

Honvéd Táncszínház (1948 – 2007)



Vitézi Ének Alapítvány
Budapest, 2007

I. A hőskor (1948 – 1957)

Szabó Iván (1948 – 1950)

A *Honvéd Táncszínház*, első elnevezésén, a *Honvéd Központi Táncegyüttes*, az ország első hivatásos néptáncegyüttese s emellett a Honvéd Együttes elsőként létrejött kara. 1948-ban a politikai vezetés, Veress Péter honvédelmi miniszter Szabó Ivánt kéri fel egy hivatásos tánckar megszervezésére. Az a tény, hogy a Honvéd Együttes a Néphadsereg keretén belül kezdett működni, a kezdeti időszakban kétféle hatást gyakorolt. Egyfelől, a rendelkezésre bocsátott infrastrukturális eszközpark egyfelől lehetővé tette a művészi munka igen gyors kibontakozását és a szilárd szervezeti struktúra biztosította az együttes akadálymentes működtetését, másfelől azonban, a hadsereg politikai és ideológiai elvárásai jelentős mértékben leszűkítették az együttes művészeti mozgásterét. Ez a kényszer azután évtizedekig, egészen a közelmúltig kísértett.

A Szabó Iván vezetésével létrejövő tánckar a Muharay-NÉKOSZ együttes tagjaiból alakult meg. Az tánckar első vezetőjét idézzük: [...] amikor a Néphadsereg – elsőként hazánkban – hivatásos együttest kívánt létrehozni 1948 őszén, engem kértek fel a tánckar vezetésére. Szinte természetes volt, hogy a régi [Muharay-NÉKOSZ] együttes lelkes, valamelyest már képzett táncosait magammal vittem s így ezekből alakult az első hivatásos táncegyüttes törzsgárdája” (idézi Keszler 1975: 96 – 97). Megalakult a Honvéd Központi Táncegyüttes.

Nem szabad azonban a maihoz hasonló létszámú, nagy tánckarra gondolnunk. Miként az Együttes „krónikása”, Mészöly Gábor írja: „Valójában szerény létszámú csoport volt ez: 22 táncos alkotta, zenekar híján egy szál zongorista és az egy személyes folklór – Béres Ferenc népdalénekes, furulyaművész” (Mészöly 1999: 12). További érdekes adalékkal szolgál a Szabad Nép egy cikke az együttes összetételéről: „Gyári munkásnőtől a földművesig, mozdonyműhelylakostól az ápolónőig, biológustól a műszerészig” (Lózszy 1949: 10)

Ám az újonnan létrejött tánckarban nem csak az előd együttes tagjai kaptak helyet: „Vásárhelyi Lászlót 1948 őszén a bevonulás veszélye kezdte fenyegetni, hát kitalálta, hogy inkább előre menekül a katonaság elől, s ha számítása nem csal, még a kellemes is összevegyülhet a hasznossal. Nem sokkal azelőtt alakult meg éppen a Honvéd Táncegyüttes. Bevonulás helyett oda ment felvételizni. Szerencséje volt, meg aztán Szabó Iván, az együttes vezetője is szívélyesen fogadta. Tetszett neki Vásárhelyi tánca, így a felvételi sikerrel zárulhatott” (Matyasovszki 2006: 51).

Annak ellenére azonban, hogy a Honvéd Együttes tánckara az ország első hivatásos néptáncegyütteseként alakult meg, a kezdeti időszakban, a balettoktatás és tréning képezte a tánckar technikai és szakmai alapvetésének magvát. Szabó Iván így indokolja ezt: „Fél évet kértem a felkészülésre. Nem volt könnyű dolog az addigi amatőr munkából átmenni a hivatásos – jó értelemben vett profi – állapotba. [...] A művészi és technikai szintet csakis a rendszeres, jól felépített és vezetett balett tréninggel lehetett elérni.” (idézi Keszler 1975: 97). Emellett nyilván szerepet játszott Szabó Iván Milloss Auréltól átvett alapmeggyőződése is: „akármilyen modern táncnak, mindenféle táncnak a balett-technika az alapja” (Kővágó 1998: 40).

Nyilván nagy súllyal esett latba az 1949-ben Magyarországra látogató és a tánckar előadását is megtekintő szovjet balettművész csoport véleménye is: „ahhoz, hogy a félig-meddig amatőr táncosok megfelelően fejlődhessenek, mielőbb be kell vezetni az alapozó balettképzést” (Mészöly 1999: 13). Nem is vesztegették az időt, márciusban már Nádas Ferencné Marcella vezetésével kezdetét is vette a képzés.

A balettmesternőnek nem volt könnyű dolga, hiszen balettművészként világosan látta, hogy „a magyar néptánc – az oroszsal [...] ellentétben – nagyon kevés olyan elemet tartalmaz, amelyet vissza lehetne vezetni a klasszikus balettre” (Nádasi 1980: 51). A csoport azonban ekkorra már 40 főből állt, márpedig erős koncepció és célirányos felkészítés nélkül nem lehet ekkora tánckart egységes társulattá kovácsolni. Nem is beszélve a politikai elvárásokról. Hiába tehát a néptánc, középpontba került a balett, aminek azonban meg is lett a következménye. Miként Maác László írja, „*a balett mint stílus* is erősen átütött a táncokon [...]. Hogy ez mennyiben hiba, mennyiben nem, lehet rajta vitatkozni. Mi a helyzet ilyen alakulását azért nem érezzük szerencsésnek, mert e tény önmagában jelzi, hogy az együttesnek nem alakult ki eléggé markáns *néptánc-stílus*” (Maác 1962: 3 – kiemelés az eredetiben).

Ahhoz, hogy némi képet alkothassunk a táncegyüttes Szabó Iván vezette „hőskoráról”, Maác Lászlót idézzük: „Szinte közhelynek számít, hogy az egyszerre szobrász és koreográfus [legerősebb oldala] a színpadi komponálásban a *térformálás* [...] Máig is bámulatos, hogy milyen kevés mozgásból tudott felépíteni egy-egy kompozíciót, s hogy mennyire feledtetni tudta képeivel a mozgás egyszerűségét. [...] Szabó Iván »találta fel« és alkalmazta először tudatosan a magyar néptáncban a *tablót*, mégpedig nem is mindig csak zárókép formájában, hanem a kompozíció szerves belső részeként is. Csoportos alakzatai – különösen a tematikus számokban – meglevenedett szoborcsoportok voltak. A szobrász keze a koreográfiákon is otthagya a nyomát” (Maác 1962: 4).

A táncegyüttes a nagyközönség előtt először 1949. április 29-én lépett fel, a Honvéd Központi Művészegyüttes bemutatkozó előadásának keretében, az akkori Városi Színházban (Erkel Színház). A tánckar a két részes műsor 10 számában is részt vett, 7 Szabó Iván koreográfiával. Az előadásnak akkora volt a sikere, hogy 1949. május 1-én szabadtéren, a Hősök terén, megismételték. E műsorból további fotókat is közlünk a Fényképek menüpont alatt, köztük a nevezetes *Puskatánc*ról készült archív fényképeket. „Ezt a számot a lelkes nézőközönség megismételtette. Nem véletlen, hogy éppen ezt. Mert túl a puskatánc művészi szépségén, a táncosok jól megtanult, biztonságos és bátor mozdulatain, az a sorrend, ahogyan ebben a számban a részletek egymás után következtek, tömören elmondta honvédeink hitét, meggyőződését, céljait” (Devecseri 1949: 1)

A táncegyüttes fogadtatása tehát korántsem volt egységes: a nagyközönség, és főleg a katonaközönség nagy tetszéssel fogadta a változatos produkciókat, a kultúrpolitikusok elégedettek voltak, a szakma azonban fenntartásokat fogalmazott meg. Például Lugosi Emma *Gyakorlat után* című koreográfiájának kritikus fogadtatása, néhány éves távlatból már érthető: „Az volt a baj, hogy ez egy később egyre általánosabb tendencia első jelzője lett; [...] a konstruált vidámkodás mint ábrázolásmód egyre jobban eluralkodott” (Maác 1962: 5). Mégsem pusztán e negatív szakmai fogadtatás volt az oka Szabó Iván távozásának.

Az okok közül elsőként a tánckar elégedetlenségét említjük meg. Nyilván furcsa helyzetet eredményezett, hogy reggelente „[...] ott álltak a hamisítatlan parasztyerekek a rúdnál, s klasszikus balettlépéseket gyakoroltak. [Az elkötelezett néptáncosok] egyre kevésbé érezték jól magukat az együttesben, hiányzott nekik az a tűz, az a lendület, ami Molnár István foglalkozásaiból áradt. [...] A hangadók elégedetlenkedtek Szabó Iván táncos felkészültségével, amiben természetesen nagyon sok igazság bújt meg, még akkor is, ha nem volt előzmények nélküli az ő munkássága sem (Matyasovszki 2006: 53).

