

Egyetemi doktori (PhD) értekezés tézisei

A SZÍNPADI NÉPTÁNC A MAGYAR SZÍNHÁZBAN 1945-1989
Kultúrpolitika – színházi struktúra – táncesztétika

Lelkes Zsófia

Témavezető: Dr. Balkányi Magdolna



DEBRECENI EGYETEM

Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományok Doktori Iskola
Magyar és összehasonlító irodalomtudományi program, német alprogram

Debrecen, 2014.

I. Az értekezés tárgya, célkitűzései, felépítése

A dolgozat a magyarországi színpadi néptánc színházi struktúráján belül betöltött szerepét vizsgálja. A színházat társadalmi közegében értelmezi és működését az 1945 és 1989 közé eső időszakban kulturszociológiai szempontból tárgyalja.

A disszertáció célja, hogy a kulturszociológiai megközelítési móddal újragondolja a magyar színpadi néptánc történetét, annak teljes tudatában, hogy az ilyesfajta munka re-konstrukció, eredménye a vizsgálódási folyamat által konstruált. A színpadi nép(i) tánc történeti áttekintése nem nélkülözheti a különböző tánc- (test- és mozdulat-)elméleti koncepciók, az ezekhez kapcsolódó pedagógiai gyakorlat, valamint intézménytörténet vizsgálatát. Mivel a nép(i) táncot a magyarországi színházi kontextusba illesztve értelmezi, a témából adódó másik fontos cél a magyar színházi struktúra működési mechanizmusának bemutatása, annak (kultur-)politikai és gazdasági közegének feltárása a tárgyalt korszakban. A munka kiinduló kérdése ugyanis az volt, mennyiben határozzák meg, avagy befolyásolják a strukturális adottságok a színpadon megjelenő esztétikumot. A dolgozat kísérletet tesz arra, hogy a színházat annak működtetése és működése felől értelmezze az adott történeti korszakban.

A témaválasztást mindenekelőtt az a tény indokolja, hogy a magyar színpadi néptánc történeti, összegző feldolgozása, újra gondolása még nem történt meg, strukturális és esztétikai vonatkozásait a magyar színházi struktúráján belül együttesen mindezüdig senki nem vizsgálta. Mivel a színpadi néptánc pozícionyerése összefüggésbe hozható a szovjet (gyarmatosító) politika terjeszkedésével, így elmondható, hogy a szovjet érdekszférába tartozó államokban a néptánc, a népi kultúra Magyarországhoz hasonlóan kiemelt szerepet játszott. A munka során azonban fény derült arra is, hogy a jelenség kortárs kutatása jelentőségéhez képest csekély (nemzetközi) figyelmet élvez. Ezért a dolgozat kísérletet tesz arra, hogy a magyar koreográfiai gyakorlatot külföldi (elsősorban kelet-német) példák segítségével értelmezze, s ezáltal célja, hogy kiindulópontot nyújtson további összehasonlító munkákhoz. Ezt a későbbi célt szolgálja a szovjet (orosz) illetve magyar (saját) domináns minták felfejtése mind a struktúra, mind az esztétikum terén, illetve a struktúra és esztétikum összefüggéseinek kulturszociológiai elméleteken nyugvó vizsgálata.

A dolgozatban alkalmazott módszerek, illetve központi fogalmak tisztázását követően az első fejezet a II. világháborút követően kialakult színházi rendszer fokozatos kiépülését tekinti át. Noha a „Stunde Null” lehetetlenségét maga a dolgozat is kiindulópontnak tekinti, az 1945 után

lépésenként kialakuló új, szovjet típusú politikai, gazdasági és társadalmi berendezkedés mégis olyan meghatározó körülményként fogható fel, mely indokolta, hogy a színházat mint kulturális intézményrendszert 1945-től kezdődően vizsgáljuk. A II. világháborút követő több mint egy évtized során bizonyíthatóan átalakul a színházi intézményrendszer (gazdasági, jogi és művészeti irányítása, művészeti intézmények típusai, bizonyos szempontból funkciói, műsorstruktúra). A színház mint fogalom fokozatosan új tartalmat nyer: elveszti vállalkozói jellegét, és „kőszínházzá” válik, ahol az épület egyet jelent a társulattal és sok esetben az engedélyezett stílussal is. Ebben a fokozatosan formát öltő, szovjet mintához igazodó új színházi hierarchiában kerül elhelyezésre a színpadi néptánc, annak intézményrendszere, szerepe a színházi struktúrán belül, illetve a színpadon megjelenő esztétikum. A néptáncot, illetve ezt a korszakot leginkább jellemző kifejezéssel élve, a népi táncot mint új színházi műfajt vizsgálva választ keresünk arra is, hogy a kialakuló, több ponton szovjet mintát követő intézmények mennyiben a rendszer újításai illetve a megelőző korszak öröksége; az újonnan berendezkedő hatalom milyen céllal hozta létre, vagy esetleg csak más funkcióval ruházta fel ezeket az intézményeket; azok milyen befolyással vannak a kulturális kódrendszerre; s mindezek következtében hogyan helyezhető el a színpadon látható produkció a magyar színházi konvencióban.

