéseket hozott a *balettművészetben*: az operákat is játszó vidéki színházakban kisebb létszámú balettegyüttesek alakultak, s ezzel megteremtődött annak a lehetősége, hogy az új együttesek eltérjenek a Magyar Állami Operaház által képviselt és kizárólagos normát jelentő balett-értelmezéstől. Ez a kánon – a 19. századi romantikus–klasszikus tradíció értékeinek őrzése mellett – „korszerűként” egyedül a szovjet un. dramobaettek harmincas években megszilárdult mintáját fogadta el, ami olyan irodalmi ihletésű, egész estés, „realista”, közérthető és katartikus hatású, narratív baletteket jelentett, amelyek középpontjában pszichológiailag motivált hősi karakterek álltak, s a koreográfiák elsősorban az akadémikus balettre, a karaktertáncokra valamint a színészi játékokra épültek. A művészileg szűkre szabott keretek miatt – hiszen egészen a nyolcvanas évekig a korabeli európai és amerikai balettirányzatoktól teljes elszigeteltségben, totális információhiányban létezett a hazai táncvilág – bármiféle eltérést ettől az elavult kánontól a művészi bátorság aurája övezett, s egyben az avantgárd látszatát keltette.

Eck Imre és a Pécsi Balett

A vidéki színházakban megalakult új társulatok közül elsőként és egyetlenként *Eck Imre* fordult szembe az uralkodó balett-kánonnal, s megkísérelte a jelen felé fordítani azt a művészeti médiumot, amely a legerőteljesebben, mert a testekbe kódolva őrzi a múlt szépségideálját. Eck kizárólag egyfelvonásosokból álló első művei középpontjába kortárs és köznapi alakokat és témákat állított. Nem széles sodrású, az irodalomból már ismert történeteket mesélt, hanem egy-egy élethelyzetet bontott ki. Pszichológiailag aprólékosan kidolgozott alakok helyett szimbolikus figurákat, cselekvéseket és tárgyakat kínált, s a nézőtől sem pusztán ráismerést és érzelmi azonosulást várt el, hanem intellektuális és asszociációs aktivitásra ösztönözte, ami a balett esetében – szerte Európában is – a hatvanas években még kimondottan szokatlan volt. Eck elvetette a kísérleteihez alkalmatlan akadémikus balett-

szókincs hagyományos értékeit és minőségeit is, ám miután másféle „nyelv” nem állt rendelkezésére, úgy maradt meg a balett-idiómán belül, hogy annak harmonikus vonalait széttöredezte, folyamatosságát pózokra bontotta, és mindennapi mozgásokkal vagy az akkoriban leginkább korszerűnek és egyben nagyvárosinak tartott „dzsesszel” keverte. (Eck művészi újításai analógiát mutatnak a korszak legfontosabb nyugat-európai reformátorának korabeli művészeti megoldásaival. Közvetlen hatásról azonban nyilván nem lehetett szó, hiszen Maurice Béjart-nak a balettet már az ötvenes évektől megújító kísérletei Magyarországon ismeretlenek voltak. Mindössze egyetlen, még az ötvenes évek közepén született alkotását lehetett látni egy táncfilmben.)² Ecknek e korai kísérletei – amelyekhez a korszak fiatal zeneszerzőivel való szoros együttműködése és az akkor pályakezdő Gombár Judit merész fantáziával teli scenikai megoldásai járultak – a korabeli művész és értelmiségi közegben is fontossá, valódi színházi (és zenei) eseményekké tették a pécsi bemutatóit. A tánckritikusok – és a helyi befogadók – zöme azonban elutasította az újításokat, az örökre érvényesnek és megkérdőjelezhetetlennek tartott esztétikai normák megsértését. Mielőtt azonban megvizsgálánk, az elmarasztaló érvek miféle hálója alakul ki Eck innovatív munkássága kapcsán, ami aztán egészen a hetvenes évek végéig szinte változatlan fogalmakkal dolgozva uralta a hazai tánckritikai életet, világossá kell tenni, hogy a magyar táncéletben a Táncművészet című szaklap 1976-os (újra)indulásáig, független szakmai nézőpont nem létezett.³ Ha mégis, azt a „szakma” igyekezett rövid úton elhallgattatni – szakmaiatlannak kiáltva ki a közösnek és egységesnek láttatott értékrendtől eltérő megközelítéseket⁴, amivel évtizedeken át lehetetlenné tette a valódi diskurzus. A napilapokban⁵, majd 1964 tavaszától a Muzsika című zenei szakfolyóirat önálló táncrovatában és a Magyar Táncművészek Szövetsége által szerkesztett, lektorált, azaz cenzúrázott és kiadott belső, tehát a befogadókat aligha orientáló szakmai kiadványokban⁶ a hetvenes évek végéig kizárólag táncosok publikáltak – egymásról. Ami egyben azt is jelentette, hogy „...a hatvanas évek végére már régen kialakult a táncos intézmények hierarchiája, önértékelése és hivatalos értékrendje, s ezt nem nagyon tanácsos volt bolygatni... a szerkesztőbizottság többsége rendületlenül védte a hivatalos bástyákat.”⁷ A gyakorló vagy korábbi táncosok között akadtak ugyan elméletileg is felkészült szakemberek, ahhoz azonban túlságosan is beágyazottak voltak a táncélet hierarchikus rendjébe, hogy az újításokra reflektálva túllépjenek a „hivatalos” kánon általuk képviselt terepükön – vagyis nem esztétikai-művészeti funkciót, hanem ideológiáit láttak el. S ráadásul zömük a kulturális élet vezető, tehát hatalmi posztjain (Kulturális Minisztérium, Népművelési Intézet, Táncművészek Szövetsége) helyezkedett el, megnyilatkozásaik ezért (akár kritikáról, tanulmányról, akár

szakmai zsűrizésről volt szó) jóval túlmutattak a műelemzés vagy szakmai értékelés funkcióin, hiszen „hivatalos” véleménynek számítottak, s tevékenységüket ők maguk is egyfajta sajátos kultúrpolitizálásnak tekintették.

E kritikai megközelítések egyik legfőbb jellegzetessége az a hierarchikus elképzelés volt, amely az egyébként összetettnek elfogadott táncelőadás elemei között magát a táncot és a táncosságot emeli a középpontba. A tánc fogalmát pedig egyrészt a már ismert táncnyelvekkel azonosították, s ez alatt háromféle stilizációs hagyományt értettek: a balettet, a néptáncot és a dzsessz-táncot, míg a modern tánc különböző korszakaira és irányzataira expresszionista vagy proletkultos maradványokként utaltak, jobbra elítélő kontextusban. Másrészt a táncosságot a mozgások folyamatosságához és dinamizmusához, a lépésanyag gazdagságához és az előadói virtuozitáshoz rendelték. A tánc műalkotások esztétikai értékelésében mindezen túl a táncnyelvi és művészi egység, az összetevők koherenciája és homogenitása játszott a legnagyobb szerepet, ezért a mozgásnyelvek keverése vagy az eklektikusság, sőt, a koreográfiák színháziassága is súlyos „hibának” számított e normatív szemlélet szerint. Végül, de nyilván nem utolsó sorban az értékelés csúcán a művek politikai-etikai üzenete állt, s az az igény, hogy ez az üzenet világosan és érthetően jusson el a befogadókhoz, ezért történetek elbeszélését és „realista” ábrázolást vártak el az alkotóktól.

Eck Imre vállalt művészi útja, hogy korszerűsítse, jelen idejűvé tegye a hagyományos balettművészetet, nyilvánvalóan megosztotta a közönséget és a szakmai reflexiókat, hiszen minden eltérést az addigi kánontól eleve avantgárdnak tekintettek, ami a korabeli felfogás szerint művészileg kétesnek, társadalmilag pedig veszélynek számított. Ugyanakkor a művészi „haladás”, a Pécsi Balett, mint „modern” együttes léte kimondottan kívánatosnak számított, hiszen ezért kapott hathatós politikai támogatást.⁸ A társulat első évtizedének szakmai értékelése egymást kizáró ellentétpárokon alapult, hasonlóan ahhoz, ahogyan a propaganda a „szocialista” és a „polgári” művészet közötti különbségeket láttatta. Humánus és etikusság versus antihumánus és elidegenedett; közérthető versus homályos, érthetetlen; társadalmilag-művészileg hasznos versus öncélú; katartikus versus intellektuális; egészséges, normális versus beteges, abnormális, realista versus absztrakt – s végül: táncos vagy nem-tánc jellegű.

Az nem lehetett senki számára kérdéses, hogy a társulat az egyébként annyira áhított új hangvételt és nézőpontot hozta el a hazai balettelébe. Első évtizedét összegezve nyilvánvaló

volt, hogy ez a tíz év a „szakadatlan, olykor hajszott újatkeresés jegyében zajlott le.”⁹ S hogy mi az új a balettművészetben? „A tradicionálisan kialakult eszközök megkérdőjelezése, elvitatása, részbeni felszámolása.” – aminek létjogosultságát az együttes munkáiról elmélkedők a tánchoz legközelebb állónak tartott zeneművészetben nem is vitatták. Ugyanezt a művészi programot azonban a balettben már problematikusnak ítélték meg, mert a táncban „mintha az újításnak *feltétele* lenne a korábbi eredmények és a folyamatosság megtagadása, mintha a táncosság *akadálya* lenne annak, hogy valaki valóban modernné válhasson.”¹⁰ Vagyis Ecknek az a táncnyelvi újítása, hogy a harmonikus balettszekvenciákat pózokra bontva tette kifejezővé, vagy hogy a lebegés illúzióját keltő klasszikus technikát úgy formálta alkalmassá köznap szituációk ábrázolására, hogy a mozgásokat mintegy „lehozta” a földre vagy épp áttette a vertikális síkba, súlyos szakmai vádakat eredményezett: a *nem-tánc* vádját. Mert földön fekvő (*Etűdök kékből*) vagy kifeszített hálón (*Pókháló*) mozogni nem minősült táncnak, s ráadásul Eck Imrén kívül mások is éltek ezekkel az új megoldásokkal. „Fel lehet hozni, hogy ezek az elemek a hagyományosan horizontális tánc térrel szemben a harmadik dimenziót, vagy annak igényét vezetik be a táncszínpadra. Be kell azonban látnunk, hogy ezáltal ismét a tánc szenved csorbát. Mert az igénybe vett eszközökön kiválóan lehet fel-alá kúszni, lépegetni [...] függeszkedni, [...] a színpadon történő mozgást, tevékenységet gyakran kényszerülünk táncnak elfogadni, holott az valójában nem mindig tánc.”¹¹ Mert „A tánc – stilizál [...] jó néhányan ezt a stilizáltságot hiányoljuk, amely a fejlődés folyamatában jött létre és kristályosodott ki: az egyetemes érvényű klasszikus nyelvben, és az egyetemes érvényű különböző partikuláris nyelvekben, tehát a néptánc stilizált mozgásvilágában is, s én a dzsesszt is ide számítanám.”¹² A táncnyelvi határok áthágása, illetve a lépések–pózok–gesztusok balettben ismerős arányainak átrendezése olyan új metódus volt, amit a kritika a „modernet alkotó avantgarde”¹³ divatos, tehát elítélendő jelenségének tartott. Felmerült ugyan a kérdés, „Vajon az új koreográfiai felfogásmód, amely a táncot pózok additív halmazával helyettesíti, vajon ez nem éppen az új koreográfiai gondolatvilágból, mondanivalóból következik-e?”¹⁴, de az analízisen nyugvó válasz elmaradt.

Az Eck Imre műveiben ábrázolt élethelyzetek, és kompozícióinak dramaturgiája azonban legalább annyira vitatható volt e normatív esztétikai megközelítés számára, mint az új táncnyelvi megoldások. Hiszen Eck – hasonlóan a hatvanas és hetvenes évek más hazai és nyugat-európai művészeihez – a saját jelenéről akart megszépítés nélkül szólni, így alkotásaiban megjelent a magány, az elidegenedettség, a kegyetlenség, a hatalom, az agresszió, a szexualitás témája. Záporoztak is rá a vádak, hogy pornográf, hogy szadista, hogy

műveinek ábrázolásmódja a néző rejtett ösztöneinek kiélését segíti – tehát alkotásaiban az a mélyen elítélt „polgári” felfogás jelenik meg, amely azt képviseli, hogy „a világ kegyetlen, tehát a művésznak is, ha nem akar hazudni, a kegyetlenséget kell a műveiben megmutatnia.”¹⁵ Eck művészi felfogásából, elkötelezettségéből azonban az „igaz” megmutatása következett, így műveinek zöméből hiányzott az életöröm, a harmónia ábrázolása, amit a kor vezető kritikusa nem pusztán hiányként emleget, hanem rögvest ajánlja is, hogy „ideje lenne az abnormitások széles skálája mellett a normálisnak is valamivel több teret szorítani.”¹⁶

Eck korai egyfelvonásosaiban egy új emberkép jelent meg, olyan hangsúlyozottan köznapi ember, aki erkölcsi lényként állt a nézők előtt (*Az iszonyat balladája, A parancs*). Eck műveinek alakjai a befogadók kortársai voltak, s erre a hazai balettszínpadon egyáltalán nem akadt példa. E jelenkori figurák ábrázolásához Ecknek nem csupán a táncnyelvet, hanem a táncdramaturgia minden hagyományos elemét újra kellett gondolnia és formálnia. Így dobta sutba a korszakban egyedül helyesnek tartott narratív elbeszélői módot, valamint a karakterek és cselekedeteik aprólékos motiváltságát. S ezzel ismét távoli kor- és pályatársa, Maurice Béjart felforgató eszméihez hasonlót képviselt, azt, hogy az új balett többé nem lehet sem valamilyen irodalmi alapanyag táncokkal feldíszített változata – mint az említett dramoballettek voltak –, sem az egzotikum vagy a mese terepe, hanem a ma emberéé. Így Eck koreográfiáiban a nézőkhöz hasonlóan összetett, valóságos és ellentmondásos emberi lények, érzések, kapcsolatok, szenvedélyek és gondolatok jelennek meg – konkrét és szimbolikus alakokban, tárgyokban és akciókban; rövid, ok-okozati viszonyt nem mutató, mégis összefüggő jelenetekben; szokatlan színpadi tételrendezésben, scenírozásban. S Eck a nézőktől is újfajta magatartást követelt, hiszen valójában rájuk bízta művei interpretációját. (Ahogyan Eck a táncosaira hagyta az alakok végső kidolgozását is. Ezzel megosztotta táncosaival az alkotómunkát, s egyben mintegy megszüntette azt a hierarchiát, ami ekkoriban még megkérdőjelezhetetlen volt.) A befogadónak ez a példa nélkül álló szabadsága zavarba ejtő szabadság volt, hiszen a táncelőadásokon korábban a nézőnek elsősorban azonosítania kellett az irodalomból (mesékből, mítoszokból) már jól ismert alakokat és helyzetet, míg Eck talányos műveit ki-ki saját intellektuális, érzelmi vagy esztétikai képessége és műveltsége szerint értelmezhetette – vagy éppen az értelmezhetlenséget hangoztatva utasíthatta el.

Eck Imre nem csupán az együttes számára írt zenékre komponált, hanem már meglévő muzsikákhoz is tervezett koreográfiákat. Egy zenei kompozíció táncszínpadi értelmezése egyfajta megtestesülést, konkretizálást jelent, így a befogadónak óhatatlanul össze kell vetnie

a saját zenei értelmezését a színpadi értelmezéssel, amit még tovább bonyolít, ha a zeneműhöz eleve szöveggönyv is társul. A kritikai reflexió ilyenkor – mint Bartók Béla *A fából faragott királyfi* vagy épp a *Tavaszi áldozat* (Igor Sztravinszkij) kapcsán is – úgy értékelte Eck egyéni interpretációit, hogy rendre számon kérte a koreográfiai megfogalmazások „hűségét”. A *Sacre du printemps* színpadra állítását – bár az eredeti koreográfiát senki nem is ismerhette, hiszen 1913 óta sehol nem játszották – egyes kisiklásnak tartotta egy zenekritikus, mert úgy vélte, Eck feldolgozása ellentmond a zeneszerzői szándéknak, hiszen Sztravinszkij maga jelezte, „milyen cselekményt fejez ki a soron következő zene. Ilyen egzakt, körülhatárolt szerzői intencióval szemben aligha engedhető meg bármiféle ’átértékelés’, ’revízió’, újraköltés!”¹⁷ Azaz megkérdőjeleződött a színházi rendezői megközelítéshez hasonló egyéni koreográfiai interpretációra tett kísérlet létjogosultsága, a szöveggönyv újragondolásának és újraírásának kísérlete. *A fából faragott királyfi* második változatánál – hiszen Eck első verzióját a kor egyértelmű bukásnak látta – már elégedetten rögzíti a tánckritika, hogy „a balett mostani felfogása a mértéktartó visszalépést tanúsítja az eredeti szöveggönyv javára; megszűnt a tündér alakjának oly problematikus kettéválasztása, a természet is méltóbb helyet foglal el a balettben, s ami talán a legfontosabb: a baletthez korábban hozzá-ideologizált elidegenedési gondolatkör helyett a mű mondanivalója érvényesült.”¹⁸ *A csodálatos mandarin* bemutatása kapcsán aztán nem azt vetették Eck szemére, hogy nem volt „hű” az eredetihez, ami persze legalább annyira képtelenség is lett volna, mint a *Sacre* vagy *A fából faragott ...* esetében volt. Az új változatot inkább a mű hazai színpadi tradíciójához mérték, ami ebben az összefüggésben az 1956-os Harangozó-féle interpretációt jelentette – s ennek „hűségét” Lengyel Menyhért eredeti szövegéhez –, valamint a Szabolcsi Bence által értelmezett zeneszerzői szándékot. Eck eleve azt állította, hogy Bartók művét is úgy kell megközelíteni, mint a drámairodalom újból és újból újragondolt remekműveit, mert a muzsika „szinte kikényszeríti az újrafelfedezést, a másképp-próbálást.”¹⁹ S Eck interpretációjának jogosultságát – amely a Mandarin helyett a Lányt állította a koreográfia centrumába, s a mű végét a Mandarin halála ellenére sem lezárta, hanem ciklikussá tette azzal, hogy a Lány nála magára öltötte a Mandarin köpenyét s egyben átvette az idegen szakrális-titokzatos, rezzenéstelenül várakozó pózát – a darab „pozitív” kicsengése miatt a szakkritika nem vitatta. Ezúttal sokkal inkább a tánc és a mozgás (ami a *nem-táncot* jelentette) közötti határok kérdését boncolgatták. A reflexiók zöme, bár más művei kapcsán rendre Eck szemére hányták, hogy inkább rendező, mint koreográfus, s műveiből hiányzik a táncolás, ezúttal megengedőbbek voltak, hiszen már Bartók sem balettként, hanem „pantomime grotesque”-ként határozta meg *A csodálatos mandarin* műfaját. Így a korabeli recepció szerint ebben az

egyfelvonásosban mintegy helyére kerül az egyre kárhozott, mert nem-táncos ecki mozgásvilág, az a balett szépségideáljától, stilizációs rendjétől eltérő mozgásnyelv, amelyhez ezúttal is főképp a mindennapi gesztusokhoz közelebb álló cselekvések, testi akciók, „mozgások” járultak. Az pedig, hogy a két epizódalapot, az Öreg gavallért és a Diákot Eck színészekre osztotta, ugyancsak azt erősítette, hogy e két – a színészi és táncos, s ezúttal egyaránt „néma”, de nem retorikamentes! – testnyelv akár szétválaszthatatlan egységként is létezhet.