Az együttes első tánckarvezetője így emlékezett vissza erre az időszakra: „Pokoli, hogy mit dolgoztam abban az időben. Egyre inkább kezdtem azon gondolkodni, hogy ez így nem mehet tovább. Úgy éreztem, hogy végeredményben kineveltem egy pár embert, akik továbbvihetik a

munkát. Nekem egy bizonyos történelmi szituációban kellett ezt csinálni” (idézi Kővágó 1998: 41).

Szabó Iván munkásságát így foglalja össze Vadasi Tibor, későbbi tánckarvezető: „Megalkotta az első hivatásos együttes tánckarát, munkamódszerével, munkaprogramjával mintát adott. Megkomponálta az első ún. tájegységi koreográfiákat, melyek egy-egy vidék táncait fogták össze [...] A majdani hagyományos dramaturgiájú táncjátékoknak is mintául szolgált pl. a *Falusi bál*. [...] Egy évig ez a társulat volt az egyetlen, mely a magyar néptáncokat hivatásos szinten az ország közönsége elé vitte, méghozzá forradalmian forró sikert aratva mindenfelé: az együttes valóban élenjáró szerepet töltött be kulturális életünkben” (Vadasi 1989: 36).

László-Bencsik Sándor (1950 – 1953)

A balett alapokon nyugvó néptánc Szabó Iván távozása után is a táncgyüttes jellegzetes vonása maradt. Az új vezető, László-Bencsik Sándor a néptánc területén lényegében folytatta elődje munkáját, ám irányítása alatt a „katonaprofil” immáron nem pusztán a színpadokon, de a mindennapi munka során is egyre nagyobb hangsúlyt kapott. Hogy milyen mértékben könnyítette meg dolgát a felső vezetés, arról így ír: „Utolsó emlékezetes nagyfőnöki kihallgatásom lényege elfért két mondatban: Ahogy az Allami Népi Együttesnek a Mojszejev Együttes mutatja a követendő példát, a Honvéd Együttesnek az Alekszandrovék mintáját kell követnie!” (László-Bencsik 1999: 77).

Az új tánckarvezető az újonnan születő militáris produkciókban nemigen számíthatott komolyan a tánckar egy részére. A békésebb természetűek csak megmosolyogták a stilizált tankokat és repülőket, a keményebb mag tüntetően távol maradt a próbákról. Az elégedetlenség tehát nem csitult, sőt, megindult a fluktuáció. Amikor tehát „1951-ben megalakult a SZOT együttes, [...] Molnár lelkes követőjének, Vásárhelyi Lászlónak egyszeriben nagyon bizseregni kezdett a talpa, hogy minél hamarabb átnyerghessen a Honvédektől az új formációhoz” (Matyasovszki 2006: 56), ami fél év után sikerült is.

A katonaság égisze nemcsak a darabok tartalmára, de a dolgozók hétköznapiakra is rányomta bélyegét: Seregi László így ír erről: „Óh, azok a katonai kiképzések!...Heti egyszer csütörtökönként. A Váci utcai balett-terem »tereppe« változott: zsávoly, szíjzat, csatztat, tányérsapka és tánckar in-dulj!” (Seregi 1999: 71).

A balett alapokon nyugvó tánckari munka az utánpótlás kiválasztására is rányomta bélyegét. Novák Ferenc „Tata”, a Honvéd Táncszínház későbbi megalapítója például így ír 1952-es felvételiéről: „[...] amikor bevonultam, jelentkeztem a Honvéd Együttesbe [...]. Azt mondták, ugorjak egy *dupla túrt*. Kérdeztem, tessék mondani, mi az? Jött egy táncos, megmutatta. Hát én ilyet nem tudok. Mondják, csináljak *sönét*. Valaki azt súgta: *futó pörgő*. Ja, ez Molnár István technikája, ezt tudtam. Végül azt mondták, táncoljak szabadon valamit. Na, táncoltam egy pontozót. László-Bencsik akkor már nem is nagyon figyelt [...]. Elküldtek, hogy sajnos technikailag fejletlen vagyok” (idézi Farkas 2000: 62 – kiemelések az eredetiben). A történet másik érdekessége, hogy az említett pontozót Novák Ferenc a lőrincrévi Karsai Zsiga bácsitól gyűjtötte. Nem is csoda, hogy Sásdi László és Széky József, akik szintén részt vettek a felvételin, később meg is kérték őt, tanítsa meg nekik.

Jelentkezők és az akkori igényeknek megfelelő táncosok azonban ennek ellenére is akadtak. A munka töretlenül folyt s 1953. június 7-én az időközben a Magyar Néphadsereg Művészegyüttesébe integrált tánckar elérkezett ezredik előadásához. Az ünnepélyes alkalmon bemutatott repertoár azonban továbbra sem nyerte el a szakma tetszését. Nem ért azonban meggyegetni, hogy a tiszta stílusban készült, bár nem a magyar néptáncokból merítő alkotások,

mint G. A. Kozsenkov *Katonavetélkedője* és *Ukrán tánca* 1952-ből minden szakmabeli elismerését kivívták. A virtuóz orosz táncfigurák tökéletes kivitelezése legendássá tette e darabokat a hazai táncművészetben. A darabokról Vadasi Tibor, későbbi tánckarvezető így ír: „Mindkét betanítás fényesen sikerült. Máig is emlékeztetek számomra Kovács Katalin, Németh Erzsébet, Györgyfalvai Katalin káprázatos forgássorozatai és diagonál forgásai, Fejes Sándor ugrásai, Táp Gyula luftpour sorozata, Nép László smetterlingjei stb. Beállhattak volna az Alexandrov együttesbe” (Vadasi 1987: 34).

E kor nevezetes darabja Seregi-Sásdi: *Reggel a táborban* című műve, amelyet több táncos generáció is színpadra és sikerre vitt, akár civil, akár katonai közönség előtt. Ebből is közlünk egy részletet. Érdekes adalék, hogy „[a] Szovjetunióbeli vendégszerepléskor ez a tánc nem tetszett a szovjet katonai főnökségnek, mert egy szocialista katona nem kéri s hogy lehet egy negatív példát a tánc középpontjába állítani?” (Vadasi 1987: 34). E mozzanat kiiktatásával természetes az egész darab értelmét veszítette volna, maradt tehát a mellőzés. Sásdi egyébként a későbbiekben is, 1962-ben bekövetkezett haláláig, a „nagy” honvédegyüttes régi dicsőségének örök visszaálmódója maradt. „Egyszerűen elképzelhetetlennek tartotta az életét az együttes nélkül” (Vadasi 1987: 41).

A magyar vonatkozású darabokról azonban még Maác László fentebb idézett bírálatánál is keményebben fogalmaz Rábai Miklós, az Állami Népi Együttes művészeti vezetője, az „legidősebb testvér” kitűnően kidolgozott technikájáról és annak rossz alkalmazásáról: „Az együttes becsületesen dolgozott a technika fejlesztéséért. Ez nagyon sok munkát követelt, de ennek a munkának van látszata, mert ezzel első helyen állnak a hivatásos együttesek között. Más kérdés, hogy ezt a technikát a kompozíciókban mindenáron szerették volna ugyan alkalmazni, de ez nem jól sikerült. Így kerültek össze furcsa dolgok: négy cifra előre, *double tour* stb. stb. Ezzel a lábuk alól húzták ki a népi tánc talaját [...] az együttes *nem táncolt magyarul*” (Rábai 1953: 193 – kiemelés az eredetiben). Körtvélyes Géza szintén így jellemzi a táncgyüttes Szabó Iván távozását követő időszakát: „sokoldalú koreográfiai próbálkozás és a többi néptáncgyüttes közül magasan kiemelkedő technikai felkészültség [...] – egységes alkotói, műfaji és stílári koncepció *nélkül*” (Körtvélyes 1969: 14 – kiemelés az eredetiben)

Mire vezethetjük vissza e furcsa hibrid, a balett alapokra néptánc elemeket építő táncfelfogás erőltetését? Rábai ennek okát részben a gyűjtés hiányában látja (Rábai 1953: 193), de Nádasi Marcella beszámolója szerint nem ezzel volt gond. Ugyanis „[k]utatók mentek a falvakba és értékes népi motívumokat hoztak vissza magukkal, de hogy hogyan kellene ezt az anyagot használni, feldolgozni és színpadra állítani, az még nagy problémát okozott” (Nádasi 1980: 51). Tanúskodik erről Sásdi László és Seregi László *Kalotaszegi táncok* című műve, amely a korai néptánc-koreográfiák egyik gyöngyszeme.