Noha az 1956-os forradalmat követően az intézményrendszer logikája alapvetően nem változott, bár egy-egy intézmény (pl. A Néphadsereg Színháza, illetve Néphadsereg illetve a Belügyminisztérium Tánc- és Énekkara) felszámolásra vagy átalakításra kerül, azonban az ötvenes évek sztálinista diktatúrájához képest a hatvanas évekkel kezdődően az ú.n. öntevékenység pontos meghatározásával és törvényi szabályozásával a színházi mező újabb dimenzióval gazdagodik. A második fejezet ezért az „amatőr” színházi rendszert mint párhuzamos intézményhálót állította középpontjába, s azon belül értelmezi a néptáncot. Az amatőr együttesek ugyanis azok a műhelyek, ahol fokozatosan, több táncegyüttes „inkubátorában” nem csak egy új táncpedagógiai rendszer, hanem az etnografikus anyaghoz való viszonyulás teljesen új formái bontakozhattak ki. Gondolunk itt a táncház meghonosodó gyakorlatára, mely a passzív nézői viszonyból az aktív cselekvőébe segíti át a táncház látogatóját; illetve azokra a táncelőadásokra, melyek gyökeresen más befogadói, értelmezői magatartást követeltek meg a nézőtől, hiszen a színházi gyakorlattal ellentétben a test térben és időben (ritmus) való használatával kívántak színházat teremteni. Ez az új koreográfusi attitűd is indokolta, hogy törekvéseiket a „másszínházi” kontextusban mutassuk be. E történeti leíró és elemző részeket követi a záró, s egyben elméleti összegző fejezet.

II. Alkalmazott módszerek

A színházi mező összefüggéseinek vizsgálatához elengedhetetlen volt egy olyan nézőpont kiválasztása, amely lehetővé tette a művészeti alkotás mint komplex, társadalmi és esztétikai produktum elemzését. Howard S. Becker nyomán, aki talán az elsők közt igyekezett az *art world* fogalmának kidolgozásával az alkotást a művészetek szervezeti háttere felől értelmezni, az angolszász (főként amerikai) művészetszociológiai irányzatok történeti (Paul DiMaggio) és esztétika-elméleti (Arthur C. Danto, George Dickie) szempontból vizsgálták az intézmény és a benne létrejövő mű(alkotás) viszonyát. A (közép-)európai irányzatok, itt elsősorban Theodor W. Adorno, Max Horkheimer illetve akár Pierre Bourdieu munkásságára gondolunk, a művészeteket a magas- / elit- illetve tömegkultúra dichotóm viszonylatában értelmezték. A német filozófiai hagyományból kinövő Niklas Luhmann a hangsúlyt a társadalmi ellentétek helyett a társadalomban folyó kommunikációs folyamatokra helyezte. A magyar színházszociológia a nemzetközi elméleti munka fényében az intézménytörténetre illetve a színházi esemény kultúrantropológiai értelmezésére koncentrált. A gazdag szociológiai elméleti anyagból a dolgozat Hans van Maanen *How to Study Art Worlds* című kötete nyomán – Pierre Bourdieu koncepciójából kiindulva – a színházat, akárcsak Bourdieu az irodalmat, olyan mezőként értelmezi, mely quasi autonóm, azaz saját szabályai mellett más mezők is befolyásolhatják. A Hans van Maanen által ismertetett és Steven Wilmer segítségével kidolgozott modell a színházat az öt körülvevő világban helyezi el, megkülönböztetve a színházi esemény közvetlen (politikai, gazdasági, társadalmi / szociális, kulturális kontextus) és közvetett környezetét (művészetpedagógia, finanszírozási háttér, adminisztratív vagy tanácsadói feladatok, értékesítés – közönségkapcsolat, médiák stb.). A színház közvetlen környezetének vizsgálatához négy nagyobb egységet (*domains*) különítettek el (*production* – színházi esemény létrejötte, *distribution* – műsorstruktúra megjelenési formái, *reception* – recepció, nézői oldal, *context* – a színházi esemény kontextusa); s ahhoz rendeltek működési folyamatokat (*operations*, ú. m. *organizational structure* – szervezeti felépítés, *processes* – folyamatok, *outcomes* – eredmények). Jelen dolgozat három egységen belül (produkció, disztribúció, kontextus) vizsgálja a színházi struktúra felépítését: mely infrastruktúrával rendelkezett a színházi mező, mely műfajok jelentek meg azon belül, az egyes műfajok milyen viszonyban álltak egymással (pl. zenés színház és dráma-alapú színház viszonya), s végül mely színtereken milyen típusú produkciók jöhettek létre.