A Pécsi Balett repertoárján egy olyan új műfaj is megjelent, ami a korabeli „hivatalos” balettfelfogás szempontjából maga volt a lázadás – ismét a történetet elmesélő dramobalettekhez képest. Ezek az ún. szimfonikus balettek voltak, amelyekben a tánc kizárólag a zene térbeli reflexiója, olyan cselekmény nélküli kompozíció, ahol elsősorban a zenei szerkezet adja a koreográfia strukturális vázát. A műfaj még a húszas években született, tehát valójában több mint fél évszázada virágzott a nemzetközi balettszínpadokon. A hatvanas években éppen háttérbe szorult, hiszen ekkoriban Nyugat-Európában sem a tiszta tánc, hanem ugyancsak a politikai és etikai kérdések ábrázolását tartották a legkorszerűbbnek a táncszínpadokon. A (volt) Szovjetunióban és a szovjet befolyás alatt lévő országokban azonban a tiszta tánc kompozíciók évtizedeken át „dekadens”, „üres”, „tartalmatlan”, „formalista” műveknek számítottak, hiszen ábrázolásmódjuk nem narratív, hanem csakis absztrakt lehetett, így művészi üzenetük nem volt s lehetett egyértelmű, ezért társult a lázadás gesztusa egy-egy – ritka – szimfonikus baletthez. Ám Eck valójában nem is jellegzetes szimfonikus baletteket komponált, hiszen nem a zene vizualizációjára törekedett. Az ő tánckompozíciói soha nem voltak alávetve a zene ritmikus és melodikus uralmának, hanem vele egyenrangú, saját szabályokat követő, önálló entitásokként jelentek meg a színpadon. A konkrét drámai helyzetek és alakok, a lineárisan kibomló cselekmény hiánya miatt azonban egyes művei mégis „szimfonikusnak” számítottak, bár Eck ezekben a cselekmény nélküli darabjaiban is elsősorban morális és intellektuális témákat fogalmazott meg – meglehetősen értetlenkedést keltve, s ismét két táborra osztva a kritikát és a nézőket. Az operaházi együttesnek készült művében Eck „[A] *Zene* kimeríthetetlen gazdagságából egy lehetséges, lényeges koncepciót választott, emelt ki: az Ember és a Világ harcát.”²⁰ Eck műfaji kísérleteit támogatva más azt hangsúlyozza, hogy a kompozíció olyan magasrendű tartalmakat fejez ki, amelyek balettszínpadon korábban elképzelhetetlenek voltak²¹. A megértés, az értelmezés feladata tánc esetén azonban problematikusnak számított. A *Concerto* (ugyancsak Bartók) kapcsán vetődött például fel, hogy a koreográfiában „... a tisztán szimfonikus felfogás

helyett, illetve azzal párhuzamosan egy másik, egy értelmező felfogás is érvényesült. S ebben a koncepcióban ismét testet öltött a régóta kísértő veszély: az érzelem rovására a spekulatív belemagyarázó elemek eluralkodtak a műben.”²²

Imre Zoltán és a Szegedi Balett

A többi vidéki új táncegyüttes közül csak Szegeden indult el még egyfajta kísérleti munka, elsősorban a fiatal Imre Zoltán tehetségének köszönhetően. (A szegedi társulat azonban soha nem élvezte a kultúrpolitika kitüntetett figyelmét, vagyis soha nem „kaptak” elegendő jól képzett táncost az Állami Balett Intézetből.) Imre mindössze három évadon át jelentkezett koreográfiákkal, de művei rögtön nagy szakmai visszhangot keltettek. Imre egyrészt Eckhez mérhető újító, de tőle eltérő, egyéni látásmódot képviselő alkotó volt, s miután „[A] koreográfusi tehetség ritka jelenség nálunk, ezért ennek minden megnyilvánulását oly féltő gonddal kell ápolni, mint egy melegházi virágot.”²³ – írták róla már első estje után. Imre, aki Eckkel ellentétben rendkívül muzikális volt, bár nagyon is eltérő zenei stíluskörből válogatott, szinte csak szimfonikus alkotásokkal jelentkezett (*IV. Brandenburgi verseny, Vágy és áhítat, Formák viadala*). Ám ő sem elsősorban arra vállalkozott, hogy a zenei folyamatokat tériesítse, hanem főként táncnyelvi kollíziók megteremtésére törekedett – természetesen anélkül, hogy bármiféle tudása lett volna az egyedül ismert akadémikus balett-technikán kívül. Imre ezért főként képzőművészeti ismereteiből töltekezve – melyek a korban szokatlanul szélesek voltak, hiszen könyvekből és albumokból ismerte az avantgárd képzőművészet legfontosabb irányzatait – megtört, szaggatott, diszharmonikus, „csúnya” (a kritikusok felhúzott vállak és hajlott háta tudatos alkalmazását róják fel neki) mozdulatokkal bontotta meg a balettnyelv harmonikus és légies összhatását. Imre rövid koreográfusi karrierje Szegeden 1968-ban véget is ért (hiszen a Kölni Nemzetközi Koreográfus Verseny díjazottjaként, mintegy a nagy nevekből álló nemzetközi zsűri döntésében visszaigazolva látva alkotói törekvéseinek korszerűségét), amikor úgy döntött, hogy Nyugat-Európában folytatja pályafutását.

A szimfonikus balettel, mint a modernség megtestesülésének egyfajta zálogával, Ecken és Imrén kívül többen is kísérleteztek. Elsőként Fodor Antal a Pécsi Balettben – majd az Operaházban Barkóczy Sándor –, aki műfajilag ugyan Eck nyomdokain járt, ám a *Ballo Concertante* szakmai sikeréhez mégis éppen az járult hozzá, hogy Fodor elfordult az

„avantgárd” Ecktól, és – az op-artot idéző jelmezek és a lépcsős térelrendezés mellett is – az akadémikus szókincset és magát a táncosságot helyezte a mű centrumába. S épp ez vezette őt hamarosan a tradicionalitás fellegvárába, a budapesti Operaházba, ahol azonban 1968-tól nem ő, hanem Seregi László lett a balett megújítója. Seregi ugyanis a dramobalett műfaját porolta le, de három felvonásos, egész estés *Spartacus*ával mégsem lépte át e tradíció kereteit. Viszont valódi színházi élményt tudott nyújtani, mert gazdag és lendületes táncnyelvet alkalmazott, kettőseiből és csoportjeleneteiből pedig áradt az érzelem és szenvedély. A balett cselekményét világosan és érthetően – bár a táncszínpadon még szokatlan flashbackkel – vezette végig, így a néző könnyen tudott azonosulni a balett-dráma főbb alakjaival. Seregi egyszerre volt koreográfus, dramaturg és rendező, balettje pedig színház – s ez ezúttal erénynek számított, mert éppen a leghagyományosabb műfajt, a balett-drámát tudta elevenné, látványossá és hatásossá tenni egy olyan közegben, ahol mindenfajta újítást gyanakvás és alig leplezett elutasítás kísérte. (A premier idején rendezték meg a magyar táncélet első nemzetközi rendezvényét, a Magyar Táncművészet Hetét, amelyre keleti és nyugati megfigyelőket is hívtak. Tanácskozásukon így az éppen akkor bemutatott *Spartacus* rögtön nemzetközi reflexiók kereszttüzebe került. A nyugat-európai szakemberek között akadt ugyan, aki korszerűnek tartotta a balettet, más azonban – éppen a Brüsszelben működő Béjart belga „honfitársa” – elavultnak minősítette a cselekményes balett műfaját. A „szovjet” szakemberek természetesen a mű forradalmi tárgyát és végkicsengését, a bukás ellenére is az „élet igénlését” értékelték nagyra. A magyar szakemberek közül volt például olyan is, aki elhagyta az előadást az egyik jelenet – a keresztre feszítés – „szadizmusa”, a színre állítás színházi hatásossága miatt.²⁴)

A hatvanas évek innovációi: az amatőr néptáncművészet alternatívái

A balett jellegzetesen nemzetek feletti táncnyelv, amely kizárólag professzionális keretek között művelhető, hiszen a táncos előadóművészek szakmai – fizikai és szellemi – felkészítésének a még testileg képlékeny gyermekkorban kell elkezdődnie, és legalább 6-10 éves folyamat vezet el a pályakezdésig. A néptánc azonban a hagyományban (rituális, majd) társasági forma, mely sem fiatal és erős testet, sem hosszú felkészülést, sem napi gyakorlást nem igényel, így bárki számára hozzáférhető, s nem csupán a kevesek, a kiválasztottak lehetősége. Művelése ezért a 20. században, párhuzamosan az egyre inkább eltűnő paraszti kultúrával, és szoros összefüggésben a néphagyomány gyűjtésének elterjedésével, főként a műkedvelés, az amatőrök tevékenységének része lett. Színpadi felhasználásának különböző – amatőr és professzionális, művészi és tudományos – lehetőségeivel már a harmincas évektől kísérleteztek Magyarországon, valamint az USA-ban és a Szovjetunióban is. Az ötvenes években aztán egész Kelet-Európában a szovjet mintára születő hivatásos néptáncgyűttesek átvették az elsősorban Igor Mojszejev képviselte esztétikai-művészeti ideált (szórakoztató, zárt számok és szvitek virtuóz előadásban, valamint zsánerképek, bennük sztereotip népi figurák és élethelyzetek), és ideológiai mintát (a néptánc a problémátlan, boldog, kiegyensúlyozott életű „nép” ábrázolása), ám a magyar néptánc koreográfusok első nemzedéke saját és sokféle színpadi hagyományait sem hagyta veszni. A szovjet mintától eltérő – hiszen a (volt) Szovjetunióban a néprajzkutatás és a színpadművészet közötti eleven kapcsolatot nem tartották fontosnak – hazai koncepciót Rábai Miklós, az Állami Népi Együttes koreográfusa fogalmazta meg ún. lépcsőfok elméletében, amely a gyűjtéseken alapuló tánc- és szokáskincs színpadi feldolgozását az egymásra épülő, de végül műfaji sokféleséget eredményező „lépcsőfokokban” képzelte el.²⁵ A műfaji hierarchia csúcsán ekkor és nála a „népi balett” állt, vagyis a dramobalettek mintájára komponált egész estés mesejáték (*Kisbojtár*), amelyben a balett szókinccset a néptánc lépésanyag váltotta fel. Az együttes reprezentatív helyzetéből adódóan Rábaitól a folklórkincs színpadi bemutatása mellett a kultúrpolitika elvárta a „mai” témák feldolgozását is, így került sor a hatvanas évek legvégén szocialista és forradalmi témák (*Latinka ballada*, *Hajnalodik*) megfogalmazására – óhatatlanul eltávolodva a néptánc szókinccsétől, kifejező, de sztereotip gesztusok és hősies pózok, tablók beiktatásával. Az ötvenes évek néptáncművészetének másik művészi útját Molnár István képviselte. Molnár a harmincas években a kor modernista áramlatához kapcsolódva, expresszionista alkotó-előadóművészként kezdte a pályáját. Attól kezdve

azonban, hogy figyelme a néphagyomány felé fordult, elsősorban Bartók Béla nyomdokain kívánt haladni, vagyis a gyűjtés, az elemzés és rendszerezés, majd a művészi feldolgozás, egyfajta jellegzetesen magyar és korszerű művészet megteremtése útján. Már a negyvenes évek végén azt állította, hogy „új magyar kultúra csak a mai igényeknek megfelelő keretben és formában megjelenített néphagyományból, népművészetből támadhat.”²⁶ E felfogás jegyében születtek eleinte (a SZOT Központi, majd a Budapest Táncegyüttes élén) a jobbára saját maga gyűjtötte eredeti táncokat egybefűző tánc-szvitjei (*Magyar képeskönyv*), az éneket, zenét, táncot és szöveget színházi egységbe fogó táncballadái (*Bíró Máté, Szép Júlia, Anyám balladát táncol*), és a folklórt szabadon átköltő tiszta tánc kompozíciói (*Dobozi csárdás*), majd a néptánc szókincsétől egyre jobban eltávolodó, egyfajta nemzeti műtánc ideál jegyében formálódó kompozíciói Bartók és Kodály – eredetileg nem színpadra komponált – muzsikáira (*Allegro barbaro, Magyar képek, Marosszéki táncok*).

Rábai és Molnár eltérő koreográfusi nézőpontja – és egyébként viharos szakmai vitákat kiváltó újításai – az ötvenes években kétféle esztétikai mintát jelentettek az egyre szaporodó amatőr együttesek koreográfusai számára, bár Molnár valójában soha nem tartozott a kultúrpolitika egyértelműen elismert és támogatott alkotói közé. A hatvanas években még eleven volt az a gyakorlat, hogy a hivatásos néptáncegyüttesek vezetői a tehetségesebb amatőrök közül válogatták ki táncosaikat, ám ennél több vagy szorosabb kapcsolat a hivatásosok és az amatőrök közt nem létezett. Viszont néhány, főként fővárosi amatőr együttest olyan fiatal értelmiségiek vezettek, akik – benne élve a korszak felpezsdülő művészeti életében – megkérdőjelezték a színpadi néptánc korabeli státusát, azt, hogy a néptánc csupán a politikai és társadalmi ünnepek dekorációja legyen. Művészi hitvallásuk szerint a táncalkotásoknak is a színházi előadásokhoz hasonlóan, a kor legégetőbb politikai-etikai kérdéseivel kell és lehet foglalkozni. S miután a néptáncban voltak járatosak, de korszerű művészet megteremtésére vállalkoztak, ideáljuk Bartók Béla művészi útja volt, amelyben az ő értelmezésük szerint archaikus és korszerű, nemzeti és egyetemes azonos értéket és szerepet kapott. E generáció számára fontos változást jelentett, hogy a hatvanas évek közepétől a közművelődés – a népművelés – terepének tekintett amatőr csoportok számára (jóval megelőzve az amatőr színházak seregszempléit) elindult két olyan országos fórum, ami már a kezdetektől több volt, mint pusztán megmutatkozási lehetőség. A szolnoki (1964-től), majd zalaegerszegi (1965-től) fesztiválok – előbbi a nagyobb létszámú kompozíciók, utóbbi a (max. hat fős) kamaratáncok seregszempléje – megszületésüktől kezdve kettős ideál mentén szerveződtek. Egyrészt a támogatott, intézményesített és széles körben

népszerűsített néptánc felfogással ellentétben e fesztiválokon a néptáncot színházművészetként is definiálták, azt remélve, ez a meggyőződésük hamarosan széles körben is elfogadottá válik, az itt születő értékek így a nemzeti koreográfiai korpusz részévé válnak. Másrészt a két, évente egymást váltó fesztivál olyan versenyfórumot teremt, amely legitimálja az egyéni és eltérő, tehát sokféle, másképp értékes koreográfiai megközelítéseket. A valóságban ezzel szemben a hazai művészeti élet és a kulturális nyilvánosság gyakorlatilag tudomást sem vett az amatőrök kísérleteiről, az itt születő művészeti eredmények a hetvenes évek végéig periférikusak, a néptáncos szakmán kívül ismeretlenek maradtak. Az a gyakorlat pedig, hogy a koreográfiai kísérletek megítélését és értékelését zsűritagként a professzionális néptánc és balettegyüttesek vezető személyiségeire bízta, konfliktusok és ellentmondások tömegét indította el. Mert nem kevesebbről volt szó, mint egy új generáció útkereséséről, akik éppen a zsűriben ülő, az intézményes kultúrát és a „hivatalos” kánont képviselő alkotók ellenében igyekeztek megfogalmazni saját új és sokféle poétikájukat. Ahogyan már 1966-ban, a második zalaegerszegi fesztivál kapcsán nyilvánvalóvá vált: „a magyar koreográfusok második generációja, a mai harmincévesek fellázadtak az elfogadott konvenciók ellen. Előbb szavakkal, majd műhelygyakorlatokon, végül ország-világ elé kiállva, művekkel ’tiltakoztak’. [...] Ma már saját érzelmeiket, gondolataikat kívánják elmondani, s az természetes, hogy ennek a kifejezésére a néptánc hagyományos formanyelvéből tudnak csak kiindulni. Vallani akarnak a szerelemről, a hazaszeretetről, emberségről és mindarról, amit a mai irodalom, zene, képzőművészet és film a maga eszközeivel mond el. Ez a fiatal generáció többségében túljutott a látványos, a folklórt kívülről megközelítő komponáláson, sőt az újra felfedezett ’izmusok’ tapasztalatait is kezdi leszűrni és most lázasan keresi saját kifejezésének határait –, néhol szélsőségeit.”²⁷