Rábai Miklós fentebb idézett bírálatában is egyértelműen pozitív példaként említi ezt a koreográfiát, amelyben végre felfedezni véli „a néptáncok friss gazdagságát és üde levegőjét” (Rábai 1953: 194). Vadasi Tibor szerint a darab „[v]alóban méltóságteljes, mégis virtuóz, konzervatív egyszerűséggel stilizált szám volt, s még a kötelező kis buta játék sem rontotta el [...] táncműzeumba illő érték, ha volna nálunk ilyen múzeum” (Vadasi 1987: 38). A kétarcúság azonban, az értékes próbálkozások dacára is a táncgyüttes meghatározó vonása maradt.

Aszalós Károly (1953 – 1954)

Rövid közjáték következett. 1954-ben Molnár István elkészíti *Magyar képeskönyv* című méltán népszerű koreográfiáját, amely e rövid időszak meghatározó műve. Az új tánckarvezető ugyanis a kritika szerint „[e]lképzeléseiből keveset tudott valóra váltani. *Pontozóját* a kritika nem fogadta elismeréssel” (Maác 1962: 7). Mi is tovább lépünk tehát.

Böröcz József (1954 – 1957)

Aszalós távozása után további átmeneti időszak következett, amelynek legfontosabb művészeti mozzanata a Honvéd Együttes legendás kínai turnéja, történelmi eseménye pedig az Együttes az októberi 23-ai forradalom melletti kiállása volt. Ennek következtében a tánckart is egy időre feloszlatták. E szomorú esemény azonban, öröm az örömben, a későbbiek során teljes újramezítésre adott alkalmat.

A kínai utazás vonattal 12 napig tartott. Hogy ez mit jelentett a tánckar számára, arról Nádasi Marcella így ír: „Elhatároztam, hogy valamit tenni kell a táncosok kondíciója érdekében, mert a majdnem két heti utazás a vonatban a társaságnak szörnyű kiesését jelentett. Általános megdöbbenésre kijelentettem, hogy *a vonaton gyakorolni fogunk*. Az elképzelés vegyes érzelmeket váltott ki, de mikor a folyosón felálltunk, arccal az ablakok előtti rúd felé, ahogy a helyszűke megengedte, egész jókedvűen és simán mentek a dolgok” (Nádasi 1980: 53 – kiemelés az eredetiben)

A három hónapos kínai turné, amelyről filmeket és fotókat is közlünk jelen kiadványunkban, jelentős sikert hozott. A tánckar életében azonban sokkal komolyabb változást hozott valami, ami időközben otthon történt. Horváth Ádám, akkori karnagy, így idézte fel a nevezetes pillanatot: „Egy este Jancsó Miklóssal (filmsként kísérte az együttest, ő is egyenruhában) [...] Hangsúly városában a rádióból tudtuk meg, hogy harcok vannak Budapesten. Ettől kezdve fogyott az út szépsége, helyette belépett az izgalom: mi van az otthoniakkal, mi van az országgal, mi lesz velünk?” (Horváth 1999: 74). Érezhetően érni kezd valami. A botrány azonban nem Kínában tör ki.

A társulat hazafelé, a Szovjetunió kellős közepén egyszerűen megtagadja a fellépést. Az együttest hazarendelik s a renegát társaságot a forradalom leverése után feloszlatták. Mivel az Operaházban éppen férfitáncosokat keresnek, Seregi László, Zilahi Győző, ide kerülnek. Mások, Széki József és Tausz László, az Operettszínházba. A többiek megalakítják a *Csárdás* és a *Vadrózsa* együtteseket. Úgy tűnt tehát, hogy a táncgyűttes kilenc évi működés után eltűnik a hazai kulturális életből. Szerencsére nem így történt, de a „hőskor”, lényegében a forradalommal együtt, véget ért.



II. A hadsereg árnyékában (1957 – 1982)

Vadasi Tibor (1957 – 1963)

Már 1957-ben is nyilvánvaló volt, hogy Kodály Zoltán nyílt levele döntő módon hozzájárult a Férfikar s ily módon közvetve az egész együttes megmentéséhez. A politikai vezetés szemt hunyt a renegát művészcsoport vétkéi felett s megelégedett a vezető váltással. Az újjáalakult, ám csonka, csaknem egynegyedére csökkentett, 59 főt számláló együttes persze eleinte még nem a régi. Képzeljük csak el: a tánckar létszáma eleinte 4 fő! Vagyis, gyakorlatilag működésképtelen s csak 1957 nyarára bővül 5 párra. Gondoljunk bele, a kínai turnén bemutatott koreográfiákat még közel negyvenen táncolták. A legendás *Köcsögöstánc*, amelyet a kínai közönség mindenhol a legnagyobb tetszéssel fogadott egyszerűen megvalósíthatatlan ilyen létszámban, s ugyanez áll a „hőskor” nevezetes darabjaira is. Lényegében tehát a semmiből kellett egy új repertoárt létrehozni. Ez a feladat állt az új tánckarvezető, addig az együttes táncosa, Vadasi Tibor előtt.

E korszak jellegzetességeit Molnár Ernő, későbbi tánckarvezető így foglalja össze: „A hatvanas években a Vadasi Tibor vezette tánckarban Vadasi kizárólagos alkotói munkásságában születtek meg igazán olyan művek, melyek megjelenítése az akkori időknek megfelelően igen korszerű, témáiban és formavilágában nagyon is újszerű megoldásokhoz vezetett. Ilyen művek Vadasi: *A vörös katona búcsúja* [...], *Harc és győzelem* [...], Szokolay-Vadasi: *Néger kantáta* című műve [...]. A könnyebb hangvételű katonahumor is ott volt Vadasi tarsolyában [...]. A gazdag termés ellenére az együttes fenntartóinak hivatalos álláspontja elmarasztalta az együttes tevékenységét, mondván, hogy a korszerűsítésre irányuló gyenge, bátortalan és kellő művészetpolitikai tisztázottság nélküli kísérletek nem indítottak el megfelelő fejlődést, sőt egyes esetekben eszmei és művészi engedményekhez vezettek” (idézi Maác 1981: 108-109).

Ezt azonban 1957 januárjában még nem lehetett előre látni. Vadasi így foglalja össze a kezdetet: „Németh Erzsébet, mint volt kolléga agitált [...] a Honvéd most kamaratánckar, vállalom el a koreográfusságot! [...] Elvállaltam. Sajnos” (Vadasi 1987: 34), emlékszik vissza az újjáalakulás első tánckarvezetője, nem minden irónia nélkül.

Sajátos módon azonban e körülmények és a létszámcsökkentéssel létrejövő „[...] keretek bizonyos fokig megfelelték Vadasi elképzeléseinek, amennyiben egyébként is kamaraszámokon kívánt dolgozni, [...] olyan egyéni ihletésű műveken, amelyeket kamara-keretek között jobban megvalósíthatott. Úgy is mondhatnánk, hogy a nagy együttesi létszám Vadasi bizonyos koreográfiai konvenciók folytatására kötelezte volna, amit viszont el akart kerülni s egy ideig el is kerülhetett” (Maác 1962: 13). Munkája eredményeként néhány év alatt, az időközben már 24 tagúra bővült táncgyüttes kialakítja második arculatát.

Vadasi sem lóghatott azonban ki a sorból: a politikai környezetnek határozott elvárásai voltak a kegyesen életben hagyott táncsoporttal szemben. Az elvárt katonaprofil ideológiája a következő: „[a] szocialista néphadsereg katonája különleges lény, más ember mint a civil [...] s ennek az élen járó honvédnek a katonaeletet kell ábrázolni a színpadon derűsen, pozitívan, vagyis szórakoztatva-nevelve (mely katonaelet akkor minden volt, csak nem derűs)” (Vadasi 1987: 33). A feladat a tánckarra nehezedett.

