

Néphagyomány, néptánc

BESZÉLGETÉS MARTIN GYÖRGGYEL

— A néptánc iránti érdeklődést újabb keletű fejleményként tartja számon a köztudat. Ha azonban az ember, akárcsak felületesen is, de tájékozódni kezd a tánc történetben, hamar elbizonytalanodik: valóban így áll a dolog? Nem téveszt meg bennünket a jelen kérdéseinek heveessége?

— A néptánc iránti tudatos érdeklődés nem új és nem is csak magyar jelenség. Fel-felbukkan már a 18. század óta. Megnyilvánulási helye és intenzitása változik. Azt, hogy hol, miért és mikor nő meg ez az érdeklődés, a helyi történeti-társadalmi szituáció és annak kifutási lehetőségei határozzák meg. Ebből következően az is más és más, hogy mikor, milyen mélyre jutott el a néptánc megismerésének szándéka, mikor és hol kezdtek a néptánc iránt érdeklődők az adott nemzeti kultúra egészében látni és gondolkodni. Úgy tűnik, hogy ez az érdeklődés az utóbbi két évszázad folyamán hullámszerűen, mondhatnám periodikusan jelentkezik.

Nálunk először a 18. század végén észlelhetők ennek az érdeklődésnek a jelei, szoros összefüggésben a népszemlélet jellegével. Azt hiszem, hogy maga a néptánc és a néphagyomány egésze a paraszti életmód lassú változása miatt talán nem változott annyit az elmúlt kétszáz évben, mint a néppel és a néphagyományokkal kapcsolatos szemléletünk. A 19. század elejének romantikus nemzettudatához egy felületes, eklektikus néprajzi szemlélet társult. Bizonyos táncokat lekicsinylő, becsmérő jelzőkkel illettek csak azért, mert nem tartották azokat összeegyeztethetőnek a korabeli magyarságtudattal. A reformkor során fokozatosan megváltozott a helyzet, kitágult ez a nemzettudat, s már magától értetődően belekerült a „csárdás” is. A kezdetekről egyébként még annyit, hogy a régi táncemlékek felfedezése együtt járt a magyar történelem iránti érdeklődéssel. Újra felfedezik a Heltai-krónika leírását, miszerint Kinizsi, a híres kenyérmezei diadal után győzelmi táncot jár. Ebből 1801-ben az egyik akkori közművelődési folyóiratban, Sándor István Sokfeléjében megjelent egy kis közlés. Berzsenyi Dániel A táncok című versében ezt használja fel a magyar tánc jellemzésére. Verse nemcsak itthon határozta meg sokáig a magyar táncról kialakuló képet, hanem külföldön is, hiszen ez az első magyar vers, amit például a 19. század elején oroszra lefordítottak.

Vagy máshonnan indulok: Liszt Ferencnek is voltak élményei, benyomásai és határozott véleménye a magyar zenéről és táncról. Azokat azonban a korszak ismeretei és szemlélete határozták meg. Művein át a világnak természetszerűen ez jelentette az igazi magyar zenét. S amikor a zenében Bartókhoz jutunk, hol vagyunk még ettől akkor a néptáncban! A nemzeti táncudatot sokáig a népies műtáncok határozzák meg, olyan erővel, hogy nyomai még ma is észlelhetők. A népszerűség elmélyülésével, a néprajztudomány megerősödésével a században válik konkrétabbá a néptáncismeret: fontossá válnak az egyedi adatok, táncleírások is. Az igazi változás a harmincas évekre tehető, amikor megjelenik a filmfelvevő. Más népeknél könnyebb a helyzet, mert kötött táncokat akár még szóban is megfelelően lehet rögzíteni. A mi nyitott felépítésű, improvizatív táncainkat filmfelvevő nélkül nem lehet rögzíteni. 1940 körül jutunk el oda, hogy végre akad egy táncművésznőnk, Molnár István, aki megfelelően értékeli az improvizációt. Berzsenyi Dániel szóban forgó versében úgy fogalmaz, hogy „Titkos törvényt mesterség nem szedi rendbe, csak maga szab törvényt, s lelkesedése hárt.” A tudós Lajtha László pedig, aki a népzene legrészletezőbb lejegyzői közé tartozott, a harmincas években a magyar néptáncot lényegében megfoghatatlan, rö-