E generáció kiemelkedő tehetségű reprezentánsai három kérdésben értettek egyet, hogy anyanyelvük ugyan a néptánc, de ha művészi (színházi) nyelvként kívánják használni, akkor e mozgáskészletnek megkerülhetetlenül alakíthatóvá és bővíthetővé, egyénileg formálhatóvá kell válnia. Mindezt a versenykiírások is ösztönöztek, hiszen Zalaegerszeg biztosította „a tánc bármely műfajában és ágával való indulás” lehetőségét.²⁸ Szolnokon eleve kétféle megközelítést vártak el a koreográfusoktól: kötelező volt „folklór” és „tematikus” művekkel is indulni e versenyen, s utóbbiak éppen azt segítették, hogy elsősorban a jelenükről, az őket feszítő társadalmi–morális kérdésekről szólhassanak. Egy-egy alkalommal a rendezők kimondottan meg is határozták a „témát”. 1965-ben például a kiírás arra ösztönözte az alkotókat, hogy „a felszabadulás gondolatát vagy a mai élet momentumait” hordozó művel

jelentkezzenek²⁹ , máskor a Tanácsköztársaság évfordulóját propagálták. S miután e koreográfusok belső eszmei elkötelezettségéből is következett a politikai témák preferálása, e gondolatkörben fogant két olyan alkotás is, amelyet e kísérletező generáció két kiemelkedő, később műfajteremtő koreográfusa jegyzett: Novák Ferenc (*Várj reám!*) és Kricskovics Antal (*Skopje '63*) egyaránt olyan egyfelvonásos táncdrámát alkotott, ami a táncművészetben ugyan nem volt új műfaj, a néptáncban mégis radikális újdonságként hatott. Mindketten ugyanis kiemelték az eredeti – és jól ismert, sőt, itt-ott még élő – funkciójából a mozgásszekvenciákat, és kifejező gesztusokkal, színészi játékkal – a *Várj reám!* esetében elhangzó szöveggel is – vegyítették. Olyan táncdrámák születtek tehát, amelyekben „végig néptáncot táncoló párokat látunk, de a kép, a mozgás-, szín-, fény- és hangeffektusok rendezése végigvezeti a nézőt a tragédia fázisainak torokszorongató érzelmi skáláján.”³⁰ Vagyis e koreográfusok magától értetődően teatralizálták, drámai kifejezésre alkalmassá tették a néptáncot. Novák úgy fogalmazta meg saját ars poeticáját, hogy „Az európai műveltséget megszerzett művészeknek kötelességük, hogy saját anyanyelvükön beszéljenek, és ezt ne érezzék provincializmusnak [...] Ahogy ma értjük Bartókot, Lorcát és a Szegénylegényeket, ezzel az igényességgel kell a táncalkotásoknak is betörni a művészeti életbe!”³¹ Terveit és módszerét pedig így foglalta össze: „próbálkozom, hogy összetettebb költői mondanivalójú folklorista műveket fogalmazzak meg. De szeretnék kísérletezni expresszionista kifejezéssel is, mert van olyan mondanivalóm, amelyet – úgy érzem – csak ezen a nyelven tudok igazán elmondani.”³² A megfogalmazás: „expresszionista” (talán öntudatlanul) egyszerre utalt a közel húsz éve betiltott modern tánc (német nyelvterületen un. kifejező – „ausdruck” – tánc) örökségére, s egyben (tudatosan) az egyéni, a tradíció kijelölte határokat átlépő színházi táncnyelv kiforrásának jogára. A korszak alapos ismerője is úgy összegezte később e rendhagyó alkotók törekvéseit, hogy „a hatvanas évek néptánc koreográfusai felfedezték vagy újra feltalálták a mozgásművészetet, amelyet életkoruknál és körülményeiknél fogva természetszerűen nem is ismerhettek.”³³ A lenézett, marginális amatőr státusz tehát teret engedett a műfaji és táncnyelvi kísérletezésre – egészen addig, amíg az újítások e körön belül maradtak. (Novákot ugyanis – bár továbbra is megmaradt az amatőr Bihari együttes élén – már 1965-ben kinevezték a hivatásos Honvéd együttes tánckarának élére, ahol alkalmazkodnia kellett a kultúrpolitikai elvárásokhoz, tehát zömében folklórműsorokkal jelentkezhettek, valamint olyan katonai vagy politikai tárgyú, de szórakoztató és agitatív szöveges–zenés–táncos „musicalekkel”, amelyekben a tánc díszítményként vagy zárt számként szerepelt.)

Novák és Kricskovics egyaránt a táncdráma műfajában találta meg önmaga művészi útját. Novák főként prózai műveket és balladákat (*Aska és a farkas, A szarvassá változott fiak*) transzponált táncszínpadra, lineáris, áttekinthető, tömörségében is logikus és így a befogadó számára könnyen érthető dramaturgiával, a jól kiválasztott néptáncok erőteljes csoporttáncokba rendezésével és „természetesnek” ható kifejező gesztusokkal. S bár a kor közfelfogása a néptáncot idegennek tekintette az irodalmi és tragikus témákat, műveit mégsem utasították el, főként azért, mert koreográfiáit az erőteljes érzelmi hatásokon túl áthatotta „a vészterhes témákon is átsugárzó humánus”.³⁴, amellyel könnyen lehetett azonosulni.

A garai bunyevác közösségből származó Kricskovics számára, koreográfus társaitól eltérően, nem a magyarországi, hanem a balkáni táncok jelentették az „anyanyelvet”. Ám e zömében archaikus, főleg a reneszánsz előtti lán- és körtánc formákat őrző, tehát csak kollektív táncolást engedő, és mozgásvilágában is erősen korlátozott hagyomány is – kiegészítve hatásos és szenvedélyes gesztusokkal és mimikával – alkalmassá vált politikai és morális témák, és a mítoszokból az irodalomra hagyományozódott „örök” hősök és konfliktusok (*Iphigeneia, Antigone*) érzékletes ábrázolására. A *Kilencen voltak* a jugoszláv partizánok mitizált hősiességét, egy a hazáért a fiait sorban elvesztő anya fájdalmát rendezte tömör és hatásos, pátosztól sem mentes expresszív képekbe. A *Skopje '63* az alig másfél évvel korábbi földrengés kataklizmája után is élni akaró közösség apoteózisa volt. E műben „Kricskovics túllép azon a módszeren, hogy csupán jól feldolgozott makedon táncokat mutasson be. Számára a mai mondanivaló a fontos, és ehhez művészi biztonsággal találja meg az éppen odaillo kifejezést. Úgy alkot tömör drámát a néptánc formanyelvén, mintha nem is ez volna az egyik legnagyobb problémánk e műfajban.”³⁵ A „hogyan” kérdése ugyanis – egységes vagy kevert táncnyelve(ke)n, milyen dramaturgiával, milyen színházi eszközökkel, milyen előadói magatartással stb. – örök vitatéma és ütközési pont volt a fesztiválokot követő diskurzusokon. A „mit” látszólag adott volt: eszmékről és hitekről, múltból és jelenről, a társadalomról és benne az egyénről a megengedett ideológiai kereteken belül szólhattak az alkotók. Akik azonban esetleg megkérdőjelezték ezt az egysíkú nézőpontot, nos, ők voltak az „öncélú” avantgárdok, az elítélendő „extravágánsok”, a „ziháló újdonságkeresők” – hogy csak néhány elítélő meghatározást idézzünk fel a korabeli szaksajtóból. S egyben ők voltak azok a megbecsült újítók, akiknek munkái nyomán a néptáncművészetben „A korábbi gondtalan vagy gondtalanságot mutató szépségversenyt ... kezdte felváltani az önvizsgálat felelőssége, az egyén és a társadalom problémáit olykor kíméletlen nyíltsággal feltáró alkotó attitűdje.”³⁶

E generáció legmegosztóbb személyisége Szigeti Károly szinte minden létező tabut semmibe véve alkotott. Első koreográfiái 1962 előtt még a Novák vezette Bihari együttesben, később pedig az általa vezetett, s ugyancsak amatőr Vasas együttesben születtek. S miközben pályatársai jelenkori és politikai tárgyú alkotásai megerősítették az uralkodó „szocialista humanista” eszméket, Szigeti rendre megkérdőjelezte e társadalmi konszenzust. Igaz, látszólag ugyanazokat a témákat vitte színre, mint a többiek, művei azonban mindig hordoztak egy rejtett, ki nem mondott, de félreérthetetlen politikai és művészi üzenetet. Az *És nem bírták a szögesdrótot...* című kompozíciója 1959-ben került a nézők elé, s bár a lágerekben elpusztultaknak állított táncos emlékművet, egy késői emlékező szerint a mű sokféle címváltozata Szigeti tudatos dezinformációja volt, amivel „politikailag legalizálta a kompozíciót”, mely valójában az 1956-os forradalom után eltűnteket siratta.³⁷ Ugyanez állt az 1958 őszen bemutatott *Siralomházban* című férfiszólóra is, amely megint csak kimondatlanul, de nyilvánvalóan a kivégzés előtt álló Nagy Imre utolsó éjszakájáról, a szembenézésről és a felelősségről „szólt”. Szigeti azonban nem csupán e témaválasztásaival vált ki a néptáncosok közül, hanem műveinek szokatlan megformálásával is. Bár az egyetlen pillanatra sem volt kétséges, hogy e témák megjelenítésére önmagában alkalmatlan a hagyományos néptánc motívumkincs, mégis megütközést keltett e művek „mozgásnyelve, hiszen Szigeti ezúttal távolodott el nyíltan, ha nem is minden ponton a motivikus néptáncnyelvtől.”³⁸ Azaz kitartott és expresszív pózokat, és sehonnan nem kölcsönzött, azaz egyéni invencióból született mozgásokat használt, messze távolodva az egyébként általa is jól ismert néptáncok világától. (A „nem-motivikus” tánc meghatározás egyébként évtizedeken át a hazai szaksajtóban szintén a szabad, illetve modern tánc megnevezése helyett szerepelt. Egészen addig, amíg a nyolcvanas évek második feltől a modern tánc kifejezés – és persze gyakorlat és szemlélet – újból polgárjogot nem nyert a magyar táncéletben. E definíció azt a lényegi különbséget kívánta érzékeltetni, ami az évszázadok alatt kanonizálódott színházi táncban, azaz a balettben, és az ugyancsak évszázadokon át a közhasznú, társasági táncként funkcionáló néptáncban kicsiszolódott és hagyományozódó pas-k, illetve motívumok, a „szavakként” azonosítható alapegységek megléte, valamint a modern táncosok által hirdetett sokféle és kötetlen, a test és a mozgás egyediségét és szabadságát nem korlátozó formalehetőségek között állt fenn.)

Szigeti politikai tárgyú kompozíciói – amelyekhez jóval később még két mű, az 1976-os *Requiem a forradalomért – táncolja a falu bolondja*, majd a már csak a halála után színpadra

került *Egy mondat a zsarnokságról* járult – bár „kimondatlanul”, de az 1956-os forradalom traumáját idézték fel, a közlés felszínén azonban hol a fasizmusra, hol az 1848-as forradalomra utaltak. A befogadókön múlt, hogyan értelmezik önmaguknak a látottakat – bár a nyolcvanas évekig ezek a művek sem jelentek meg a behatárolt amatőr közegen kívül, így aligha keltettek hatást, bár mindvégig körülengte őket az igazmondás bátorságának aurája. A szolnoki és zalaegerszegi fesztiválok Szigetiből mégis botrányhős lett, mert kompozícióval olyan (más) tabukat is nyíltan megsértett, amire a hagyományos etikai és esztétikai normákat védő zsűri és szakkritika heves elutasítással reagált. Különösen két, egymás variációjaként értelmezhető koreográfiája, a *Botoló* és a *Tánc a szerelemről* váltott ki hangos skandalumot, mert ezekben az elvárt reprezentációval ellentétesen ábrázolta férfi és nő kapcsolatát. A néptáncművészetben alig néhány sztereotípiát – ártatlan, szende, hűséges leány, valamint nyalka, magabiztos, bátor legény – szolgált a szerelmesek megjelenítésére, s a kapcsolatokat döntően harmonikusnak, sőt, idillinek ábrázolták. Szigeti azonban nem a mézeskalácsok esztétikai szintjén akarta kifejezni a párkapcsolatok jelenkori problémáit, két erős és egyenrangú individuum összecsiszolódásának konfliktusosságát, s ezzel olyan támadássorozatot zúdított magára, ami egyedülálló a fesztiválok történetében. Műveit elsősorban etikai szempontból utasították el, míg a kompozíciók esztétikai értékeit – fesztiváldíjakkal is – elismerték, alátámasztva az „ítészek” közötti nézeteltéréseket. Az elutasítás vezéralakja a zsűri elnöke és egyik tagja volt, mindketten a kor vezető alkotói, a mainstream meghatározó alakjai, Rábai Miklós és Harangozó Gyula³⁹, de néhány kritika is tobzódott az olyan jelzőkben, mint patológus, sadista, extrém, pszichotikus, mazochista, brutális, obszcén. A párkapcsolat ábrázolása e kritikák szerint Szigetinél távol áll az „egészségesnek” tartott ábrázolástól. Holott csak „igaz” volt, mutatott rá az egyik recenzens, hiszen „nyilván a szocialista szerelmi ideált is inkább úgy szeretjük bemutatni, hogy az két egyenrangú ember harmonikus egymásra találása legyen. De vajon, ha a dolgok mélyére nézünk, az emberi jogegyenlőség felszíne alatt nem maradt-e meg az emberi szenvedélyek szövevénye? A szerelem zsarnoksága vagy önként vállalt rabszolgasága? A harc, egymás leigázása, rabságban tartása – fizikai vagy átvitt-szellemi értelemben – ott tombol ma is többé-kevésbé civilizált szerelmi kapcsolatok mélyén. A kiélezés és a merész lemeztelenítés a művészet szuverén joga. Ezért tartom mélynek, igaznak, jelentősnek Szigeti kompozícióját.”⁴⁰ Szigeti a porcsalmai cigánybotoló motívumkincsét és eszköztárát – beleértve a férfítáncos kezében lévő „fegyvert”, a botot is – használta az egymástól sem szabadulni, sem összecsiszolódni nem tudó, mégis egymás mellett szenvedélyesen kitartó pár küzdelmes együttlétének megjelenítéséhez. A recenzens, e félreérthetetlenül fallikus és hatalmi

szimbólumként felfogható megoldást is védelmébe vette a koreográfiai szabadság, az áttételes megfogalmazás jogosultságának jegyében, amikor írt: Szigeti „Nem ötvözi a néptáncot sablonos, naturalista, expresszionista gesztusokkal [...] Ez a tánc a szimbólumok nyelvén mondja el bonyolult érzelmi mondanivalóját, ami ebben az esetben tökéletesen megfelel a tánc hagyományosan kikristályosodott jelbeszédének.”⁴¹