A katonaprofil kialakítása mellett azonban más koreográfiák is születtek. Jelentős változás következett be. Vadasi nemcsak, hogy a kamaraműfaj felé fordult, hanem jórészt szakított a balett és a néptánc összeolvadásával létrejött korábbi stílussal. Meglepő irányban kereste a megoldást. Maác László így ír erről: „[Vadasi] táncstílusa csak részben gyökerezik a néptáncban. [...] A másik hagyomány, amelyre [...] támaszkodik (vagy legalábbis sokáig támaszkodott), már maga a

színpadi tánc. Ha ezt differenciáltabban nézzük, arra a meglepő eredményre jutunk, hogy Vadasira nem a balett vagy a mozgásművészet hatott (pedig a magyar néptáncokoreográfusoknál ez a gyakoribb eset), hanem a magyaros mőtánc és a vidám színpadok, operettek táncvilága, mondjuk ki: a varieté stílus” (Maác 1962: 14)

A második éra korai időszakának egyik jellegzetes alkotása 1957-ből Vadasi: *A vöröskatonai búcsúja* című műve. Közben folyamatosan gyarapszik a tánckar létszáma, tehát lassanként kezd túlnőni a Vadasi kialakította kamarakereteken. 1959-ben, a 10. születésnapját és 2600 előadás ünneplő együttes keretében még a két év alatt megújított repertoárral vesz részt, amelyet Vadasi Tibor így jellemez: „Nagy együttesnek »nagy műsor« kell! S itt jön a régi dicsőség visszaálmódása, az 56-os nagy műsor egyes számainak felújítása” (Vadasi 1987: 36). További hatásként érvényesül, hogy a tánckar egyre több külföldi turnén vesz részt, fesztiválokra lép fel, a tagokat így egyre több benyomás éri a kortárs (keleti blokkos) táncművészet törekvéseivel kapcsolatban. A „nagy műsor” igénye és a nemzetközi kitekintés így sajátos eredményre vezetett: „Sásdi [...] a balett útján óhajtott továbbmenni [...] Meg lehetett érteni szándékát: [...] végre tiszta nyelven akart komponálni, s ehhez értett is. Látva a cseh, lengyel, román katonaegyüttesek majdnem teljesen balettjellegűt, ő is ezt az utat választotta” (Vadasi 1987: 38). Ennek ellenére a néptánc mégsem tűnik el egészen: felújítják a *Kalotaszegi táncokat*, s állandó nyitószámként repertoáron is tartják.

A nagyívű, népi ihletésű művek közül is kiemelkedik Vadasi Tibor 1962-ben megalkotott *Szüret* című kompozíciója, amelyben „[n]em törekedett népszokás-illusztrálásra, vagy ha igen, sikerült elkerülnie a naturális ábrázolást. Saját szavaival: »itt találta meg az egyéniségét«, a mű maga teremtette antropomorf világában, amelyben a szüreti műveleteken túl maguk a tárgyak is [...] emberi arculattal, vonásokkal jelennek meg” (Maác 1962: 15). Sikeres darab született, olyannyira, hogy az alkotó visszaemlékezése szerint „Novák Ferenc a számot látva kért meg, hogy a dijoni fesztiválra csinálják a Biharinak a *Szüret* alapján egy felvonuló táncot” (Vadasi 1987: 39). A Biharit többek között e koreográfiával el is viszi a nagydíjat a színpadi versenyműsor kategóriában.

Hiába azonban a néptánc felé való kacsingatás, Vadasi világosan észleli, hogy más úton jár. Ő maga így vall erről: „Az az igazság, hogy a szakma akkori feltörekvői, s a folklórt újrafelfedezőik szemszögéből én már eltávolodtam a néptáncotól. Ebben bizony van igazság” (Vadasi 1987: 39). Ismét új idők következnek tehát.

Fejes Sándor (1963 – 1964) és Péli János (1964 – 1965)

Vadasi távozása után rövid átmeneti időszak következett. Mivel ezekben az években átfogó koncepcióval rendelkező újító koreográfus-művészeti vezető nem állt a tánckar élén, jobbára a meglévő darabok felújítása, vendégkoreográfusok kísérletei a jellemzőek. A vezetők Manninger Györgyöt kérik fel számos koreográfia elkészítésére. Erre az időszakra esik azonban a tánckar első nyugati vendégszereplése. Nagy esemény, hiszen éppen 15 évvel a táncegyüttes megalakulása után most elsőként mutatkozhat be a tánckar nyugati közönség előtt is. A későbbiek szempontjából e nyitásnak döntő fontossága van. E rövid kis átmenet előkészíti a robbanást: a művészi munka horizontja kitágul. Immár nem egy politikai okból izolált, mesterségesen fenntartott és olykor kötelező jelleggel lelkesedő közönség, de nem is ennek felső vezetése dönt egyedül egy alkotás művészi értékéről.

Novák Ferenc (1965 – 1976)

A nyugat felé nyitás új helyzetet teremt: „[a] konszolidált 60-as évek a kötelező penzumok és a mind erőteljesebben jelentkező útkeresések, újítási szándékok jegyében teltek. Persze nem

együttesi sajátosság ez; a magyar kultúra akkori jellemzője. A kétféle megfelelés kényszere: igazodás a hatalmi elvárásokhoz és igyekvő lépéstartás a külhoni művészeti-színpadai megújulásokkal” (Mészöly 1999: 32). A hazai kultúrpolitika ellenében Novák Ferenc egyértelműen a nemzetközi művészi mércének kívánt inkább megfelelni. Csakhogy az akkor már nemzetközi díjakat bezsebelő koreográfus műveit a hadsereg vezetése vonakodott bemutatni. s eleinte ő maga is kénytelen volt az elvárt igényekhez igazodni. Ám hogyan lehet eleget tenni egy nemzetközi elvárásoknak is megfelelni képes társulat igényeinek, megütni a nemzetközi mércét, s a gazdákat is jóllakatni?

E kettőség pedig már a kezdet kezdetén megmutatta magát. Novák Ferenc így emlékszik vissza kinevezésére: „Dijonban, a fesztiválon 1965-ben szép sikerünk volt, de nem tudtam, ha hazajövök, miből fogok élni, hogyan fogom folytatni. S várt itthon egy távirat, hogy menjek be a Honvédelmi Minisztériumba. Közölték, hogy azért hívtak, mert tánckarvezetőt keresnek a Honvéd Együttesbe [...] Én azt hittem, azért hívtak, mert két nagydíjat nyertem négy év alatt, [...] de kiderült, hogy erős kezű vezetőre volt szükségük, nem alkotóra” (idézi Farkas 2000: 77).

Tovább nehezítette a helyzetet, hogy a művészeti vezetés, a tánckartól inkább revü jellegű eladásokat várt volna s inkább a jazz, a musical, általában véve a könnyebb műfaj felé orientálódott. Az éppen távozó Lendvay Kamilló így ír erről: „Sajnos a művészeti tanácson belül az addigi jótékony együttműködés megingott. Belső furkálások kezdődtek [...] és »új koncepció« ütötte fel a fejét. Csináljunk revüt! – hangzott el az új jelszó. Ez kell a kiskatonának és nem az intellektuális színház. Csak semmi gondolkodásra serkentés! A kiskatona elalszik! Föl kell ébreszteni! [...] Amikor belépett a revü terv, elhatároztam: a kétéves szerződéselem éppen lejár, és én kilépek” (Lendvay 1999: 87). Novák kezdetben hajlandó a kompromisszumra még s már elkészült koreográfiái mellett az igényeknek megfelelő darabokat is készít. A musicalek ellen amúgy nincs kifogása. Így születik majd meg a *Piaf* sorozat (1968) és a *Dixieland Commedy*.

Novák a Biharis együttesnél készített koreográfiáit is áthozza a Honvéd Együttesbe, közöttük a nevezetes *Tiszabíai csárdást*. Nem volt könnyű dolga ezek adaptálásával. Miként erről mesél: „A tánckar kitűnő volt, ekkorra már rengeteg mindent táncolt fantasztikusan, de eredeti néptáncból semmit sem tudott igazán. Nem volt jó dzsesszbalett-társulat, nem volt igazán jó néptáncos társaság. Mikor a színpadi néptáncban 1973 után az autentikus divat kezdett fellángolni, ez a tánckar alkalmatlan volt arra, hogy ezt a stílust átvegye, megtanulja és ebből építkezzen” (idézi Farkas 2000: 79).

A másik Biharis koreográfia, a *Várj reám*, már inkább az együttesre szabottnak tűnt, ráadásul a politikai vezetés számára is elfogadható darab volt. Igaz, nem önállóan, hanem egy egész estés műsor részeként, amelyet végre, hosszú idő után, a sajtó is figyelemre méltatott. Körtvélyes Géza kritikája (Magyar Nemzet, 1966. április 19.), ha burkoltan is, éppen arra mutat rá, hogy a bajt továbbra a katonai tematika jelenti: „A problémát a műsor második fele okozza, amelyben egy drámai hangvételű, háromtétéles tánckölteményt [az eredeti *Várj reámot*] minden átvezetés nélkül katonatémájú táncdalok követnek, majd az előadás egy ugyancsak jórészt dzsessz alapokra épülő, vidámzenés-táncos életképsorozat zárja le”. E befejező darab az önállóan is bemutatásra kerülő, ugyancsak ellentmondásosan fogadott *Tóbiás, a kiskatona*. Érdekes adalék még az eredeti *Várj reám*hoz, hogy évekkal később, amikor Vadasi Tibor felújította a darabot, maga is meglepődött: „[h]íába oldotta meg technikailag jobban a mi együttesünk a számot, a koreográfia igazán a Biharisok lábán volt otthon. Ott volt a lelke” (Vadasi 1987: 43).