zíthetetlen jelenségnek tartja. Szerinte csak a magyar tánc motívumait („a szavait”) lehet megragadni, s azokat minden táncos a kedve szerint rakja sorba. Berzsenyi és Lajtha agnoszticizmusa közt nem nagy a különbség, pedig kétszáz év választja el őket egymástól. Elsőnek Molnár István tartja fontosnak az improvizatív néptáncok pontos leírását, „olyan elemcsoportosításban, ahogy azt a filmszalag mutatja”.

— *Azt hiszem, hogy ami bennünket közelebről érint, az az utóbbi ötven-hatvan év. Ez idő alatt mintha fel is gyorsultak volna az események. Nem?*

— Ezen az időszakon belül is három érdeklődési hullám figyelhető meg: A harmincas, az ötvenes, majd a hetvenes években. Az érdeklődés mintegy húszévenként ismétlődik, felújul. A harmincas években az Ady, Móricz utáni nemzedék munkássága, a falukutató irdalom, a népi írók hatása, a néprajztudomány megerősödése, Kodály és Bartók munkásságának köztudatba kerülése együttesen segíti a figyelem felkeltését. A Gyöngyösbokréta-mozgalomnak idegenforgalmi célzata is volt, de közben olyan erők szabadultak fel, ami a későbbiekben a néptánc mélyebb megismerésében, az ápolásában sokáig érezteti a hatását. A Horthy-Magyarország művelődéspolitikája természetesen a maga céljai érdekében támogatta a Gyöngyösbokrétát, mégsem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy ebben egy alulról jövő kezdeményezés talált megjeleneési formára, s a maga módján újra kifejeződhetett benne az értelmiség népi kultúrához való viszonya is. A vállalkozást kezdetben néprajztudósok, művészek, az értelmiség legjobbjai támogatták, s egyben a szociális bajokat eltakaró kirakatjellege miatt kritizálták is. 1932-től mintegy tizenöt évig a Gyöngyösbokréta-mozgalomba tartozó száz község parasztcsoportjai rendszeresen találkoztak a fővárosban. Ez önmagában is komoly eredmény volt, közvetlen haszonnal. Mégis, azt hiszem, fontosabb az, amit közvetlen, eszméltető hatásán túl, a következményekben észlelhetünk. Abban a száz községben, ahol Gyöngyösbokréta működött, valamilyen — olykor merev — formában, azóta is élnek a tánc hagyományok. Kapuvár, Szany, Karád, Kunszentmiklós, Tápé, Szatmárökörítő, Pusztafalu, Inaktelke, Szék, Gyimesközélpok stb. táncosairól ma semmit vagy jóval kevesebbet tudnánk, ha együttesük nem kerül a Gyöngyösbokréta révén a nemzeti köztudatba, s e falvak népe ezáltal észre nem veszi, hogy hagyományukat mások is becsülik, tehát fontos és érdemes tovább ápolniuk. Ahol a Gyöngyösbokréta megvetette a lábát, ott még jó ideig eleven maradt a hagyomány iránti érdeklődés. A mai hagyományörző együttesek, illetve az ötvenes évek hulláma is lényegében ezekre az alapokra támaszkodott, csak ezt nem nagyon szokás emlegetni.

— *Ha jól értettem amit mondott, akkor a harmincas évek fellendülése mögött az értelmiség tájékozódásának óhaja is dolgozott, mélyebben pedig azoknak a szociális kérdéseknek a megelevenedése, amelyek az értelmiséget is a kiút keresésére ösztönözték. Mi a helyzet az ötvenes években?*