Szigeti szimfonikus jellegű, azaz a zenei formákból kiinduló művei közül egyetlen egy kapott feltétel nélküli elismerést, a magyar férfítáncokat szinte klasszikusan tiszta, áttekinthető és harmonikus szerkezetben feldolgozó *Magyar verbunk*. Azok a kísérleti kompozíciói viszont, amelyekben ő is a bartóki modellt kívánta követni – ami saját értelmezése szerint az általános emberi érzések sajátosan magyar s egyben egyetemes ábrázolása a néphagyomány és a színházi tradíció alapján – ismét élénk esztétikai vitákat szültek. E koreográfiáiban azonban – *F-dúr rondó*, *C-dúr rondó A beavatott* –, miután nem konkretizálható helyzetek, hanem jelenkori és általánosan érvényes életérzések megtestesítésére törekedett Bartók kompozícióira, óhatatlanul eltávolodott a néptáncok kínálta motívumkincstől, s ráadásul a viseletekből kiinduló jelmezektől is lemondott, amivel kortársaiban azt a gyanút keltette, hogy a Pécsi Balett, illetve Eck nyomdokain jár. Azaz átlépte a balett és néptánc határait, így a néptánc kínálta szókészlet bővítését a kritika egy része eklekticizmusként utasította el, Szigeti műveit olyannak láttatva, amelyekben „a néptánc mozgáskincséből átvett és kialakított formulák inkább applikációként hatnak...”⁴² Ugyancsak megfogalmazódott, hogy „a gyors sikert kereső és könnyebb ellenállás irányába tapogatózó törekvések [...] a néptánc formakincsének gyarapítását, kifejező erejének továbbfejlesztését, korszerűsítését a modern balett mozgáskincsének egyszerű átvételével vagy utánérzésével kívánták megoldani.”⁴³ A kritikusok másik táborára viszont – az ekkoriban oly szokatlan nyílt nézetletérést is vállalva – azt állította, hogy „Szigetinek sikerült olyan mozdulati elemeket, kombinációkat, sőt stílust kreálnia, amelyben a kifejezés és a karakterisztikum szervesen olvad egymásba, s eközben a sokat keresett nemzeti műtánc-eszmény egyik modelljének körvonalai rajzolódnak ki.”⁴⁴ Vagyis először mutatkozik a kritikai életben elmozdulás a hagyományok által nem szentesített formák és megoldások, az egyéni kísérletek és útkeresések elfogadása felé. S ugyanez működik Szigeti újabb „határátlépése” kapcsán, amikor művészi előzmények és minták nélkül amatőr együttesével egy olyan színházi produkcióval jelentkezett, amit a kor musicalként értékelt, hiszen a *Don Cristobalban* szöveg, zene, ének, játék és tánc együtt formálta ki az előadás textusát. Szigetit pályájának két lényeges momentuma vezethette a Lorca bohózat színre állításához, egyrészt az a revelatív élmény, amit a spanyol költő műveinek

megismerése keltette benne. S ez a találkozás több volt, mint irodalmi reveláció, mert Szigeti egyben a saját folklórfelfogásának mintegy előképét s egyben igazolását ismerte fel Lorca életművében. Ahogy ez a *Vérnászról* írt jegyzeteiből is kitűnik: „Mutattam mindenkinek. Meséltem róla. Mint mikor az ember nagy kincsre talál, szerencse éri: nem tudja magában tartani.[...] Ez uraim csoda. Gyönyörű csoda. Vagy talán nem is csoda, csak egyszerűen művészet. Nem is tragédia, nem is ballada, költészet. Lenyűgöző, csodálatos költészet, gazdag és szép nyelvű. [...] A közönségnek nincs füle, szeme Lorcához. Azért nincs, mert nincs a hagyományhoz, nincs a szimbolizmushoz, mert nincs a költészethez. [...] A maga hagyományát nem ismerő közönségre hogyan hathatna érzelmileg egy olyan mű [...], amiben a hagyományos szokások közt mozgó, cselekvő, érző parasztok túllépnek a patriarchális körön. Csodálni, féltetni való hőökké válnak. Gondolkodásukban, viszonyaikban örök emberivé, akiknek szájából nem a vidék provinciális szavait halljuk, hanem a világ minden részén érthető és gyönyörködtető legszebb irodalmi nyelvet, forró és szenvedélyes költészetet.”⁴⁵ A másik momentum Szigeti friss színházi tapasztalatai lehettek, hiszen 1966-tól mozgástervezőként részt vett a Nemzeti Színház játékmódjától eltérő, szokatlan, mert „összművészeti” jellegű produkciójában, a *Marat halála* színre vitelében. S bár a kritikák szinte nem is említik a nevét, mégis egyértelmű volt, hogy az előadás sikerében döntő szerepet játszottak az egész játékmódot átható, stilizált színész- és tömegmozgások. (E sikert követően Szigeti minden olyan nemzeti színházi premier tevékeny részese lett, amelyben a mozgás kiemelt szerepet kapott. S ezzel nem csupán azoknak a kísérleteknek lett részese, amelyek a Nemzeti játéktílusát igyekeztek megújítani, hanem egyben Marton Endre és Major Tamás mellett mintegy „kijárta” a rendezés iskoláját is. Azt a művészi utat, amire mindig is törekedett, de persze sikertelenül, hiszen túlkorossága miatt a Művelődésügyi Minisztérium elutasította jelentkezését a Színművészeti Főiskola rendező szakára.)

Szigeti a *Don Cristobalt* a Vasas együttes – éneklő, szöveget mondó és táncoló – táncosaival, és Bognár Sándor rendezővel állította színre. Kísérletük sikere nyomán az estet kibővítették Lorca *Vérnászának* színre vitelével, a darabhoz komponált eredeti muzsikával, amatőr táncosai mellett a főszerepeket játszó két hivatásos táncossal és két színésszel (és egy operaénekesssel) – akik váltakozva játszották, mondták és táncolták el a komplex színházi „partitúra” egymásba fonódó, szétszalazhatatlan és egyenrangú szólamait. Szigeti e művészeti határátlépései kapcsán mindkét, s ekkoriban egyáltalán nem összetartozó – a táncos és a színházi, az amatőr és a professzionális – közegben felvetődött a kérdés: merre vezet a Vasas együttes és a koreográfus útja, ha Szigeti a koreográfus szerepkörből a rendezői szerephez lép

át. Miután a *Don Cristobal*ban „[A] Vasas együttes táncosai mint musical-előadók léptek a közönség elé [...] az együttes a darabban amatőrök számra eddig példátlan feladatot vállalt és oldott meg. – Más kérdés persze az – [...] hogy az együttes ezzel a musicallel csupán felfedező kirándulást tett-e egy új műfajban, vagy végleg lemondani kíván tisztán táncos arculatáról?”⁴⁶ Még élesebb a kérdés Szigeti első önálló színházi rendezése, a *Gyász* után, ami ismét semmissé nyilvánítja a koreográfus és/vagy rendező, illetve az amatőr és/vagy professzionális közeg dichotómiáját. Ám a női kórus állandó jelenlétében, tevékeny és néma akcióival kísért monodrámája, a *Gyász* már nem egy amatőr néptánc együttes közegében született meg, hanem egy új színház, a Huszonötödik Színház nyitó előadása lett – és egyben Szigeti rendezői pályájának nyitánya is volt, amelynek következtében koreográfusi tevékenysége egy-két alkotást kivéve, le is zárult.

A hetvenes évek néptáncművészete: a speciális „magyar iskola”

A magyar táncélet intézményrendszerében a hetvenes évek végéig semmilyen strukturális változás, átrendeződés nem következett be. A táncélet kétféle kettéosztottsága (balett–néptánc, illetve professzionális–amatőr) is változatlan maradt, legfeljebb az alkotók mozogtak az egyik (amatőr) közegből a másik (professzionális) közegbe, esetleg az egyik művészeti területről (tánc) a másikba (színház), vagy vidékről a fővárosba, illetve külföldre. A hatvanas és hetvenes évek közötti kontinuitást a struktúra mozdulatlanságán túl az is mutatja, hogy a művészi ábrázolás középpontjában továbbra is változatlanul a társadalmi problémák álltak. S miután a táncelőadások – bár a kor nem tartotta továbbra sem a színházművészet részének a táncprodukciókat – eleve csakis színházi közegben jelenhetnek meg, a koreográfusok, már csak periférikus helyzetükből adódóan is, kritikai attitűd nélkül alkalmazkodtak a korabeli színházi konvenciókhoz. Az az elzártság sem nagyon enyhült, amely lehetetlenné tette a nézői tájékozódást a világ jelenkori táncfolyamataiban. Így a hazai táncélet továbbra is külső hatásoktól mentesen alakult, bár néhány jelentősebb nyugati együttes ellátogatott a fővárosba (Antonio Gades flamenco együttese, Alvin Ailey afroamerikai gyökerű táncszínháza, a Rambert Balett és a Holland Táncszínház, valamint Béjart együttesének szolistái), s a vendégjátékok egyaránt rávilágítottak a hazai balettművészet konzervativizmusára, és a néptánc kísérletek nemzetközi párhuzamaira. E periódusban egy-egy alkalommal fellépett az amerikai neoavantgárd egyik kulcsfigurájának társulata (Alwin Nikolais Táncszínháza), majd egyik volt szolistája, a Párizsban élő Carolyn Carlson is. A kritikai visszhang a korábban említett társulatokról szinte mindig teljes elismeréssel szólt, hiszen ezek mind olyan társulatok voltak, amelyek a balettet – illetve Gadesék a néptáncot – újították meg, s eközben nem lépték át a színház és a tánc hagyományos határait, azaz mellőzték az annyira elítélt „modernkedés extravagáns” ötleteit.⁴⁷ A kísérletezőkről, a határátlépőkről, jelesül Nikolais Táncszínházáról pedig meghökkenően állapították meg, hogy „[az] imbolygások, a csápszerű és polipos mozgások, a bohó futkosások nem illettek eddigi ismereteinkbe. [...] Fogalmaink szerint a látottak egésze nem tánc, inkább bizarr mozdulatkombinációk és folyamatok gyűjteménye.”⁴⁸ A hét évvel később fellépő Carlson vendégszerepléséről azonban már olyan írás születik az egyik kritikus tollából, amelyik nem a normatív esztétikai ideálhoz mérészkélve utasítja el a produkciót, illetve vitatja a tánc újradefiniálását, hanem leírást ad róla, s egyben számba veszi sajátosságait: a benne szereplő mozdulatok függetlenítettségét, a kompozíció absztraktságát, a koncepció intellektualizmusát és a vizualitás hangsúlyozását.⁴⁹ Csupa olyan megoldást és

értéket, amit korábban egybehangzóan utasított el a nyilvánosság. E vendégjátékok azonban, éppen szórványos jellegük és szűkös hatókörük miatt, alig hatottak a befogadókra, míg a táncos szakmán belül nyilvánvalóvá tették az operaházi repertoár elavultságát, konzervativizmusát, a Pécsi Balett művészi elfáradását és a hivatásos néptáncgyűttesek teljes művészi kiüresedését.

A hetvenes évek ennek ellenére a néptáncművészet virágkorának tekinthető, mert e periódusra valósult meg – Európa-szerte egyedülként Magyarországon – az a kísérlet, hogy a folklór korszerű (tánc)színházi nyelvként funkcionáljon. Eddigre a széles amatőr néptánc mozgalom szűk elitjéből kialakult az un. magyar iskola, azoknak a néptánc koreográfusoknak a köre, akiknek alkotói tevékenysége valóban egyedülálló volt, hiszen arra sehol másutt nem akadt példa, hogy a tánc megújítása a néptánc bázisán történne meg. (Távoli analógiának kínálkozik az afroamerikai táncművészet korábbi és korabeli története, ám az a sok hasonlóság ellenére is lényegében eltérő társadalmi közegbe ágyazottan történt meg, és alakul ma is.) Ezek a hetvenes években zajló, a táncnyelvet és a táncdramaturgiát sokféle művészi elgondolás mentén átformáló hazai néptánc kísérletek viszont párhuzamokat mutatnak az éppen ekkoriban radikálisan átalakuló európai balettélet megújulási kísérleteivel, amelyek középpontjában mindenekelőtt a tánc színházi értelmezése (a „táncszínház” gondolata), a homogén táncnyelvek keveredése, a lineáris narratíva elvetése, a szimultán szerkesztés preferálása, a szimbolikus és allegorikus ábrázolás, valamint a különféle médiumok keverése állt.

Koreográfus/ rendező: Szigeti Károly

Az „avantgárdnak” tartott néptánc alkotók közül az egyik lehetséges, bár szokatlan művészi utat Szigeti Károly járta be, aki 1970-től az akkor alakuló Huszonötödik Színház rendezője lett. Fél évtizeden át azért még koreografált is korábbi együttese, a Vasas Művészegyüttes számára, így alkotásaival jelen volt az amatőrök versenyein is, ahol újabb munkáit (*Lakodalmas*, *Cigánytánc*) egyre inkább a tiszta, már-már klasszikus formák mintáiként értékelték. A témaválasztásában továbbra is provokatív művei közül, bár a már korábban említett *Requiem...*-t ugyan elismerés övezte, Beckett *Némajátéka* alapján született *Játék szavak nélkül* című monodrámáját viszont ismét heves vita vette körül, hiszen a szerző művei ekkor még alig szerepelhettek a színházak repertoárján.⁵⁰ Szigeti, illetve a Vasas együttes bemutatóinak kapcsán merült fel – ismét és még mindig – az igény, hogy „Ideje lenne, hogy

ezek, s hasonló táncalkotások szűk belső ügyből művészeti közüggé legyenek, ugyanolyan társadalmi érdeklődéstől kísérve, mint amilyen a színházi vagy irodalmi műveknek régtől kijár.”⁵¹ Ám a néptánc bemutatók művészi eredményei továbbra is egyfajta szakmai belügyek maradtak, sem a kulturális sajtó, sem a televízió nem foglalkozott velük (így e teljes korszak audiovizuálisan dokumentálatlan, mert rögzítetlen maradt.) A színházi események azonban jóval szélesebb körű érdeklődést keltettek. Különösen az új, ráadásul nem színházi ember (Gyurkó László) és nem ismert és diplomával sem rendelkező rendező (Szigeti Károly) vezette, s eleinte játszóhellyel sem rendelkező Huszonötödik Színház keltett figyelmet, ahol ráadásul a Nemzeti Színház elismert színésznője (Berek Katalin) dolgozott együtt csupa amatőrrel (többek között Jordán Tamás, Bajcsay Mária). Szigeti ehhez a korabeli színházi kánonnal szembeszegülő – ám világnézetileg nagyon is az uralkodó eszmékhez kötődő – színházhoz csatlakozott, amelyik a színház lényegét nem a drámai szöveg irodalmi, hanem a szó, zene, mozgás és látvány egyenrangúságából felépülő előadásszöveg önértékében, nem a nagy színészegyéniségek bravúros alakításában, hanem a kollektív alkotásban látta, s egyben egyfajta aktivitással kívánta felváltani a nézői-befogadói passzivitást. Így Szigeti annak az új színházi nyelvnek a kikísérletezésében vállalt meghatározó szerepet, „amely az utolsó száz évben kissé háttérbe szorult színjátásunkban, ahol inkább szerettek beszélni, mint cselekedni, inkább elmondani a történeteket, mint megjeleníteni. Szigeti a gesztusszínház egyik fontos ágazatára tesz megújuló kísérleteket, a táncból kinövesztett látványos színházformát keresi, de nem a kizárólagos szemgyönyörködtetés, hanem a katartikus hatások és a gondolatiság érdekében.”⁵² Szigeti legelső rendezését, a *Gyászt* követően, amelyben még maga komponálta a némaságában is drámai kontextust teremtő női kórust a monodráma főalakja köré, későbbi rendezéseihez más koreográfusokat – Kricskovicst és Györgyfalvy Katalint – hívott a mozgások megtervezéséhez, vagyis maga is különválasztotta e két funkciót, holott egyébként a koreografálást eleve rendezői munkának tartotta. De e korszak általános felfogása e két foglalkozást és szerepet élesen elkülönítette, ezért vele kapcsolatban is sokszor elhangzott nyilvános fórumokon a kérdés és egyben kétely, Szigeti rendező-e egyáltalán vagy koreográfus.

Tánc és színház: Novák Ferenc

Az „avantgárd” nemzedék másik vezető tagja, Novák Ferenc ebben az évtizedben továbbra is érzelmekkel és szenvedélyekkel teli rövid, de hatásos táncdrámákat (*Dózsa, Kőműves Kelemen, Ninive*) komponált amatőr (Bihari) együttesének – bármiféle szélesebb körű

ismertség vagy visszhang nélkül. Mert a nagyközönség változatlanul szórakoztató és gyönyörködtető folklórműsorokat várt egy néptánc előadástól, hiszen az amatőr műhelyekben született alkotások, rendszeres megmutatkozási lehetőség híján, szinte egyáltalán nem kerültek a szélesebb közönség elé. Az ellentmondás nyilvánvaló, de orvosolhatatlan volt: „A mozgalom részint 'ittrekedt' a hetvenes évekre, mint a hőskor, a korai szocialista Magyarország forradalmi romantikus színpadi rezervátuma, részint a továbbélő mozgalom maga termelte ki fokozatosan, antitézisként azokat a jeles új koreográfusokat, akik a tradíció eszköztárának megrostálásával és egyidejű gazdagításával, valamint a személyes közlésvágytól fűtötten a máról a mához óhajtottak szólni.”⁵³ Alkotásaik nem terjedtek tovább a szolnoki és zalai fesztiválok szűk szakmai körén – holott e rendhagyó fesztiválok, és benne az „avantgárdok” híre ekkor már Európa-szerte ismert volt, mert a hazai néptánc koreográfusokéhoz hasonló kísérletek sehol nem zajlottak. Így született meg a magyar néptáncélet különlegességétől fellelkesedett külföldi nézők híresztelése nyomán a „magyar iskola” elnevezés. Egy nyugat-német (nem néptáncos!) szakember például, aki többször is részt vett e fesztiválokon azt írta: „Magyarországon mesterfogásokat tanító iskolát lehetne nyitni a magyar folkloristák formálási elvei nyomán. Minden koreográfust, aki nem a néptáncból indult, el kellene küldeni ebben a magyarországi iskolába. Ha később Cunninghamekké fejlődnének, akkor is jó, mert a szellemmel és az anyaggal való átítatódás minden szinten értékesíthető [...] a magyar néptánc-koreográfusok máris meggyőzően alakítják az 'idő szellemét', a korszerű, kortárs táncot – mind tematikailag, mind pedig dramaturgiailag.”⁵⁴