Bourdieu mező elmélete, illetve a van Maanen-Wilmer féle modell lehetővé tették, hogy a színházi nép(i) táncot a színházi mezőn belül vizsgáljuk. A magyar (és az európai) színházi tradíció szerint a tánc a zenei, s nem közvetlen a színházi intézményrendszer produktumaként volt számon tartva. Ez természetesen azt is jelenti, hogy mi a 'színház' fogalmat tágabb

értelemben, performatív jelentését hangsúlyozva használjuk, azaz mint a játszó és a nézők olyan közösségét, melyekben az 'aktor' és a 'néző' szerepe felcserélődhet, ám mindkettőjük (egyidejű) közreműködése szükséges ahhoz, hogy a performatív esemény adott térben létrejöhessen. Hans-Thies Lehmann szerint a jelhasználat területén a színházban különösen fontos a cselekvők és nézők kölcsönös viszonya. A színház jelentőségét annak észleléspolitikájában látja. Lehmann gondolatmenetéből kiindulva az elemzéseknél a színházi esemény politikai hatását az észlelés formáiban ill. annak változásaiban kerestük. Noha a fogalmak tágítása természetes veszélyforrás, mégis úgy gondoljuk, hogy a színház performatív jellegű kiterjesztése a nép(i) tánc területére nem csak azért fontos, mert ezáltal vizsgálhatóakká váltak az utcai felvonulások eseményei vagy akár a városban megjelenő táncház mint performatív aktus, hanem mert általa föloldható a nép(i) tánc az elit- és tömegkultúra szocialista felfogásának ellentmondásából fakadó köztes szerepe, amelyet természetesen (változó) politikai / ideológiai megítélésének is köszönhetett. E kitérítést színházfogalom segítségével az olyan kulturális / társadalmi jelenségek szerepét is jobban megérthetjük mint az ú. n. amatőr mozgalmak, vagy akár a városi táncház-revival – azokat akár egyfajta nézőiskolaként is értelmezve.

A feltárt történeti anyag rendszerezéséhez Bourdieu mezőelmélete mellett három további tudományos munka kínált módszertani példát. Katherine Verdery 1991-es tanulmánya utat mutatott arra, hogyan lehetne a kelet-európai társadalomtudomány e korszakra vonatkozó elméleti eredményeit a kulturális mezőre, esetünkben a színházi struktúrára vonatkoztatva kamatoztatni. Verdery tanulmánya nyitott kaput a magyar közgazdasági, illetve szociológiai irodalom kultúrtudományos felhasználása felé, melyekből az elemzés nagy mértékben támaszkodik a *második gazdaság*, illetve a Hankiss Elemér által tovább gondolt és modellált *második társadalom* fogalmára. A Hankiss-modell egyrészt lehetővé tette a korszak kulturális sajátosságainak kidolgozását, másrészt a párhuzamosság jelenségének adott politikai rendszeren belüli értelmezését. Még akkor is, ha a szigorúan dichotóm modell azt az érzést sugallja, hogy a párhuzamos rendszerek valójában egy rendszer elválaszthatatlan részei voltak, s ezáltal nem a különbségeiket, hanem azonosságukat hangsúlyozza. Jurij Lotman szemiotikai modellje a kultúrát használók szemszögéből vizsgálja és magyarázza a kulturális rendet, melyet szemiotikus folyamatokra vezet vissza. Lotman többlépcsős (dinamikus) modelljének segítségével finomítható a Hankiss által felvázolt (statikus) kép, sőt lehetővé teszi, hogy a statikus modellből adódó talán túlzottan leegyszerűsítő értelmezést diachron közegbe helyezve, hosszú távú folyamatokként, azaz a kulturális kódhasználat lassú, folyamatos változásaként, pozícióváltásaként értelmezzük. Az ismertett tudományos munkákban azonban közös, hogy a kulturális (esztétikai szinten is

értelmezhető) jelenségeket mindegyik annak szervezeti / intézményes kontextusában igyekszik megragadni .

A disszertációban szereplő műelemzések módszertanilag egyrészt a hazai gyakorlatnak megfelelően a táncjelírás elméletéhez kapcsolódnak, másrészt Christina Turner kultúraelméleti megközelítését követik. A magyarországi táncjelírás főként Szentpál Mária elméleti munkásságának köszönhetően a Lábán féle mozdulatelemzői módszert fejlesztette tovább. Segítségével a mozdulat térbeli (plasztikus), ritmikai dimenziója, valamint a zenéhez fűződő viszonya igen jól kibonthatóak. Ezért az elemzés első fázisában főként a táncos test által megrajzolt teret (testhasználat, bejárat színpadi tér), a mozdulat dinamikáját valamint a zene és tánc viszonyát vizsgáltuk. Ennek során olyan szignifikáns mozdulatsorok vagy más mozdulati egységek körvonalazódtak, melyek a kulturális kontextusba helyezve váltak az elemzés második fázisában értelmezhetővé / jelentéssé.