— Ez a hullám egyrészt annak a megnyilvánulása, hogy a felszabadulás után magára eszmélő parasztság erőteljesen bekapcsolódik a közéletbe, másrészt művelődéspolitikánk tudatosan is támogatta ezt a törekvést. A Gyöngyösbokréta még viszonylag szűk réteget érintett. Ez ötvenes években már száztagú népi együttesek is megjelenhettek a budapesti színpadokon, nemcsak azok jöhettek el, akiket a jegyző, a pap vagy a tanító kiválasztott, hanem, szinte az egész falu társadalma képviseltette magát. Támogatta és ösztönözte a néptáncmozgalmat a kulturális politika is. Lenin és Gorkij óta magától értetődő, hogy a népi kultúra egyik lényeges összetevőjévé válik a szocialista kultúrának, így a kelet-európai országok paraszti kultúrája is. A fellendülés nem egyszerűen az akkori idők dogmatizmusának a következménye. A szocialista kultúrának a néphagyományokra is támaszkodó alapelveit, amelyek — érzésem szerint — nem avultak el, akkoriban még nagyon komolyan vették. Más kérdés az, hogy a napi politika mire használta fel ezt a föllendülést. Bizonyos, hogy az eredeti szándék ugyanolyan becsületes volt, mint azoké, akik a harmincas évek hullámát élesztgették.

— Azt hiszem, hogy a hetvenes évek hulláma más természetű. Más annyiban, hogy megváltozott, vagy változóban a népi kultúra egészének funkciója. Vele ismét talán az egységes nemzeti kultúra iránti vágy keresi az érveit, kapcsolódási lehetőségeit, belső kötéseinek erősítését.

— Ez a tendencia mindig érezhető volt. A harmincas években éppúgy, mint az ötvenes években. A hetvenes évekre viszont már egységesebb lett a társadalmunk. A parasztság fokozatosan megtalálta magát abban az új helyzetben, amit az életformaváltás hozott számára. A táncgyűtések során például korábban sohasem tapasztalt nyitottsággal és készséggel találkozhatunk. Ahová csak megyünk, szinte mindenütt lehet gyűjteni. Korántsem volt így az ötvenes években, vagy a hatvanas évek elején. Ez tehát részben a parasztság életszínvonalának általános emelkedésével, elégedettségével, jó közérzetével magyarázható, részben azzal, hogy már messzebb vannak attól a paraszti léttől, amelytől a korábbi évtizedekben még csak szabadulni akartak. Ma a néphagyomány iránti érdeklődésen nem azt értik, hogy valaki vissza akarja őket szorítani hagyományos életformájukba. El tudják választani a kulturális értékeket a tényleges léttől. Amikor az ötvenes években a Népművészeti Intézet (Muharay Elemér) táncházakat akart szerveztetni, még időlegesen sem sikerülhetett. Az előző két hullám idején még viszonylag élő paraszti táncgyományokról beszélhettünk, ez azonban ma már csak foltokban létezik. Az ifjúság ettől már távolabb kerülve, s egy jobb létből visszatekintve könnyebben élheti újra a korábbi paraszti élet teremtő, eligazító értékeit.

— A táncházba, a táncgyűtések műsoraira nagyon sokan járnak, amint sokan érdeklődnek a régészet, a történelem és a néprajz eredményei iránt is. Köztük munkásfiatalok, értelmiségiek, akiknek semmi közük se volt a faluhoz. Velük mi a helyzet? Aztán azt is gyakran hallani, hogy ez a felfokozott érdeklődés megint csak az értelmiség tájékozódási kísérlete. Én azt hiszem, hogy egyáltalán nem, vagy nem kizárólag értelmiségi problémáról van itt szó.

— Nem kell feltétlenül parasztszármaszásúnak lenni ahhoz, hogy valaki ennek a paraszti kultúrának a továbbvihető értékét magáénak vallja. Kelet-Európában a nemzeti lét és kultúra kérdése a paraszti kultúrával mindig szoros összefüggést mutatott. Azok a munkások és értelmiségiek, akik nemzeti kultúrában gondolkodnak, ettől a tényről már nem függetleníthetik magukat.

— A hetvenes évek változásaiban, új törekvéseiben talán a teljesedés természetes logikája is közrejátszott. Ekkorra állt össze a kiterjedt gyűjtőmunka eredményeként az az anyag, amire támaszkodni lehetett. Ez az idő a néptáncmozgalom beérésének ideje, a kísérletek is ekkortájt kezdtek el kamatozni, s mindez kedvező társadalmi-szellemi közegben. Mi játszott még közre?