Novák a hetvenes évek közepén, felmérve, hogy hivatásos együttese élén művészileg ugyanolyan szűkre szabott térben (folklórműsorok, „modernizált” esztrád műsorok és katona témák színre vitele) mozoghat csak, mint az elmúlt évtizedben, élt egy Hollandiában felkínált lehetőséggel. Kilépett a Honvéd együttesből, s maga mögött hagyta amatőr együttesét is, amikor Amszterdamba szerződött, ahol a „magyar iskola” mintáját követő professzionális Holland Néptáncszínház vezető koreográfusa lett. Innen hazatérve azután, a nyolcvanas évek elején, s látva a táncos és a színházi közeg továbbra sem csökkenő távolságát, s tapasztalva a Nyugat-Európában is még új táncszínházi irányzat virágzását, egyre azt hangoztatta, hogy a tánc – akár feladva oly becsesnek tartott autonómiáját is – csakis a színház médiumához csatlakozva törhetne ki változatlanul periférikus helyzetéből. Így amikor sor került a Nemzeti Színház akkori kamaraszínházában, a Várszínházban, a *Csíksomlyói passió* színre állítására, Novák szinte alkotótársa, s nem csupán koreográfusa lett az előadásnak. Teljes szakmai –

néprajzi és koreográfusi – tudása kibontakozhatott abban az összművészeti produkcióban, amelynek fő érdeme volt, hogy „a magyar folklórkutatás tudományosan feltért eredményeit az európai és nemzetközi modern színházi áramlatokkal egyeztetve beemeli a magyar színházi életbe.”⁵⁵ Ezt követően Novák közreműködött a *Kőműves Kelemen* című rock-ballada, majd a színházi közeget maga mögött hagyó, a Városligeti domboldalra tervezett *István, a király* című rock-opera színre állításában. S mindkettőben sikerült az eredeti néptánc folyamatokat a populáris zenéhez illeszteni és a drámai szituációkhoz igazítani. A *Kőműves Kelemen*ben „tökéletesen helyére talált Novák Ferenc korábban önálló műként is megalkotott koreográfiája, amely már eleve nem hagyományos néptánc, hanem folklórelemeket saját leleménnyel alkalmazó mű volt.”⁵⁶ Az *István, a király*ban pedig „a rendezői koncepcióval egybeforrott koreográfia monumentális tömeghatása, dinamizmusa a dráma egyik fő hordozójává vált. [...] A közösségi alkalmakhoz kapcsolódó táncgyományok egyes elemei, a lakodalmi, temetői szokások, az ünnep és gyász szertartásai magától értetődő szervességgel kapcsolódtak a dráma cselekményéhez.”⁵⁷ Mindezeket túl Novák megkoreografálta (ugyancsak a Várszínházban) a *Magyar Elektra* táncait, s ugyanakkor azonos címmel egy önálló táncdrámát is komponált, amely egyben ekkor induló utolsó koreográfusi korszakának nyitánya is lett. (Ekkortól ugyanis – érzékelve a korábbi cenzúra szorításának végét – visszaszerződött a Honvéd Együtteshez, tehát ismét és most már végleg, professzionális közegbe került, de úgy, hogy ettől kezdve művészileg önálló lehetett). Novák ezután visszatért korai táncdrámáinak világához, természetesen felvértelve a színházi munkák során szerzett dramaturgiai tapasztalatokkal. E szinte már csak irodalmi textusokat színpadra transzponáló táncdrámáiban (*Forrószegiek*, *Kocsonya Mihály házassága*) a táncanyagot úgy válogatta össze a főként kollektív formákat kínáló néptáncokból, hogy azok mintegy a dialógust helyettesítsék. E színészi játékkal és erős gesztusokkal dúszított, tömeghatásokra építő és csakis egyfajta értelmezést megengedő (nép)táncszínházi művei mintegy visszakanyarodtak egy korábbi korszak elbeszélésmódjához, a minden elemében és pillanatában „beszélő” táncához.

Ósi és modern: Kricskovics Antal

A hatvanas években induló „avantgárdok” közül Kricskovics Antal egészen másfelé mozdult el a hetvenes évek második felére. Kricskovics ugyanis, néhány nyugati tanulmányútjának köszönhetően, azzal szembesült, hogy a nyugat-európai balettegyüttesek zömében a modern tánc (a Graham és a Limón technika) kifejező szókincse és a balettől eltérő testhasználat

polgárjogot nyert, azaz elindult a két, korábban sarkosan ellentétes szemléletet hordozó táncfelfogás fúziója, az ún. crossover irányzat. (Erre volt itthon is átélhető példa a Rambert Balett és a Holland Táncszínház hetvenes években zajló vendégjátéka.) S miután a vasfüggöny mögé ekkoriban még egyetlen modern tánc technika sem kerülhetett be az állami (tehát hivatalos) képzésbe, Kricskovics örömmel fogadta Árva Eszter jelentkezését, aki arra vállalkozott, hogy megismerteti a Graham technikával Kricskovics amatőr együttesének (Fáklya) tagjait. Árva éveken át a Pécsi Balett vezető táncosnője volt, majd az Operaház tánckarának tagja lett. Előadói pályájának vége felé egyre többet járt nyaranta Köln és Bécs nemzetközi tánckursusaira, ahol elsajátította a Graham technikát, ám frissen szerzett szakmai ismereteire egyetlen professzionális együttes sem tartott igényt. Viszont Kricskovics a törzs erőteljes használatára, és a belső, lelki folyamatok hangsúlyos testi kifejezésére törekvő, valamint a gravitáció erejét sem leplező Graham technikát nagyon is jól tudta alkalmazni saját koreográfiáiban, amelyekben változatlanul a felfokozott drámai ütközések, végletes élethelyzetek kaptak helyet. Ettől kezdve Kricskovics koreográfiáiban, elszakadva a korábbi görög mítoszoktól és a Balkán kínálta gazdag szokáskincstől és szellemi hagyománytól, jóval általánosabb fogalmazásmód jelenik meg, mintegy modellezve hatalom és egyén, közösség és család viszonyrendszerét (*Ősi elégiák, Relációk, Pólusok*). Kricskovics a műveiben ábrázolt kontrasztokat a kétféle minőséget jelentő tánc szókinccs ütköztetésével támasztotta alá: az elomló, szépen ívelt (melyeket főként a női kar adott elő) vagy éppen görcsös Graham alapú mozgásokat rendre a férfikar vad és dinamikus táncai ellenpontoszták. E kétféle mozgásvilág a nyugat-európai crossoverrel ellentétben Kricskovicsnál nem olvadt szétválaszthatatlanul egymásba. Épp ellenkezőleg, a táncanyag mássága a szituáció, a konfliktus, a karakter megteremtését tette lehetővé magán a felhasznált táncanyagokon belül. Koreográfiáinak lineáris vonalvezetése azonban megmaradt a balett egyfelvonásosok dramaturgiájánál, a kiemelt hős(ök) (szólista) az egységes tömeg (tánckar) váltakozó, de szeparált alkalmazásánál, vagyis szerkezet és szókinccs más-más hagyományból indult ki.

Pályatársaihoz hasonlóan Kricskovics életútja is egy professzionális együttesbe torkollott, hiszen a hetvenes évek elejére Rábai elhunyt, Molnár pedig nyugdíjba kényszerült. Így a hivatásos „állami” együttesek élén (az Állami Népi Együttesben és a Budapest Táncegyüttesben) a nemzedékváltás elkerülhetetlen volt, bár a társulatok, illetve a színpadi néptánc szerepének és művészi célkitűzéseinek újragondolása, saját tradícióik és az ennek alternatíváját jelentő amatőr műhelyekben született innovációkkal való szembesülés elmaradt. S ez annál is inkább súlyos helyzetet teremtett, valójában e generáció lassú felmorzsolódását

jelentette, mert e fiatalabb, második („avantgárd”) nemzedék tagjai korábbi művészi útjuk folytatását, kiteljesedését remélték a professzionális együttesekben. Ám erre nem került sor – Novák esetében is majd csak 1983 után –, mert a kultúrpolitika elsősorban a bemutatók és előadásszámok teljesítését követelte meg, ami csakis a dekoratív és főként idegenforgalmi célokat szolgáló folklórműsorok szériái mellett volt lehetséges. Kricskovics 1976-tól lett a Budapest Táncegyüttes művészeti vezetője, s ezzel belépett abba a közegbe, amelyben már nem kísérletezhetett. Az együttesnek ugyanis elsősorban szórakoztató folklórműsorokkal kellett jelentkeznie, bár Kricskovics – és koreográfus társai, Simon Antal és Molnár Lajos – egy-két évente tervezhetett olyan programot, amelyben mintegy kiélhették művészi ambícióikat. Ám Kricskovics ekkor született művei már csak mintegy visszfényei – legjobb esetben megismétlései – voltak korábbi művészi eredményeinek, ráadásul ezek a programok egy-két előadást követően lekerültek a társulat repertoárjáról, tehát nem épülhettek be az együttesi repertoárba, így a közönség ízlésére, néptánc felfogására aligha lehetett hatásuk.

Színpadtól a táncházig: Tímár Sándor

Az „avantgárd” néptánc koreográfusok generációjából a többiekétől jelentősen eltérő művészi elveket vallott Tímár Sándor, aki ennek ellenére a többiekéhez hasonló utat járt be. Tímár az általa vezetett amatőr (Bartók) együttes élén ugyancsak a szolnoki és a zalai versenyek egyik meghatározó alkotó személyisége volt már a hatvanas évektől. Így ő is részt vett a folklór feldolgozások mellett a néptáncból kiinduló drámai művek lehetőségeinek kikísérletezésében, ám erre őt nem valamiféle belső indíték ösztönözte, hanem a fesztiválok kötelező kiírása teremtette kényszer. Tímár alkotói habitusához azonban sokkal közelebb álltak a tiszta tánc kompozíciók. S korai művei mintha a néptánc koreográfusoknak ekkoriban szellemi programot kínáló Vitányi gondolatait teljesítették volna ki: „Nem bántani akarom az együttes vezetőit, hanem azt szeretném nekik ismételtelen elmondani, hogy merre vezet szerintem a továbbfejlődés útja. Véleményem szerint most lényegében egyfelé: a néptánc olyan feldolgozása felé, amely nem a szüzsére, nem a drámára, nem a cselekmény poénjeire, nem a humor harsogására, nem az ötletek tobzódására, nem a jelmezek színpompájára, nem a zenekar temperamentumára, nem az eszközök okozta meglepetésre épít, hanem egyetlen egy tényezőre, a *táncra*.”⁵⁸ Tímárt valójában kizárólag az eredeti táncanyag érdekelte, ennek egyre elmélyültebb megismerése, tudományos elemzése és a megismertek színpadi rekonstrukciója. Így korai művei (*Fehér liliomszál*, *Kezdődik a zso*k) elsősorban zeneiségükkel, egyszerű, de arányos és átlátható megformáltságukkal tűntek ki. S miután

pályatársaihoz hasonlóan Tímár is Bartókot tekintette művészi példaképének, eleinte, a hatvanas években, még ő is úgy vélte, a koreográfusnak magukhoz a Bartók muzsikákhoz kell fordulni. Így született többek között a *Hegedűduók* és a *Szabad változatok*, ám e műveiben mindig is gondosan került, hogy a zenei szerkezet látványba ültetésénél többet adjon. Így műveit jobbra a hűvös, elegáns, geometrikus, szimfonikus, introvertált jelzőkkel és fogalmakkal írta le a kritika. Valójában ezek az útkeresés évei voltak, s csak a hetvenes évekre formálódott ki Tímár saját ars poeticája, amely szerint „A néptáncnak egyébként nem szószerinti, hanem lényegi felhasználására gondolok, mint ahogy Bartók sem szószerinti népzene ad, hanem annak lényegét.. S a lényegét [...] a néptáncban is csak az tudja megragadni, aki a 'szószerintit', az 'eredetit' vagy a 'tisza forrást' is ismeri.”⁵⁹ Ez a Tímár által vállaltan leszűkített értelmezése a bartóki modellnek egyben az újfolklorizmus meghirdetőjévé tette őt. Tímár ugyanis annak az irányzatnak a vezető személyisége lett, amelyik a legszigorúbban ragaszkodott a gyűjtött és tudományos alapossággal megismert eredeti táncanyaghoz, a táncos anyanyelvhez, s alkotóként is mintegy az eredetit kívánta felmutatni a színpadon a maga gazdagságában és szépségében. E művészeti felfogás mereven elzárkózott bármiféle táncnyelvi keveredéstől vagy a tánc dramatizálásától. E metódus szerint – amelyben az alkotó úgy vonult háttérbe, mintha szerepe csupán a semleges közvetítésre szorítkozna, holott a spontaneitás hatásának megteremtése nagyon is tudatos szerkesztés végeredménye volt – a koreográfus szerepe az újraalkotás, ám anélkül, hogy egyben új színházi nyelvet is teremtené. Az eredeti táncfolyamat sem ihletője az alkotónak, hanem a mintája, beleértve az eredeti zenekíséretet, viseletet és előadói magatartást is. Viszont a magyar néptáncok sajátosságaiból, főként a táncok improvizatív jellegéből kiindulva – hiszen valójában társasági táncagyományról van szó – Tímár egy újfajta, és a korábban a balettől átvett kompozíciós sémákat elvető, rafinált, polifón térszervezési módszert dolgozott ki. Első kísérleteiben a tudatos dekomponáltság, a szándékolt esetlegesség, a „csúnya” és „hanyag” előadásmód is megjelent, ám ezt hamarosan felváltotta az imitált spontaneitás, az improvizáció látszatát adó struktúraképzés. Olyan sokszólamú térkezelés és szólamvezetés, amire korábban egyáltalán nem volt példa színpadainkon, s amitől a koreográfiák egyszerre kínáltak a rend és rendetlenség, a spontaneitás és komponáltság élményét.

Tímár színpadi munkái mellett jelentős szerepet vállalt a táncházak elterjesztésében. S egyben annak a (főként Csoóri Sándor által hangoztatott) felfogásnak a népszerűsítésében, hogy valójában a néptáncnak nincs is semmi keresnivalója a színpadon.⁶⁰ E nézet szerint a néptánc nem a színházművészet, hanem elsősorban a mindennapok része, a paraszti életmód eltűnése

miatt és után a jelenkori és nagyvárosi fiatalok (nemzeti) identitásának kifejezője. (A kor „hivatalos” álláspontja szerint nacionalistának minősített táncház mozgalom társadalmi és politikai vetületének szélesebb körű vizsgálata nyilván szétfeszítené e tanulmány kereteit.⁶¹ Arra azonban érdemes felfigyelni, bár nyilván térben távoli az analógia, hogy a magyarországi táncház mozgalommal egy időben, a hetvenes évek amerikai ellenkulturális mozgalmaiban milyen fontos szerepet kapott a társas (mert páros) táncokhoz legközelebb álló posztmodern technika, a kontakt improvizáció, amely 1972-es születésekor a közösségi együttlét, a közös mozgás, a szabadidő eltöltésének terepét és lehetőségét kínálta. A kontakt improvizáció óriási sikerében és későbbi nemzetközi hatásában – mint a táncházak gyors és ugyancsak nemzetközi elterjedéséhez – döntő szerepet játszott, hogy a részvétel nem kívánt előképzettséget, tehát a nem tanult, azaz nem képzett test sem volt akadály a közös kulturális–művészeti tevékenységnek.⁶²)

Tímár mindezek ellenére és közben soha nem mondott le a színpadról. Amatőr együttesével rendszeresen részt vett minden fesztiválon, s a drámaiságot és teatralitást tudatosan mellőző műveivel ő is éles vitákat generált arról, lemondhat-e az alkotó az „üzenetről”, a társadalmi-etikai nézőpont megfogalmazásáról, s elegendő-e, ha „csupán” magával a nyelvvel, a táncanyaggal foglalkozik. Tímár a zalai és szolnoki fesztiválokon a lehető leghitelesebb zenei és szcenikai kontextusban állította színre a Kárpát-medence gazdag tánckincsének múltjából merítő sokszólamú és e szólamokat egymás mellé rendelő kompozíciót (*Meg kell a búzának érni...*, *Öt legény tánca*, *Szlavóniai karikázó*), melyek visszavonhatatlanul megváltoztatták a korábban a balett történetileg kikristályosodott és hierarchikus térhasználati sémáit, amelyeket a néptáncok színpadra vitelében eddig alkalmaztak. S bár Tímár soha nem törekedett más „üzenetre”, mint a hagyomány színpadi újrafogalmazása, néhány kompozíciójában – éppen annak a felfogásának következtében, hogy a múlt jelenvalóságát mintegy művészileg tegye folytonossá – az eredeti táncok színpadi kontextusát radikálisan átalakította. Ilyen nagyhatású műve volt az eleve a Bartók együttesnek írt Nagy László vers, a *Táncbéli táncszók* bemutatása. Tímár ebben az archaikus csángó táncanyagot rendezte színpadra kizárólag a táncosoktól elhangzó vers ritmikus lüktetésére és egy ütőgardon hangjára, s mindehhez az előadók saját civil, a kor ellenkultúráját jelképező „hippis” ruhákat viseltek. A koreográfia – melyet néhány évvel később a viseletek helyett ugyancsak köznapi ruhákban előadott *Katonakísérő* követett – mintegy politikai protestálásként hatott, amit nem egyszerűen a versben megfogalmazódott gondolatok erősítettek, hanem az a magatartás, amely révén az

egyívású fiatal előadók – ahelyett hogy színpadi alakokként jelentek volna meg – önmagukat, saját nemzedéküket reprezentálták.

Tímárt koreográfusi és táncművészi sikerei – hiszen a hetvenes évek végére valóban társadalmasította a néptáncot –, Kricskovicshoz hasonlóan egy professzionális együttes élére vitték. Ám a nyolcvanas évektől, amikortól az Állami Népi Együttes vezetője lett, művésziileg már ő sem tudott megújulni, ezért már csak korábbi koreográfusi munkáit ismételte, variálta. Az a kísérlete pedig, hogy e professzionális közegbe átmentse az általa mindvégig ideálisnak tartott amatőrség korábbi értékeit és erényeit, sikertelen maradt.