Egy tánctudományi reflexió mindig szembesít a test által létrehozott mű visszaadásának nehézségével, s annak múlandóságával, percnyi létezésével. A rögzítéssel dacoló tánc(színházi) produkció elemzése mégis teljesebb, ha az olvasó felvétel segítségével magára a koreográfiára is reflektálhat, még ha az a közvetítő médium nyomait is magán viseli. A mellékletek sorában ezért olyan (you tube) linkek találhatóak, melyek segítségével a dolgozatban tárgyalt művek megtekinthetőek.

III. Eredmények

A színházi mező felépítésének vizsgálata során beigazolódott az érintett korszak két időszakra bontásának jogosultsága. Míg az első korszakban az államosítás, a központosítás folyamatai, valamint – a kollektivitás ideológiájának megfelelően – a tömeg és annak mozgatója domináltak, addig a második korszak fő jellemzőjének bizonyult a párt ellentmondásos viszonya a központosított irányítással szemben, melynek eredménye nem csak az ambivalens kulturális irányítás, mely a három T (tiltás, túrés, támogatás) szentháromságában nyert konkrét formát, hanem a tárgyalt korszakban kibontakozó párhuzamos színházi struktúra is.

Az első periódus vizsgálatának alapján elmondható, hogy a háború előtti viszonyrendszerhez képest a színházi mező átalakul, hiszen az eddig alapjában véve alulról építkező rendszerből most egy felülről alakított, irányított és ellenőrzött rendszer lesz. A korábbi, sok esetben polgári összefogás eredményeként létrejövő színházi élet, s annak vállalkozói habitusa teljesen kiszorul a mezőből, s helyét a központi, állami irányítás elve és gyakorlata foglalja el, melyet az 1.2 fejezetben tárgyaltunk részletesen. Az infrastruktúra alapjában véve a régiből építkezik, de egyes

elemeit a központosított hatalom új funkciókkal ruházta fel, illetve az infrastruktúrához kötöten alakítja ki a színházi műfajok viszonyrendszerét, hierarchiáját. Az infrastruktúrához hasonlóan a kulturális egyletek (mint pl. a háború előtti *Gyöngyösbokréta* mozgalom, dalárdák, olvasókörok, színjátszó csoportok) is tulajdonképpen államosításra (vagy adott esetben felszámolásra) kerülnek. Funkciójuk az új rendszerben ugyan sok esetben megváltozik, de ez nem feltétlenül jár együtt esztétikai szempontból nézve stílusváltással. Az eredetileg alulról szerveződő egyesületek felszámolásával, állami (párt) felügyelet alá vonásával, s tömegessé duzzasztásával lehetővé vált a munkaidő mellett a szabad idő teljes ellenőrzése, hiszen ezekben a kulturális formációkban főként az állam (párt)-hatalom által jóváhagyott kulturális tartalmak és azok adekvátként elfogadott jelrendszerei jelenhettek meg.

A színpadi néptánc terén mégis sok szempontból hoz újat a korszak. Hazai és „baráti” népi ének- és táncgyűttesek hada lepi el a magyar színpadokat, s erős dominanciájukkal nemcsak a magyar mozdulatművészeti irányzatokat, hanem általánosságban véve a modern táncot is megfosztván addigi pozíciójától. Mivel a népi együttes új jelensége nagy számú kórust, zenekart és tánckart ölelt fel, megjelenése tömeges, míg a modern tánc negyvenes évekre gyökeret verni látszó szólisztikus, individuális konvenciója végképp kiszorul a magyar táncszínházi mezőből. (Ez azonban nem csak a népi tánc - modern tánc viszonyára igaz.) A korszak újdonsága volt a szovjet mintára létrehozott professzionális népi együttesek alapítása, s az sem véletlen, hogy 1949-ig csak a különböző fegyveres erők kötelékében belül (ÁVH, Néphadsereg) jelenik meg a népi tánc- és énekegyüttes, s csak eztán alakul meg a „civil” Állami Népi Együttes.