A készülő musicalek között is külön figyelmet érdemel a fentebb már említett *Tóbiás, a kiskatona* című opusz. Ékes bizonyítéka annak, hogy még a legjobb szándék és a legtehetségesebb alkotó sem lehet képes olyasmit megszerettetni a közönséggel, ami nem is a színpadra, hanem a politika asztalára való: az ideológiát. Novák visszaemlékezése szerint a darab jól sikerült, de az lett a csődje, hogy az alkotók minden tiltakozása ellenére „ránk erőszakolták, mutassuk be Szegeden, a

Dóm téren. A Dóm tér úgy kivetette magából, hogy a Honvéd Együttest legközelebb már csak a győri balettel együtt hívták meg Szegedre” (idézi Farkas 2000: 79). Szűcs Elemér, a darab főszereplőjét alakító szólista is elismeri, a darab Szegeden joggal bukott meg, ám hozzáteszi máshol azonban sikert aratott, ráadásul úgy, hogy a politikai vezetés nem vette észre a rejtett kritikát. Címszereplőként így emlékszik erre vissza: „Tóbiás, a kiskatona kedves, csetlő-botló fiú, próbálna beilleszkedni a hadseregbe, de mit csináljon, ha a katonaság olyan, hogy abba képtelenség beilleszkedni” (idézi Eszéki 1993: 18).

A néptánc persze nem tűnik el, sőt, 1971-ben olyan műsor születik, amely legendássá válik, a Szigeti Károllyal és Györgyfalvai Katalinnak közösen jegyzett *Tíz magyar néptánc*. A darab nagy sikert arat, a szakma is igen kedvezően fogadja. Körtvélyes Géza kritikáját (Magyar Nemzet, 1971. május 14.) idézzük: „Igen jó táncprodukción láthatott a néző a Madách Színházban. Az egyetlen szünettel elválasztott program valójában két zárt részre tagolódott; első felében táncjátékok, a másodikban magyar néptánc-koreográfiák követték egymást, s az utóbbi sorozat – szerintünk – az elmúlt évek legjelentősebb magyar néptáncműveinek [...] Györgyfalvai műveiben (*Forgató, Karikázó, Csárdás, Ugrós*) átütő erejű a muzikalitás, a motívikai és térbeli formálás ötletessége, változatossága és – talán épp a zeneiségből fakadó – arányérzék. Novák számaiban a ritmus és a metszetten éles mozdulatok uralkodnak. Szigeti két szélső értékkel jelentkezik meggyőzően: az elementáris állattutázó, már-már kultikus monológgal (*Pászortánc*) – Eifert János parádés előadása – s a lakodalom nagyszerű, természethez közeálló költészetével (*Lakodalmas*)”.

A tánckar tehát szépen halad az ismertség és elismertség felé. S bár a *Csillagtorókat*, Eck Imre koreográfiájának bemutatóját a televízió egyenes adásban közvetítette, 1975-ben a politika ismét beleszólt az együttes életébe: „A vizsgálódók megállapítják, hogy bár az együttes egyre érezhetőbben jelen van a hazai kulturális-művészeti életben, s a műsorpolitika is céltudatosabb, nem talált hangot a fiatalokhoz, a sorkatonák életkori sajátosságaiból adódó igényeit nem kellően elégíti ki. Az együttes vezetése – sietős válaszképpen – kiadja a jelszót: arccal a szórakoztatás az erőteljesebb katonaprofil felé!” (Mészöly 1999: 41). Ez azonban már sok a tánckarvezető-koreográfusnak: otthagya az együttest és Hollandiába, az amszterdami *Folkloristische Danstheater*hez szerződik.

Vadasi Tibor (1977 – 1978) és Péli János (1978 – 1979)

Az új tánckarvezető Vadasi Tibor lesz, aki 1957-től 63-ig már állt egyszer a tánckar élén. Rövid mandátuma alatt kevés nevezetes esemény történik, ám említést érdemel, hogy egyre inkább nyilvánvalóvá válik, a néptánc a siker kulcsa, különösen külföldön. Csakhogy nincs megfelelő anyag. Vadasi így emlékszik vissza egy nyugati turné előkészületeire, a „Kalotaszegi táncok” felújítására: „Neofolklór ide vagy oda, Mexikóba készülve ezt a számot kellett nyitószámként előkotorni” (Vadasi 1987: 38).

Az őt követő tánckarvezető, Péli János 1955 óta volt az együttes tagja, összesen 36 éven át táncolt hivatásosként a Honvédban egészen 1991-es nyugdíjba vonulásáig. Karakterként még most is feltűnik a színpadokon, hiszen a Táncszínház még mindig számít „Janóra”. Korábban már vezette két évig a tánckart, most újabb két évre őt bízzák meg a vezetéssel.

Molnár Ernő (1979 – 1982)

Néhány évig azonban a katonaprofil kialakításnak soha véget nem érő folyamata az új tánckarvezető, Molnár Ernő vállára nehezedik. Közvetlen elődeinek nehézségeire így emlékszik vissza: „Kezdetben nagy erővel kutattuk a katonaprofil kialakításának lehetőségeit. Novák jeles alkotók hadát sorakoztatta fel a feladat megoldására, mint például Eck, Seregi, Fodor, Geszler, s ő maga is jócskán kivette részét a munkából. [Ennek ellenére] nem sikerült ideális katonaprofilú

műsört teremteni, amely mindenki igényét kielégítette volna [...]” (idézi Maác 1981: 109-110).
Tegyük hozzá, Molnár Ernőnek sem sikerül, hiszen a feladat megvalósíthatatlan. Közben
azonban mégis elindul valami: egyre határozottabb a belső igény a tánckar művészi megújulására.
Molnár szavaival: „Szándékunk, hogy hivatásos együttesünk mellett nőjön fel egy új koreográfus
nemzedék, amely másfajta gondolkodásmódjával, s a megvalósítás új eszközeivel kecsegtethet”
(idézi Maác 1981: 113).



III. A Táncszínház (1982 –)

Fontos szempont a harmadik korszak tánckarvezetői munkájának megítélésében, hogy megváltozik a tánckar felépítésének szerkezete. A karvezető hagyományosan, kezdetől fogva, a tánckar művészeti vezetője is volt egyben. Ez 1982-től megváltozik. Novák Ferenc ekkortól az együttes művészeti vezetője s emellett, hogy a többi kar művészeti vezetését is ellátja, természetesen nagy hangsúlyt fektet a tánckar munkájának művészeti irányítására. A tánckar vezetője tehát immár nem a művészeti koncepció kidolgozója, hanem a művészeti vezető közvetlen munkatársa, aki a művészeti tervek gyakorlati végrehajtásáért felel. Mindenképpen említést érdemelnek azonban azok a tánckarvezetők, akik 1982-től segítettek a művészeti vezetőt: Molnár Ernő (– 1993), Szűcs Elemér (1993 – 1994), Román Sándor (1995 – 1997), Makovínyi Tibor (1998 –).

Novák Ferenc (1982 –)

1982 a döntő változás éve: a Honvéd Együttes művészeti vezetésével egyre elégedetlenebb minisztérium ismét megkeresi Novák Ferencet. Tata így emlékszik erre: „1982-ben, amikor megint akkora baj volt a Honvéd Együttesnél, hogy én is jó lettem volna művészeti vezetőnek, hívtak vissza az együttesbe” (idézi Farkas 2000: 87). Némi töprengés után Tata, igent mond, ám csakis egy félállásra, hogy mozgási szabadságát, veszély esetére, megőrizze. Hiába, van már némi tapasztalata. Mindenesetre a feladat legalább már nem a katonaprofil kialakítása, hanem az, hogy művészet szülessen, és „az együttes a perifériáról kerüljön a művészeti élet középpontjába” (idézi Farkas 2000: 124).

A kezdés nem könnyű. Az új művészeti vezetőt a társulat sem fogadta kitörő örömmel. A párttagokban, a szakszervezetekben a művészeti tervben szereplő bemutató- és eladásszámtól megállt az ütő, különösen a kórusban: mindenkinek gyakorlatilag kétszer annyit kellett volna dolgoznia, a kényelmes tempó helyett. Taggyűlést hívtak össze tiltakozásul, a puccs küszöbön állt. Tata azonban győzött. Némi idő elteltével már világosan látszott: a befektetett energia megtérül. „Csak akkor enyhültek meg,” – meséli Novák Ferenc – „amikor jöttek a sikerek. Mert az egyre több munka meghozta, hogy egyszercsak bekerültünk a hazai, sőt a nemzetközi művészeti életbe. S ma már természetes, hogy mennek énekelni a Fenice Színházba, Velencébe, meg a barcelonai, trieszti operába, s hogy a tánckar szerepel a kairói operában, ők nyitják meg a mexikói fesztivált...” (idézi Farkas 2000: 90).