— Egy másik fontosnak tetsző, de az eddigiektől független tényezőre gondolhatunk, a ciklikusan feltámadó táncigényre. A középkortól kezdve egymást váltották a divatok, táncmániák, vagy komolyabban fogalmazva, a tánc történeti stílusok. A 19. század elején nagy kultusza volt például a keringőnek, később a polka vagy a tangó divatja árasztja el Európát. A társastáncdivatok mindig hullámszerűen jelentkeztek, a tánc iránti igény hullámszerűen támadt fel. Ugyor nemzeti színezetet kaphatott, mint nálunk a csárdás, máskor pedig általánosabb összefüggést mutat, mint a latin-amerikai táncok terjedése. A második világháború után van ennek a táncigénynek egy érdekes, egyetemesen jelentkező vonása. Az ifjúság fokozottan vonzódik a néptáncokhoz. Valamiféle primér tánc kultúrára vágnak a megmerevedett nyugat-európai táncformákkal szemben. Az amerikai ifjúság recreation-mozgalma eleinte az úgynevezett kontratáncokhoz vonzódott, amelyek a 16—18. századi polgárosuló nyugat-európai parasztság körében voltak népszerűek. A táncklubokban ezeket fokozatosan váltották fel a kelet-európai néptáncok, ezeknek is a primér közösségi formái, a balkáni lánctáncok. A magyar néptánc befogadása nehezebb. A fiatalok az individuális párostáncokkal szemben a közösségi jellegű lánctáncokat kedvelik. Az ilyeneket könnyebb megtanulni, és nehezebb elfelejteni. A zárt formájú, kis, kerek egységeket, rövid

idő alatt meg lehet fogni és meg is lehet tartani. A mi improvizált táncaink megtartása csak magasabb fokú tánckésztséggel és állandó gyakorlással lehetséges. Gyakorlás nélkül a kis formák közti kapcsolat rohamosan lazul, felbomlanak a tánc közben létrehozott nagyobb struktúrák. A mi táncházainkban is ez a mindenütt tapasztalható, primér táncigény jelentkezett. Itt azonban a személyes kifejezésnek nagyobb teret adó táncfajták váltak kedvelté, s nem annyira a lánc tánccok. A táncigény feltámadásának egyetemes tendenciája nálunk szerencsésen összekapcsolódott a nemzeti kultúrára, a nemzeti önismeretre irányuló ártértékelési folyamattal. Nem hiszem, hogy zavarról van itt szó, mint olykor állítják, hanem éppen tisztulási folyamatnak nézhetünk elébe. A nézetek ütköztetése pedig csak segítheti az ifjúság intenzívebb és eredményesebb tájékozódását éppúgy, mint a művelődéspolitikai útjainak tisztázását.

— *A magyar néptánc sajátosságaira utalt az imént. Ezekkel kapcsolatosan igen változatosan vélekednek koreográfusok, táncosok. Mi az, amit jó tudnunk erről?*