Noha a nép(i) tánc magyarországi története nem 1945-tel kezdődött, a népi tánc, s a későbbi néptánc fogalmak elterjedését mégis annak új funkciója segítette. Mind az immáron központosított, felülről szervezett öntevékeny csoportok, mind a jelentős létszámú, „nagyüzemi” állami népi együttesek feladata volt, a ’népért a néppel’ szlogenjének performatív aláfestése. Míg a professzionális együttes, mely maga is a szovjet példakép alárendeltje volt, mintát mutatott az öntevékeny csoportnak, vagyis hogy hogyan kell a magyar népi táncot a színpadon megjeleníteni, addig a szépszámú, mesterségesen (is) felduzzasztott műkedvelő csoport fontos feladata volt a lakosság kulturális (színházi) ellátottságának javítása. Ezek főként vidéken játszottak fontos szerepet (a tájoló előadások mellett) a vidéki lakosság színházi szocializációjában, különösen, ami a zenés műfajokat illeti, hiszen ott a központosítás következtében (1949-52) a zenés színház korábbi és más formáit tulajdonképpen megszüntetik. Az öntevékenyek mintakövetése lehetővé tette, hogy a színpadon bemutatott népi tánc egységes kódrendszert kövessen mind a feldolgozás mind a befogadás szintjén. Összességében az is elmondható, hogy a nagyszámú együttes és produkció eredményeként a nép(i) tánc pozíciója a magyar kulturális mezőben megváltozott, a

korábbi korszakhoz képest általánosan ismertté lett mint (zenés) színpadi műfaj, de nem vált (lotmani értelemben az identitást nagy mértékben meghatározó) központi kulturális elemmé.

A műsorszerkesztésre a szovjet típusú professzionális népi együttes szervezeti felépítése (kórus, zenekar, tánckar) közvetlenül hatott, hiszen eleve meghatározta a műsoros estek felépítését, melyben kórus-, zenekari és tánckari művek váltották egymást. Az előadáselemzéseket röviden összefoglalva, elmondható, hogy a szovjet minta a koreográfiai gyakorlatban ugyan jelentős volt, de nem egyeduralkodó. Mivel a megelőző korszakokban a magyar táncszínpadon nem alakult ki a koreográfiai gyakorlatnak egyfajta meghatározó hazai hagyománya, a 20. sz. eleje tulajdonképpen útkeresést jelentett, ezért a szovjet klasszikus balletten alapuló népi tánc feldolgozások sok tekintetben a színpadi feldolgozás problémájának megoldását kínálták. Az elemzések során viszont az is bebizonyosodott, hogy a koreográfiák a magyar zenés színházi konvenciókat ötvözték a szovjet gyakorlattal. A szovjet típusú struktúrális változtatások tehát elsősorban a műsorszerkezetre voltak hatással, valamint módosították a koreográfusi gyakorlatot, azonban a befogadói elvárásokat teljességgel megváltoztatni kevésnek bizonyultak.

Az 1956-os forradalmat követően a politikai és gazdasági irányítás szintjén lassú fordulat történt. A dolgozat második fejezete – miközben áttekintette a kultúrpolitikai irányítás mechanizmusát – azt vizsgálta, hogy az új gazdasági mechanizmus, illetve a dolgozatban konszolidációs folyamatként értelmezett (a szakirodalomban sokszor „reformokként” emlegetett) változtatások milyen mértékben és hogyan hatottak a színházi mezőre. Noha az egyes rövidebb intervallumokban a felelősségvállalás szerepe – a gazdasághoz hasonlóan vállalati szinten – a színház illetve a kulturális termelés területén is megfogalmazódott, továbbá a korszerű művelődéspolitikai szerepe a sikeres gazdasági teljesítményben a politikai irányítás szintjén is központinak tűnt, a (párt-) hatalom mégsem mondott le a kultúra (s azon belül a színház) teljes körű ellenőrzéséről, s ezáltal irányításáról sem. A korszak újdonsága volt az előző erős központosításhoz képest, hogy a Kádári „aki nincs ellenünk, az velünk van” jelszó értelmében a politika tágította a kulturális lehetőségek dimenzióját. A politikai centrumtól távolabb megtűrt (néha támogatott) jelentős kezdeményezéseket (pl. Eck Imre expresszív koreográfusi munkája a Pécsi Balettben).

Rendeletileg rögzítették a professzionális és amatőr művészek közti különbséget, szigorúan szabályozták az amatőrök nyilvánosság előtti szerepvállalását, több szűrőt elhelyezvén a rendszerben, mely gátolta az amatőr és profi világ közti átmenetet. A decentralizáció során az amatőr csoportok működését, funkciójukat újra értelmezték. Az amatőr csoportok funkciója immáron nem a színházi ellátottság körének növelése volt, hanem egyrészt az önművelődésre

szorítkozott, másrészt a hatalomnak biztosított játékeret a 3T (támogatás, tűrés, tiltás) politikájához, hiszen az amatőrök közt tűrtek meg számtalan olyan a színházi nyelvet és befogadói folyamatot érintő új törekvést, melyek a magyar professzionális színházban elképzelhetetlenek lettek volna. Az amatőr mező tehát biztosította, hogy egyrészt felfogja a társadalomban jelentkező szabad kapacitásokat, melyre a tervgazdaság, az állami szféra képtelen lett volna, levezesse a szabad energiákat, illetve idejében lokalizálhassa azokat az új törekvéseket, melyeket a hatalom károsnak ítélt meg. Az amatőrök ugyanis egyrészt szervezetenként más állami irányítás alatt lévő intézményekhez (pl. szakszervezet, oktatási intézmény, művelődési ház, vállalat stb.) voltak láncolva; másrészt a szükséges infrastruktúrával az állam, illetve annak intézményei rendelkeztek. A hatvanas években éppen az infrastruktúra, azaz a megjelenési fórumok decentralizálásával (pl. ifjúsági klubok, fesztiválok) biztosította az amatőr mozgalmak felvirágzását. Tulajdonképpen a második gazdasághoz hasonlóan az amatőr művészeti státusz biztosította a rendszer (viszonylagos) rugalmasságát. A hetvenes évek újabb központosítási hullámát az amatőrök a tér elvesztéseként élték meg, hiszen sorra zárultak be előttük a nyilvánosság fent említett fórumai.