Nép – Tánc – Színház: Györgyfalvai Katalin

Az „avantgárdok” legfiatalabbika Györgyfalvai Katalin volt, akinek koreográfusként – eltekintve attól a néhány egyszerűbb néptánc feldolgozástól, melyek afféle ujjgyakorlatoknak tekinthetők még a hatvanas évekből – a hetvenes években robbant be a fesztiválok élmezőnyébe. Györgyfalvai ugyanis a hatvanas években Szigeti asszisztense volt, majd pályatársai zöméhez hasonlóan egyike lett annak az egyetlen koreográfus évfolyamnak, amelyet Eck Imre vezetett a Színművészeti Főiskolán. Györgyfalvai diploma munkája – amelynek kamara változata a zalaegerszegi fesztiválon is szerepelt –, az *Aszinkron* rögtön egyöntetű szakmai elismerést aratott. Szinte minden reflexióban kiemelték, hogy „Az igényes színvonal fölé emelkedett”⁶³, illetve: „a vizsgaelőadáson ez a kompozíció adta a koreográfiai csúcspontot.”⁶⁴ A mű legfontosabb erényei közé tartozott az állandó érzelmi és így hatalmi aszinkronba kerülő pár, és az erre a viharos kapcsolatra érzékenyen reagáló, mégis távolságtartó táncári kórus viszonyának megfogalmazása. „Mintha az egyén és környezete vonzásából és taszításából álló bonyolult összefüggései villództak volna végig ezen a művészi nyugtalanságtól fűtött művön.”⁶⁵ – írja az egyik recenzens, míg más azt emeli ki, hogy „megragadott művészi kifejezőerejével, eredendően táncos megfogalmazásával, a kontrasztoknak olyanféle fölállítással, amelyben az eltérő természetek dinamizmusa kerül szembe egymással.”⁶⁶ Györgyfalvai e művétől kezdve, ritka tudatossággal, egészen szuverén koreográfusi világot épített fel. Eltérően legtöbb pályatársától őt soha nem az irodalomtól vagy a mítoszokból kölcsönzött történetek érdekelték, így egyetlen kivételtől eltekintve (*Káin és Ábel*) nem is komponált szavakkal is felidézhető, narratív tánckompozíciókat. Ugyanakkor önmagában a néptánc sem érdekelte, hiszen első pillanattól kezdve ezt az örökséget szabadon formálható, elemeire szedhető, bővíthető és variálható, élő és mai gondolatok kifejezésére

alkalmas nyelvnek tartotta. A bartóki életmű példájából is azt szűrte le magának, hogy a mai művésznek a folklórból nem a lépésanyagra, a zenei motívumra vagy a viseletre kell figyelnie, hanem arra a nézőpontra, amely a paraszti-közösségi kultúrában élő ember sajátja volt. Ahogyan egy körkérdés kapcsán megfogalmazta: „a folklór formakincse és világképe jellegzetesen közösségi tudat terméke, mégpedig olyan közösségé, amelynek évszázadokon át nem volt módja a valóságot figyelmen kívül hagyni. [...] égetően szükségünk lenne a közös gondolkodás és érzés képességére, a valóságos valóság tudomásulvételére.”⁶⁷ (E felfogása közel állt Eck gondolataihoz, aki ugyancsak megjegyzi: „Ám a Bartók művekben a népzene nemcsak téma, forma, program. Hanem – valamiképpen – ihletési mód.”⁶⁸)

A valóság Györgyfalvay művészi horizontján belül mindenekelőtt az etikus magatartás lehetőségeinek vizsgálatát jelentette, akár a bonyolult párkapcsolatok, akár egy közösségen belüli differenciált viszonyok foglalkoztatták. Műveinek alakjai – eltérően Novák vagy Kricskovics protagonistáitól – soha nem nagyszerű, az emberi léptéket szinte meghaladó hősök voltak, hanem vívódó, bizonytalan, vesztes és tétova emberek, „akiket” a mindennapokban, saját környezetében figyelt meg. S akiknek karakteréhez, élethelyzeteinek, konfliktusainak ábrázolásához mintegy megtalálta a néptánc formakincsében eleve meglévő sajátos és karakterisztikus mozgásanyagot. Aztán ezt az eredeti anyagot sajátos viszonyba állította egymással, mint például a korai – és a *Verbunk és legényes* című művével párhuzamosan születő – *Káin és Ábel*ben, ahol a két karakter eltérő mozgásában eleve benne rejlik a vég, hiszen a lassú, nagy ívű, súlyosabb, föld közelebb verbunk szólammal áll szemben a gyors, fürge, könnyed, felfelé törő legényes. Más esetben (*Utcák és kitérők*) nem csupán az ellentétes karakterű mozgások – vagy stílusukban ellentétes zenei motívumok és dallamok, össze nem illő kellékek, vagy éppen az egymást megkérdőjelező látvány és az elhangzó szöveg – egyidejű alkalmazásával élt, hanem felforgatta a néptánc hagyományokat, amikor például jellegzetes férfitáncokat nőkkel táncoltatott el. Később más szubverzív módszereket is alkalmazott: megtörte például a férfi és női szerepek táncban is reprezentált hagyományos rendjét, amikor egyik táncában a nő emelte fel a férfit (*Klarinét zongoraszonáta*) – amire kizárólag a posztmodern kontakt technikában találni példát a hetvenes évektől. Sőt, időnként átlépte a színpadi tér határát, amint az egyik szereplőjét úgy „hozta ki” a színpadi akcióból, hogy a táncos mintegy az elhangzó mondókát („Ugorj a Dunába, ugorj a Dunába...”) szó szerint megvalósítva a zenekari árokba vetve magát tűnt el a nézők előtt.

Györgyfalvay legfontosabb dramaturgiai kísérlete a montázs technika táncszínpadi kimunkálása volt. A módszert Györgyfalvay vállaltan Jancsó Miklós filmjeiből és színházi rendezéseiből tanulta meg, akivel koreográfusként több alkalommal is együtt dolgozott, ekkoriban épp a Huszonötödik Színházban. „Én Jancsó Miklósnál láttam először azt az asszociatív logikát, hogy egymás mellé vagy egymásra lehet gyúrni gyerekjátékot és komoly zenét, dübörgést és drámai szöveget, és hogy ezek együtt új minőséget hoznak létre.”⁶⁹ – emlékezett később. De már a hetvenes évek elején, a *Vörös zsoltár* színre vitelekor is világos volt számára, hogy „közös munkánknak köszönhetem azt a felismerést [...] amely saját szakmám művészi lehetőségeit is igazolja számomra: a 'Jancsó-színház' szerkesztési módja meglepően hasonló a zenei, koreográfiai szerkesztéshez. Ezek alaptétele: egy hang vagy mozdulat önmagában lehet szép vagy csúnya, kiválthat valamilyen érzelmi hatást, de nem közöl gondolatokat, vagy nem készítet gondolkodásra. A zene jelentése nem egyes hangokban vagy hangzatokban fejeződik ki, hanem ezek különböző viszonyaiban. Az egyes részletek elemi érzéseket, képzeteket válthatnak ki, ezek egymásutánja vagy éppen egyidejűsége kiegészítheti, erősítheti, megkérdőjelezheti vagy éppenséggel tagadhatja egymást. A részletek által kiváltott érzéseknek, képzeteknek ez az 'ütközete' a nézőtérben ülő befogadóban zajlik le. [...] Maga a folyamat nem gondolati, nem lehet megfogalmazni, 'kimondani', de az 'ütközet' végeredménye megfogalmazható gondolat, ítélet, állásfoglalás.”⁷⁰ S ugyanezt tapasztalta meg a számára ugyancsak fontos ihlető forrást jelentő zeneirodalomban is. „A különböző zenék elemzésénél is újra meg újra felismertem, hogy nem véletlenek a körkörös motívumok, a kinyíló motívumok és a bezáródó motívumok. Pedig a zene is tökéletes absztrakció, pontosan úgy, mint a tánc, sokkal inkább, mint a képzőművészet, amelyik ha figurális, akkor mindig van irodalmilag megfogalmazható tartalma vagy témája. Bár a zenében nem dramaturgiának nevezik, de tulajdonképpen a zene értelmezése ugyanaz, mint a drámai szöveg értelmezésében a klasszikus dramaturgia. Mert minden viszonylatokból áll. Végül is a dramaturgiának is az az alaptétele, hogy semmi nem önmagában ilyen vagy olyan, hanem minden a viszonylatoktól függ. Ebből áll az élet, csak viszonylatokból.”⁷¹

Az új táncdramaturgia lehetőségét Györgyfalvay a – *Vörös zsoltárral* azonos évben komponált – *Montázs* című alkotásában próbálta ki először. A végső változatában négy tételes művet nem pusztán a hazai koreográfia művészet kiemelkedő alkotásaként értékelte rögtön a szakmai kritika, hanem épp e mű kapcsán terelődött a figyelem tánc és színház határainak elmosódására is. A *Montázs* „érdekessége, hogy Tadeusz Kantor *Wielopole*, *Wielopole* című színművében Györgyfalvayval meglepően összecsengő képzettársításokat lehet felfedezni. A

Montázsban a közismert táncos lakodalmi 'mars' és a katonai bevonulási induló egymásba játszásával fehér menyasszonyi fátylak röpdülnek a tömeg fölött az egyik fejről a másikra, majd hirtelenül feketére cserélődnek. Míg Kantor néhány szóval, bábokkal és bábszerűen mozgatott emberekkel, lengyel tömegdalok és katonadalok montírozásával megvalósított misztikus játékában a falu fiataljainak a hadseregbe, tömegsírba való 'kiszerezéséhez' sorozatban gyártott esküvőknél repülnek a menyasszonyi fátylak, és a hajigált menyasszony bábuk is. A színházból a tánc felé és a táncból a színház felé vezető úton hasonló szimbolikus motívumban találkozott a két művész eszköztára anélkül, hogy egyik is valaha látta volna a másik munkáját.⁷²

Györgyfalvai újfajta poétikája széttördelte a művek eseménysorának linearitását és egyben egymásra torlasztotta az idősíkokat, ahogyan szimultán használta a szöveges, képi és zenei idézeteket. Ez az egyidejűség és mellérendelés megszüntette a részek és összetevők hierarchiáját, s egyben a befogadótól erőteljes asszociációs képességet és készséget igényelt, hiszen nem egyértelműen dekódolható üzeneteket közölt, hanem a nézőre bízta a jelentések megalkotását. Ám még azok a művei is, amelyekben nem valamilyen összetett társadalmi-történelmi folyamatot (*Változatok egy munkásmozgalmi dalra*), hanem jobbra kibékíthetetlenül ellentmondásos párkapcsolatokat (*Ostinato*) érzékített meg, olyan gazdag – a zenei polifóniához hasonlatos – térbeli, koreográfiai struktúrában keltek életre, ami megnehezítette műveinek el- és befogadását, hiszen a nézők számára ez az értelmezői aktivitás és szabadság szokatlan volt. Saját szakmai közegében azonban alkotásai és újító megoldásait „Nem a néptáncmozgalom egészéből, hanem a magyar táncművészet legfelsőbb régióiból...”⁷³ is kiemelkedőnek ítélte meg a kritika. Sőt, a hetvenes évtized végén már az is elhangzik a szakfolyóirat hasábjain, hogy az amatőr és professzionális megkülönböztetés érvényét veszítette, s az erre épülő struktúra is tökéletesen elavult. S ekkorra az is világossá válik, hogy Györgyfalvai – és Szigeti – a néptáncban valójában ugyanazt a művészi utat járják be, amelyet szerte Európában a történelmi modern táncot maga mögött hagyó, vagyis kortárs újítók, mert „a többi művészeti ágakban jelentkező problémákat és ábrázolásmódokat is szemmel tartva alakították ki a néptáncban a magyar modern tánc – a nálunk adminisztratív eszközökkel megszüntetett mozdulatművészet – időszerű feladatkörét, egyéni programként vállalva fel azt.”⁷⁴

A hetvenes évek végére Györgyfalvai is egy professzionális együttes élére került. Ő azonban, eltérően generációjának többi tagjától, nem egy olyan társulathoz szerződött, amely az ötvenes

évektől, tehát a mindenkori kultúrpolitika által régóta kijelölt keretek között működött, s ezért már saját művészi arculattal és hagyománnyal is rendelkezett. Györgyfalvy számára ugyanis az alakuló Népszínházban nyílt lehetőség egy új együttes megformálására, így eleve saját művészi elképzelései szerint építhette fel a repertoárt, s nem kellett megfelelnie a néptáncgyüttesektől a kultúrpolitika által még mindig megkövetelt szórakoztató funkciónak. A Népszínház Táncgyüttese is néptáncgyüttes volt, csak éppen most már nép–tánc–színháznak hívta magát, hiszen a hetvenes évek legvégének kulcsfogalma már nálunk is – az európai mintákat követő – táncszínház lett, bár a fogalom értelmezése ekkoriban még meglehetősen zavaros volt. Györgyfalvy azonban egy még a megszületés stádiumában lévő, összetett műfajnak látta, színház és tánc fúziójának. A színház szerinte „az emberi helyzetek, konfliktusok és azok megoldása vagy megoldatlanságának megjelenítése úgy, hogy a mindenkori 'mai' néző számára időszerű konfliktusként hasson.” A táncszínház nagy kérdése pedig, hogy „mi fejezhető ki tisztán táncos eszközökkel, és melyek a felhasználható színházi eszközök, s mik a megfelelő arányok e társulásban, hogy ezek az 'idegen' eszközök ne maradjanak idegenek?”⁷⁵ A kérdésfeltevés persze erősen emlékeztet a hatvanas években olyannyira vitatott kérdésekre, a válaszok azonban ekkor már jóval sokszínűbbek lehettek.

A Népszínház Táncgyüttesének megalakulásával először nyílt lehetőség arra, hogy egy amatőr művészeti műhelyben született kísérleti irányzat professzionális közegben, és a saját szuverenitását megőrizve, kiteljesedhessen. Ám ez a lehetőség valójában szinte az együttes megalakulásának másnapjától semmivé foszlott, hiszen az alapítók, a néhai Huszonötödik Színház vezetői, akiknek oroszlánrészük volt abban, hogy a táncgyüttes létrejőjön, sorra elkerültek a színháztól. A táncgyüttes ugyan megmaradt, szinte idegen testként a teljesen átalakuló színházi „üzemben”, de játszóhelye sosem volt, így tíz éven át a vidéket járta, miközben Györgyfalvy az előadások előtt rendre – mai szóhasználattal élve – beavató színházi programokat tartott. Heroikus munkáját utólag értékelve egy szerző megemlíti, hogy „A Népszínház megkésve jött ahhoz, hogy kinevelhette volna a táncszerető közönséget – de talán túl korán is, már ami az ott született számok újszerűségét illeti.”⁷⁶ Holott Györgyfalvy koreográfiai metódusa – bár korábbi műveit is folyamatosan játszotta a társulat – ezekben az években részben megváltozott, bizonyos szempontból egyszerűsödött, amikor kortárs zeneszerzők egy csoportjával (Csemiczky Miklós, Orbán György, Selmeczi György és Vajda János) kezdett el együtt dolgozni. Ettől kezdve munkáiban nagyobb hangsúlyt kapott a zenei formákra reflektáló koreográfiai lehetőségek kikísérletezése, miközben a zenei (és szöveges) montázsok eltűntek, bár ez egyáltalán nem jelentette a koreográfiák összetettségének (*Utcák*

és kitérők, Bujócska) és a szabad értelmezési és asszociációs mezők megteremtésének visszavételét. A *Nézd komédiának* című est egyes művei „az áthatolhatatlanul bonyolult világot tükrözik sajátosan.” A *Das wohltemperierte computer*-ben pedig „Úgyszólván minden mértani lehetőség szóhoz jut”, míg a *Passacaglia és fűgában* „A hangzuhatag a mozdulatok sűrűjébe vezet, ahol a hangszerek szerint testek kapaszkodnak egybe és lódulnak tovább.”⁷⁷

Györgyfalvay kísérletező művész volt, akinek szakmai felkészültségét és kvalitásait soha nem kérdőjelezte meg a korabeli kritika. S bár koreográfiai módszere éppen az állandó kísérletezés miatt többször is átalakult, határozott elkötelezettsége egy idealizált baloldali eszmeiséghez és a közösségi művészethez, valamint a morális kérdések iránti érzékenysége egész pályája során nem módosult. Így koreográfiai egyszerre tűnhettek rendszerkritikusnak (*Mintha, Tanmese*) és apologikusnak (*Lánc*), így megítélésük mégis ellentmondásos volt. Alkotói pályája végén, amikor 1988-ban a Népszínház vezetése végleg ellehetetlenítette a társulat munkáját, saját maga is keserű öniróniával állapította meg: „A fiatal ellenzékiek szemében veterán kommunistának számítok, az avantgárdok konvencionálisnak tartanak, a funkcionáriusok meg avantgárdnak, és nekik most is gyanús vagyok.”⁷⁸

A Népszínház Táncegyüttese azonban Györgyfalvay nyugdíjazása után is együtt maradt, és az ugyancsak amatőr néptánc műhelyekből jövő új művészeti vezetők, Szögi Csaba és Énekes István új nevet adtak az új művészeti irányba forduló társulatnak. Így született meg 1989-ben a Közép-Európa Táncszínház, amelynek története, művészi törekvéseinek vizsgálata már kívül esik a tárgyalt perióduson.