— Ha összefoglalóan kell a magyar néptáncról beszélnem, akkor elsősorban a már említett vonást, az improvizáció fontos szerepét emelném ki. Ez már régóta sokat emlegetett sajátosság, amit szinte etnikus specifikumként tartunk számon. Berzsenyi, idézett versében, más népek táncaival, táncosaival szemben a magyart egy rapszodikus Pindaroszként emlegeti, aki nem tűr korlátokat. Ma már persze tudjuk, hogy ez a vonás nemcsak a magyar, hanem a közép-kelet-európai népek tánc kultúrájára összefoglalólag jellemző. A középkori kötöttségekből feloldódó reneszánsz kori improvizatív táncformaalkotás alapvető jellegzetességei megmaradtak ezen a tájon, s nem következett be megmerevedésük, mint Nyugat-Európában. Ami sokáig akadályozta ugyan a megismerést (innen az emlegetett szívós agnoszticizmus), de gondoljuk meg, hogy milyen nagy lehetőséget ad ez az önkifejezésre! Az igazán jó táncos mindig a kötetlen táncformát választja az önkifejezésre, s táncigényét is ez elégíti ki. A kötött forma egy idő után egyhangúvá, unalmassá válik. A balkáni, középkorias, kötött lánc tánccok világában egy faluban harminc-negyven lánc tánc is élhet, s ebből a gazdag készletből alkalomszerűen válogatnak. A lánc tánccok használata divatszzerűen változik. Viszont a Kárpát-medencében egy-egy faluban mindössze három-négy tánc típust találunk, ezeket azonban ki-ki a maga egyéniségének megfelelően alkalmazza. Táncházaink a széki tánc ciklus szabályozottabb anyagával indultak. A széki tánccok egyszerűségük mellett is újszerűek, ismeretlenek voltak, s vonzó, nemesveretű táncmuzsikával kapcsolódtak. Kezdetben még nem lehetett az improvizatív férfitánc bevezetésére gondolni. A kezdeti felületi érdeklődés elmélyülésével egyre inkább az önkifejezésre alkalmasabb improvizatív, individuális táncformák felé tolódtak el szinte észrevétlenül az arányok. Ez is az improvizatív formák erejét, lehetőségeit, mintegy korszerűségét igazolja. A kezdő táncos természetesen eleinte a szabályozott formákhoz vonzódik, s a tánc tanulás alapfokán célszerű is ezeket alkalmazni. A táncalkotó készség és az önkifejezés lehetőségeinek kifejlesztése szempontjából azonban az improvizatív tánccok jelentősége és értéke a nagyobb.

— *Ez az, ugye, amit Timár Sándor nyomán a tánc esetében is anyanyelvi oktatásnak szoktunk mondani.*

— Annyira, hogy olykor még azok is állandóan „anyanyelvi alapról” (vagy másik elcsépelet frázissal „tisztá forrás”-ról) beszélnek már, akik még a kötött tánccok pontos megtanulását is „kihagyták”. Némely „szuverén” táncalkotó és pedagógus pedig azt hangsúlyozza, hogy nem önkifejezésre, s az anyag szabad használatára kell a táncost nevelni, hanem csupán a „mű” alázatos szolgálatára. Ezzel a felfogással nemcsak a tánc önmagáért való élvezetétől zárjuk el a táncost, hanem önkifejezésük lehetőségétől, s teremtőkészségük kifejlődésétől is. Azt is hallani, hogy a színpad eleve kizárja az improvizáció lehetőségét. Hát ez is megérne egy külön beszélgetést. Most csak annyit, hogy bizonyos zenei műfajok, stílusok lényegéhez tartozik az improvizáció, s ez mindig a szakmai-technikai felkészültség legmagasabb fokát feltételezi. A modern filmművészetben sem ismeretlen az improvizáció, a rögzített pillanatok semmivel sem pótolható hitelének átütő művészi ereje. Az improvizáció

persze alapos mesterségbeli tudás nélkül csak halandzsa marad. Az alkotó folyamatot sem lehet elképzelni improvizáció nélkül. Csupán az íróasztal mellett, improvizatív táncos gyakorlat nélkül kialakított koreográfiák, hordozzanak bármilyen súlyos gondolatot — a természetesség hiányában — nem lesznek meggyőző erejű alkotások. A jól felkészült, kiváló táncos rögtönzésének elemi meggyőző ereje nagyobb lehet, mint egy agyongyakorolt, s így rutinból előadott, s a legnagyobb tudatossággal megtervezett táncalkotásé. Az olykor festői látványba burkolt mechanizmusok pedig hamar kiüresednek.