Az amatőr művészeti csoportokat a dolgozat performatív konvencióik szerint négy alfejezetben tárgyalja. E másszínházi, amatőr mezőben a színházi és táncos csoportok együttes tárgyalását az indokolta, hogy a professzionális színházi struktúrával ellentétben, az amatőrökön belül a műfajok szigorú hierarchiája, elkülönítése nem volt jellemző. Szervezetenként nem különültek el egymástól oly mértékben, mint egészében a professzionális szférától, illetve annak egyes műfajai a színházi hierarchián belül. Publicisztikai / kritikai szinten is gyakran együtt értelmezték az amatőr mozgalmak fejlődését, művészeti törekvéseiket. Továbbá sok esetben maguk az amatőr csoportok is egy színpadon, egy térben dolgoztak. Általánosan elmondható, hogy ezek a csoportok a befogadás terén újították meg a magyar színházi konvenciókat. Az amatőr csoporton belül a néptánc csoportok munkája annyiban jelentett más fajta színházat, amennyiben egyrészt kizárólag a mozgásból, s példaképeként tekintve a bartóki modell elve alapján a magyar falusi táncgyarmányokból építkezett, s immáron nem külföldi (szovjet), hanem saját mintát követett. A táncgyarmányhoz való viszony megváltozását a táncház robbanás szerű sikere jelezte. A kiemelkedő színházi amatőr együttesekhez hasonlóan (gondolunk itt a Stúdió K-ra, vagy a szegedi, Paál István vezette egyetemi színpadra) a táncház újdonsága a passzív befogadói viszony aktíválása volt, a mozgás általi közvetlen testi élmény, azaz az aktív részvétel felkínálása volt. A táncház több szempontból is szemléletmódváltást jelentett: Egyrészt az aktivitást hangsúlyozta az eddigi, s a politika által is támogatott passzivitás helyett; másrészt megváltoztatta a néprajzi anyaghoz való viszonyulást, s harmadsorban elutasította a szovjet uniformizálást, annak politikai kiaknázását, s az individuális és regionális különbségeket helyezte szembe a szovjet

internacionalizmussal. A tánc ház a táncpedagógia terén is szemléletváltást jelentett. Tímár Sándor tánc házában kikristályosodó új néptáncpedagógiai módszere a felkutatott táncanyagból indult ki. A zenei és mozdulati rendszerek elsajátításával a táncos immáron nem kigyakorolt, a koreográfus által kizárólagosan megálmodott mozdulatorsokat hajtott végre, hanem képes volt improvizálni, s a koreográfus alkotótársává válni.

A budapesti koreográfusi műhelyek elemzése reményeink szerint rávilágít arra, hogy apró lépésekben ugyan, de folyamatos munka eredményeként változott meg a magyarországi színpadi néptánc felfogás. A tárgyalt koreográfusi életművek vagy a tánc hagyomány dramatikus elemeiből építkező színházzal (pl. Novák, Kricskovics, Szigeti), vagy az abból kibontható mozgás, mozdulat, a test térbeli és időbeli mozgásával s annak különböző értelemezési lehetőségeivel kísérleteztek (Györgyfalvai, Kricskovics, Foltin). Az életpályák a párhuzamosság lenyomatát gyakran magukon hordozták, hiszen a kísérletezés mellett természetesen kötelező volt táncokat koreografálni és előadni a színpadi szórakoztatás jegyében is. A kísérleti koreográfiákat a rendszer szűrőinek (amatőr státusz, engedélyeztetés, nem hivatalos cenzúra) köszönhetően csak korlátozott számú közönség láthatta, hiszen színpadi nép(i) tánc esztétikáját továbbra is a népi együttesek (az ötvenes években már) megszokott műsora határozta meg, s a változás csak a nyolcvanas évek derekára érte el (lassacskán) a professzionális együtteseket.