X

A nyolcvanas években a hetvenes évek „avantgárdjai” már életkoruknál fogva is kiléptek az intézményesült keretek közül. Kricskovics és Tímár visszatért az amatőr közegbe, s többé már nem a fennálló művészeti normákat megkérdőjelezve alkotott, hanem a klasszikus értelemben vett öntevékeny művészeti mozgalom veteránjaiként tevékenykedtek. Szigeti aránylag fiatalon, és a színházi élet periferiájára szorítva halt meg, Györgyfalvay pedig kényszernyugdíjazása után végérvényesen visszavonult. Egyedül Novák maradt meg még évtizedekig a Honvéd Táncszínházként működő korábbi professzionális társulata élén, de a kilencvenes évektől gyakorlatilag már ő sem koreografált. S mára egyikük műve sem

szerepel egyetlen társulat repertoárján sem, hiszen minden táncegyüttesnél az új művészeti vezetés a saját műveiből alakítja ki a társulat műsorrendjét. Így kísérleteik művekben megtestesülő eredményei a színpadokról nyomtalanul eltűntek, bár követőik és utánpótlásuk révén alkotói innovációik zöme a koreográfiai hagyománynak azért része lett. S miután a táncalkotások rögzítése, dokumentálása a nyolcvanas évektől, a videó-technika elterjedésétől kezdve megoldódott, e generáció főbb – és főként már a nyolcvanas években is játszott – művei e dokumentáció révén hozzáférhetők. A Lábán-kinetográfia pedig lehetővé teszi a koreográfiai műalkotások strukturális analízisét is, bár erre eddig kizárólag két esetben, egy Szigeti (*Magyar verbunk*) és egy Györgyfalvai mű (*Bujócska*) esetében történt kísérlet.⁷⁹

A hetvenes évek balettművészete: a táncdrámától a táncszínházig

A hetvenes évek hazai balettművészetének központi problémája a balett megújulásának elmaradása volt. A mindig is modernnek tekintett Pécsi Balett repertoárja, vagyis Eck művészete ebben az évtizedben egyre inkább klasszicizálódott és popularizálódott. Eck ugyanis az évtized végére elvesztette újító lendületét, és egyre inkább a saját és táncosai rutinjából dolgozott. Munkásságnak megítélésében továbbra is rendre a korábbi vádak merültek fel: nem elég táncosak és nem eléggé muzikálisak a művei. Most már azonban a korszak legfontosabb új műfaja, a táncszínház irányzatán belül igyekeztek értelmezni Eck munkásságát, és úgy vélték, kompozícióinak ereje „a gondolatban és rendezésben, a színházban van [...] *Táncszínházzá fejlődött ki a Pécsi Balett* (s talán ebben a szóban érezhetni a különbséget a 'balettegyüttes'-sel szemben), ahol is a színház: a játék és a kifejezés volt inkább az elsődleges.”⁸⁰ Az itthon ekkor még csak a szavak szintjén ismert táncszínházi irányzat valódi reprezentánsának azonban Maurice Béjart számított, akinek totális táncszínházi előadásai jelentették a balett megújításának ideálját és a mércéjét egész Európában. S így volt ez nálunk is, bár valójában egyetlen táncszínházi produkciója sem ment soha Magyarországon. Az a szűk, de véleményformáló kör azonban, amelyik a táncélet vezető posztjain helyezkedett el, rendszeresen utazhatott Nyugat-Európába, így a sajtóban megjelentek – dicsérő vagy néha elmarasztaló – értékelések Béjart újításairól. (S amikor Béjart társulata, A XX. Század Balettje Lengyelországban is fellépett, oda már azok a hazai szakemberek is eljuthattak, akik másutt aligha láthatták volna a korszak vezető balettegyüttesét.) S Béjart „avantgárd” művészi alapállása és alkotói módszere azért válhatott követendővé, mert „Maurice Béjart olyan jelenkori humanista művészfilozófus, aki eredendően táncban fejezi ki magát.”⁸¹ Ennek a kívánatos művészeti ideálnak a nevében végül is az Operaház együttese – a Béjart együttes szólistáinak revelatív vendégfellépését követően – olyan Béjart egyfelvonásosokat tanult be és tűzött repertoárra, amelyeknek semmi közük nem volt Béjart táncszínházi műveihez. Béjart e koreográfiai még táncszínházi kísérletei előtt születtek, és bár nagyszerű alkotások voltak, szerkezetükben, zeneválasztásukban és táncnyelvükben is Béjart első, még a hagyományoktól kevésbé elszakadó korszakához tartoztak. A Béjart est – amely egyébként egész Kelet-Európában egyedülálló volt – mégis szinte forradalmi áttörést hozott, mert a hazai közönség először szembesülhetett azzal, milyen is valójában a korszerű balettművészet. (Ezért születhetett utólag az a kesernyés értékelés a Pécsi Balett modernsége kapcsán, hogy „szakmailag Eck Imre dinamittal robbantott az atombomba idején.”⁸²) A hazai balett alkotók ettől kezdve saját kompozícióikat

megkerülhetetlenül a Béjart-féle koreográfiai felfogáshoz és az általa képviselt baletthez mérték, s e művészi út adaptálását várta el a szakkritika és a már Béjart műveken „felnőtt” fiatalabb közönség is. Seregi azonban, bármennyire is zseniálisnak tartotta Béjart-t, nem távoldott el a tradicionálisabb, narratív és pszichologizáló balett-felfogástól. Ám egyetlen művében, a Csontváry Kosztka Tivadar sorsát és életművét vízionárius képekben, s nem időrendben és azonosítható karakterekkel és helyzetekkel színpadra állító balettjében mintegy maga mögött hagyta megszokott dramaturgiai megoldásait, s táncszókincsét is az akadémikus balettől eltérő elemekkel vegyítette, miközben az előadás textusát szöveggel és vetítéssel bővítette. *A cédrus* című két részes balettjében Seregi „anélkül, hogy ’sztorit’ kalapált volna Csontváry életrajzi adataiból, a lazán összefűzött színpadi képekkel megteremtette az új mű természetes egységét.”⁸³ A Csontváry festményeket szinte megmozdító látomásos jelenetekben mintegy az alkotó járta be „pokolbéli” útját Múzsája és Démona kíséretével, mígnem eljutott örök magányossága fájához, a cédrushoz, ahol a még friss, hiszen csak két évvel korábban bemutatott *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* „hippis” hangulatát felidéző, farmeres fiatalok áhítatos körtáncával zárult a balett. Seregi szokatlan, nem egy történet elmesélésén alapuló művét alig értékelte a kritika, részint a benne alkalmazott vizuális montázsok (mint például a szecessziós közegben pompázó dámák, akik „A virágcsokrokkal lelkesülten halálba masírozó bakák sorai mögött keringőznek.”⁸⁴) bonyolultsága, „érthetlensége” miatt, részint pedig hogy a táncképek valójában alig adtak konkrét fogódzót a befogadás számára, hiszen elsősorban asszociációkat és önálló értelmezést vártak volna a nézőtől. Azt ugyan nem vitatták, hogy a produkció „képzőművészeti fogantatású és hangvételi, erősen szcenírozott, nagyon is színházjellegű, Csontváry képeihez kötődő látványos tánckép sorozat. Drámának tehát igazándiból nem dráma: tényleges cselekménye nincs, többé-kevésbé meghatározható műfaji kereteit viszont Seregi dramatikus tehetsége mindegyre áttöri.”⁸⁵ Ám a hagyományos táncdráma műfajától eltérő, innovatív út folytatásától a kritika óvta az alkotót, és Seregi később valóban nem is próbálkozott többé hasonlóan bonyolult struktúrájú és az értelmezések számára nyitott mű komponálásával – feltehetően a kísérletét fogadó közöny és értetlenség hatására.

A hetvenes évek végétől azonban már nem a Pécsi vagy az Operaházi Balettől várta a balett megújítását a közönség, hanem az újonnan alakult Győri Balettől, amely vállaltan és elkerülhetetlenül Béjart művészetének nyomdokain járt. Az együttest megalapító és vezető Markó Iván ugyanis hét éven át Béjart társulatának szólistája volt, így táncosként részese volt

a táncszínházi produkciók megszületésének és előadásának. Viszont soha nem koreografált, így amikor az Állami Balett Intézet végzős növendékeiben – akik már az iskola keretein belül maguk is végeztek stúdiómunkát, így többen koreografáltak is – megfogalmazódott az elképzelés az évfolyam együtt maradásáról és egy új együttes megalapításáról, úgy csatlakozott a lelkes diákokhoz, hogy programadó művet komponált számukra a tanulmányaikat lezáró vizsgaelőadásra. A *nap szerettei* egyben az újonnan épült győri Kisfaludy Színházban bemutatkozó – és sokszereplős politikai (város és megye, párt és KISZ KB, Kulturális Minisztérium) összefogás eredményeként létrejövő – társulat nyitódarabja is volt. A Győri Balettől a hazai kulturális életben azt várták, hogy „a társulat az európai fejlődés vívmányait integrálja.”⁸⁶ S ehhez elegendő biztosítéknak látszott Markó előadói pályája a Bójart együttesben, és az az elképzelése, hogy „mindent szabad, csak jól kell csinálni. Tehát nincsenek tabuk.”⁸⁷ Tabudöntés alatt Markó főként Bójart olyan művészeti megoldásait értette, mint a zenék montírozása, a művek újszerű világitása és a látványos effektusok alkalmazása. Műveinek táncnyelve, a balett és a modern tánc lehetséges vegyítése kapcsán viszont azt állította, hogy „amennyiben egy koreográfus tudja, hogy mit akar, akkor – ha nincs rá lehetőség, hogy egy jó mester dolgozzék az együttesben – ezt a stílust a munka folyamán maga ki tudja hozni a táncosaiból.[...] nem tartom olyan létfontosságúnak, mint egy jó klasszikus mester jelenlétét.”⁸⁸ A kezdetektől tehát nem is törekedett arra, hogy táncosainak meglévő mozgáskészlete szélesedjen – soha nem is került rá sor, hogy bármilyen más, a balettől eltérő mozgásnyelvet alkalmazott volna –, hanem a teátrális gesztusokban és az erőteljes színészi játékban találta meg az akadémikus szókincshez illeszthető kifejező eszköztárat. Mesterét annak gyakorta provokatív témaválasztásában sem kívánta követni, mert Bójart Nyugat-Európában élve az általa tapasztaltakra reflektál, márpedig Markó szerint ott „évek óta a dekadencia burjánzik, s Bójart tulajdonképpen rossz művész lenne, ha nem ezt adná, tükrözné [...] De [...] a művész nemcsak azt fejezheti ki, hanem az *ellen* is mondhat, vagy túl kell mutatnia rajta.” – állította.⁸⁹ Vagyis miközben a balett pontosan nem definiált modernizálását, megújítását hirdette a társulat élén, meglehetősen konzervatív koreográfiai megközelítést vallott. Az őt érdeklő témák kapcsán pedig Markó már a kezdetekkor azt ígérte, „Az emberi küzdelemről szeretnék beszélni, s arról az emberről, aki a biblikus paradicsomi állapotból kiűzetik, s minden segítség nélkül újból és egyedül kell az életnek nekikezdenie.”⁹⁰

S bár Markó életműve a nyolcvanas évektől bontakozott ki, de miután a társulat még a hetvenes évtizedben indult, és a győriek újítása, a táncszínház meghonosítása is ahhoz köti, esztétikailag e korszakhoz tartozik. Markó táncszínházi előadásai valójában csupa

passiótörténet volt, a nagybetűs Emberről, aki heroikus küzdelmek után jut el a halálig és/vagy a megváltásig (*Stációk, Dun Juan árnyéka rajtunk, Szamuráj*). „Művészete a neo-expresszionizmus szenvedélyes kitárulkozása jegyében szinte tudatos kihívás az 'elidegenedés', az 'abszurd', az intellektuális művészet matematikai absztrakciói ellen. Ha Nikolais egyéniségüktől, emberi személyiségüktől megfosztott, kaleidoszkópszerűen megvilágított emberatomjaira gondolunk, vagy Cunningham szorongásos, sivár, sci-fi-szerű látomásait idézzük, akkor félreérthetetlen, hogy mi ellen és mi mellett tesz hitet Markó Iván. programszerű bemutatkozása.”⁹¹ Ha most azt nem firtatjuk, a hazai nézőknek (és olvasóknak) honnan is lehetett volna bármiféle tudásuk és élményük az említett amerikai alkotók munkásságáról, arra érdemes figyelniük, hogy éppen a modern tánc expresszionizmusát tagadó neovantgárdokkal állítja szembe a kritikus Markó táncszínházát már az indulás pillanatában. Amelytől valóban szinte mindvégig távol álltak az avantgárd gesztusok, módszerek vagy szemlélet, hiszen e művek inkább a(z) ismét nagybetűs) Hit, Heroizmus, Szerelem, Közösség szükségességét és dicsőségét hirdették. S miután – elsősorban Gombár Judit scenikai tudásának köszönhetően – a győri produkciók lenyűgözően látványos, teátrálisan gazdag és így kimondottan érzéki élményt nyújtottak, a társulat hihetetlenül népszerű lett. S nem csupán egy szűkebb értelmiségi réteg körében, mint valaha a Pécsi Balett, hanem a legszélesebb nézői körben is. Ez a rajongás lehetővé tette, hogy ne csupán Győrben, és a megszokott színházi miliőben, hanem – ismét Bójart koncepciója nyomán – mintegy új és populáris rítust teremtve, a budapesti Sportszarnokban is közönség elé lépjenek (*Izzó planéták, Jézus, az ember fia*), alkalmanként több mint háromezer néző előtt, ami egy hagyományos balettelőadás esetében elképzelhetetlen lett volna.

Markó műveinek szakmai fogadtatása élesen megosztotta a tánc és színházi kritikát. A tánckritikusok már a Győri Balett második bemutatójától kezdve felrótták neki a tánc szókinccs szegényességét és a gesztusok túlbujánzását, a darabok szentimentális hangvételt, patetikusságát, a dramaturgia és a kompozíció sematikusságát. A színházi kritikusok viszont nagyra értékelték Markó koreográfiáinak teatralitását, s ennek következtében, elsőként a magyar koreográfusok közül, Markó munkásságáról könyv jelent meg már a Győri Balett ötödik évében, majd néhány év múlva ennek bővített kiadása is megszületett. Ebben a színikritikus szerző leszögezi: „Markó Iván és a Győri Balett eddigi *oeuvre*-je is elsősorban színházként érdekel. Mert meggyőződésem, hogy amit ők művelnek, az voltaképp teátrum – hogy a tőlük kapott élményben olyan új minőség nyilvánul meg, amelyet a hazai közönség ez idáig hiába várt a színháztól.”⁹² Markó táncszínházában az európai világszínházi tendenciák –

Brechtől Mnouchkine-ig és Grotowskitól Ljubimovon át Brookig ívelő – összegzését, az új teatralitás megvalósulását ünnepli. Mindazt a hol Gesamtkunstnak, hol mozgásszínháznak nevezett nem szövegközpontú elgondolást, ami a szerző szerint hiányzott a hazai színházi életből, legalábbis a professzionális, intézményesült színházak munkájából.

Markó saját táncszínházi produkcióiban eltért Bėjart-nak a képek, akciók és a zenék egymásra montírozásából, a jelenetek szimultaneitására és mellérendelésére építő, s a nézőket csak az asszociációk mentén „irányító” totális táncszínházi modelljétől. Attól az ars poétikájától, amelynek lényege volt, hogy a tánc a 20. század második felében többé nem mesélhet történetet. Markó ellenben mindig történetet mesélt, így megmaradt a lineáris dramaturgiánál és a jelenetek hierarchikus szerveződésénél, bár mesteréhez hasonlóan időnként nála is kiléptek a táncosok hagyományosan „néma” szerepükből, és megszólaltak (*Az igazság pillanata*). Kísérletezett – ismét Bėjart nyomdokain – a nézők aktív bevonásával is a rítusként felfogott színházi celebrációba. A *Tabuk és fétisek* című szertartásjátékban például a nézők körbeülték a játékteret, s a táncosok a sorok szélén helyet foglaló nézőkkel kezét fogva, egymást kölcsönösen megérintve mintegy mágikus kör fontak a színpadi tér köré. A *Párizs gyermekei* előadásának végén pedig, a kétszáz éves francia forradalom eszméinek apoteózisaként a táncosok vidám és közös láncdancba vonták a Szegedi Szabadtéri Játékok nézőit, amint a színpadról a nézőtérre, majd ismét a színpadra kigyózott a közös farandole. Markó legnagyobb kritikai visszhangot kiváltó újítása azonban *A csodálatos mandarin* újraírása volt, amelyben – ha nem is elsőként, hiszen Moszkvában már 1961-ben színre vitték a muzsikát *Az éjszakai város* címmel és teljesen új szöveggel – Markó és Gombár új szövegkönyve mellőzte Lengyel Menyhért eredeti librettóját. A tánckritikusok zöme ismét elvitatta a zene és szöveg radikális újraértelmezésének lehetőségét, holott Markó Mandarinja valójában csak a szüzsé szintjén változott, míg a Szabolcsi és Harangozó által még az ötvenes években konstruált Bartók értelmezés lényegét, a mű humanista üzenete lényegében változatlan maradt. A színházi szakma nem foglalkozott a mű előadásának táncszínpadi konvencióival, hanem a lenyűgöző látvány, a hatalmasra növelt tér és a teret időről-időre ponttá szűkítő, illetve határtalanná tágító világítás hatáselemeinek összességét, a színrevitelnek a nézőt szinte a székebe szögező teátrális effektusait, érzéki erejét, a színpadi akciók lenyűgöző sodrását értékelte – ismét mindazt, ami a korabeli színházi közegből hiányzott.

A nyolcvanas évekre azonban, amikor a magyarországi professzionális táncéletben egyrészt Markó és a Győri Balett, másrészt Györgyfalvay és a Népszínház Táncegyüttesének a balettet, illetve a néptáncot megújító törekvései jelentették a tánc korszerűségének megteremtésére tett sikeres és nemzetközileg is nagyra értékelt kísérleteket, már jelen volt egy új alkotó nemzedék. E generáció reprezentánsai – Angelus Iván, Árvay György, Berger Gyula, Bozsik Yvette, Goda Gábor, Nagy József, Rókás László – akikről az intézményesült társulatok, beleértve a Győri Balettet és a Népszínház Táncegyüttesét is, tudomást sem vettek – nem csupán a táncélet perifériájáról, hanem más művészetekből, a színházból, a képzőművészetből, a pantomimból, s egyben az amatőrségből, illetve a konvenciók tagadása felől érkeztek a tánc és színház többé meg nem kérdőjelezett közös terepére, a testhez. Az ő érdeklődésük középpontjában többé nem a társadalmi és etikai kérdések álltak, hanem a test mozdulataiból, cselekvéseiből, látványából és hangjaiból formált új színházi nyelv kikísérletezése. S jóval a társadalmi változások előtt, 1982 és 1986 között elindultak azon a sokfelé ágazó és sokfelé vezető művészi úton, amelyet a kor mozgásszínházként definiált, s amelyet majd Hans-Thies Lehmann a posztdramatikus színház fogalmával ír körül.

- ¹ Copeland, Roger *Merce Cunningham – A modern tánc modernizálása* (ford. Galamb Zoltán) L'Harmattan, 2012
- Banes, Sally *Terpszikhore tornacsukában – Az amerikai posztmodern tánc* (ford. Galamb Zoltán) Planétás, 2000
- ² Pierre Schaeffer és Pierre Henry – Maurice Béjart *A magányos férfi szimfóniája*, rend. Louis Cuny, a film címe: Ciné Ballets de Paris, 1959
- ³ Egyetlen kísérlet történt 1971-ben egy független szakmai orgánom megalapítására. A *Terpszikhore* gépelve, 3-3 példányban, beragasztott fotókkal jelent meg egy független baráti társaság, a Budapesti Balettbarátok Klubja kiadásában. A három lapszámot megért kiadvány azonban valójában meglehetősen konzervatív nézőpontot tükrözött, hiszen főként balettománok álláspontját tette közzé. E lapban publikálók némelyike később a *Muzsika* és a *Táncművészet* hasábjain is teret kapott.
- ⁴ Lásd például a „rendreutasított” Máriássy Judit reflexióját: *Tanmesék* Élet és Irodalom, 1983. VI. 3.
- ⁵ Rendszeresen a Népszabadságban és a Magyar Nemzetben
- ⁶ Táncművészeti Értesítő 1956-1976, Tánctudományi Tanulmányok 1959-1999
- ⁷ Maác László *Találkozások a tánccal VI.* Táncművészeti Dokumentumok 1988 Magyar Táncművészek Szövetsége, 1988 5.-37.
- ⁸ Ennek csak egyik kézzelfogható jele volt, hogy egy teljes végzős évfolyam számára kötelező volt Pécsre szerződni, hiszen még nem létezett a szabad és egyéni szerződés lehetősége. Az Állami Balett Intézetben végzett táncosokat a mindenkori Kulturális Minisztérium referense szignálta ki az együttesekhez, igaz, az ottani igények figyelembe vételével, vagy éppen annak ellenére.
- ⁹ Körtvélyes Géza – Maác László *Párbeszéd a jubiláló Pécsi Balettről* Táncművészeti Értesítő 1970/2. 61.-79. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest 1970
- ¹⁰ Körtvélyes Géza – Maác László uo.
- ¹¹ Maác László *A hazai koreográfiai törekvések néhány jellemzőjének vizsgálata* Táncművészeti Értesítő 1967/1. 11.- 27. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1967
- ¹² Körtvélyes Géza – Maác László uo.
- ¹³ Maác László uo.
- ¹⁴ Maác László uo.
- ¹⁵ Körtvélyes Géza – Maác László uo.
- ¹⁶ Maác László uo.
- ¹⁷ Albert István *Sztravinszkij: Le Sacre du printemps* Muzsika 1963/6. 6.-8.
- ¹⁸ Maác László *Hódolat Bartók Bélának: A Pécsi Balett új műsora* Muzsika, 1965/12. 17.-20.
- ¹⁹ Eck Imre *Koreográfusi vallomástörödékek* Táncművészeti Értesítő 1971/1. 44.-49. Magyar Táncművészek Szövetsége
- ²⁰ Körtvélyes Géza *Négy balett az Operaházban* Magyar Nemzet 1965. IV. 3.
- ²¹ Vitányi Iván *Új balettek az Operaházban* Muzsika 1965/6. 5.-10.
- ²² Maác László *Hódolat Bartók Bélának* Muzsika 1965/12. 17.-20.
- ²³ Nádasi Marcella *Két új táncjáték Szegeden* Muzsika 1966/7. 39.-41.
- ²⁴ Kaposi Edit *A Magyar Táncművészet Hete szakmai vitáinak jegyzőkönyve* Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1968
- ²⁵ Rábai Miklós *Tovább a népi balett felé* Táncművészet 1955./6. 241.-242.
- ²⁶ Molnár István *Magyar táncagyományok* Püski Kiadó, 1947
- ²⁷ Kaposi Edit *Jegyzetek egy új művészeti ág fejlődéséhez* Muzsika, 1966/5. 36.-38.
- ²⁸ Kaposi uo.
- ²⁹ Vásárhelyi László *A II. Alföldi Néptánc fesztivál* Muzsika, 1965/7. 40.-41.
- ³⁰ Vásárhelyi uo.
- ³¹ Kaposi Edit *Folkór és korszerűség – Portrévázlat Novák Ferencről* Muzsika, 1967/2. 33.-35.
- ³² Kaposi Edit uo.
- ³³ Maác László *Találkozások a tánccal VII.* Táncművészeti Dokumentumok 1989. 5.-25. Magyar Táncművészek Szövetsége
- ³⁴ Maác László *Szarvasifjak jubileuma* Muzsika, 1969/5. 45.-46.
- ³⁵ Kaposi Edit *Skopje '63* Muzsika 1965/4. 24.
- ³⁶ Maác László *Fiatal néptánc-koreográfusok nemzedéke* Muzsika 1968/4. 43.
- ³⁷ Maác László *Találkozások a tánccal VII.* uo.
- ³⁸ Maác László *Találkozások a tánccal VII.* uo.
- ³⁹ Maác László *Találkozások a tánccal VII.* uo.
- ⁴⁰ Pór Anna *Gondolatok az 1966 évi fesztiváldíjasok bemutatójáról* Táncművészeti Értesítő, 1967/1. 33.-41. Magyar Táncművészek Szövetsége
- ⁴¹ Pór Anna uo.

- ⁴² Pesovár Ernő *Bartók muzsika a néptánc-színpadon* Muzsika 1968/12. 42.-43.
- ⁴³ Pesovár Ernő *A mozgás törvényei* Muzsika, 1967/2. 3.
- ⁴⁴ Körtvélyes Géza *Egy vendéjáték és két kritika margójára* Muzsika, 1969/3. 41.-43.
- ⁴⁵ Majoros József (szerk.) *Szigeti emlékkönyv* Szabad Tér, 1999 95.-97.
- ⁴⁶ Maác László *A Szakszervezeti Táncgyűttesek Szegedi fesztiválja* Muzsika, 1966/10. 36.-37.
- ⁴⁷ Pesovár Ernő *A flamenco művészei* Muzsika, 1970/8. 39.-40.
- ⁴⁸ Maác László *Talán nem tánc, de jelentős* Muzsika, 1969/8. 33.-34.
- ⁴⁹ Kaán Zsuzsa *Carolyn Carlson az Operaházban* Muzsika 1976/3. 40.
- ⁵⁰ Beckett művei közül korábban csupán a *Godot-ra várva* került közönség elé (Thália Színház, rendező: Kazimir Károly), illetve a Bábszínházban *A jelenet szöveg nélkül I. és II.* (rendező: Szőnyi Kató). Beckett műveinek magyarországi bemutatásairól lásd: <http://mek.oszk.hu/04700/04751/04751.htm#32> Utolsó megtekintés: 2013. V. 25.
- ⁵¹ Maác László *Ismét a szolnoki néptáncfesztiválról* Muzsika, 1973/7. 45.
- ⁵² M.G.P. *Felújított újdonság* Népszabadság, 1972. IV. 30.
- ⁵³ Körtvélyes Géza *Jegyzetek a Pécsi Balett néptáncműsorához* Táncművészeti Értesítő 1975/1. 3.-5. Magyar Táncművészek Szövetsége
- ⁵⁴ Peters, Kurt idézi F.L. *Böngésző* Táncművészet, 1979/9.
- ⁵⁵ Pór Anna *Találkozások – Tánc és színház* Színháztudományi Szemle 20. 111.-131. Magyar Színházi Intézet, 1986
- ⁵⁶ Pór Anna uo.
- ⁵⁷ Pór Anna uo.
- ⁵⁸ Vitányi Iván *Jegyzetek a tánc művészi fejlődésének törvényszerűségeiről* Táncművészeti Értesítő 1966/1. 64.-74. Magyar Táncművészek Szövetsége
- ⁵⁹ Timár Sándor *Bartók programjával – a Bartók együttesben* Táncművészeti Értesítő 1971/1. 50.-52. Magyar Táncművészek Szövetsége
- ⁶⁰ Idézi: Maác László *Szemléleti gondjaink – nemcsak Zalára emlékezve* Muzsika, 1974/2.
- ⁶¹ Lásd erről: Siklós László *Táncház* Zeneműkiadó, 1977
- ⁶² Banes, Sally uo.
- ⁶³ Dienes Gedeon *Fiatal koreográfusok vizsgálódása* Muzsika, 1970/4. 45.-47.
- ⁶⁴ Maác László *Fiatal koreográfusok vizsgálódása* Táncművészeti Értesítő 1970/1. 24.-29. Magyar Táncművészek Szövetsége
- ⁶⁵ Dienes Gedeon uo.
- ⁶⁶ Körtvélyes Géza – Maác László *Párbeszéd a IV. Zalai Kamaratánc Fesztiválról* Táncművészeti Értesítő 1970/1. 3.-23. Magyar Táncművészek Szövetsége
- ⁶⁷ Galambos Tibor *Nyílt párbeszéd igényével II.* Táncművészet, 1979/2.
- ⁶⁸ Eck Imre *Koreográfusi vallomástörödékek* Táncművészeti Értesítő 1971/1. 44.-49. Magyar Táncművészek Szövetsége
- ⁶⁹ Fuchs Livia *Egy pálya emlékezete III. rész* Parallel, No. 27. Mu Színház Egyesület, 2013
- ⁷⁰ *Vörös zsoltár* műsorfüzet. Közli: Koltay Gábor – Majoros József *Huszonötödik Színház 1970-1977* Szabad Tér, 1999
- ⁷¹ Fuchs Livia *Egy pálya emlékezete II. rész* Parallel, No. 26. Mu Színház Egyesület, 2012
- ⁷² Pór Anna *Találkozások...* uo.
- ⁷³ Körtvélyes Géza *Györgyfalvy Katalin és Kricskovics Antal* Táncművészet, 1977/4.
- ⁷⁴ Galambos Tibor *Nyílt párbeszéd igényével II.* uo.
- ⁷⁵ F.L. *Szerintem a táncszínház...* Táncművészet, 1978/1.
- ⁷⁶ Eszéki Erzsébet *Tíz év a Népszínházban: halálos szép szerelem* Magyar Hírlap, 1992. X. 14.
- ⁷⁷ Péter Márta „Nézd komédiának” Táncművészet, 1986/12.
- ⁷⁸ Sóvári Zsuzsa *Tisztességes kudarc* Nők Lapja, 1988. XI. 26.
- ⁷⁹ Péczeli Barbara *Györgyfalvy Katalin Bujócska című koreográfiájának lejegyzés alapú elemzése* Táncstudományi Tanulmányok, 2000/2001, 101-124. Magyar Táncművészek Szövetsége
Povázai Zsuzsa *Szigeti Károly Magyar verbunkjának formai elemzése* Táncstudományi Tanulmányok, 2002/2003, 135.-154. Magyar Táncművészek Szövetsége
- ⁸⁰ Körtvélyes Géza *Tíz éves a Pécsi Balett* Magyar Nemzet 1970. V. 4.
- ⁸¹ Gelencsér Ágnes *Utószó az operaházi balett évadhoz* Magyar Nemzet, 1974. VII. 11.
- ⁸² Körtvélyes Géza *Ízlés térkép térben és időben* Táncművészet, 1978/11.
- ⁸³ Maác László *Balettbemutató az Operaházban* Magyar Nemzet, 1975. IV.2.
- ⁸⁴ Gelencsér Ágnes *A cédrus felújítása az Erkel Színházban* Magyar Nemzet, 1984. V. 11.
- ⁸⁵ Körtvélyes Géza *Milyen balett A cédrus?* Táncművészeti Értesítő 1975/2. 41.- 46. Magyar Táncművészek Szövetsége

⁸⁶ Maácz László *Bemutakozott a Győri Balett Magyar Nemzet*, 1979. XI. 7.

⁸⁷ Maácz László *A győri színház kapujában* Táncművészet 1979/2.

⁸⁸ Maácz László *uo.*

⁸⁹ Maácz László *uo.*

⁹⁰ Maácz László *uo.*

⁹¹ Pór Anna *Bemutakozott a Győri Balett Táncművészet*, 1980/1.

⁹² Mészáros Tamás *Markó táncszínháza* Múzsák, é.n. 17.

Irodalom

- ANTAL László (szerk.) *A magyar néptáncművészet múltjáról és jelenéről* Szombathely, 1996
- BANES, Sally *Terpszikhoré tornacsukában – Az amerikai posztmodern tánc* Planétás, 2000
- BÉRCZES László *Másszínház Magyarországon 1945-1989* Színház 1996/3., 4., 5.
- COPELAND, Roger *Merce Cunningham – A modern tánc modernizálása* L'Harmattan, 2012
- DEMCSÁK Katalin: *Scriptum – a Szegedi Kortárs Balett története* Factory Creative Stúdió, Szeged, 2009
- DIENES Gedeon – FUCHS Livia (szerk.) *A színpadi tánc története Magyarországon* Múzsák, 1989
- ESZÉKI Erzsébet *Tánc az élet* Zrínyi kiadó, 1993
- FÖLDÉNYI F: László (szerk.) *Színháztudományi Szemle, 20.* Magyar Színházi Intézet, 1986
- FUCHS Livia *Száz év tánc* L'Harmattan, 2007
- GYÉMÁNT Csilla *Imre Zoltán – táncművész, koreográfus* Bába és Társa KFT, 2005
- IMRE Zoltán (szerk.) *Alternatív színháztörténetek* Balassi Kiadó 2008
- JÁKFALVI Magdolna (szerk.) *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása* Balassi Kiadó – Sz.F.E., Budapest, 2011
- KAÁN Zsuzsa *Seregi Nemzetközi Tánc és Kultúra Alapítvány*, 2005
- KLANICZAY Júlia – SASVÁRI Edit (szerk.) *Törvénytelen avantgárd* Artpool-Balassi, 2003
- KOLTAY Gábor – MAJOROS József *Huszonötödik Színház 1970-1977* Szabad Tér 1999
- KOÓS Anna *Színházi történetek szobában, kirakatban* Akadémiai Kiadó 2009
- KRÁLL Csaba *Színe és fonákja – A szolnoki néptáncfesztiválok története* Aba-Novák Kulturális Központ KFT, Szolnok, 2013
- LENKEI Júlia *Mozdulatművészet* Magvető – T-Twins, 1993
- LUKÁCS István (szerk.) *A csend relációi* Budapest, 1999
- MAJOROS József (szerk.) *Szigeti Károly emlékkönyv* Szabad Tér, 1999
- MESTYÁN Ádám és HORVÁTH Eszter (szerk.) *Látvány/színház – Performativitás, műfaj, test* L'Harmattan, 2006
- MÉSZÁROS Tamás *Markó Iván táncszínháza* Múzsák, én. [1984]
- MÉSZÁROS Tamás *Az álmok ura* Múzsák, 1989

MIHÁLYI Gábor (szerk.) *Időben – 60 éves az Állami Népi Együttes* Hagyományok Háza, é.n.
[2011]

MOLNÁR Gál Péter *Eck Imre és a Pécsi Balett* Jelenkor kiadó, 2000

MOLNÁR István *Magyar táncagyományok* Magyar Élet, 1947

PESOVÁR Ernő (szerk.) *Rábai Miklós élő öröksége* Planétás, 1997

RÉNYI András *Testek világlása* Kijarat Kiadó, 1999

RÉNYI András *Az értelmezés tébolya* Kijarat Kiadó, 2008

RUPÁNYI Izabel (szerk.) *A Thália Társaságtól 2011-ig – A független színház és tánc száz éve* BESZT Egyesület, 2011

SÁNDOR L. István – VÁRSZEGI Tibor (szerk.) *Fordulatok I.-II.* Magánkiadás

SZILÁGYI Gábor (szerk.) *Forog a tánc, forog...* Vasas Szakszervezeti Szövetség, 1998

VÁRSZEGI Tibor (szerk.) *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról* Magánkiadás 1990