Idáig azonban még hosszú út vezetett. Novák teljesen új tánckart épített: elképzeléseihez radikális frissítésre volt szüksége. A régi táncosok helyére az Állami Balettintézet néptáncmozgatóinak teljes végzős osztálya került. A régiek nem könnyen fogadták e döntést, bár indokoltságát megértették. Gantner István, azok egyike, aki maradt, egy interjúban (*Táncművészet*, 1992, szeptember-október) így emlékszik vissza: „Felismertük, hogy szükségszerű volt a váltás, mert Novák Ferenc a régiekkel nem tudta volna megvalósítani sok éve dédelgetett táncszínházi álmait. [...] Csak azt sajnálom, hogy [...] nem voltam már fiatal”. Makovínyi Tibor, jelenlegi tánckarvezető is ekkor került a társulathoz: „Novák Ferenc még a Balettintézetben megkeresett bennünket, s beszélt új, táncszínházi elképzeléseiről. Elmondta, hogy új együttest szervez és hívta az egész évfolyamot. Aztán elkezdődött a munka. Nem külön, valamiféle színészképzés formájában, hanem konkrét feladatokban. A mára megszerzett előadói rutin négy évünkbe került” (Jálics Kinga interjúja, *Táncművészet*, 1992, június-július). Megalakult a Hegedős együttes, a tánckari műsorok autentikus folkzenét játszó kísérezzenekara. Hamarosan csatlakozott az együtteshez Rossa László zeneszerző is, számos táncszínházi darab komponistája.

Az igazi áttörés 1984-ben következett be: ekkor mutatta be a tánckar azt a művet, amelynek megszületése óta joggal viseli a Táncszínház nevet: Rossa-Novák: *Magyar Electra* című művét. A Nők Lapja (1984/12) így ír a darabról: „Megtörtént a csoda. Soha nem éreztem ilyen egyértelműen a gesztusok és a mozdulatok konfliktus-kifejező erejét. Hogy a tánc és különösen a néptánc nemcsak lelkiállapotok, de emberi viszonylat-rendszerek, társadalmi összeütközések érzékeltetésére is alkalmas”. A titok tulajdonképpen egyszerű: „[a]hogy Bartók és Kodály kiemelte a népzene-népdalt a maga autentikus megjelenéséből s bevezette a koncertdobogóra, ugyanúgy tett Novák Ferenc is: a néptánc mozgásanyagából színpadi drámát teremtett” (Mészöly 1999: 49).

A néptáncemlékből építkező dramatikus színház gondolata nem előzmények nélküli: „Az én generációm tagjai” – meséli Novák Ferenc – „Szigeti Károly, Tímár Sándor, Kricskovics Antal, Györgyfalvai Katalin, Galambos Tibor, Simon Antal, Orsovsky István, Pesovár Ernő, sokáig, talán a hetvenes évek elejéig úgy érzetük, hogy egyszándékúak vagyunk, s akiket úgy emlegetnek, mint a második koreográfusnemzedéket, azt a koncepciót vallottuk, hogy a néptánc is alkalmas dramatikus művek létrehozására, alkalmas egy színházi formanyelv megteremtésére. Közülünk mindenki dramatikus művekkel kezdett, és ezekre volt elsősorban büszke. A mi generációnk számára szerelem volt a színház. A néptáncal színházat szerettünk volna csinálni. De ez a lehetőség nem teremődött meg” (Böjte 2000: 137-138). Hosszú éveknek kellett még eltelnie s számos úttörő munkának megszületnie, míg valóban megszületett a „néptáncszínház”. Mindenképpen említést érdemel helyütt Novák Ferenc együttműködése a Szörényi-Bródy szerzőpárossal. Mind a *Kőműves Kelemen*, mind pedig az *István, a király* olyan a mai napig játszott, sikeres színházi darabok, amelyekben a koreográfia néptáncemlékből merít. A *Kőműves Kelemen*ről Fodor Lajos (Népszava, 1992. január 27.) így ír: „Ez a produkció többféle, igen ősi forrásból táplált színházi rítus, aminek eszmei mondanivalója a hatásában, a teátrális élményben rejlik. A néphagyomány ilyen élesztéséhez pedig ma a földkerekségen kevesen értenek úgy, mint Novák”. Az *István, a király*ra pedig, 25 évvel a bemutató és a páratlan utóélet okán, nem szükséges külön kitérnünk.

Az a darab azonban, amely mind formanyelvében, mind pedig tartalmi vonatkozásában a legegységesebb, az *Electra*. Nem is csoda, hogy a szakma is igen kedvezően fogadta. Kaán Zsuzsa kritikájából (Népszava, 1984. április 30.) idézünk: „A koreográfus mesteri tömörséggel stilizálja színpadra a néptáncalapanyagot, s dramaturgként is kitűnően építi fel a tragédiát”. Az Elektra megfelelő pillanatban született, hiszen az egyoldalú és a különféle néptánc-koreográfiákat csak sorba rendező előadások már senkit sem hoztak lázba: a közönség többre vágyott. Világossá vált, – meséli Novák Ferenc – hogy „a néptáncot csak a színház tudja megmenteni. Közben újra hangsúlyozom, hogy a színházat csináló együtteseknek is anyanyelvi szinten kell tudniuk a néptáncot. De a közönségnek fontos a színházi megjelenítés” (Böjte 2000: 146). S talán még fontosabb, hogy ezáltal a nemzeti örökség egy olyan eleme került a színházi kultúra reflektorfényébe, amely az anyanyelvi határokon túl is sikert arathatott eredetiségével, unicitásával. Béjart, Brook, Strehler, Ljubimov mindannyian saját, csakis rájuk jellemző gesztusrendszert dolgoztak ki. Sikereik és elismeréseik eredetiségük nélkül elképzelhetetlen. A magyar néptánc kincs egy hasonlóan eredeti színházi nyelv megteremtésének lehetőségével kecsegtetett: „Mi ismerjük a folklórhoz tartozó teljes szokásrendet, rítusvilágot, és ezt mint formanyelvet tudjuk használni. Tulajdonképpen mindenfajta dramaturgiai szituációra biztos formulánk van. Nem kell kínos kitalációkkal vagy máshol elcsépelet eszköztárral élnünk, mert van egy ezer éve alatt kicsiszolódott formanyelvünk” (Böjte 2000: 140).

A kulcs tehát megvan s az *Electra*t számos újabb, hasonló felfogásban készített darab követi: *Szarvassá változott fiak* (1985), *Forrószegiek* (1989), *Antigoné* (1991), *József és testvérei* (1993). Sőt, nemcsak drámák, hanem igazi vígjátékok is: *Kocsonya Mihály házassága* (1986), *A helység kalapácsa* (1991).

A *Forrószegiek*, egy igaz történeten alapuló szerelmi torgédia az, amely talán még az *Electránál* is inkább példázza a „néptáncszínház” ősképet. A „széki Rómeó és Júlia” témája és a feldolgozáshoz felhasznált tánc és zene is egy adott helyről származik. Ám ennél is többet számít, hogy a darab nem egyszerűen színre viszi egy történetet, hanem egyenesen ablakot nyit a néző számára egy eredeti világra: márpedig ez elképzelhetetlen lenne a szereplők kiemelkedő színészi teljesítménye nélkül. A bemutatóról így ír Szále László (*Élet és Irodalom*, 1989. május 26.): Én csak néztem a táncot, és nagyon jól éreztem magam. Forró és sűrű volt a levegő. A táncosok színészként teljes értékűek voltak, nem egyszerűen koreográfiát táncoltak, hanem egy figurát is megszemélyesítettek, méghozzá belülről, minden teátrális külsőség nélkül”. A darab, annak ellenére, hogy új utat jelölhetett volna ki, egyedi maradt. Ahogyan Eszéki Erzsébet megfogalmazza: „Kár, hogy [...] csak előzménye van, ám 1989 óta folytatása nincs” (Eszéki 1993: 86). Novák a kilencvenes évek elején az európai örökség két alapvető forrásaiból, Szophoklésztől és a Bibliából választ témát és zárja a dramatikus Táncszínház első korszakát.