A Hankiss modell alapján, mely a *frist – second society* elkülönítéséhez szolgál támpontokkal, a szervezeti felépítés és az abban megjelenő kulturális tartalom felől vizsgáltuk, hogy mennyiben vált le a professzionális (*frist*) és az amatőr művészetek (*second*) esetében a másodlagos az elsődleges rendszerről. A modell segítségével arra a következtetésre jutottunk, hogy az amatőrök párhuzamos színházi rendszere részét képezte a hivatalos színházi mezőnek, hiszen egyrészt működési mechanizmusában, felépítésében jelentős mértékben a professzionális színház mintáját követte, másrészt a politikai környezetnek köszönhetően nem kínálhatott gyökeresen új modelleket (politikai szerepvállalás, szervezeti felépítés, döntési mechanizmusok terén, illetve „egyenes beszéd” a „kettős beszéd” helyett), hiszen ez esetben a 3T irányítási elv szerint a tiltott kategóriába csúszott volna át. Hankiss modelljének hátránya, hogy nem fogadja el szubkulturális jelenségnek az amatőr mezőt, s oly mértékben egyszerűsíti le a rendszert, hogy az e modell szerint szinte homogénnek látszik. De nemcsak a kellő differenciálás hiánya a következmény, hanem az is, hogy ez által a párhuzamos színházi rendszerben megkérdőjeleződik az amatőrök jelentősége, s a későbbi változások megmagyarázhatatlannak tűnnek. Mivel a modell statikus, nem képes dinamikus változások magyarázatára. Mégis különösen fontosnak éreztük annak érzékeltetését,

hogy a politika diktálta rendszeren belül a párhuzamos (első-második) rendszerek működési mechanizmusai egy töről fakadtak.

Pierre Boudrieu mező elméletének segítségével már körvonalazhatóak a mezőn belüli pozícióváltások. Segítségével érzékeltethető, hogy a diktatórikus közeg ellenére, a tiltások erdejében hogyan voltak esztétikai elképzelések átmenekíthetőek. Továbbá magyarázatot kínál látszólagos szervezeti anomáliákra – pl. a mozdulatművészek szerepvállalása a táncirányítás terén. Jurij Lotman négy lépcsős modelljével viszont érzékelhetővé válik, milyen pályáivet írt le a tárgyalt két korszakban a nép(i) tánc Magyarországon, illetve indokolható a dolgozat korszakolása.

A táncagyományok színpadi feldolgozása már a II. világháború előtt igényként merült fel (Izd. *Gyöngyösbokréta* mozgalom vagy Miloss Aurél *Csupa Játék* vállalkozása). A II. világháborút követően a politika azonban új szocialista értékrend közvetítésére használja a színpadi népi táncot, s ehhez – a politikai ideológiához hasonlóan – idegen mintát választ. Mivel a szocialista identitás propagálása együtt járt a hazai kulturális szokásrend megváltoztatásával, a népi tánchoz mint kulturális gyakorlathoz negatív társadalmi attitűd kezdett kapcsolódni. Így a jelentős mértékben tért követelő szovjet példák miatt is, lotmani értelemben, a központi kultúrán kívül esőnek számított. A hatvanas-hetvenes évek során végbement koreográfiai, táncos és pedagógiai szemléletmódváltás lehetővé tette, hogy a társadalom egy része azonosulni tudjon a hazai hagyományokra épülő néptánc által felkínált kulturális gyakorlattal – akár az aktív táncház formájában, akár a koreográfiai műhelyek új, színházi felé nyitó műsoraiban, vagy akár a nomád nemzedék életérzésében. A felkínált új kulturális jelrendszer használata egyben alternatívát kínált az államszocializmus passzivitást, uniformitást megkövetelő, a felelősséget áthárító gyakorlatával szemben, jelrendszere maga is új nézői gyakorlatot igényelt. Ezáltal a központi kultúrán kívüliségből a néptánc pozíciót változtatott a kulturális jelrendszerek hierarchiájában, s periferiális, majd egyre inkább ellenkultúrává vált. A nyolcvanas évek fokozatos nyitásával, illetve végső soron a rendszerváltás következtében mind a néptáncpedagógiai szemlélet, mind a koreográfiai gyakorlat szembehelyezkedett az ötvenes években kötelezővé tett szovjet mintával, s saját „autentikusságot” hangsúlyozó rendszere terjedt el. A néptánc iskolák gyors felfutása a kilencvenes években (főként vidéken), a néptánc oktatás nemzeti tantervi jelenléte mind azt jelezték, hogy a néptánc immáron nem valamivel szemben kínált alternatívát, hanem jelentős tényezővé vált a kulturális gyakorlatban, jelhasználata identitást meghatározó elemmé, azaz központi kulturális jelenséggé (zentralkulturell) lett. Ennek a változásnak a leírása azonban már nem tárgya a dolgozatnak.

A disszertáció tehát azt a folyamatot követte végig, melynek során egy, a kulturális identitás, a használatos jelrendszerek szempontjából idegen (ausserkulturell illetve periferiellkulturell) jelenségből (népi tánc) az államszocializmus ideje alatt a korszak második felében egy ismert, az uralkodó, politikailag is megkövetelt használattal szembehelyezkedő (periferiellkulturell illetve gegenkulturell) kulturális gyakorlattá (néptánc) vált.