— *Maradjunk még a kérdésnél néhány szóra. Ezek szerint az improvizatív néptáncokban a táncos úgy fejezheti ki önmagát, hogy eközben nem kell feltétlenül megsértenie a tánc közösségi kultúrába kapcsolódó természetét?*

— Mintegy tízezer improvizatív magyar néptáncváltozat rögzítését végeztük el eddig. Ez gyakorlatilag kimeríthetetlen forrásanyag az alkotók számára, s az önki-fejezés szinte korlátlan lehetőségét biztosítja. A kötött szerkezetű balkáni lánc táncok esetében a közösségi formát feltétlenül meg kell bontani, nagy mértékben át kell értelmezni, más situációkba állítani, a személyes mondanivaló érdekében. A mi tánc kultúránk esetében a közösségi forma kerete jóval tágabb, a táncformák struktúrája és formakészlete nyitottabb. A néphagyományban a fejlődés, kisebb-nagyobb mértékben eltérő változatok útján, lassan halad. A koreográfusnak legfeljebb nagyobb, bátrabb lépést kell tennie a változatképzésben, s már újat alkotott, de nem kell feltétlenül elszakadnia a hagyománytól. Igaz, hogy ezeket a törvényeket kemény munkával meg kell ismerni, s tanulmányozását sohasem lehet abbahagyni. Ritka még nálunk az olyan koreográfus, aki a tánc hagyomány egészét ismeri. S még csak nem is beszéltünk a táncot teremtő és hordozó népi kultúra egészéről, vagy arról a szociális és politikai azonosulásról, ami Bartók, Kodály, Mórincz Zsigmond életművét jellemzi. Koreográfusaink java része sajnos nem a néphagyomány, a közösségi művészet megismerését tekinti az alkotómunkára való felkészülés legfontosabb alapjának, hanem sokkal inkább csupán — eklektikus módon közelítve — a maguk „kivételes” egyéniségének érvényesítéséhez keresnek „motívumokat”, ötleteket, lehetőleg soha, senki más által még nem használt kuriózumértékű anyagot.

— *Viszont kialakulóban van egy másfajta, a táncművészetben belüli komplexitás!*

— Valóban, a hatvanas évektől egyre inkább az egyetemes táncművészetről beszélünk, s nem csupán néptáncról, nemzeti, kelet-európai, vagy szocialista tánc kultúrákról. Ennek természetszerű része a klasszikus és a modern színpadi tánc, s a néptáncművészet is. Az ilyen egyszerű összedadás útján elért egyetemesség azonban nagyon is kérdéses, és nem eredményezhet homogén nemzeti tánc kultúrát! A különböző — nálunk régebben vagy újabban meghonosodott — egyetemes, s a hazai talajból kifejlődő táncművészeti ágak szervezesebb kölcsönhatásának és a társadalmi tánc kultúrával való újabb kapcsolatának kellene érvényesülnie ahhoz, hogy ezt az egyetemességet, komplexitást pozitív értelműnek érezhessük.

— *Mi a helyzet az eredetiség kérdésével?*

— Annak, hogy egy mű jó vagy rossz, nem az a kritériuma, hogy mennyire ragaszkodik az eredeti néptánchoz a szó primitív értelmében. A lényeges számomra az, hogy az alkotó alaposan ismeri-e azt a közösségi hagyományt, amire hivatkozik, s ez megmutatkozik-e magas szintű művészi formában. Az eredeti „fogalma” ma ugyanolyan zavaros és mindenre használatos példának vagy ellenpéldának, mint a „tisza forrás”, a „bartóki modell” emlegetése.

Az eredetiség kérdéséhez gyakran tapad a „másolás” és a „naturalizmus” fogalma. Aki alaposan ismeri a néptáncot, és fölényes biztonsággal kezeli az anyagot, az ritkán esik az „egy az egyben másolás” hibájába, mert egyszerűen nincs is rá szüksége. Nagy anyagismeret birtokában sokkal inkább absztrahál, s a korábbi változatok alapján egy újabb, tipikusabb változatot valósít meg. Az eredmény ez esetben sokkal inkább a realista tipizálás, mint a naturalista másolás fogalmkörébe

tartozik. Sokkal gyakoribb a szó szerinti másolás azoknál az alkotóknál, akik témáik, gondolataik formái megvalósításához a filmekről és táncleírásokból „összekerességek” motívumokat és táncrészleteket, s azokat (olykor a félreértésekkel, sőt lejegyzési hibákkal, esetlegességekkel együtt) jól-rosszul beillesztik műveikbe. Mindig zavar, amikor egy-egy eredeti (filmről egyszeri formájában lejegyzett) táncrészletet viszontlátok a „szuverén” műalkotásokban. Persze erre az a sztereotip válasz, hogy itt a primitív néptánc új funkcióba, szituációba illeszkedve egy magasrendű gondolat hordozójává vált.