Az *Antigoné* kritikájából is érdemes kiemelni néhány sort. Kaán Zsuzsát idézzük (*Táncművészet*, 1991, április): „[J]óllehet Novák a görög tragédia újraalkotásakor ismét magyar (továbbá Kárpát-medencei, balkán) folklórt használ, darabját sikerül egyetemes érvényűvé tágítania. A néptánc nyelvét ugyanis évek óta önálló eszközként kezeli. Segítségével örök emberi indulatokat, érzelmetszmét fogalmaz meg; klasszikus drámai helyzetek sorát teremti meg, korszerűen. Ráadásul úgy, hogy az eredeti drámai alapanyag etikai magva ne sérüljön; sőt, a mai néző számára is Szophoklész üzenetét hordozza; annak – kétezer év távlatából is – máig példaértékű igazságával és humanizmusával”.

A néptáncanyag ugyanakkor annyira gazdag, hogy a színház mellett bő forrásként szolgál az együttes autentikus néptáncrepertóriumának kialakításához is. A Táncszínház kínálata olyan klasszikus darabokkal bővül, min Diószegi László: *Tündérkertje* (1986) és *Utolsó leltára* (1989), Román Sándor: *Nagyapák tánca* című koreográfiája (1994). Olyan autentikus néptáncbemutatók is készülnek, közöttük a nagyszabású *Magyar menyegző* (1991) és a *Harangok kondulnak* (2000), amelyek több néptáncegyüttes közreműködésével valósulnak meg. Nemcsak egy alkalomra érvényes tehát Kaán Zsuzsa kritikája az *Utolsó leltár* felújításáról (*Táncművészet*, 1993, 3-4.): [A Honvéd Táncszínház táncosai újfent bebizonyították, hogy] a táncszínházi, tematikus-dramatikus produkciók nem táncos (hanem színészi, énekesi, olykor prózai) feladatai mellett, vagy éppenséggel azok ellenére sem felejtettek el táncolni! Olyan lendülettel, olyan felszabadult életörömmel, összeszokottan, s egyéni színekben mégis gazdagon birtokolták és közvetítették a Kárpát-medence néptáncait, mint ahogy ezt már tőlük megszoktuk”.

Külön említést érdemelnek emellett a Táncszínház gyermekdarabjai, amelyek egyfajta „gyermeknéptáncszínházként” ugyancsak az alapkoncepció részeként születtek meg: *Lúdas Matyi* (1992), *János vitéz* (1995), *Fehérlófia* (1999), *Országalma avagy Mátyás király és a cigánylány* (2003). A gyermeknéptáncszínházak sorába tartozik az *Egri csillagok* (1997) musicalfeldolgozása is, amelyben a Honvéd Táncszínház más táncegyüttesek társaságában működik közre.

Jól érzékelteti a gyermeknéptáncszínház sajátosságait Takács István a *Lúdas Matyiról* írott kritikája (*Táncművészet*, 1992, november-december): „[A rendező-koreográfus] felhasznál a történetbe kapcsolható magyar népdalokat, mondókákat, gyermekjátékokat, táncmotívumokat, jeles napok tradicionális anyagát, s még seregnyi más apró motívumot. De a különböző helyről vett s különböző tónusú materiát jól össze tudja fogni, egységessé képes szervezni. A rétegeket is nagyjából jól illeszti. A vándormotívumokat tartalmazó alaprétgre ráilleszti a népmesei réteget, erre a csipkelődő, erősen ironikus hangvétellű táncszínház-eszköztárat, s mindehhez hozzátesz egy olykor kikacsintó, gunyoros, aktualizálásoktól sem mentes [...] szöveg- és dalszöveg-réteget. Egyáltalán: az egész művet áthatja Novák tiszteletlen, de sosem túlzó vagy ízléstelen humora”.

Nem szabad elfelejteni azonban, hogy eközben, történelmi közjátékként, az 1989-es rendszerváltást követő átalakulások igen nehéz helyzetbe hozzák az együttest. 1990-ben és 91-ben egymást érik a politikai támadások: az együttest meg kell szüntetni. A „művészegyüttes” valóban rossz emlékkü elnevezése sokak számára a „pufajkás” kultúrpolitika első és legfontosabb reprezentánsa. Pedig az együttes művészeti vezetésének akkor már nem volt miért szégyenkeznie: néhány év alatt megtörtént az a gyökeres átalakulás, amely a politikai támogatás nélkül is helytálló, piacképes művészi minőségre helyezte a hangsúlyt az együttes munkájában. Novák Ferenc így nyilatkozott erről: „Mi az égvilágon semmit sem változtattunk, ugyanazt a műsorpolitikát folytattuk 1983-tól. Akkor kezdődött el a műsorszerkezet átalakítása és mire 1990-et írtunk és megtörtént a rendszerváltás, addigra már szó sem volt arról, hogy bármit is változtatnunk kellene” (idézi Mészöly 1999: 52).

A gazdasági átalakulások következtében egyre romló pénzügyi helyzetben 1994-ben újabb viharfelhőként tornyosul az együttes felett a létszámcökkentés, ám ekkor még sikerül ezt elodáztatni. Ám 1996-ban, az újabb létszámcökkentés jegyében, amelynek során a tánckart szerencsésükre nem éri csorba, a teljes szimfonikus zenekart felosztatják. Több mint 50 fővel csökken az együttes létszáma. És még mindig nincs vége. 1998-ban újabb támadás éri az együttest. Nyilvánosan elhangzik a nevezetes összehasonlítás egy államtitkár részéről: amennyiben választania kellene egy dandár felszerelése vagy a Honvéd Együttes között, az előbbi mellett döntene. Újabb kérelmek, újabb haladék. 2000-től pedig a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma (a jelenlegi Oktatási és Kulturális Minisztérium elődje) költségvetési intézményként átveszi a Honvédségtől az együttest. Úgy tűnik, minden rendben és az együttes zavartalanul működhet tovább. Sajnos, később kiderül, a viharfelhők még nem oszlottak el.

Novák Ferenc mellett a már említett koreográfusokon kívül, olyan alkotók dolgoznak, mint Foltin Jolán, Diószegi László. Foltin vállaltan női perspektívából készített darabjainak emocionalitása, a *Harangok* (1996), az *Asszonyok könyve* (1994) és a *Lagzi* (2001) érzelmegzaltsága jól ellenpontozza Novák moralizáló látásmódját, Diószegi László „táncdokumentuma”, a *Moszkva tár '96* pedig Novák történelmi témaválasztásait egészíti ki egy mai napig is égető társadalmi probléma színpadra vitelével. A kilencvenes évek két utolsó jelentős produkciója azonban nem egy alkotó nevéhez kötődik. A *Keleti táncvihar* (1998) és az *Egy pár tánc* (1999) az elsők azon műsorok sorában, amelyek majd az ezredforduló után kialakítják az együttes új arculatát.

Külön meg kell emlékeznünk azokról a fiatal koreográfusokról is, akik az Táncszínház tagjaiként alkottak önálló darabokat az együttes számára. Táncszínházi útkeresésük sokfelé vezetett. Román Sándor a néptáncszínház modernizálásának lehetőségeit is megkísérelte *A kertész álma*ban (1994), Horváth Zsófia pedig a bensőséges hangulatokat megragadó „néptánc kamaraszínház” irányában kísérletezik szép sikerekkel: *Szekérbölcső* (1998) című koreográfiája külföldön is díjat nyert. Ugyancsak ki kell emelnünk azokat a koreográfusokat is, akik, ha önálló darabot nem is készítettek az együttes számára, koreográfiáik a mai napig az együttes repertoárjának részét képezik. Zsuráfszky Zoltán *Szatmári legényes és friss* című száma, Stoller Antal *Eszközöse, Kádártánc* és *Bertók verbunkja* a legnépszerűbb számok közé tartoznak. Számos koreográfiát készített az együttes táncosaként Ertl Péter, Makovinyi Tibor. Újabban koreográfusként mutatkozott be Hortobágyi Gyöngyvér, Gombai Szabolcs, Béres Anikó és Lengyel Szabolcs.

Az ezredforduló, miként korábban már említettük, a Táncszínház életében is fordulópontot jelent. A klasszikus néptáncszínház helyét lassanként átveszik az évente születő tradicionális néptáncprodukciók, amelyek több koreográfus közreműködésének gyümölcsei. A világ ismét változott. A nyolcvanas években a színházi látásmód tette vonzóvá a néptáncot a közönség számára, az új évezred már a színes, látványos, virtuóz nagyprodukciók kora. E darabok nélkülözik a szüzsét, elemeiket, az egyes koreográfiákat külső koncepció tartja össze, egy-egy tájegység vagy néprajzi fogalom.