IV. A témához kapcsolódó megjelent publikációk:

1. „Hungarian staged folk dance during the Stalinist periods“ in *Recherches en danse*, revue de l'Association des Chercheurs en Danse, Laure Gilbert (ed.) (előre látható megjelenése: 2015.06.)
2. “A hagyományos közösségi táncok erőltetett szerepváltása 1945 és 1956 között” in Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Mizerák Katalin, Németh András (Szerk.): *A hagyományos táncművészet metamorfozisa a 20. században* c. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2012. 102-109.
3. “Bühnenvolkstanz als Geschichte. Kontextualisierung des Stückes Kisbojtár von Miklós Rábai” in Lelkes Zsófia /Molnár Klára (Hg.): *Zwischen Kulturen und Disziplinen*, Debrecen University Press, 2010. 43-52.
4. “Néptánc a magyar színházban 1945 után. Szigeti Károly és Györgyfalvai Katalin színházi munkái” in Dr. Tovay-Nagy Péter (szerk.): *Táncstudományi közlemények*, No.1 (2010): 45-55.
5. “Changes in the Hungarian Theatre System” in Andreas Kotte, Hans Van Maanen, Anneli Saro (eds): *Social Changes, Local Stages*. Amsterdam, New York: Rodopi Editions, 2009. 90-124.
6. “Test és kép / testiség és képiség Josef Nadj (Nagy József) Büchner-rendezésében, kultúrák és műfajok határán” in Dr. Tovay-Nagy Péter (szerk.): *Táncstudományi közlemények*, No.1 (2009): 55-60.
7. *Magyar táncművészeti lexikon*. Dr. Dienes Gedeon (Szerk.) Budapest: Planétás, 2008. Szócikkek: amatőr néptánc (p.12), amatőr néptáncgyűttesek (p.12), Aranyarkantyús és Aranygyöngyös Szóló Táncfesztivál (p.15), Ásó István (p.16), Bartina Néptáncgyűttes (p.21), Bartók Béla Táncgyűttes (p.21), Bihari János Táncgyűttes (p.24), Budai László (p.30), Budapest Táncgyűttes (p.31), Csaszttvan András (p.36), Debreceni Népi Együttes (p.40), Ertl Péter (p.52), Fitos Dezső (pp.57-8), Hegyalja Népi Együttes (p.79), Hortobágyi Gyöngyvér (p.84), Horváth Zsófia (p.85), Jászság Népi Együttes (p.87), Kiss Gáborné dr. (p.97), Kökény Richárd (p.102), Lelkes Lajos dr. (p.112), Lippai Andrea (p.114), Magyar Csupajáték (p.126), Majorosi Marianna (p.131), Makovinyi Tibor (p.132), Martin György Néptáncszövetség (p.134), Mecsek Táncgyűttes (p.135), Mlinár Pál (pp.140-1), Náfrádi László (p.147), Népszínház Táncgyűttese (pp.150-1), Novák Péter (p.153), Nyírség Táncgyűttes (pp.153-4), Ónodi Béla (p.156), Osskó Endréné (p.157), Örökség Gyermekek Népművészeti Egyesület (p.158), Pávai István (p.162), Péli János (p.168), Pünkösdi István (p.172), Rácz Attila (p.174), Sarbo (p.179), Stoller Antal (p.185), Szabadi Mihály (p.187), Szilágyi Zsolt (p.194), Tessedik Táncgyűttes (pp.203-4), Tisza Táncgyűttes (p.204), Vincze Zsuzsa (pp.214-5)
8. “Néptánc - ideológia vagy/és művészet?” in Vajda Mihály/Heller Ágnes /Széplaki Gerda (Szerk.): *A zsarnokság szépsége*. Bratislava/Budapest: Kalligram, 2008. 283- 294.
9. “Parallele Systeme in Ungarn” in Gröller, Harald / Horváth, Andrea /Loosen, Gert (Hg.): *Neue Reflexionen zur kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft*. Arbeiten zur deutschen Philologie, Band XXVIII. Tamás Lichtmann (Hg.). Debrecen: Kossuth, 2007: 211-222.
10. “Büchner Woyzeckje a magyar színpadon” in *Debreceni Színpad*, Nagy József különszám. No.1 (2006): 12-14.
11. “Párhuzamos rendszerek. A 25. Színház és Szigeti Károly” in *Symbolon*. Universitatea de Arte din Târgu Mureș, No. 1 (2006): 88-96.
12. “Das Nationaltheater. Ein politisches Theater” in *Schnittpunkte*. Storoch, Ulrike / Gröllmann, Fabian (Hg.) Berlin: Studienstiftung des deutschen Volkes, 2003: 42-64.