— *Hallottam valakitől, hogy koreográfus nemzet vagyunk.*

— A tények mindenesetre arra vallanak, hogy hajlamosak vagyunk az egyéni koreográfiai alkotás egyoldalú túlbecsülésére. Csak egyetlen jellemző példaként a magyar néptáncirodalom utóbbi három évtizedét elég áttekinteni. Néptáncirodalmunk már a negyvenes évek végére kifejlődött, az ötvenes évek elején pedig állandó sorozat is indult. Megelőztük a környező országok hasonló kezdeményezéseit. E sorozatban szűk két évtized alatt megjelent vagy ötven kötet, nagy példányszámban, jelentős állami ráfordítással. Ehhez alkalmi kiadványok, újabb sorozatok, a koreográfusok jubileumára megjelent kötetek, többkötetes pedagógiai kiadványok is kapcsolódtak. Majdnem hihetetlen, de ebből a számomra is tekintélyes irodalomból nem a magyar néptáncok ismerhetők meg, hanem javarészt (még csak nem is a kiemelkedő) koreográfusaink néptáncszemlélete, néptáncról vallott véleménye. Ehhez fogható példa egyetlen európai ország szakirodalmában nem fordul elő. Mindenütt elsősorban a hiteles néptáncok kiadására törekedtek, amihez bármikor, bárki (kutató, koreográfus vagy táncos) mint forráskiadáshoz, kézikönyvként nyúlhat. Jöhetett akármilyen kultúrpolitikai divat, ez a tendencia a szomszédos országokban lényegében nem változott. A néptáncanyag jelentőségének ilyen fokú lebecsülésére, mint nálunk — koreográfusaink bármilyen előkelő helyet is foglaljanak el a nemzetközi mezőnyben — sehol sincs példa.

— *Milyen fontosabb irányzatok észlelhetők a magyar néptáncművészetben?*

— Én csak egyféle szempontból, a néphagyományhoz való viszony szempontjából közelíthetem meg most a kérdést. Az egyik kimondatlan szélsőség az, amelyik a néphagyomány közösségi stílusát és törvényeit csak lehúzó, korlátozó tényezőként tudja értékelni, az örökség számára csak formai ötleteket, színeket, megoldási formulákat adhat, a lényegével azonosulni nem tud, nem akar, csak a néptánc különleges érdekességei, extremitásai ragadják meg. A másik szélsőség viszont az individuális alkotóerő jelentőségét becsüli le a műalkotásban, nem lépi át a közösségi jellegű népművészet határait. Az az érzésem azonban, hogy az utóbbi szélsőség meghaladása által lehet eljutni a néptáncaink értékeit, lényegét valóban magukba foglaló, s továbbfejlesztő művek alkotásához. A másik szemlélet is eredményezhet jó műalkotásokat, de ezek nem oldhatják meg önmagukban táncagyományaink értékeinek maradéktalan átmentését a jövő művészetébe.

— *Van-e olyan, aki szintézist teremt?*

— Nem biztos, hogy a ma még vágigjáratlan utak esetén a középút az ideális. Most még talán a szélsőségek viszik jobban előre ezt az ügyet. A centrális elhelyezkedés számomra ma középszerúségnek tűnik: sem jelentős egyéni műalkotást nem hoz létre, sem a közösségi hagyomány értékeit nem foglalja magába. Látszólag mind a kettő valamilyen formában jelen van, de nincs íze, levegője, ereje az alkotásnak, s legfeljebb szórakoztató funkciója lehet. A szélsőségekről nem feltétlenül pejoratív értelemben kell gondolkodni. A szuverén individuális alkotások számomra elsősorban a hagyományainkhoz való viszony szempontjából jelentenek problémát, de a művészetünket előbbre viszik. A másik nélkül viszont nem lenne néptánc tudatunk és értékrendszerünk, s enélkül a néphagyomány nem kerülhet nemzeti kultúránk megfelelő helyére.

VARGA LAJOS MÁRTON