E darabok sorát a *Magyar Millennium* tiszteletére rendezett, több néptáncgyűttes közreműködésével megvalósuló ünnepi gálaműsor, a *Harangok kondulnak* (2000) nyitja meg. A műsorban, miként később több produkcióban is, nemcsak koreográfiák szerepeltek, hanem énekes, szöveges betétszámok is. A *Millenniumi Sokadalom* részeként az ország több nagyvárosában is bemutatásra került a országos rendezvénysorozat másik nagyprodukciója az *Évszázadok táncai* (2000) című darab, amelynek különlegessége, hogy a magyar néptánc Nyugat-Európából átvett, ám lassanként integrált és önállóvá magyarított különféle formáit a táncok eredetijének társaságában mutatja be, a breton lánc tánctól a salterellaig. A változatos és vidéken is sikert aratott darab másik sajátossága, hogy a táncokat nem pusztán folkzenekar, hanem régizenei együttes is kíséri.

Ugyancsak a *Millennium* évében született a *Fekete gyöngyök* (2000) című produkció is, amely a Kárpát-medencei cigányság zenéjét és táncait mutatja be. A koreográfiák egy része autentikus táncok megjelenítése, de megtaláljuk a műsorban a néptánc alapokon nyugvó önálló kis darabokat is, mintegy a Táncszínház örökségeként. A koreográfiákat zenekari számok élénkítik, roma folklór, erdélyi román cigány fúvószenekar és szalon cigányzene. A darab külföldön is sikert arat, számos meghívást ér meg. Legutóbb, 2006-ban Amerikában mutatta be a Táncszínház. A fellépésről a New York Times kritikusa (2006. október 2.) így ír: „A Honvéd Táncszínház által bemutatott roma inspirációjú [...] táncest meglepően szerény esemény volt, de jó értelemben véve. Számtalan néptáncsoporttal ellentétben – akik nagyobb hangsúlyt fektetnek a zenei erősítés látványos takarójára, a feltűnő fény- és színházi effektekre, mint a táncra – a Honvéd egyszerű eszközöket használt [...] Bár az együttes táncosai láthatóan szakképzett táncosok, mégis el tudták hitetni velünk, hogy bármelyikünk képes lenne [...] dobogós, combcsapkodós, forgós táncukat előadni. A táncok jó része – különösen a férfitáncok – meglehetősen virtuozitást igényel”. Az első rész fináléja, miként arra Fáy Miklós is felhívja figyelmünk (*Népszabadság*, 2000. november 4.), meglepő módon még tanulsággal is szolgál: „Rázzák a legények és a leányok, és mindaz, ami az utcán ízléstelen, külvárosi, ijesztő vagy szegény, jelmezzé változva megnemesedik, nem ijeszt és nem borzaszt, mert színpadra téve, kivételes percben mind egyetlen dolgról szól: a másik emberben lévő méltóságról”.

Foltin Jolán *Lagzija* (2001) a felvidéki menyegző köré szerveződő népszokásokat dramatizálja. A darab érdekessége, hogy az autentikus jeleneteket a menyasszony legbensőbb élményeinek, szimbolikus, álomszerű jelenetei tagolják, amelyek az asszonnyá válás lelki folyamatának fordulópontjait mutatják be. A *Tavaszi varázslat* (2001) című produkció érdekessége emellett, hogy a Fővárosi Nagycirkuszban mutatták be az, hogy cirkuszi művészek közreműködésével valósult meg.

A *Duna rapszódia* (2002) Közép-Kelet Európa nagy folyójának vonalát követi végig a Fekete-erdőtől a Fekete tengerig, mind a kilenc folyómenti nemzet eredeti táncait színpadra véve, a Budapest Táncgyűttes közreműködésével, Zsuráfszky Zoltán vezető koreográfus elképzelései szerint.

Külön helyet foglal el a nagyprodukciók sorában a *Ki népei vagytok* című kétrészes darab (2003 és 2005), ugyanis „Foltin Jolán szerkesztésében-rendezésében a Honvéd Táncszínház fiatal táncosai ezúttal koreográfusként mutatkoznak be, akik az intimebb szerkesztés révén az emberi karaktereket domborítják ki, a szólisták kerülnek előtérbe. Már nem a képileg gazdagabb csoportos jelenetek dominálnak, mint az eddig megszokott néptánc-összeállításokban” (*Keresztény Élet*, 2003. március 16.).

Szintén 2004-ben született meg a *Mozgásörületek* című produkció, amelynek különlegessége, hogy a virtuóz néptáncfigurák mellett break-es és akrobata fiatalok is közreműködnek benne. A *Tízszámvirág* (2004) és a *Ki népei vagytok* második része (2005). A Táncszínház a *Bartók útjain* (2006) című produkcióval emlékezett meg a zeneszerző születésének évfordulójáról.

És ezzel elértünk a jelenhez. Szomorú tény, hogy e tanulmány születésekor még nem lehet biztosan tudni, mi lesz az együttessel, mi lesz a tánckar sorsa. Nem túl szívderítő, hogy a tánckar történetét ezzel kell lezárni, de reménykedjünk, hogy e kiadvány nem az idén 59 éves kar mementója lesz, hanem a jövőre 60 éves Honvéd Táncszínház eddig megtett útjának emlékköve, amelyet még hosszú, sikerekkel övezett további útszakasz követ.



Hivatkozások:

- Bőjte József (2000): „Mit akar ez az egy ember?” In: Farkas 2000: 137-158.
- Devecseri Gábor (1949): „Harcos és vidám táncokkal, zengő kóruszámokkal bemutatkozott a Honvéd Művészegyüttes.” In: *Szabad Nép*, 1949. május 1.
- Eszéki Erzsébet (1993): *Tánc az élet. Egy társulat regénye*. Budapest, Zrínyi Kiadó
- Farkas László (2000): *Elmondtam én... Novák Ferenc, Tata*. Budapest, Planétás
- Horváth Ádám (1999): „Hosszú idő, rövid emlékezés” In: Mészöly 1999: 73-75.
- Keszler Mária (1975): „Beszélgetés Szabó Ivánnal táncművészeti pályafutásáról” (1970 szeptember 11.). In: *Táncművészeti Értesítő 1975/3*.
- Körtvélyes Géza (1969): „Balett és néptánc kapcsolata Magyarországon 1945 – 1956.” In: *Tánc tudományi tanulmányok 1969 – 1970*
- Körtvélyes Géza (1987): „Hol tartanak néptánc-együtteseink?” (1964. március 8.). In: *Táncművészeti dokumentumok*. Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége
- Kővágó Zsuzsa (1998): „Szabó Iván emlékezete” In: *Tánc tudományi tanulmányok 1998 – 1999*
- Lózszy János (1949): „Most szép lenni katonának...” – Készül az ünnepi bemutatkozásra a honvédség nagy művészegyüttese” In: *Szabad Nép*, 1949. április 26.
- László-Bencsik Sándor (1999): „Múltat idéző visszpillantás fél évszázad távolából” In: Mészöly 1999: 76-77.
- Lendvay Kamilló (1999): „Emlékeim az együttesnél töltött két évről” In: Mészöly 1999: 86-87.
- Maác László (1962): *Magyarországi bivatásos táncgyüttesek története megalakulásuktól 1962. decemberéig. A magyar táncmozgalom története II*. Budapest, Népművelési Intézet
- Maác László (1981) (szerk.): „A Magyar Néphadsereg Művészegyüttesének tánckara” In: *Táncművészeti dokumentumok*. Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége
- Matyasovszki József (2006): *Vásárhelyi László Emlékkönyv. Egy izzó szenvedélyű táncos életről*. Budapest, Planétás
- Mészöly Gábor (1999): *A legendás Honvéd Együttes igaz története három fejezetben. 1949 – 1999*. Budapest, Honvéd Együttes kiadása
- Nádas Marcella (1979): „A Honvéd együttesnél” In: *Táncművészeti dokumentumok*. Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége
- Nádas Marcella (1980): „Együtteseink történetéből. Működésem a Magyar Néphadsereg Művészegyüttesében” In: *Táncművészeti dokumentumok*. Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége
- Rábai Miklós (1953): „A Néphadsereg Ének- és Táncgyüttese (Az ezredik előadáshoz)” In: *Táncművészet 1953. Július*. (193 – 196)
- Seregi László (1999): „...és süttött ránk a nap” In: Mészöly 1999: 70-72.
- Vadasi Tibor (1987): „A Magyar Néphadsereg Művészegyüttesének tánckara 1957 – 1966-ig. A „Katonaprofil” árnyékában” In: *Táncművészeti dokumentumok*. Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége
- Vadasi Tibor (1989): „Emlékezés a Honvéd Művészegyüttesre (1949-1950)” In: *Táncművészeti dokumentumok*. Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége