

HÚSZ ÉVEN ÁT

A NEOAVANTGÁRD PEDAGÓGIAI HAGYOMÁNYA

Kreativitási gyakorlatok

A *Hatalom Pénz Hírnév Szépség* sorozat egészével foglalkozó szövegnek a sokszínűség ünneplésével kell kezdődnie. A sorozat egésze nem rendelhető egyetlen értelmezői kulcs vagy kategória alá, alkotói abc dramaturgiát használnak, a színháztörténeti műfajok szabadon idézhető és kisajátítható repertoárként szolgálnak számukra. Noha a projekt eredetileg újságszínházként hirdette magát, és a beharangozóiban az alkotás gyorsaságán valamint a hírek aktualitásán (életből merítettségén) volt a hangsúly, az előadásokat együtt tekintve leginkább kreativitásgyakorlatként értelmezhető a sorozat. Az utolsó előtti előadásról beszélve maguk a résztvevő színészek is ebben látják a projekt legfőbb hozadékát, de a kreativitási gyakorlatok megjelölés az alkotói folyamatra és a nézőre is vonatkoztatható.

Erős olvasási párhuzamként kínálkozik Erdély Miklós hetvenes évek közepén induló művészetpedagógusi tevékenysége, mely műtárgyak létrehozása és az intézményesített normáknak (azaz a főiskolai felvételinek) való megfelelés helyett a résztvevők kreativitásának fejlesztését célozta. A *Hatalom...* sorozat egészével foglalkozó írások megállapítják, hogy a vállalkozás csak mint folyamat nyerheti el méltó helyét a befogadásban és a színháztörténetben – az egy-egy estére betévedők, „éppen arra járók” akár csalódhattak is.¹ Az Erdély kreativitási gyakorlataival vont párhuzam az alkotói folyamatot rögzítő felvételek értelmezői játékba vonásához is alapot kínál: az alkotás folyamata színházi előadások esetében nem szokott a recepció része lenni, de a *Hatalom...* projekt alkotói az előadások mellett a darabok megírásának és próbáinak folyamatát is rögzítették, méghozzá a nyilvános újrarájátszás szándékával. Azaz a színházi előadásokkal párhuzamosan felkínálnak egy az előadások határain

¹ Molnár Gál Péter és Nánay Bence vállalkoztak arra, hogy a sorozat egészéről gondolkozzanak, mindketten megfogalmazzák ezt az állítást. MGP írásai a Beszélőben jelentek meg hétről hétre, a sorozat egészének tanulságait *Töltőtoll teátrum* című írásának lezárásaként foglalta össze: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/toltotoll-teatrum> lásd még Nánay Bence, *Unalom és nevetés*, Színház, 1995. január, 10–14. http://www.szinhaz.net/pdf/1995_01.pdf
Esterházy Péter is a fentiekhez hasonló gondolatot fogalmaz meg két este radikálisan eltérő tapasztalata nyomán a *Napról napra Halász* című összeállítás egyik szerzőjeként: Színház 1994. november, 11. http://www.szinhaz.net/pdf/1994_11.pdf

túlnyúló másik perspektívát is.² A párhuzamon túl utalnunk kell a különbségre is: míg Erdély marginalizált helyzetben végezte művészetpedagógusi tevékenységét, Halász Péter projektje egy az első és második nyilvánosság megosztottságán túllépő demokratikus kultúrában valósul meg, olyan intézményben, mely magas fokon képviseli a Halász Péter alkotásaiban rendre megkérdőjeleződő színházi szokásrendet.

Színháztörténeti perspektívában tekintve látható, hogy a sorozat számos olyan műfajt illetve dramaturgiai eljárást használ, melyek 1994 őszén még, már vagy éppen ismeretlenek voltak a magyar közönség számára. Direkt hatástörténeti szárlól természetesen szó sincs, nem Halász Péter köpönyegéből bújt elő a magyar rendezői színház illetve a magyar színházi posztmodern, de a projekt megelőlegez számos olyan előadás szervező fogást, melyek később válnak dramaturgiai elvvé, és csak ismétlődésükkel, rendezői nyelvvé/formakánonná válva vívják ki maguk számára a teoretizálás igényét. A *Hatalom...* sorozat előadásaiban viszont tipikusan avantgárd esztétikát követve minden (vagy szinte minden) csak egyszer történik meg, Halász rendezéseinek nincsen a hasonló eljárásokat előadásról-előadásra következetesen alkalmazó rendezőkkel és társulatokkal közös világ- és emberképe. Konkrét példákkal szemléltetve:

- Az *Egy helyzet rekonstrukciója* című előadás a fórumszínház formáját használja: a második felvonásban a szünetről visszaérkezőket az első felvonásban vázolt társadalmi problémával, a patriarchátus működésével kapcsolatos állásfoglalásra ösztönözték.
- A *Fegyveres erők* terepasztal körül játszódik, részben tárgyszínházi formát használva.
- A *Csendháborítás* a dokumentumszínház műfaját használta. Az előadás alkotói felkeresték a sértetteket, videó-interjút készítettek velük, az előadás első része stilizálva játssza el a történetet, a záró részben pedig a dokumentum felvételeket mutatták be vágatlanul.
- A *Lőrinc barát* című előadás a személyes monológ formájával él. Ezt a nyolcvanas évek amerikai kísérleti színházában nagy népszerűséggel bíró műfajt hazánkban eddig csupán Najmányi László használta néhány, az ezredforduló után bemutatott estjén.
- A *Szentivánéji álom* posztmodern színpadi átíratként definiálható: a shakespeare-i történet leegyszerűsítve, egy az alacsony kultúrához tartozó műfajjá transzformálva (ugyanakkor hangsúlyosan színházzá stilizálva) jelenik meg: a cselekmény csomópontjai aranylamé takarásában előadott, imitált szexuális aktusokként jelennek meg, tematikailag paszszoló populáris zeneszámok kíséretében. Posztmodern fénytörésbe he-

² A darabok megírását és próbáit, valamint a bemutatókat Káldor Edit rögzítette (az előadások rögzítésében a felvételek tanúsága szerint Garas Dániel is a segítségére volt), hogy a Merlinben a projekt színházi bemutatóival párhuzamosan újrajátsszák azokat.

lyezi a Rómeo és Júliát *A Lőrinc barát*, de itt a reciklálás mellett nagyon erőteljesen megjelenik egy másik színházi műfaj, a személyes monológ.

- *A Mű emlék* című előadás egy lakásszínházi előadás, a Ház kiinduló helyzetét használja fel, mintegy újraértelmezve az eredeti művet; párhuzamként a neoavantgárd performanszok újrajátszásai kínálkoznak.

Nem külön színházi műfaj, de a kor horizontján sajátos, normasértő dramaturgiai eljárásnak tekinthető:

- a populáris kultúra bevonása például a *Ballada* című előadásban (itt a szereplők hollywoodi filmekről mesélnek, illetve konkrét filmrészletet játszanak el betétként),
- a filmes intertextualitás és intermedialitás példái: a színész filmes intertextust hív be helyzete és szerepe értelmezéséhez, pl. Bán János a *Volt egyszer egy vad uradban* a Falfúrót, a *Repülőőő* első jelenetei pedig leginkább egy burleszkfilmre emlékeztetnek. A *Fegyveres erők* második felvonása *A Pókasszony csókja* című film szituációját idézi: az egyik fogvatartott filmmeséléssel próbálja elviselhetőbbé tenni a szituációt. Az általa elmesélt filmben Genet *Un chant d'amour* című alkotására ismerhetünk, mely populárisnak viszont a legkevésbé sem mondható (sőt nem kizárt, hogy 1994-ben leginkább így, elmesélve volt hozzáférhető hazánkban),
- a színészi test fizikai próbára tétele: a *Mit érdemel az a bűnös?* című előadásban Szabó Győző roppant kényelmetlen pózban, derékszögben meghajolva áll mintegy 35 percig. Ez az elem nagyon erősen befolyásolja a nézői figyelmet és emlékezetet, helyet kap a sorozatról beszámoló írásokban,
- szakértő civilek bevonása: ez a Rimini Protokoll eljárását megelőlegező fogás figyelhető meg a *Széchenyi kabaré*, *Osztály vigyázz*, *Mű emlék* című előadásokban.

A nézők számára is ismert színházi műfajok közül a sorozat az irodalmi színházzal szemben a színész képességeire építő, a színház performatív karakterét kidomborító műfajokat használja: a több előadáshoz is sorvezetőül szolgáló kabarét (*Széchenyi kabaré*, *Repülőőő*) és bohóctréfát (*Sanyi és Aranka*). A sorozat egésze szempontjából fontos szerepet kap a tágabban értett performativitás is – mint kulturális performanszok előadásba idézése illetve artefaktummal bíró művészeti ágak performatív minőségének kidomborítása. A kulturális emlékezet és a történelem pedig nem mint lezárt tények halmaza, a megismerés passzív tárgya, hanem az aktív újraértelmezés kiindulópontja jelennek meg.³

³ Kulturális performanszok: a halotti megemlékezés (*Levendel László halálára*), koncert (az Ando Drom fellépése a *Csendháborítás* című előadásban); az artefaktummal bíró műformák performanszként való megjelenítésének példái: az irodalom mint irodalmi felolvasóest (*New York Kávéház*, *Megint előlről*), a film illetve forgatókönyv mint színre vitt filmforgatás (a *Lancelot de Boheme* Bibó István azonos című filmnovellájának megfilmesítését játssza el). A történelem mint újraértelmezésre, újrajátszásra szoruló jelenségek tárháza jelenik meg a *Széchenyi kabaré*, *Lancelot de Boheme* és a *2056. október 23.* című előadásokban.

Mintha a sorozat megismételne, vagy sokkal inkább kipótolná azt a performatív fordulatot, mely a vasfüggönynek és cenzúrának köszönhetően hazánkban csak a második nyilvánosságban tudott a nyugat-európai kultúra hasonló fejleményeivel szinkronban megtörténni.⁴

Tábor Ádám „váratlan kultúra”-nak nevezte a magyar neoavantgárdot. A jelző a *Hatalom...* projekt előadásaira is használható, ha nem a műfajban vagy dramaturgiában, akkor a történetben adódik a néző számára váratlan csavar – például az *Osztály, vigyázz*ban az osztálytalálkozó végére nem csak az derül ki, hogy a bemutatkozó körben elhangzó sikertörténetek hazugságok, mindenki munkanélküli. Rögtön utána az is, hogy heti rendszerességgel szórakoznak az osztálytalálkozónak álcázott ingyen vacsorával, vagyis az előadás információ-adagolással vezette félre a nézőket. A csattanó után egy másik csattanó van. Majd jön egy harmadik, Halász és a gyermekszereplő, valamint várandós édesanyja, Valyuch Annamária színrelépésével. A *Volt egyszer egy vad urad* a féltékenységéről szóló személyes történettel indít, de a történet helyett a minimalista nyelvi közeg által provokált színészi bravúr lesz a meghatározó, a féltékenység a felskiccelt történetben sem kap főszerepet, mi több, az előadás a szereplők közötti boldog kézrázogatással ér véget, melybe bevonják a nézőket is.

Talált tárgy/talált színész

A talált tárgy esztétika nem csak a magyar neoavantgárd meghatározó eleme, de végigvonul Halász Péter színházi korszakain is. A sorozat előadásaiban az újsághír inkább kreatív impulzusként szolgál; a talált tárgy esztétika jóval radikálisabban nyilvánul meg a talált színész esztétikájában. Ennek a sajátos színpadi helyzetnek három fokozata figyelhető meg a *Hatalom...* sorozat esetében: a talált (azaz civil) szereplő – a civil minőséget képviselő színházi szereplő – és a lélektani realizmus játékeszközeitől megfosztott színész.

A talált, azaz civil szereplők egy része szakértői minőségben jelenik meg a színpadon: az Ando Drom a *Csendháborítás*ban a roma kultúra képviselőjeként, és mint hivatásos csendháborítók, Cseh Tamás a *Széchenyi kabaré* című, asszociatív szerkesztésű előadásban Széchenyiről szóló dalát éneкли el, az *Osztály, vigyázz* zárójelenetében Halász rendezőasszisztensével, Valyuch Annamáriával és Andor nevű gyermekével beszélget(ne) a munkáról és a jövőről, Dobos Emőke pszichológus pszichoterápiás ülést tart a szereplőnek a *Mű emlékekben*, úgyis mint a lakásszínházi előadások egykori résztvevője egy egykori lakásszínházi előadást idéző helyzetben. A civil szereplők színpadra lépésének másik csoportja a színházi helyzet megfordításához kötődik, a színházi alaphely-

⁴ A performativitás fogalmának e tágabb értelmezéséhez lásd: Erika Fischer-Lichte, *Határátlépés és cserekereskedelem. Útban egy performatív kultúra felé*, Magyar Műhely 2003/4–5., 25–40.

zetre (a színészek játszanak, a nézők néznek) való rákérdezés része. Az *Utolsó előadásban* az eredeti koncepció szerint a nézők játszották volna újra a korábbi előadások egy-egy jelenetét, de ez (talán a helyzet szokatlansága miatt) csupán egyetlen jelenet erejéig valósult meg. Készségesebben lépnek nézők a színpadra a *Mű emlék* című előadásban, ahol a bő három órás együttlét után a színészek a színpadon felépített házba invitálják őket. Az előadást az egyikükből spontán kiszakadó, az előadás tárgyához is kötődő személyes monológ zárja, melynek egyszerre témája és formája a mindennapok diszkurzív logikájától eltérő világtapasztalat.⁵ Az *Egy helyzet rekonstrukciója* fórumszínházi formája (mint megszólító performatívum) nem csupán a passzív helyzetből való kilépésre, de egyben a helyzet nehézségének fizikai, mentális és társadalmi nemi beágyazottságának reflektálására és verbalizálására készíti a nézőket (nehéz kamera előtt a megvilágított színpadra lépni és beszélni, főleg a jobbra passzivitásra szocializált nőknek).

A színpadi közeg ellenében megvalósuló civil létezés legerősebb példája a Halász személyes monológjára épülő *Lőrinc barát* című előadás, melyben Halász heroinos tapasztalatairól mesél, beleértve a leszokás gyötrelmeit. Halász eljátszik a helyzettel, újramond részeket, hol a történet spontaneitása és megéltsége emelkedik ki, hol a színházi helyzet konstruáltsága. A *Lőrinc barát* ikerdarabjának tekinthető a *Mit érdemel az a bűnös...* című előadás, amely a zálogház témája körül forgó történetekbe illeszti Lukáts Andor személyes monológját – vagy legalábbis egy olyan monológot, melynek elemeiben Lukáts élettörténetének referenciális pontjaira ismerhetünk. Ezekben a helyzetekben nem csupán a történetmondás kereteződik a színházi helyzet révén, de minden esetben érvényesül az avantgárd montázstechnika is: az előadás civil, személyes elemei (azaz a konkrét valóság) fikciós minőséggel bíró színházi elemekkel vannak *összeszerelve*.⁶ Halász a monológot egy színházi dobozzal a fején mondja el, illetve a Rómeó és Júlia történethez kapcsolódó, bábokkal eljátszott betétek szakítják meg, Lukáts monológja épp fordítva, a tárgyak elzálogosításának epizódjaiba illeszkedik mint szubtextus, megmutatván, hogy a zálogosnak van egy „emberi arca” is, ugyanakkor a fikciós szintek eltérősége nyilvánvaló zavart visz a képletbe. A két előadást mintegy keretbe fogja a ket-tejük közös játékára épülő *Sanyi és Aranka*. Halász és Lukáts érzelmi vagy dramaturgikus sűrűsödési pontok nélkül tesznek-vesznek, szöszmötölnek a színpadon egy hajléktalan házaspár szerepében. Természetesen itt sem hiányozhat a néző elvárásait és figyelmét piszkáló dramaturgiai csavar: a szünetben Lukáts és Halász ruhát cserélnek, de szerepet nem, mindketten maradnak az első felvonásban felvázolt karakterben.

⁵ Az előadás alapjául szolgáló cikk a Sándor palota műemlékké nyilvánításával foglalkozott, így az előadás témája egyebek mellett az örület és pszichoterápia volt.

⁶ A kifejezés használatával Erdély Miklós montázselméletének játékba hozását célzom, különös tekintettel a montázs valóságkonstruáló képességére.

Mint a bevezetőben utaltam rá, a vállalkozás középpontjában a színészi kreativitás áll. Halász ezt úgy értékelte, hogy a Katona színészei a színészettől az emberré válás útján indultak el;⁷ a kritikusok is próbálják megragadni a társulat illetve egyes színészek által megtett utat: „Ugyanakkor éppen ez a vállalkozás töltötte be egy intenzív színészi tréning szerepét; a sorozat végére a Katona művészei érezhetően sokkal természetesebben, kevesebb rutinszerű eszközzel játszottak, mint kezdetben. Valószínűleg október végén már lényegesen sikeresebben tudtak volna megoldani olyan, a hivatásos színházi gyakorlattól lényegében eltérő színészi feladatokat, mint amilyen a Ház is volt”⁸ „Szacsuvay László, ez a minden hájjal megkent komédiás a sorozat végére kicserélődött. A mesterség fogásait tudva elfelejtette alkalmazni a céhbeli trükköket. Működtetni kezdte rejtett tartományait. Fölragyogott természetes kedvesége és saját, eredeti humorérzéke.”⁹

Nem csupán a szokatlan műfajok és dramaturgiai eljárások kényszerítik új helyzetbe a színészeket, hanem az általuk amúgy magas színvonalon használt lélektani realista színészi eszközök tudatos és radikális megvonása is. Ennek rendezői technikái a próbákat megörökítő felvételek nyomán írhatók le, továbbbi kutatás irányát és témáját kijelölve. Így például a *Madame Ohya* című előadás próbafelvételein nyomon követhető, ahogy a mimika, mozdulatok és térbeli mozgások instruálása révén, elsősorban a redukció eszközét használva, Halász eltünteti azt a képletet, mely a színész testét az általa eljátszott karakter érzelmeit és motivációit közvetítő (illusztráló?) felületnek tekinti.¹⁰

A kor elvárás-horizontján ismeretlen vagy éppen passzív műfajok az újdonság, szokatlanság, meglepetés erejével hatnak a nézőre. De Halász Péter esztétikájának ugyanennyire része a hibás, nem érdekes, sőt unalmas elemek iránti vonzalom is, mely részben kapcsolható a talált tárgy esztétikához. Legékeesebb példája ennek talán az a jelent, amikor Huszárik Kata Halász kérésére *elrontva* mondja újra az eredetileg a *Fegyveres erőkben* véletlenül elrontott viccet az *Utolsó előadásban*, de utalhatunk a *Mű emlékre* is, mely eseménytelenségével és hallhatatlanságával teszi próbára a nézőket. A hibák kedvelése a magyar neoavantgárdban metafizikus dimenzióra tett szert: a totalizáló rendszerek működésképtelenségére mutat rá, egyben identitásképző erővel bírt a rendszerbe nem passzolók számára.¹¹ A hibás/rontott és érdektelen/unalmas minőség metafizikája Halász esetében inkább egyfajta keleti bölcsességre

⁷ A kijelentés az *Utolsó előadásban* hangzik el.

⁸ Nánay Bence, *Unalom és nevetés. Halász Péter a Kamrában Színház*, 1995. január, 10–14. <http://katonajozsefszinhas.hu/eloadasok/archivum/38886-hatalom--nanay-bence--szinhas>

⁹ MGP, *Töltőtoll teátrum*, Beszélő 44. szám, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/toltotoll-teatrum>

¹⁰ Halász Péter Archívum, SZFE, 13.dvd. Az előadás nem lett nyilvánosan bemutatva a Kamrában, de látható volt következő évben a Sziget színház- és performanszátrában.

¹¹ Havasréti József, *Alternatív regiszterek*, Typotex, Budapest, 2006. 213–217.

rimel (mind is unhappiness/unhappiness is mind mantrázza az *Utolsó előadás*-ban) továbbá egybecseng a keleti filozófiák és talált tárgy esztétika által ugyan-csak inspirált John Cage unalomról szőtt gondolataival. Halász szokatlan eszközet használ a kieső színészi illetve unalomba fulladó nézői figyelem felfrissítésére is: viccmeséléssel, tanmesékkal, vagy a magyar neoavantgárd hagyományából származó idézetek közbeszúrásával él a legváratlanabb pillanatokban.

A talált tárgy esztétika sajátos példája Halász saját rendezésének, *A fából faragott királyfi* szcenírozott változatának áttemelése a Zeneakadémiáról a Kamrába. A Kamrában nincsen zenekar, Fischer Iván az első sorban ülve narrálja a történetet, ezzel új perspektívát nyit mind Bartók, mind Balázs Béla művére.¹²

Médiумok

A *Fischerman's Friends* című előadás közönségtalálkozóján felmerült a kérdés, vajon egy a médiumokra és technikára alapozó előadás nem mond-e ellent Halász a színészt középpontba állító munkásságának. A *Hatalom...* sorozat egyértelmű választ kínál: a médiumok használata nem mond ellent a színész középpontba kerülésének, hanem segíti az irodalmi színháztól való eltávolodást, azaz a színész új helyzetbe kényszerítését, s ezzel kreativitása mozgósítását. A *Hatalom...* sorozat a zenétől a diafilmen át a telefonig sokféle mediális eszközzel él.

Az előadásokban nagyon erős zenedramaturgia érvényesül, Vajdai Vilmos aktív közreműködésének köszönhetően. Az atmoszféra megteremtése, a szituáció felvázolása, a műfajok beidézése, a nézői elvárások lerombolása mindig a zene segítségével is történik a sorozat egyes darabjaiban. A kollekció néhány különös vagy éppen bizarr darabja pedig hetekre elkíséri a nézőt.

A filmfelvételek használata és a videokamera a Squat előadásaiban vált Halász színházesztétikája részévé: az *Andy Warhol's Last Love* filmhasználata olyan határhelyzetként láttatja az előadást, mely tudomást vesz a médiumok térnyszeréről, ugyanakkor hangsúlyozza ezekkel szemben a színház performativitá-

¹² „1. mintha beavatnának Bartók Béla „benső műhelyébe”; 2. mintha bebizonyosodna, hogy Balázs Béla szövege mennyire romlandó, korlátlanságához kötött, gyakran modoros – különösen a ráépülő programzene dinamikájához képest; 3. a színházi programzene olyan erős, olyan kifejező, festői, hogy szinte visszamenőleg „cáfolja” a hajdani, mindenkor koreográfusok, díszletezők „becsvágyó ráköltéseit”; 4. Borszik Yvette, Szabó Győző, Halász Péter ironikus minimumszínháza – pamflet és megvillanó drámai effektusok között ingázva – mintha folyamatosan megjelenítené a szakadékat, amely Bartók profán hangzásvilágát elvlasztja Balázs folklór ihlette pszeudo-szakralitásától. Ez a szentségtörés több mint helyénvaló: megkerülhetetlen. Bartók Béla is szembenézett vele, hiszen köztudott, hogy „valami oknál fogva – később – már nem szorgalmazta a balett színrevitelét, vagyis nem igazán kedvelte e korai művét” Dániel Ferenc, *A fából faragott királyfi*, /Napról napra Halász, Színház, 1994. november, 11.

sát. A *Hatalom...* sorozat három féle módon használja a videót: 1. dokumentumfelvételek bejátszása (a már említett *Csendháborítás* mellett az *Egy helyzet rekonstrukciója*, melynek elején Valyuch Annamáriáról és újszülöttjéről látunk kórházi felvételeket). 2. A színpad terén zajló események alternatív keretezését és fókuszát kínálja a néző számára a *Lancelot de Boheme*-ben a színpad el állított kamera, melynek felvételei a színpadon elhelyezett tévékészüléken voltak láthatók. 3. Az *Utolsó előadás*ban a hangsúlyosan itt és most játszódó színpadi történekekkel szemben a tér és az idő kitérítését szolgálja az előadás kezdetén az öltözőből beadott képek, ezt követően pedig a korábbi előadásokból bejátszott részletek révén.

Az ökonomikusság gazdasági és pszichológiai árnyalatához kapcsolódnak Garas Dániel diái, melyek olykor inkább asszociatív és nem illusztratív viszonyban állnak az előadás többi elemével. A vetített díszlet nem csupán olcsóbb, mint épített társa, de ezzel párhuzamosan plusz befektetést igényel a néző részéről, akit aktívabb figyelemre készítet a perspektíva szabályaitól elrugaszzkodó látvány, továbbá asszociációs bázisa mozgósítására készíteti, ha kapcsolatot kell létesítenie (keresnie) a diakép és a színpadi történekek között. (Erika Fischer-Lichte ezt a típusú nézői figyelmet a nézői aktivitás okán performatívnek nevezi *Cage Untitled event* című eseményét elemezve.¹³) Halász itt is használja a korábban az *Önbizalomban* használt újítását: a nézőtér és játéktér közé feszített hálóra diaképeket vetítenek, amely mögött a színészek is láthatók maradnak: ez a befogadó számára sajátos térélményt biztosít, furcsa, a térben lebegő módon látja a színészeket, a létrejövő látvány sem a rövidülés sem a méret tekintetében nem alkalmazkodik a perspektíva szabályaihoz. (A sorozat tagjai közül a *New York kávéház* illetve a *Tolvajok országa* használta ezt a típusú díszletezést).

A *Szentivánéji álomban* többször telefonkapcsolatot létesítenek a Katonával, ahol a hasonló című darab egész estés előadása zajlik Gothár Péter rendezésében. A telefonhívás célja az lenne, hogy a résztvevők hallják, hol tartanak a másik helyen, ám a technikai lehetőségeknek köszönhetően a vonal sípol és recseg, noha teljes mondatok is kivehetők. Azaz a Kamra színtere hiányként, egy távollévő, ráadásul távollévségében hangsúlyosan nem hozzáférhető esemény által strukturált helyként reprezentálódik.

A filmek révén teremtődő intertextualitásról és intermedialitásról már volt szó. Egy filmnyelvi elemre, test és hang szétválasztására épül az *Egy helyzet rekonstrukciója* és a *Csendháborítás*, melyekben a néző számára látható módon mások szinkronizálnak bizonyos szereplőket. Mindkét előadás politikai mezőt nyit test és hang montázsszerű illesztése számára. A védőnő történetben ez az eljárás a patriarchátus működés módjának reflexióját szolgálja – hol mint a hiányzó női hang metaforáját, hol mint az aszimmetrikus nemi és politikai helyzetet kidomborító eszközt használják (mivel bizonyos megjelenített szituá-

¹³ Fischer-Lichte *i. m.*

ciókról, pl. teherbeesés egyértelműen tudjuk, hogy csak nőkkel eshetnek meg). A *Csendháborítás*ban árnyalakokként jelennek meg a rendőri túlkapás áldozatai, akiknek a szavait a színpad bal oldalán álló színészek oratóriumszerűen közvetítik. Ez a gesztus értelmezhető önreflexióként, az előadás hangot a gyengéknek, a politikai képvisellel nem rendelkezőknek. Ugyanakkor az előadás itt az elemeltség révén a befogadó számára is izgalmasabbá teszi a szóban forgó helyzet eljátszását, valamint távolságot teremt a harmadik részben szereplő dokumentumfelvétel realitásától, a kétféle minőség az ellentételezés révén kölcsönösen erősíti egymást.

A képregény műfaja és papír illetve rajz alapú médiuma szolgál sorvezetőül *A paprikáskrumpli örök* című előadásban. A műfaj megidézését a vetített képregény kockák mellett test és hang, narráció és történések szétválasztása illetve megkettőzése biztosítja¹⁴, ugyanakkor az előadásban előrefelé haladva színészi testhasználat is mindinkább a képregény műfajához közelít, egy-egy jellemző mozdulatba és képbe sűrítve a szituációkat.

A sorozat médiumokban való tobzódásából természetesen nem hiányzik a fotó sem. A *Szomorú trópusok* dramaturgiája a fényképezés témája és a megelevenedő képek dramaturgiája köré épül. Halász itt Lévi-Strauss gondolatát idézi: ahogy a lefényképezett törzs már nem ugyanaz többé, mint volt, ugyanúgy a szerelem sem; a pillanat intenzitása ellentmond a megörökítésnek, reprodukciónak. Ez a felvetés a hiány, ismétlés és reprezentáció kérdéséhez vezet át.

Ismétlés, hiány, emlékezet

A *Hatalom...* sorozat jelenlét és hiány, performansz és színház, szingularitás és ismétlés közötti térben terül el. Az előadások hangsúlyos szerepet juttatnak az egyedi és megismételhetetlen tapasztalatának. Minden előadás csak egyszer történik meg, akkor és ott, improvizálva és a véletlent alkotótársává avatva. De, mint a médiumok kapcsán láthatóvá vált, az előadásokban olykor megjelenik a reprezentációra utaltság, az ismétlés és ezzel együtt a hiány, a nyom, az emlékezet kényszere. Ilyen a telefonos közvetítés által teremtődő hiány a *Szentivánéji álomban*, a *Szomorú trópusok* freudi értelemben vett melankóliája, vagy a kiürülő székek poézise a *Lőrinc barátban*: az előadás végéhez közeledve Halász előbb lírai képet fest a kiürülő nézőtérrel, mely az előadásoknak a nézők számára láthatatlanul maradó eleme, majd levezényli a nézők távozását. Expliciten a halál témája köré épül a sorozat első nyilvánosan bemutatott darabja, a *Levendel László halálára*.

Az egyszerűség és ismétlés kettőssége a kezdetektől fogva jelen van Halász illet-

¹⁴ Lukáts Andor mint mesélő a színpad bal oldalán foglal helyet, narrál és a szereplők dialógusait is előre felmondja, a színészek a képregények modorában illusztrálják az elhangzottakat illetve megismélik a dialógusokat.

ve a Dohány utcai lakásszínház működésében. Bizonyos előadások (például a *Breznyik meg egy asszony tegnap*) a lakásszínházi szituáció és magánéleti téma miatt a megformálatlanság érzetét keltették, illetve (például a *Naplószínház* sorozat tagjai) hangsúlyozottan egyszer lettek bemutatva; ezekben „nem az írás – rendezés – eljátszás, hanem az élés – elgondolás – színház – élés folyamat zajlik le.”¹⁵ Repertoárjuk egy része viszont ismétlődő elemekből állt, bizonyos előadások meglévő „számokból” készült egyvelegként (montázsként) lettek celebrálva, akár az improvizációt is közbeiktatva. A lakásszínházi előadások néhány jelente (így például a *Pieta*, az üvegívógós bohócjelenet, a férfit a pongyolájába varró asszony stb.) az amerikai korszak előadásaiban is felbukkan. Halász (két amerikai előadásának hazai újrendezésével a háta mögött) így kommentálta a munkásságában megfigyelhető önismétlést: „Van nekem »slágereim«. Szerettem az otthonosságot és a változást is. Színész is vagyok, szerettem kétszázszor egymás után ugyanazt az előadást játszani. Szerettem a kis különbségeket.”¹⁶ Egyszeriség és ismétlés kettőssége – mint arra Müllner András rámutat – az egész neoavantgárdot feszíti: „(...) a pillanatnyiség, a valóságosság, a reprezentáció-ellenesség vagy a (kaprow-i happening-előírásoknak megfelelő) ismételtetlenség, illetve (mindezen verziókat egy általánosabbal összefoglalva) a jelenlét igénye egyszerre jelentkezett az elméletileg mindezeket lehetetlenné tevő eljárások, technikák alkalmazásával, és itt a forgatókönyvekre, az állandóan munkába állított archíváló és tömegkommunikációs médiumokra, és az olyan, egyszerű mechanikus ismétlésre szolgáló eszközökre lehet gondolni, mint például a pecsét vagy az indigó. Már az első magyarországi happeningnél ott volt egy 8 mm-es kamera.”¹⁷

Az egyszeriség és ismétlés perspektívájában tekintve a sorozat tagjait számos olyan elemre figyelhetünk fel, amelyek az előadások közötti kapcsolóelemekként funkcionálnak, a sorozat ezek segítségével létrehozza saját nyelvét és emlékezetét.¹⁸ Ilyen a több előadásban is felbukkanó pszoriázisos jelenet, az aktuá-

¹⁵ A színház tagjainak összefoglalója a *Breznyik meg egy asszony tegnap* című előadásról Színház 1991. október–november melléklet 1.

¹⁶ A folytatás a felejtésre és az ismétlésben rejlő innovációra helyezi a hangsúlyt: „A művészet nagy része felejtésből áll. El kell felejtetni, hogy eddig mit csinált az ember. Meg kell próbálni minden este nulláról indulni. Felejtés nélkül nem lehet egy dialógust rendesen elmondani. Különben az ember azt sem tudja mit beszél, csak »darál!«” Bóta László interjúja, Magyar Hírlap 1994. 09.03. A szövegkörnyezet alapján számomra nem egyértelmű, hogy Halász múlt időt használ-e a főszövegben idézett mondatokban, a gondolatmenet (talán) inkább jelen időt sugall.

¹⁷ Müllner András, *Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története*, Magyar Műhely, 2003/4–5. 71.

¹⁸ A performansz- és happeningorientált amerikai kísérleti színház ismétléshez való viszonyának újragondolása kulcsfontosságú mozzanat a modern posztmodern paradigmaváltásban: „A mindenféle tradíció tagadásának kudarcat azonban éppen az a Richard Schechner volt kénytelen beismerni *A humanizmus vége. Írások a performanszról (The End of Humanism: Writings on Performance)* című 1982-es írásában, aki a hatvanas években még a színház rituális gyökereihez való visszatérés lelkes híve volt. Schechner szerint az experimentális színház tagadja a reprezentációt, ám mivel tradíció csak úgy jöhet létre, hogy bizonyos kulturális formák megismételtetnek és rögzülnek (azaz reprezentáltak), a véletlenszerűség idődimenziója által szervezett kísérleti színház egésze jövő nélküli.” Kékesi Kun Árpád, *A reprezentáció játékai. A kilencvenes évek rendezői színháza* In Tükörképek lázadása, JAK–Kijárat Kiadó, Budapest, 1998. 94.

lis darabra szabott fenékbemillentős bohóctréfa, az előadásról előadásra vándorló, a képbe nem illő és egyetlen előadástól szerepet sem kapó giccses Vénusz figura. Az *Utolsó előadás* az addigi előadások emlékezete köré épül: videóbejátszások segítségével idéztetik meg a sorozat előadásainak egy-egy jelenete, de Halász intenciói illetve a sorozat reprezentációs logikája szerint az újrajátszás révén performálni, jelenvalóvá kell tenni ezeket az emlékeket és jeleneteket.

A memnotechnika és emlékezetpolitika szempontjából különleges hely illeti meg a *Mű emlék* című előadást. Ez a tizedik estén bemutatott esemény egy lakásszínházi előadást használ kiindulópontként, a *Házát*, de a színészek nem önmagukat vagy a lakásszínházi előadás szereplőit játsszák, hanem a sorozat addigi előadásainak számukra legfontosabb szerepét. Ezek képviselőként léteznek együtt a térben, egy zárt (pszichiátriai) intézet képzetét keltve. A cím így nem csupán a kiindulópontként használt újsághírhez kapcsolódik, de magára az előadásra is reflektál: az este műemléket állít a sorozat addigi tagjainak és a Dohány utcai lakásszínháznak. A nézők az előtérben zajló, az örület témáját intonáló bevezetés után jutottak be a térbe, ahol egy házszerű térben voltak a színészek, a nézők pedig az ablakokon kukucskáltak be hozzájuk. Az előadás a magyar neoavantgárd kultúra és a lakásszínház emlékezetét performálja az újrajátszás révén; a szituáció megidézése mellett vendégszövegekkel is operál (Halász Lajtai Péter és Erdély Miklós írásaiból idéz). Az előadás, mint korábban utaltam rá, egy spontán megszülető monológgal ér véget. Fazekas Pál Boglárától kezdve meséli végig Halász Péterrel való barátsága történetét és a Halász színházzal való találkozásait. Az oral history segítségével idézi meg a múltat egy olyan pillanatban, amikor a Színház 1991. október–novemberi tematikus számán túl a lakásszínház emlékezete javarészt az anekdoták kódéba veszett, a Dohány utcai lakásszínház és a Squatot a kulturális emlékezet részévé tevő, közösségi megemlékezések tárgyi instanciái (az előadásfelvételek és fotók)¹⁹ lényegében hozzáférhetetlenek voltak,²⁰ illetve maguk az események is elkövetkezendők voltak csupán.

¹⁹ A 2000-ben a Toldi moziban tartott Squat fesztivál nyitotta a sort (Budapesti Őszi Fesztivál, 2000. október 19–21), ahol is hazánkban először lehetett nyilvános vetítés keretében látni a *Pig, Child, Fire!, Andy Warhol's Last Love, Mr. Dead & Mrs. Free* című előadások felvételeit valamint a Don Giovanni Dobos Gábor vágta verzióját, Dobai Péter a lakásszínházról készített filmjét és a surányi homokbányában forgatott felvétel digitalizált változatát. Dobai filmje később szinte kötelező elemévé vált a korszak illetve a színház emlékezetének. Az ezredforduló után lettek bemutatva a lakásszínház illetve a Squat életét megidéző fotókiállítások is: Kovács Endre (2004. szeptember 9–október 10.), Dobos Gábor (Kiscelli Múzeum 2006. december 12–2007 február 18; a többitől eltérően ez a kiállítás nem épült tematikusan a lakásszínház köré), Lugosi Lugo László (Eckermann Kávézó 2010 január 4–?) és Perneczky Géza (memoart galéria, 2012. december 10–2013. március 28.) művei. Az információrobbanásban (beleértve a képek sorjázását) Klaniczay Júlia, Sasvári Edit, Najmányi László és Koós Anna könyvei is szerepet játszottak: Klaniczay–Sasvári (szerk.) *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*, Artpool–Balassi, Budapest, 2003; Najmányi László, *Downtown Blues Halász Péter emlékére*, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2006. és Koós Anna, *Színházi történetek szobában kirakatban*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009.

²⁰ Illetve ha hozzáférhetőek lettek volna sem tudták volna betölteni a jelzett szerepet a közösségi tér és nyilvános esemény kanonizáló ereje nélkül. A kérdéshez bővebben lásd: Jan Assmann, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004.

A Kamra előadásában azonban nem pontosan az és úgy történik, mint a *Ház* esetében, így az este túllép az újrajátszás keretein. A színészek nem önmagukat adják, hanem az addigi előadásokból választanak egy-egy szerepet. Ez nyilvánvalóan ugródeszka ahhoz, hogy paradox módon többet adjanak magukból, egyben az emlékezés keretébe foglalják a sorozat addigi előadásait. Halász Péter az előadás kétharmadában mint külső, autoriter hang instruálja a színészeket, illetve kommentálja, strukturálja az eseményeket. Helyzete, szerepe egyszerre idézi Breznyik Péter egykori lecsúszott szamuráját²¹, miközben (zavarba ejtő módon) a színpadi történet egyfajta derridai értelemben vett teologikus modellhez is közelíti, anélkül azonban, hogy egybeesne annak nyugati színházból ismert klasszikus formájával.²² Ez az előadás az emlékezetet konstrukcióként, mű emlékként, a freudi értelemben vett fedőemlékként jeleníti meg: mint referencia nélküli eredet, mely az ismétlésben hozza létre saját valóságát.

Nevetés

A *Hatalom*-sorozat különösen bőven adagolja a tréfa, humor, komikum pillanatait és minőségeit. Ha a viccel és humorról foglalkozó szakirodalomra tekintünk, látható, hogy a sorozat egészen széles repertoárt használ az altesti poénoktól (*6-os villamos*) a redukált nyelvi elemek pusztá ismétlése által kiváltott nevetségességig (*Volt egyszer egy vad urad*). Milyen színházi szerepe lehet a humornak és nevetésnek? Jarry, Artaud és Marinetti írásai nyomán így foglalhatjuk össze: az irodalmi színházzal és magaskultúrával szemben definiálódó alantasabb műfajok mindig is szívesen éltek a szubverzív komikum fegyverével; a humor közös mítoszok és referenciák híján közösséget teremt az előadás idejére a nézők számára; a humor öntörvényű színpadi világot teremt, mely mentesül a valóság illusztrálásának teherételtől; továbbá a nevetés másként érinti meg a nézőt, az előadások nem csupán intellektuálisan, de szomatikusan is igényt tartanak rá.

²¹ Saját visszaemlékezése szerint Breznyik először nem akart részt venni a *Ház* sorozatban, ezután néhány előadásban kommentátorként működött közre, verbálisan kiemelt bizonyos részleteket a nézők számára, mint egy kamera. Később a házban zajló eseményeknek is részesévé vált, üveg-töréssel jelenete (megszelídítve ugyan, de) a *Mű emlékek*ben is helyet kapott. Az események és Breznyik szerepének leírásához lásd: Színház 1991. október–november 3., Koós Anna i. m. 135., és 367–370, Koos–Buchmuller (eds), *Squat Theatre*, New York, Artists Space 1996. 30–33.

²² A teologikus színpad fogalmához lásd. Derrida, *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*, Theatron, 2007. ősz–tél, 23–37.

A neoavantgárd irodalom, képzőművészet, zene

1. Bevezetés

A magyar neoavantgárd törekvések mibenlétének meghatározása, illetve az irányzat korszakolása összefügg egymással, és az itt felvetődő problémák rámutatnak a hazai avantgárd sajátosságaira.

Szűkebb értelemben a hatvanas-hetvenes évek művészetében Magyarországon jelentkező, a nyugati művészetben a fluxus, a konceptuális művészet, a minimalizmus, a land art, a médiaművészet, a pop art, a performanszművészet kategóriái alapján értelmezhető törekvéseket nevezzük neoavantgárdnak.¹ Ugyanakkor az irányzat hatása, jelentősége, valamint időbeli kiterjedése túlmutat e szűkebb kereteken. A hivatalos kultúrpolitika hatására a neoavantgárd művészek beszorultak abba a heterogén elemekből összeálló értelmiségi undergroundba, melyben a Kádár-korszak szabályait elutasító értelmiségiek tevékenykedtek, és a legkülönbözőbb alcsoportok-mikroközösségek között a legkülönbözőbb kölcsönhatások alakultak ki. A korszakolás szempontjából nagy jelentőségű a nyolcvanas évek első fele, amikor a new wave, új szenzibilitás, majd a posztmodern fogalmai alatt jelentkező törekvések újraértelmezték a magyarországi neoavantgárd színteret, részben új művészeti elképzeléseknek engedve utat, részben pedig folytatva a neoavantgárd munkáját. A neoavantgárd hatvanas-hetvenes évek és a nyolcvanas évek új hulláma közötti kontinuitás ugyanakkor megragadható egyes műfajok továbbélésében (ilyen például a performansz), vagy abban, hogy e két paradigma képviselői sok esetben ugyanazok a művészek voltak, akik a korszakmozgásoknak vagy a korszellemnek megfelelően, tudatosan vagy annak mintegy engedve, újra-definiálták magukat, illetve tevékenységeiket.

A magyar neoavantgárd irányzatok értelmezése szempontjából joggal vetődik fel a kérdés, hogy az irányzat sajátosan kelet-európai társadalmi-politikai feltételei, kulturális kontextusai mennyiben járultak hozzá annak jelentőségéhez, esztétikai és szimbolikus rétegzettségéhez, valamint az, hogy e sajátosságok mennyiben határozzák meg a hazai törekvéseknek a nyugati művészeti mozgásokkal való összehasonlíthatóságát. Ezzel kapcsolatban több részletkérdés

¹ Ezekről átfogóan lásd: Sebők Zoltán, *Az új művészet fogalomtára 1945-től napjainkig*, Orpheusz, Budapest, 1996.

dés merül fel. Az egyik a nyugattal való összhang, és az összehasonlítás diszkurzusában óhatatlanul felmerülő másodlagosság. A magyar neoavantgárd önértelmezésében fontos szerepet játszott a szempont, hogy a szóban forgó művészek úgy gondolták, hogy egyes radikális, experimentális, illetve akkor legkorszerűbbnek tartott nyugati művészeti mozgásokat *kizárólag* ők képviselnek Magyarországon és az ebből a tudatból fakadó autentikusság-érzésre, küldetésstudatra, művészi önérzetre a korszak viszonyai között valóban nagy szükségük volt. Ehhez járult bizonyos mértékű „protokronizmus”, annak hangsúlyozása, vagy annak tudata, hogy bizonyos törekvéseket ők jelenítettek meg *először* Magyarországon (vagy meg is előzték a Nyugatot).

E protokronizmus jó példája Major János megjegyzése a *pop art*tal kapcsolatban: „Amikor jött a pop-art, és kiderült, hogy ez az új irányzat, ez a modern, ez az igazi, akkor egyrészt meglőve éreztem magam, mert ugye a fiatalok mind pop-artosok voltak, mint Lakner, aki itt az egészet kezdeményezte. Lakner 1966-ban járt Velencében és azt mondja, hogy én előbb szúrtam ki a popot, mint általában Európában akárki”.² Itt természetesen nem az a lényeges, hogy ténylegesen ki, mikor, és mit csinált „először”, hanem az, hogy a művészek ebben a diszkurzusban értelmezték magukat. E megközelítésmód nyilvánvalóan implikálja azt is, hogy a magyar neoavantgárd a nyugati törekvéseknek egyfelől regionális változata, másfelől kópiája volt. A magyar neoavantgárd kultúra két pólus erőterében helyezkedett el. Vagy sajátos „privátművészet”-et hozott létre, az alkotók bonyolult magánéletére és belterjes társas kapcsolataira vonatkozó utalásokkal, vagy a globális/nemzetközi *art world* felé tájékozódott, és ennek *lokális* variációját alkotta meg – „helyi” fluxust, „helyi” pop-artot, „helyi” akcióművészetet – pusztán annak köszönhetően, hogy a művészek Magyarországon, elsősorban is Budapesten éltek és alkottak. Ez kettős kritikai értékelő perspektívát teremt, egyfelől (pozitíve) a korszerűségét és a progresszivitását, másfelől (negatíve) a másodlagosságát. Ugyanakkor a magyar neoavantgárd (egyik) jelentőségét nemzetközi összehasonlításban, a Nyugat perspektívájával azonosulva éppen az alkotta, hogy törekvéseiben, műveiben, dokumentumaiban olyan politikai, társadalmi, kulturális és antropológiai tapasztalatok összegződtek, melyek a szovjet politikai szféra országait jellemezték. E politikai faktorok érvényesülése ugyanakkor azt a kérdést is megengedi, hogy a szovjet blokk felbomlásakor, illetve a magyar rendszerváltás után nem váltak-e ezek a jelentésrétegek érdektelenné, értelmezhetetlené, meghaladottakká? Teljesen egyértelmű válasz nem adható e kérdésre, mindenestre ez a kérdéskör képezi a magyar neoavantgárd értelmezése körüli diszkurzusok egyik lényeges motívumát. A rendszerváltás utáni több mint húsz év

² Önnéző. Hajdu István beszélgetése Major Jánossal. Balkon, 2009. 2–10. 6. A korszakolás problémáit illetően lásd Derék Pál tanulmányát: A magyar neoavantgárd irodalom. In Derék Pál–Müllner András (szerk.), *Néma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció, Budapest, 2004.

tapasztalataiból okulva egyébként azt mondhatjuk, hogy a neoavantgárd politikai értelemben nem vált olyan mértékben inaktuálissá, mint ahogy ezt a kilencvenes évek elején megfogalmazták.³

Egyrészt általánosságban is megfogalmazhatjuk azt a felismerést, hogy minden művészeti törekvés és produkció óhatatlanul valamiféle, a saját korára jellemző politikai kontextusban fogalmazódik meg, és a politikai feltételek eltűnése vagy éppen bukása nem vonja magával automatikusan a műalkotások értelmezhetetlenségét vagy az utókor szemben való „esztétikai” bukását. Még a diktatórikus-totalitárius rendszerek politikájával szorosán összefonódó művészetek esetében sem feltétlenül, lásd a fasizmus, a nemzetiszocializmus vagy a sztálinizmus művészete iránti érdeklődés megújulását.⁴ De ez csak mellékszál. Fontosabb ennél három további szempont. Napjainkra maga a politika fogalma is jelentősen kitágult: magába foglalja az identitáspolitikák és a civil törekvések változatait, az egyénnek a hatalom szempontjai szerint való megkonstruáltságát, a kisebbségi pozíciók képviselőtéért és elismertetéséért vívott küzdelmeket és így tovább.⁵ Másrészt a politizáló művészet jelentősége az egész világon mind elismertebb, ennek megfelelően a politikai aktivizmussal összefonódó művészi magatartás közel sem olyan szokatlan, érthetetlen vagy éppenséggel irritáló, mint ahogy a rendszerváltás után az átpolitizált kulturális élettől megcsömörölt, vagy a szocialista kultúrpolitika normáival szemben a politikamentes művészet autonómiáját hirdető értelmiségiek gondolták.⁶ Míg a kilencvenes évek kultúrája úgy tűnt, hogy túllép a neoavantgárdon, és a kevésbé radikálisabb, netán piacorientáltabb törekvések felé fordul, napjainkban a kortárs művészet – az aktivista magatartás általános felértékelődésével párhuzamosan – nagyon sokat tanul ettől az irányzattól, ha másképp nem, úgy azzal, hogy átveszi-kisajátítja annak egyes provokatív-felforgató technikáit. És ha napjaink művészeti aktivizmusa nem is vezethető vissza szükségszerűen vagy közvetlenül a neoavantgárdra, akkor is újra aktuálissá teszi, mintegy „felnyitja” azokat a törekvéseket, melyek a rendszerváltás idején lezártnak hatottak. Ugyancsak – és némileg más irányból – a neoavantgárdra irányíthatja a figyelmet a művészet territóriumának kitágulása, a művészi praxisban és a műértelmezői diskurzusokban egyaránt. Már a történeti avantgárd irányzatok és „művészet” és „élet” egységét hangoztatták, illetve kísérelték meg egyes esetekben megvalósítani, de ez a ten-

³ Vö. György Péter, *A késő szocializmus után, a késő kapitalizmus előtt*. In uő, *Levél a Mesterhez*, Pesti Szalon, Budapest, 1994.

⁴ Lásd ehhez: György Péter–Turai Hedvig (szerk.), *A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra*, Corvina, Budapest, 1992; valamint Széplaki Gerda (szerk.), *A zsarnokság szépsége: a totalitarizmus esztétikája*, Kalligram, Pozsony, 2008.

⁵ Ehhez lásd: Sári B. László, *A hatyú és a görény: kritikai vázlatok irodalomra és politikára*. Kalligram, Pozsony, 2006; valamint e könyvről írott kritikámat: Havasréti József, *Irodalompolitika? A pártirányítástól az identitáspolitikáig*. Jelenkor, 2008. január, 106–116.

⁶ Ehhez lásd Mészöly Suzanne (szerk.), *Polifónia*, Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ. Budapest, 1993.

dencia a kilencvenes években mind meghatározóbbá vált. Az életstílus, az életművészet, az esztétikai és a mindennapi praxisok összeolvadása iránti érdeklődés, valamint ennek irányzat rangjára történő emelkedése például a *Lebenskunstwerk* (LKW) koncepcióiban, paradox módon sok szempontból jól értelmezhetővé teszi a magyar neoavantgárd évtizedekkel korábban megvalósított életgyakorlatait, melyek markánsan elkülönültek a szocialista mindennapok és a hivatalosan propagált életmód szürkéségétől, jellegtelenségétől.⁷ E felfogás jellegzetes dokumentuma Csányi Attila szövege, amit az underground művészeti sajtóban fogalmazott meg: „a mű, a tárgy megalkotói tökéletesen azonosulnak művükkel, létezésük, életük, életformájuk a megalkotás folyamatosságában teljesen fedi világukat. Így az underground egyfajta harmonikus kulturális állapot visszaállítását célozza, ahol gondolkodás és cselekvés egysége még követhető”.⁸

2. Források, kiadványok, kutatás

A magyar neoavantgárd politikai és kulturális ellenszegülési stratégiáit értelmező monográfiám írása során már érzékelhető volt, hogy a tudományos kutatás, a szakmai könyvkiadás, valamint a kurátori gyakorlat is mind intenzívebben fordul a neoavantgárd felé. Számos olyan szerzőről, törekvésről, csoportról, irányzatról jelenik meg forrásközlés, dokumentumkötet, monográfia, vagy átfogó tanulmány, illetve szerveződött kiállítás, melyeknek dokumentumai addig vagy kallódtak, vagy hozzáférhetetlenek voltak, vagy magánarchívumokban rejtőztek, vagy egyszerűen rendszerezetlenek voltak. Így a mitologikus visszaemlékezések, illetve a korábban csak szórványosan megjelenő dokumentumközlések és értelmezések mellett hirtelen igen nagy mennyiségű kiadott anyag, valamint szaktanulmány vált hozzáférhetővé.⁹ Ezek egy része kifejezetten a neoavantgárddal foglalkozik, más részük pedig sokban segíthet megérteni az irányzat politikai, társadalmi és kulturális kontextusát. A személyektől a csoportok és műhelyek felé haladva lássuk – nem a teljesség igényével – a legfontosabbakat. Hajas Tiborral kapcsolatban három jelentős kiadvány látott napvilágot, egyrészt a Vető Jánossal készített fotómunkák bemutatása, másrészt (nagy részét sokáig hozzáférhetetlen) írásainak kiadása, valamint a Hajas-életműkiadás katalógusa, mely egy informatív DVD-mel-

⁷ Azért paradox módon, mert az LKW koncepciója éppen (ha nem is kizárólagosan) az élménytársadalom, az élményfogyasztás, a mindennapok posztmodernizációja tüneteiből meríti inspirációját. Vö. Bianchi, Paolo, *Das LKW. Vom Gesamtkunstwerk zum Lebenskunstwerk oder aesthetisches Leben als Selbstversuch*, Kunstforum International (142), 1998, 50–61.

⁸ Idézi K. Horváth Zsolt, *A gyűlölet múzeuma. Spions, 1977–1978*. Korall (39), 2010. 119–144, 124.

⁹ Ezek közül egy feldolgozástörténeti korszak nyitánya Sasvári Edit és Klaniczay Júlia kötete volt a balatonboglári kápolnatárlatokról: *Törvénytelen avantgárd*, Artpool–Balassi, Budapest, 2003.

lékületet is tartalmaz.¹⁰ K. Horváth Zsolt egy retrospektív kiállítás alkalmával értelmezte Dobos Gábor filmrendező-operatőr és fotóművész munkásságát.¹¹ Szőke Annamária Pauer-könyve¹² egyrészt nélkülözhetetlen munka, másrészt felhívja a figyelmet arra a tényre, hogy számos jelentős neoavantgárd művészről (a már jóval korábban elhunytak közül említve Erdély Miklós, Hajas Tibor, Bódy Gábor) továbbra sincs átfogó monografikus feldolgozás.¹³ Vitatkozhatunk azon, hogy a monográfia, mint a tudományos feldolgozás és közlés alapvető formája nem vált-e meghaladottá, de ez nem változtat azon, hogy éppen a legmeghatározóbbnak tartott, vagy immár kanonikus művészek életművének összefüggéseit elszórt szaktanulmányokból, részletelemzésekből, katalógusszövegekből kell rekonstruálnia az utókornak. Ugyancsak Szőke Annamária (valamint Hornyik Sándor) gondozta az Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenységét bemutató dokumentumkötetet, mely a nyolcvanas évek legizgalmasabb underground csoport-törekvéseinek egyikébe enged bepillantást.¹⁴ Molnár Gergely még Magyarországon kifejtett munkásságával kapcsolatban a kutatás megkezdődött, de elsősorban Molnár punk-művészeti törekvéseinek, valamint politikai nézeteinek rekonstrukciójára irányul.¹⁵ A magyar underground-alternatív popzene kontextusait vizsgálja a *cultural studies* eszközeivel Szemere Anna angol nyelvű monográfiája.¹⁶ A magyar neoavantgárd fotóművészet törekvéseit, illetve (s még inkább) a neoavantgárd fotóhasználatát dolgozta fel Szilágyi Sándor munkája.¹⁷ A hazai underground művészeti sajtó dokumentumait bemutatják Bényi Csilla forrásfeldolgozásai

¹⁰ Hajas Tibor, *Képkorbácsolás. Hajas Tibor (1946–1980) Vető Jánossal készített fotómunkái.* (Szerk.) Beke László, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2004; Hajas Tibor, *Szövegek.* Sajtó alá rendezte F. Almási Éva, Enciklopédia, Budapest, 2005; Baksa-Soós Vera (szerk.), *Kényszerleszállás – Hajas Tibor retrospektív kiállítása (1946–1980)*, Ludwig Múzeum, Budapest, 2005.

¹¹ B. Nagy Anikó–Savári Edit (szerk.), *Dobos Gábor fotográfus*, Fővárosi Képtár–Kiscelli Múzeum, Budapest, 2006.

¹² Szőke Annamária, *Pauer*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005.

¹³ Erdély szempontjából ugyanakkor jelentős előrelépés a Metropolis folyóirat Erdély Miklós-száma: *Metropolisz*, 2007/4. Szerk. Müllner András.

¹⁴ Hornyik Sándor–Szőke Annamária (szerk.), *Kreativitási gyakorlatok, Fafej, Indigo. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986.* MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Gondolat-2B Alapítvány–Erdély Miklós Alapítvány, Budapest, 2008.

¹⁵ K. Horváth Zsolt, *Az erőszak imperatívusza. Molnár Gergely politikai antropológiája.* Beszélő, 2006/1, 87–99; uő: *A gyűlölet múzeuma. Spions, 1977–1978.* Korall (39), 2010, 119–144.; Havasréti József, *Alternatív regiszterek*, Typotex, Budapest, 2006. 157–208; uő: *Anna Frank und der Grosse Bruder. Krieg gegen die Gesellschaft in den Liedtexten der Gruppen Spions und URH.* In Newarkla, Stephan Michel–Poljakov, P. Fedor–Schmitt, Oliver Jens (Hg.), *Das politische Lied in Ost- und Südosteuropa*, LIT Verlag, Wien, 2010. 141–152.

¹⁶ Szemere, Anna, *Up from the Underground. The Culture of Rock Music in Postsocialistic Hungary*, Pennsylvania State University, University Park PA, 2001.

¹⁷ Szilágyi Sándor, *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben*, Fotókultúra–Új Mandátum, Budapest, 2007.

és tanulmányai.¹⁸ A kérdéskör háttérét képező kelet-európai szamizdat átfogó bemutatására vállalkozott a német szervezők által kezdeményezett szamizdatkiállítás katalógusa, mely valójában átfogó tanulmánykötet a témáról.¹⁹ A magyar underground, alternatív, neoavantgárd színházi csoportosulások története iránt is mind intenzívebb az érdeklődés, ezt példázzák Jákfalvi Magdolna és Nánay István színháztörténeti feldolgozásai.²⁰ Halász Péter és Bálint István színházi csoportjának törekvéseiről, valamint mindennapjairól nyújtanak képet Koós Anna visszaemlékezései.²¹ Végül, a magyar neoavantgárd történetével és esztétikájával kapcsolatban számos vonatkozást megvilágítanak a Balázs Béla Stúdió indulásának ötvenedik évfordulójára kiadott kötet tanulmányai.²²

3. A társadalom „réseiben”

A magyar neoavantgárd kultúra működésének egyik meghatározója az volt, hogy e kultúra egyfelől elkülönült-elhatárolódott az őt körülvevő, ellenségesnek mondható „hivatalos” vagy „normalizált” társadalmi és esztétikai gyakorlatoktól, másrészt számos esetben egybeszőődött a hivatalosan is elismert kulturális élet színtereivel. Ilyen színterek voltak a különféle kiállítóhelyek, mozik, filmforgatások, művelődési házak, klubok, vagy bizonyos rétegfolyóiratok szerkesztőségei. Ezért a korszak neoavantgárd művészetét nem tudjuk teljes egészében az uralkodó kultúrától hermetikusan elzárt *underground kultúraként* értelmezni (noha e közegben is voltak egyértelműen underground teljesítmények), viszont azt is figyelembe kell vennünk, hogy a megtúrt, engedélyezett, félhivatalos nyilvánosságban születő alkotások esztétikai és kulturális, de akár antropológiai előfeltevései radikálisan ellentétesek voltak a hivatalos szocialista kultúra és világnép előfeltevéseivel. Mindezen átmeneti zóna (underground és legális között) háttérében meghúzódott egy nagyon összetett privátszféra, magánélet, társasági élet, mely egyszerre volt a neoavantgárd kultúra közege, inspirációs forrása, és egzisztenciális alapja. Egyfelől tudásszociológiai bázis, másfelől életrajzi-empirikus háttér. Azt mondhatjuk, hogy ez a több kisebb körre, csoportra, mikroközösségre tagolódó privátszféra („élet-

¹⁸ Bényi Csilla, Egy underground lap a 70-es évekből: a Szétfolyóirat. In Havasréti József–Szijártó Zsolt (szerk.), *Reflexiók és „mélyfúrások”*, Gondolat, Budapest, 2008. 187–201; uő: AL / Artpool Letter – Aktuális levél 1983–1985. *Ars Hungarica*, 2004/2, 405–433.

¹⁹ *Szamizdat. Alternatív kultúrák Kelet- és közép-Európában, 1956–1989*, Stencil Kiadó–Európa Kulturális Alapítvány, Budapest, 2004.

²⁰ Jákfalvi Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*, Balassi, Budapest, 2006; Nánay István, *Profán szentély. Színpad a kápolnába*, Alexandra–ELTE Egyetemi Színpad Alapítvány, Pécs–Budapest, 2007.

²¹ Koós Anna, *Színházi történetek, szobában, kirakatban*, Akadémiai, Budapest, 2009.

²² Gelencsér Gábor (szerk.), *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió ötven éve*, Műcsarnok–BBS, Budapest, 2009.

világ”) bizonyos vonatkozásaiban szektaszzerű vagy a gettólét képzetével felruházható volt, másrészt viszont egy laza hálózatot is alkotott, mely egyúttal nyitottságát is lehetővé tette. A neoavantgárd művészeti színtereknek a hivatalosan engedélyezett intézmények és működési módok területére való behatolása sokszor kényszerűség volt, afféle szükséghelyzet, másrészt tetten érhetjük ebben az avantgárdra és a vele kapcsolatos mozgalmi gyakorlatokra jellemző leleményességet, bizonyos fokú kulturális parazitizmust: a hivatalos működési terek birtokbavétele a kisajátítás, az átértelmezés, a Guy Debord-féle *détournement* formájaként is értelmezhető, mintegy intézményes léptékben.²³ A szóban forgó kulturális mező másik térfelén a teljesen magánjellegű terek helyezkedtek el: alapvetően a magánlakások. A lakások és más privát terek (műtermek, hétvégi házak stb.) nyilvános térként való megjelenítésében számos szempont összegződött: a szcena működésének páholyszerű exkluzivitásától – vagyis a nyilvánosság sajátos regressziójától – kezdve a privát terek nyilvános térré alakításáig. Konrád György a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján arról értekezett, hogy a nyilvánossá váló privátszféra, a lakások világa a civil társadalom laboratóriumaivá alakulnak át. „Lakásokban szerveződnek a kisvállalkozások és a független szemináriumok, a gazdasági társulások és a szamizdat-kiadók. A hivatali helyiség az államé, a lakás a »társadalomé«. Lakás és szabadidő: ez a polgári függetlenség tér- és idődimenziója”.²⁴ Fontos látni, hogy ez nem csupán az antipolitika és az autonómia ideológiája volt, hanem széleskörűen elterjedt gyakorlat. A lakáskiállítások és műterem-kiállítások mellett a függetlenség és az autonómia sajátos terei voltak az értelmiségi szalonok, így például Petrigalla Pál lakásán, ahol közös zenehallgatásokat szerveztek a hozzáférhetetlen hanglemezeket birtokló házigazda kommentárjai mellett.²⁵ A lakásszínház legismertebb példái voltak a Halász Péter Dohány utcai lakásán szerveződő előadások.²⁶ A lengyelországi „repülőgyetemek” mintájára szerveződtek a nyolcvanas években a különféle lakásszemináriumok, melyek elsősorban politikai és történelmi témákkal foglalkoztak, ezek hallgatósága elsősorban a demokratikus ellenzék képviselőiből, illetve a velük szimpatizáló értelmiségi körökből verbuválódott.²⁷ A hazai new wave kialakulása-
kor, az alternatív zenekarok körében lakáskoncertekre, szobakoncertekre is sor került, különösen a Trabant és a Balaton zenekarok esetében, melyek meg-

²³ Guy Debord, *A spektákulum társadalma*, Ford. Erhardt Miklós, Tartóshullám sorozat, Balassi–BAE Budapest, 2006, Debord legfrissebb hazai recepciójához lásd: Beöthy Balázs (szerk.), *Visszacsatolás. Exindex antológia*, C3 Alapítvány Budapest, 2011.

²⁴ Konrád György, *Antipolitika. Az autonómia megkísértése*, Codex, Budapest, 1989. 329.

²⁵ Bódi Lóránt, *Művészeti és közösségi élet Petrigalla Pál szalonjában, 1959–1970*. Új Forrás, 2011/6, 49–60.

²⁶ Lásd a Színház folyóirat „Kassák + Dohány u. 20. + Squat + Love” összeállítását. Színház, 1991/10–11.

²⁷ Szilágyi Sándor, *A hétfői szabadgyetem és a III/III*. Budapest, Új Mandátum, Budapest, 1999.

alakulásukkor kerültek a nyilvánosságot, és a privát szféra helyeit tekintették a megszólalásukhoz legjobban illő tereknek. Figyelembe kell vennünk, hogy a lakásrendezvények egy része meghatározott programmal, előadókkal és egyéb közreműködőkkel rendelkező művészeti-kulturális esemény volt (csak éppen egy lakás adott helyet nekik), más részük viszont szervesen nőtt ki abból a társasági közegből, szalonéletből, mely amúgy is háttérük volt. A társasági élet, valamint a privátszféra egy olyan cseppfolyós közegnek, valamint „intermediális” kontextusnak számított, melynek egyes részleteit az épp érvényesített perspektívától függően tekinthetjük magánéletnek, vagy műalkotásnak. E sajátos összművészeti gyakorlatban elvékonyul, vagy felszámolódik a határ az élet és a művészet territóriumai között (mely egyébként a dadaizmus óta jellegzetes avantgárd törekvés és program), és az efféle művészet közvetlenül a (természetesen esztétikailag is értelmezhető) élethelyzetekről tudósítja az érdeklődőket.

4. Politikák

Vitatott, hogy a neoavantgárd kultúra – mely esztétika és antropológiai kódjait tekintve – egyértelműen a Kádár-korszak hivatalos kultúrájának *ellenvilága* volt, mennyiben tekinthető valamiféle politikai aktivitás terepének. Ezzel kapcsolatban a szubkulturális ellenszegülés, a kulturális ellendiskurzus, az antipolitika, a hétköznapi ellenállás fogalmai egyaránt említhetőek. Kétségtelen, hogy – néhány direkt politikai célzást nem számítva – a magyar neoavantgárd törekvései elsősorban azzal „politizáltak”, hogy a hatalom számára vagy érthetetlen („hermetikus-ezoterikus”) vagy elfogadhatatlan műveket produkáltak, illetve elfogadhatatlan, „ellenkulturális” életstílusokat és közösségi szerveződési módokat testesítettek meg. Ugyanakkor a társadalmi vagy kulturális ellenszegülés rejtettebb-hétköznapiabb formáit vizsgáló újabb, inkább antropológiai-társadalomtörténeti, mintsem politikatörténeti hatalomelméleti megközelítések éppen az ilyen gyakorlatok „politikai” jelentőségére hívják fel a figyelmet.²⁸

Az egyes megközelítések két szélsőség között fogalmazódnak meg. Néhányan a neoavantgárd törekvéseket a Kádár-rendszer egyértelmű és szándékos politikai kritikájaként értelmezik, mások viszont azt hangsúlyozzák, hogy a bírálat, az ellenszegülés, a felforgató funkció csak a társadalmi kontextushoz való viszonyuláson keresztül észlelhető. Utóbbi esetben a politikai jelentőség

²⁸ Néhány példára utalva: Majtényi György, „Uraltak” vagy „önfejűek”. *Diktatúrák mindennapjai és német társadalomtörténet-írásban*. Korall, ősz-tél, 242–252; Michel Foucault, *A hatalom mikrofizikája*. In uő: *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999. 307–330; James C. Scott, *Az ellenállás hétköznapi formái*. Ford. Kiss Anna. Replika (23–24), 1996, 109–130.

a jelentéstulajdonítás, a „ráértés” művelein keresztül fogalmazódik meg, függetlenül attól, hogy a jelentést tulajdonító személy az uralkodó hatalmat, vagy a neoavantgárd szcénát képviseli-e. Egy további szempont alapján az el-lendiskurzus léte függetlennek tekinthető mind a hatalom, mind az avantgárd művészvilág szándékaitól. Noha a neoavantgárd kultúra szereplői – néhány kivételtől eltekintve – alapvetően művészeti, nem pedig politikai tevékenysé- get szándékoztak végezni, az adott kontextusban működésük mégiscsak poli- tikai jelentőséggel ruházódott fel. A diktatórikus keretek között az önszerve- ződés, az autonómia, és a saját kritikai nyilvánosság kialakítása is egyértelmű politikai gesztusként értelmeződik. Ugyanakkor a neoavantgárd szcéna oly mértékben különbözött a konszolidált kádárizmus világától, hogy léte a *hétköz- napi ellenállás* eseteként is értelmezhető; így a politikai karakter a szubkulturá- lis kívülállás és a műalkotások szimbolikus-metaforikus hatóereje mellett ép- pen a hétköznapi ellenállás gesztusaiban keresendő. Beke László pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy nem csak a hatalom tekintete konstruálhatja meg az ellenállást, hanem a műalkotás közvetlenül is lehet politikai gesztus, például a konceptuális művészet esetében. „A konceptuális művészetnek volt egyfajta politikai színezete. Ez egyrészt magával a létével és a furcsaságával, másrészt pedig a kommunikációs ügyességével, mert egy sereg olyan csatornát használt ki, amely őrizetlen volt, harmadrészt pedig a kimondottan politikai jellegű munkáival, műveivel volt kapcsolatos”.²⁹ Minthogy a propaganda, a jelenté- sek, és általában véve a *kommunikáció feletti uralom* megszerzése és megtartása a diktatórikus kultúrpolitika működésének alapfeltétele, ezért a kommu- nikáció, a média, a nyelv, a szemantika kérdéseit vizsgáló irányzat művelése önmagában is gyanús, felforgató, „ellenzéki-kritikai” karakterű volt.

E szempont átvezet bennünket a médiaelmélet kéréséhez. A magyar neo- avantgárd kultúrában (a nemzetközi törekvésekkel összhangban) fontos mé- diahasználatok, médiaértelmezési, illetve médiakritikai gyakorlatok is összeg- ződtek. Amennyiben figyelembe vesszük az irányzat önmagára reflektáló, „médiatudatos” – tehát a műalkotás mediális feltételezettségével számot vető – karakterét, akkor megállapíthatjuk, hogy egyrészt technikai-technológiai szempontból is izgalmas újításokat valósítanak meg (melyek később beépültek a legkülönbélebb mainstream vagy kommersz képalkotó, zenei, és szövegalko- tási eljárásokba is); másrészt médiaelméleti és médiakritikai szempontból is ta- nulságosak a szóban forgó alkotások. Bírálják a hivatalos média szűrkeségét, többféleképpen is érthető korlátoltságát; gesztusaikkal javaslatokat fogalmaz- nak meg média határainak radikális kiterjesztésére; mintegy „reklasszi- fikálják” a tudáskészletet, képzetrendszert és eszközkészletet, mely Magyaror-

²⁹ Beke László szavait idézi Klaniczay Júlia–Sasvári Edit (szerk.), *Törvénytelen avantgárd*, Artpool–Balassi, Budapest, 2003, 203.

szágon az első nyilvánosságban a művészetet, a médiát, valamint az erről való gondolkodást alapvetően jellemezte. A hazai underground művészfolyóiratok – Szétfolyóirat, Sznob International, Aladdin Épeszű, Aktuális Levél – vizuális megoldásai, szerkesztési stratégiái, képértelmezési eljárásai, kulturális idézés-technikái éppen e „reklasszifikáló”, médiatudatos (és egyben mediakritikai) gyakorlat megtestesülései.

5. Zsidó identitáselemek a magyar neoavantgárdban

Amennyiben a magyar neoavantgárd egyes képviselőit, illetve törekvéseit a zsidóság társadalomtörténete, illetve a zsidó-magyar eszmetörténet kérdései felől közelítjük meg, akkor azt láthatjuk, hogy bizonyos magatartások, műalkotások, ideológiák és problémafelvetések nagyon szorosan kapcsolódnak ezekhez. Itt valójában egy bonyolult problémaszövevényről van szó, melynek az alábbi részeit vagy motívumait különböztethetjük meg.

Származás, családi háttér. A származás kérdése legszembetűnőbben akkor játszott szerepet, amikor egyes művészek a magyarországi zsidóság kultúrájával szorosan összefonódott szülők leszármazottai voltak, tehát „otthonról” birtokában voltak vagy lehettek olyan kulturális ismereteknek, tapasztalatoknak, tudásoknak melyek egyébként a Kádár-korszaknak a zsidó identitást semmisenek tekintő vagy megtagadó, de legalábbis kényes kérdésnek tekintő nyilvánosságban nem jelenhettek meg.³⁰ Erre példa Bálint István, aki Osvát Ernő dédunokája, Szerb Antal feleségének unokaöccse, és az Európai Iskola-tag, Bálint Endre, a neves festőművész fia volt. Példaként említhető Bíró Dániel, aki Erdély Miklós művészeti szakkörének tagjaként kapcsolódott a magyar neoavantgárdhoz, és aki Gedő Ilka festőművész, és Bíró Endre, a Joyce-fordítóként is nevet szerzett híres biokémikus gyereke volt. Példa lehet Bálint Klára gyereke, Szerb János orientalista, aki egy vékony kötetnyi verssel kapcsolódott a magyar neoavantgárdnak elsősorban az irodalmi hagyományához.³¹ Az irodalmárok közül említhető Tábor Eszter és Tábor Ádám, akik Tábor Béla kabbalista vallásfilozófiai gondolkodó, és Mándy Stefánia képzőművész, költő, művészettörténész gyerekei voltak. Kozma György felmenői között volt Kecskeméti György és Kecskeméti Pál, kiváló társadalomtudósok és irodalmárok,

³⁰ A Kádár-korszak hivatalos felfogása az volt, hogy a zsidó kulturális-társadalmi identitás nem elfogadható, kivételt legfeljebb a vallásgyakorlás, a hitközségi élet jelentett. Az ebből eredő identitásproblémák klasszikus korai elemzései: Erős Ferenc–Kovács András–Lévai Katalin, *Hogyan jöttem rá, hogy zsidó vagyok?* Medvetánc, 1985/2–3, és a Kovács András által szerkesztett *Zsidókérdés, asszimiláció, antiszemizmus* tanulmánykötet (Gondolat, Budapest, 1984.). Legújabban megrázó erővel György Péter dolgozta fel ezt a problémát, *Apám helyett* című könyvében (Magvető, Budapest, 2011.).

³¹ Szerb János, *Ha megszólalnék*, Orfeusz Könyvek, Budapest, 1990.

akik a húszas-harmincas években Mannheim Károly, József Attila, Szerb Antal baráti köréhez tartoztak. Mindezek a családi kötődések nem jelentik szükség-szerűen a zsidó identitás vagy a zsidó gondolkodás összetevőinek a műalkotásokba történő bevonását, vagy reprezentációját, de látnunk kell, hogy a harmincas-negyvenes években szocializálódó értelmiségiek gyermekeinek, tehát az újabb generációnak a munkáiban gyakran meghatározó szerepet játszottak a szülők kultúrájában jelenlévő, a zsidósággal kapcsolatos eszmetörténeti motívumok. De a zsidó származásból eredő idegenség-tapasztalat vagy a kirekesztettség érzése szerepet játszhatott úgy is, hogy egyes művészek ezt a tapasztalatot transzponálták alkotásaikba, így például Molnár Gergely.³²

A zsidó eszmetörténet motívumai legszembetűnőbben Kozma György regényeit határozzák meg, melyek már a rendszerváltás idején, illetve az után születtek meg, de visszatekintő perspektívájukból arra tesznek kísérletet, hogy egyes művészek (Hajas Tibor, Erdély Miklós, Bódy Gábor) munkásságát és „legendáját” a zsidó eszmetörténet kontextusában értelmezzék.³³ Kozma írásainak visszatérő motívuma például, hogy Erdély Miklós a bibliai prófétákat az első happening-művészeknek tekintette: „A félmosolyú Kozma Pista [Pista – Kozma álneve a regényben] nem hallott Jeremiásról, aki az első avantgárd happener volt. Nem olvasta a Bibliában, hogy ez a férfi meztelenül járt évekig Jeruzsálemben. És egy bőrszíjat helyezett a tengerpart szikláira alá: »így pusztul majd el a város!« felkiáltással”.³⁴ Mindez voltaképpen írói-irodalmi konstrukció, ugyanakkor írásai először hívták fel a figyelmet arra, hogy a neoavantgárd (legalábbis részben) egy olyan kulturális hagyomány örököse, mely jóval túlmutat az etnikai vagy társadalmi hovatartozás, vagy a pusztai társadalmi besorolás problémáján. Az egyiptológus-vallástörténész, illetve Erdély Miklós-tanítvány Bíró Dániel munkássága egyrészt közvetlenül is kapcsolódik a zsidó vallásfilozófia világához.³⁵ Másrészt Erdély szakkörének tagjaként is szívesen hangoztatott a zsidó hagyománnyal kapcsolatos elképzeléseket, melyekhez a saját származásához ambivalent érzésekkel kötődő Erdély meglehetősen kényszeredetten vett tudomásul. Az Erdély Miklós művészetpedagógiai mun-

³² Lásd: K. Horváth Zsolt? *Az erőszak imperatívusza. Molnár Gergely politikai antropológiája.* Beszélő, 2006/1, 87–99.

³³ Kozma György, *Nijinsky, a gól.*, Holnap, Budapest, 1989.; uő: *A kalandor lélek. Hová tűnt Nijinsky Casablancában*, Seneca, Budapest, 1998.; valamint: *Ben Dixi, Szerb Antalné esete a Kabbalával* Fapadoskönyv, Budapest, 2009.

³⁴ Kozma György, *Kalandor lélek, avagy Erdély Miklós ősisége.* Magyar Műhely (110–111), 1999. 49–56.

³⁵ Martin Buber és Franz Rosenzweig műveinek fordítója, aki magyar, illetve német nyelven több tanulmányt is megjelentetett a mesterekről. Lásd: Bíró Dániel, *Franz Rosenzweig a technikáról.* In Beke László és mások: *Hasbeszélő a gondolában*, ELTE Bölcsészindex, Budapest, 1987; uő: *Franz Rosenzweigs Kritik in Martin Bubers „Ich und Du”.* In W. Schmied-Kowarzik (Hg.), *Der Philosoph Franz Rosenzweig.*, Karl Alber, Bd. II. Freiburg/München, 1988.; uő: *A szelíd igazságért. Franz Rosenzweig és műve.* Magyar Műhely (74), 1989. július, 1–6; uő: *Martin Buber dialógus-filozófiája.* In Buber, *Én és Tű.* Ford. Bíró Dániel. Európa, Budapest, 1999.

kásságát feldolgozó kötetben kiadásra került egy Indigo-csoport beszélgetés, mely érdekes ellentétet rögzít Erdélynek, illetve Bírónak a zsidó vallási hagyományhoz való viszonyával kapcsolatban. Érdekes látni, hogy Erdély meglehetősen flegmával, vagy olykor szarkazmussal fogadja Bíró – talán provokatívnek szánt? – megjegyzéseit. Bírónak a szent nevekkal kapcsolatos közbevetésére, miszerint „a név a szónak egy sűrítetténye. Eleinte csak nevek voltak, nem voltak szavak” (mely a kabbala nyelvelméletének sarkalatos tétele) Erdély ennyit felel: „Na mindegy, de nyilvánvaló, hogy ez a jel tudománya irányába fog minket elvezetni”.³⁶ Később a következő megjegyzés hangzik el Erdélytől: „[...] Foglalkozunk össze: mit nevezünk ezek szerint pogánynak? Pogánynak azt nevezük, ami re-realizálja az ideálisat, újra képpé teszi”. Erre Bíró Dániel a következőket mondja: „A zsidók a zsinagógát – hiszen nincsen zsidó templom – *Schul*nak, iskolának mondják jiddisül. Zsidó kultusz nincsen, áldozat nincsen, csak beszéd van”. Mire Erdély: „Már egyszer megvádoltak avval, hogy cionista klubot vezetek kreativitás címén, most már ebből elég legyen”.³⁷ Pár oldallal később azt mondja Bíró: „[...] tehát valószínű, hogy a zsidók és a keresztények ugyanazt a Messiást várják, csak az egyik körben várja, a másik egyenesben”, amire Erdély ezt válaszolja: „Ez a pécsi kiállítás szempontjából részletkérdés”.³⁸ Erdélynek a zsidó hagyományhoz való viszonyát illetően jelenleg kevés publikált forrásdokumentummal rendelkezünk, ugyanakkor életművének itt említhető motívumaival – különösen *Verzió* című filmjét illetően – számos elemzés foglalkozik.³⁹ Mindenesetre egyre erősebb a konszenzus azt illetően, hogy Erdély életművének egyik rendkívül fontos kontextusáról van szó.

Reakciók az antiszemitizmusra

A zsidó identitásukat műveikben is képviselő művészek az antiszemitizmus problémáját illetően kényes helyzetben voltak, a zsidógyűlöletre reflektáló műalkotások egy olyan politikai közegben jöttek létre, mely a kortárs antiszemitizmus létének kimondását tabu alá helyezte. Ennek számos következménye lehetett, melyek a szóban forgó művészek és alkotásaik értelmezésére is visszahatottak. Az efféle művek így szinte automatikusan politikai jelentősé-

³⁶ Hornyik Sándor–Szőke Annamária (szerk.), *Kreativitási gyakorlatok, Fafej, Indigo. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Gondolat Kiadó–2B Alapítvány–Erdély Miklós Alapítvány, Budapest, 2008. 254.

³⁷ Hornyik–Szőke i. m. 268.

³⁸ Hornyik–Szőke i. m. 272.

³⁹ A család háttéréről érdekesen számolnak be Erdély Dániel írásai: „*Mi kis*” *életünk*. *Árgus*, 1991. május, 89–100; *Mi kis családunk*. *Árgus*, 1992. január–február. A tematikus összeállítások közül lásd a Magyar Műhely és a Metropolis Erdély-számaait: „*Erdély Miklós szimpózium*”. *Magyar Műhely* (110–111), 1999; valamint „*Erdély Miklós és a film*” (szerk. Müllner András). *Metropolis*, 2007/4. Újabbán lásd: Erdély Miklós, *Levelek Jeruzsálembé*. *Múlt és Jövő*, 2–3, 119–126.

get kaptak, minthogy szembeszegültek azzal a hivatalos politikai állásponttal, mely szerint zsidóüldözésről-zsidógyűlöletről beszélni indokolatlan, sőt, egyenesen káros, a vészkorszak immár történelemmé vált, és különben is a náci Németországot, illetve a Horthy-, majd a Szálasi-rendszert terheli érte a felelősség. Ezért az antiszemitizmus kérdését érintő neoavantgárd alkotások egy többszörösen légtüres – vagy ellenkezőleg: nagyon is túlfeszített – értelmezési térben jöttek létre: az általuk érintett társadalmi jelenség (az antiszemitizmus), a mélyükön rejlő vagy éppen manifeszt identitástapasztalat (a zsidó identitás) a hatalom részéről egyaránt nem-létezőnek nyilvánított, maga a színtér pedig, ahol ezek az alkotások létrejöttek, a kultúra perifériáján, vagy valamiféle undergroundban helyezkedett el.

Lássunk néhány példát. Major János így idézte fel a hatvanas évek világát, amikor az 1966-os *Scharf Móric emlékezete*, valamint az *Autoportret* című híres munkáit készítette: „A témával foglalkozni, egyáltalán ezt a szót leírni, hogy zsidó, azokban az években nem nagyon volt mód. Nem tudom, hogy miért volt ez tabu, vagy talán létezett egy tikos ukáz, hogy ilyesmiről nem szabad írni, a zsidó írókat pedig talán valami gátlás tartotta vissza, hogy erről nyíltabban írjanak?”⁴⁰ A nagyon összetett szimbolikájú *Scharf Móric emlékezete* című képét – melynek két változata készült el: *Scharf Móric emlékezete, első változat (Renata Müller...)*; valamint a *Scharf Móric emlékezete, második változat (Óriási pánik...)* – Major így értelmezte: „Ezt tartom a főművemnek. Ez olyan dolog, amiben van eredetiség. Mert a modern korban ez a legdöntőbb a művészet szempontjából. Maga a téma olyan, amivel a képzőművészetben addig senki sem foglalkozott. A tisztaeszlári per egyedülálló dolog volt, és a per fantasztikum, hogy rávesznek egy tizenöt éves gyereket, hogy valljon a szülei ellen, ugyancsak rendkívüli volt. Eötvös Károly remek könyvét, amit a világon minden zsidónak el kellene olvasnia, gyerekkoromban olvastam. [...] A kép tere egy kis épület, egy temetőben álló kis ház, amelynek nyitva az ablaka, az ablakon át lehet látni a hullát, melyről Solymosi Eszter holttestére asszociálhatunk, de WC-re, és fürdőszobára is. [...] Ezt a lapot persze hiába küldtem kiállításokra, cionistának tartották, amit én nem értettem. A *Scharf Móric emlékezete* miatt rendkívül sok negatív élményem volt, és a legkiválóbb emberek sem értették meg”.⁴¹ A kép szubverzív erejéhez azonban nem csak a tisztaeszlári perre és az antiszemitizmusra történő utalások, a hullaházi bomlás ábrázolása, a halál anatómiájának pornografikus átértelmezései biztosítják, hanem azok a blaszfémikus motívumok is, melyekben a mű bővelkedik, így például Major képe erősen épít a zsidó sírkövek, a férfi nemi szerv, valamint a gumióvszer sajátos

⁴⁰ Önnéző. *Hajdu István beszélgetése Major Jánossal*. Balkon, 2009, 2–10, 7.

⁴¹ Uo., 9. Major szavai Eötvös Károly *A nagy per, mely ezer éve folyik s még sincs vége* című könyvére (Révai, Budapest, 1904.) vonatkoznak, egyébként részben ez a könyv inspirálta Erdély Miklós *Verziók* című filmjét is.

hasonlóságára. Ez tovább fokozza a kép erejét, hiszen az önmagában is tabu alá eső téma (zsidóság, antiszemitizmus) kiegészül a halál és a vallás képeinek valamiféle infantilisen groteszk és obszcén megközelítésével. Az *Avtoportret* című munka – ismertebb címén: *Biboldó mosakszik* – felkavaró önarckép: a művész ebben az esetben az antiszemita karikatúrák szemszögéből ábrázolja önmagát. Ez egyrészt a saját identitásra való rákérdezés egyik (noha szokatlan) formája, másrészt politikai provokáció is egyben, valamint annak dokumentuma (miként György Péter egy vita során fogalmazott), hogy „mit csinál valakivel a félelem”; valamint „mit csinált a kortársakkal a holokauszt, mit csinált a szocializmus, az identitás nélküli társadalom az emberekkel, a művészekkel”.⁴²

A magyar neoavantgárd fent említett törekvéseit úgy összegezzük, hogy a zsidó származású művészek egyrészt megkísérelték feloldani, illetve provokálni azokat a tilalmakat, melyekkel a rendszer a zsidó identitás kérdéseit, valamint az antiszemitizmus problémáját körülvette, másrészt – ha töredezett formában is – de megjelenítették a zsidó szellemi-kulturális hagyomány valamiféle folytonosságát egy olyan időszakban, amikor erre egyébként nem nagyon volt lehetőség. Ezért a magyar neoavantgárd egyes törekvéseit leírhatjuk úgy is, mint valamiféle „imaginárius zsidó tér” jelentkezését a Kádár-korszak kultúrájában, pontosabban azokban a társadalmi résekben, ahová a korszak hivatalos kultúrája már nem hatolhatott be.

6. Popzene és neoavantgárd

A hetvenes évek és a nyolcvanas évek fordulóján, majd a nyolcvanas évek elején valósult meg Magyarországon a popzene és a neoavantgárd egymásra találása, noha ez az egymásra találás, majd a belőle következő zenei kibontakozás már nem kimondottan a neoavantgárdként jellemezhető miliőben, hanem az új hullám, illetve az új szenzibilitás kontextusában zajlott le.⁴³ Noha a nyolcvanas évek elejének újhullámos zenei törekvései sok szempontból egységesnek vagy legalábbis kontinuusnak érzékelhetők, jól látható, hogy az egyes zenekarok stílusa és felfogásmódja között voltak különbségek, az URH zajos gitárzenéjétől kezdve a Trabant minimalizmusán keresztül a Vágtázó Halott-

⁴² *A Soá az irodalomban*. Konferencia a Petőfi Irodalmi Múzeumban (2012). Litera.hu/hirek/a-muveszet-teszi-a-dolgot

⁴³ A popzene történetében a nyolcvanas évek első felének posztpunk törekvéseit nevezik *új hullámnak*, melyben az előadók elfordulnak a rockzenei kliséktől, új inspirációs forrásokat keresnek (jellemzően a funkot, a diszkót és az experimentális zenéket), a gitárzene szintetikus hangzásokkal egészül ki, a szövegek pedig nagymértékben ironikusakká válnak. A new wave jellegzetes képviselői a Talking Heads, Elvis Costello, Laurie Anderson, vagy a nyolcvanas években ismét új zenei köntösben jelentkező David Bowie. Az *új szenzibilitás* a nemzetközi, főleg olasz és német műkritika szóhasználatára nyomán főként Hegyi Lóránd törekvései eredményeként került használatba. Lásd: Hegyi Lóránd, *Új szenzibilitás*. Magvető, Budapest, 1983.

képek sámán-punkjáig. A szóban forgó zenekarok által képviselt irányzat elnevezése sem volt egységes: a punk, az art punk, a new wave, az újhullám, az alternatív jelzők ugyanazokra a zenékre egyaránt használatosak voltak. A legfőbb különbségnek az számított, hogy az itt említendő zenekarok (Bizottság, URH, Európa Kiadó, Trabant, Balaton, Vágtázó Halottkémek, Kontroll, Neurotic) egyértelműen el kívántak határolódní a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat (MHV) által támogatott zenekarok világától. Az elkülönülés okai sokfélék voltak: az MHV zenekarok zenészei professzionális művészeknek számítottak, míg az újhullámos zenekarok tagjai amatőröknek, az előbbieket hajlandók voltak politikai megalkuvásokra, vagy legalábbis megegyezésre, hogy lemezük jelenhessen meg, az utóbbiak nem. Az MHV zenészei jóval idősebbek is voltak: legtöbbször a magyar „beat” hőskorában kezdte pályafutását, míg az újhullámos zenészek a húszas éveik legelején jártak, Müller Péter Ivánt kivéve. De még lényegesebbek a további különbségek: a magyar újhullám elfordult az MHV zenekarok „rockizmusától”,⁴⁴ amit a kemény fémzene, a macsó magatartás, a narcisztikusan virtuóz hangszerkezelés jelentett és egy sokkal szofisztikáltabb, meditatív, kísérletezőbb, low-fi, a hangszeres tudás és a tapasztalat hiányából esztétikai értéket létrehozni igyekvő zenei megközelítésmódot képviselt. Fontos különbséget jelentett, hogy az újhullámos, vagy alternatív zenekarok jelentős része szoros szálakon kapcsolódott az akkori budapesti művészeti underground világához, mind a társasági összetétel, mind a művészetfelfogás tekintetében. Ez azt is eredményezte, hogy a kultúrpolitika képviselői jóval nagyobb gyanakvással figyelték őket, ami sokszor rendőrségi zaklatásokhoz, felelősségre vonásokhoz vezetett. Ebből a szempontból azonban ugyanazzal a problémával találták szembe magukat, mint az underground más tagjai esetében: azoktól, akik nem kértek az állami forrásoktól, elvenni sem nagyon lehetett, nem lehetett nyomást gyakorolni rájuk megvont gázsikkal, letiltásokkal, kiutazási tilalommal, az albumokról lehagyott dalokkal, az üzletekből visszavont lemezekkel.

A kultúrpolitika az elszigetelés eszközét választotta: a popzenészek szakszervezetének megalakulásakor a hírhedt 1981-es tatabányai tanácskozáson Tóth Dezső kulturális miniszterhelyettes és Erdős Péter az MHV popzenei részlegének vezetője kijelentette, hogy csak akkor teljesítik a „profi” zenészek követeléseit, ha elhatárolódnak a punktól és az alternatív zenekaroktól, melyek közül többet név szerint is megemlítettek. Menyhárt Jenő így idézi fel az akkor történeteket: „Azt fontos érteni a történet szempontjából, hogy abban az időben, azt, amit mi csináltunk, néhány más úgynevezett underground zenekar munkásságához hasonlóan, felsőbb helyeken felforgató tevékenységnek

⁴⁴ A „rockizmus” kulturális kritikájához lásd: Reynolds, Simon–Press, Joy, *The Sex Revolts. Gender, Rebellion, and Rock and Roll*, Serpent’s Tail, London, 1995.

tekintették. [...] Hivatalos rockzenészeknek azokat nevezték akkoriban, akik olyan együttesekben játszottak, amelyeknek a lemezgyár kiadta a lemezeit, s akik ennek következtében folyamatosan jelen voltak a médiában is. Akik pedig politikai okokból ezen a körön kívül estek, azokat hívták underground zenészeknek”.⁴⁵ „A megbeszéléseken, mint a legmagasabb beosztású tisztviselő, megjelent Tóth Dezső, a művelődési miniszter helyettese. Ő a tanácskozás során napirendre tűzte a rockzenei életben az utóbbi időben a fejét felütő, a szocialista rendszerrel alapvetően összeegyeztethetetlen tevékenységek kérdésének megvitatását is. Az underground zenekarokról volt szó tehát. Felhívta az egybegyűltek figyelmét, hogy közös erővel kell felvenniük a harcot a párt és kormánysszervekkel ez ellen az aggasztó jelenség ellen”.⁴⁶

A nyolcvanas évek alternatív zenei törekvéseinek Magyarországon egyetlen előzménye volt, Molnár Gergely tevékenysége, majd az általa alapított Spions működése 1978 és 1979 között.⁴⁷ Ugyanakkor a Spions kapcsolódott a legszorosabban a magyar neoavantgárdhoz, alapítói Molnár Gergely és Najmányi László a zenélést megelőzően ismert avantgárd művészek voltak, már a balatonboglári kápolnatárlatokon is szerepeltek, és a Spions fellépései is színházszerű, a performansz és a *body art* elemeit vegyítő produkciók voltak – legalábbis szándék szerint, hiszen Magyarországon összesen másfél koncertet adtak, egy teljes műsort a Tömegkommunikációs Kutatóközpontban, egy néhány szám után technikai okokból félbeszakadt koncertet Pécsen. A Spions hatása rendkívül erős volt a nyolcvanas évek újhullámos törekvéseire, különösen Müller Péter Iván és Menyhárt Jenő zenei világára, illetve szövegeire. Erről Menyhárt Jenő így beszélt: „Amikor megnézte az ember a Spionst, nem nagyon maradtak benne kétségek azzal kapcsolatban, hogy valójában mit is lát. Később jobban megismertem a számaikat, megszereztem kazettán. Pontos, jól megírt szövegeik voltak, olyan tartalmi és formai megközelítésből, amely teljesen új és egyedi volt az akkori magyar nyelvű rockzenében. Egészen addig nem is gondoltam, hogy ilyesmit egyáltalán lehet csinálni. [...] Tulajdonképpen ez a zenekar mutatta meg nekem, hogy a rockzene keretein belül lehet valódi szellemi teljesítményeket végigvinni. Ilyenformán pedig engem is érdekelni kezdett a dolog. Az egész Spions-történet rendkívül figyelemreméltó és borzasztóan erős művészeti megnyilvánulás volt, amelyben nagyon sok minden gyökerezett, ami aztán a rákövetkező években történt”.⁴⁸

⁴⁵ Para-Kovács Imre: *Amerika kiadó. Beszélgetések Menyhárt Jenővel*. Glória, Budapest, 2006. 105-106.

⁴⁶ Uo. 106. Vö. Boros Lajos és mások (szerk.): *Könnyűműfaj '81. Popzene és környéke egy tanácskozás tükrében.*, KISZ Budapesti Bizottság Politikai Továbbképzési központ, Budapest, 1981.

⁴⁷ Lásd: K. Horváth Zsolt, *Az erőszak imperatívusza. Molnár Gergely politikai antropológiája*. Beszélő, 2006/1, 87–99; uó: *A gyűllölet múzeuma*. Spions, 1977–1978. Korall (39), 2010, 119–144; Havasréti József, *Alternatív regiszterek*, Typotex, Budapest, 2006, 157–208.

⁴⁸ Para-Kovács Imre, *Amerika kiadó*, 39.

Külön ki kell emelnünk az újhullámos zenekarok erőteljes szövegközpontúságát. Molnár Gergely excentrikus szövegvilága egyrészt jól megfelelt a dal-szerűség követelményeinek, ugyanakkor magába foglalta a neoavantgárd szövegirodalom jellegzetes elidegenítő effektusait is. Az *Emlékképek* című dalban egyszerre jelenik meg a klasszikus *No future!* punk-szlogen (mely a Spions koncertplakátján is szerepelt), a múlt eltörlésére és a teljes ellenőrzésre vonatkozó totalitárius politikai program, valamint a Molnár szövegeit általában is jellemző agresszív hang:

emlékképek / a sátán ül szemedben / emlékképek / minden arc kegyetlen
emlékképek / a széthasított koponyában / ez volt az agyad

(...)

emlékképek / menekülj előlük / emlékképek / védj magad tőlük
emlékképek / a gyilkosaid várnak / emlékképek / mindenholnan látnak
emlékképek / mind öld meg őket / emlékképek / PUSZTÍTSD A JÖVŐDET
emlékképek / pusztítsd el őket / emlékképek / ne hagyj a jövőnek
emlékképek / pusztítsd el őket / emlékképek / pusztítsd a jövődet

*Emlékképek (Memory Pictures), 1977*⁴⁹

A *Nirvânia* hasonlóan tobzódik az undor, a gyűlölet, az agresszió képeiben, ugyanakkor a provokatív politikai motívumok erőteljesebbek, hiszen jól érzékelhető, hogy egy totalitárius munkásállam életének jeleneteiről van szó:

a munkások indulnak az indulóra
a tankok várnak a hajnal mind soványabb
a nők segge nagy, a sextet gyűlölik
az utcasarkokon részeg bandák állnak

Nirvânia, oh, Nirvânia
Kibaszott ország, üres mint a zsebed,
Nirvânia, oh, Nirvânia
Egy emberi arc sincs, az egész faj veszett

Nirvânia, oh, Nirvânia
Remélem elsőként pusztul el,
Nirvânia, oh, Nirvânia
Semmi kíméletet nem érdemel

⁴⁹ Papp Tamás (szerk.), *Sznob International*. Spions-dokumentumok. 1982. (az Artpool archívumban). Az alább következő Spions-szövegek ebből a kiadványból származnak.

hányásnyomok és szeméthegek
az utcán egész éjjel üvöltenek
a falakból is gyűlölet sugárzik
és minden idegenre egy késszúrás vár itt
(...)

Nirvânia, oh, Nirvânia
gennyes fekély Európa testén
Nirvânia, oh, Nirvânia
Minden ország csak nyerhet a vesztén
Nirvânia, oh, Nirvânia
hordaléknép, nincs mit várnia

Nirvânia / Albánia, 1977

A hírhedtté vált *Anna Frank álma* párdarabjának tekinthető az *A Summer Song*, mely néhány utalásával továbbviszi az *Anna Frank*... Holocaust-motívumát, ugyanakkor a népirtás és a háború témáját az ellenkultúra képeivel (Jim Morrison, rock and roll, Chuck Berry, szeretet, Beatles, *Hey Jude*) vegyíti. A hippi-kultúra, az ellenkultúra („counter-culture”) képzetkörének dehumanizálása, kisajátítása, agresszív újraértelmezése ugyancsak Molnár kedvelt költői eszköze:

Morrison szobrát ledöntik
A forradalmak beérnek
A globális falu fölött
Istenem, micsoda ének
Ez lesz az utolsó nyarunk
Drágám vége az évnek
A tél, amit úgy akarunk,
Megtisztít engem és téged

Menekülj végre / az álomnak vége / menekülj végre / az álomnak vége...

És hallom: ugatnak a fegyverek
A seregek harcra készek
A városból menekülj el
Lakásod aktív tűzfészek
A bombák lassan lehullnak
Amszterdam ég és ég a tenger
Istenem, micsoda színház!
A lángszóró éjszakáján
Számolj az idegenekkel

A Summer Song, 1977

Az archívumokban, mindenekelőtt az Artpoolban fennmaradt kiadatlan szöveganyag egyes darabjai azt mutatják, hogy Molnár nem dalszövegnek szánt költeményei hasonlóan militarista kontextusban íródtak, de nem feltétlenül volt bennük jelen a Spions-dalokban dominánssá vált gyűlölködő, a társadalmat az undor, az *abjekció* tárgyaként kezelő hangnem. Lássunk egy példát, a *háborús töredék (magyar)* címet viselő szöveget:

1. a messzehordó visszatér
2. a bakancsnok kiadja az utászt
3. a hadikutya megette a haditápot
4. a csapattesten kiütések keletkeznek
5. az áruló eladja az utolsó ingét
6. a hazafi hazafiszi feleségének
7. az élőlények életét kioltja az államtakarékosság
8. az aknavetőket vetik már az aknát az aknamezőn

Háborús töredék (magyar)

Szójátékok, szófacsarások, nominális szerkezetek, metonimikus valóság-töredékek, groteszk jelenetek halmozásai jellemzik e stílust, ugyanúgy, mint ebben az időben Hajas Tibor, Dobai Péter, Szerb János, Szentjóby Tamás, Lajtai Péter szövegeit. A hatalom, a háború, az agresszió képeivel folytatott játék Molnár szövegei esetében egyértelműen politikai jelentésekkel töltődött fel: „Fő mondanivalója ellentmondott a populáris kultúra normaképző- és megerősítő jellegének, amennyiben olyan értékeket tűzött a zászlajára, melyek minden demokratikus kultúrát ápoló társadalomban inkább negatív megítélés alá esnek: parancskövetés, utasítás-végrehajtás, célgép, árulás. Egyfelől azonban az 1970-es évek Magyarországon nem ilyen társadalom volt, a diktatúra jelenlétében nyíltan magasztalni mindezt, vagy egy besúgókkal átítatott légkörben a kémekek – lényegükből, életmódjukból fakadó – etikátlanságát dicsőíteni, durva retorikai rájátszás volt egy politikai evidenciára”.⁵⁰ Érdekes látni, hogy Molnár Gergely szövegírói tevékenységét, valamint egész esztétikai programját mind a hatalom képviselői, mind a neoavantgárd szubkultúra tagjai a *fasizmus kérdéséhez* kötötték. A hatalom részéről erre egyrészt Molnárnak az antiszemitizmus, a népiértés, illetve a nemzetiszocialista esztétika képzeteihez-motívumaihoz kapcsolódó megnyilvánulásai adtak okot, másrészt az a körülmény, hogy a punk 1977-es szórványos magyarországi felbukkanását félelemmel fogadták, és (a punk-mozgalom anarchista-szélsőbalos jellegét figyelmen kívül hagyva, vagy arról mit sem tudva) a nyugati szélsőjobb oldali politikai hagyományok-

⁵⁰ K. Horváth Zsolt, *A gyűlölet múzeuma*, 134.

hoz kapcsolták.⁵¹ Birkás Ákos festő egyik előadásában maga is a fasizmus jelenléte köré, a fasiszta attitűd szimbolikus kisajátításához kapcsolta Hajas Tibor, Najmányi László, valamint Molnár Gergely tevékenységét, de ennek szerinte hatalomtechnikai okai voltak: a neoavangárd szubkultúra elszigetelt helyzetében ez volt az egyetlen lehetőség, hogy valamilyen módon kifejezzék elégedetlenségüket a rendszerrel szemben. Hajas, Najmányi és Molnár Gergely „megkísérelte a lehetetlent, még egy dobás volt, egy végső dobás a hatalommal szemben: [...] nem elzárkózni tőle, nem tárgyalni vele, nem partnerként, nem alattvalóként lépni fel, nem ellenségként lépni fel, hanem egész egyszerűen hatalomként lépni fel. [...] Világos, hogy ez az ellen-hatalom, ez a privát-hatalom belevitte őket teljesen egy fasizoid vonalba. Teljesen mellékes az, hogy kapcsolódik, hogy micsoda áthallások vannak a nemzetközi terrorizmus szelleme és a nyugati avangárd szellemi összefüggései közt és Hajasék föllépése közt. Teljesen mellékes, a lényeg az, hogy Hajasék föllépése egy, a hatalommal való konfliktusában megrekedt csapat legnagyobb kitérési kísérlete volt, ami lényegében sikerült”.⁵²

A Spions-dalok sűrítettsége, provokatív hangvétele, bizarr látásmódja nagyon intenzív hatást gyakorolt az utána érkezők szövegeire, különösen Müller Péter Iván és Menyhárt Jenő esetében. A tematikus egységek és motívumok szempontjából jó példa erre a Molnár Gergely által különösen preferált militarista esztétika, illetve a háborús képzetkör továbbélése az URH és az Európa Kiadó szövegeiben. Menyhárt Jenő szövegvilága ugyanakkor árnyaltabb, ironikusabb, mint Molnár Gergelyé volt, de sok szempontból megőrizte Molnár komor hangvételét, mint ahogy a Molnárt a punknál sokkal jobban befolyásoló David Bowie zenei hatásait is.

Lehet, hogy megölnék minket édes.
Ránk a háború és a béke egyaránt veszélyes.

Tízezer volt radíroz bele az agyba,
Halvány mosolyt tetovál az arcra,
Elektromos fény villan a kékből,
Lefényképeznek minket az égből.
(...)

Menyhárt Jenő: *Lehet...*⁵³

⁵¹ E felfogás jellegzetes (és késői) dokumentuma az MHV popmenedzser, Erdős Péter cikke: *Felszólalás a szennyhullám ügyében*. Kritika, 1983/7, 16–17.

⁵² Birkás Ákos, *Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő?* Aktuális Levél (1), 1983, 19–30.

⁵³ In Lukin Gábor (szerk.), *Izzó parázs*. Kozma György, Menyhárt Jenő, Vető János, Víg Mihály dal-szövegei, Méhes Marietta illusztrációival, Enerva, 1984.

Ezzel szemben a Trabant és a Balaton, azaz Vető János, Víg Mihály, valamint Kozma György dalszövegei az ellenkező végetet testesítették meg. A banális vagy abszurd helyzetképek, a filozofikus semmiségek, a melankolikus gondolatfoszlányok sorát összefűző szövegeik ugyanúgy az ellenvilágát alkották a professzionális (illetve a korszak Magyarországon annak mondható) popzenének, mint flegma előadasmódjuk és sajátos low-fi zenei világuk. Példaként egy kevésbé ismert szöveget, Kozma György munkáját szeretném idézni, mely nagyon szuggesztíven fejezi ki egy, az art punk militarizmusától mindenben eltérő neurotikus-melankolikus pop-költészet sajátosságait:

Azt hiszem elvész minden percem
És talán ez a kisebbik baj

De néha egy percet visszaszerzek
És úgy érzem magam, pont mint tavaly:

Behúzott nyakkal, szomorú arccal
Nézem a ködben azt az uszályt
S azt hiszem nem bírom naponta harccal
A „nem szabad”-ot, a „kell”-t a „műszáj”-t.
Kozma György: [*Azt hiszem...*], 1984.⁵⁴

A művészeti, társművészeti kölcsönhatásokat illetően azt mondhatjuk, hogy mindaz, ami Magyarországon a nyolcvanas évek elején egyfelől (az underground perspektívájából) magától értetődőnek látszott, a mainstream szempontjából pedig vagy amatőrizmusnak, vagy bizarr érdekességnek, egy nagyon átfogó globális tendencia részét képezte. A zeneszociológia, a populáris zene kultúrtörténete, a művészettörténet-írás, valamint a cultural studies eredményei egyaránt arra figyelmeztetnek, hogy a popzene, benne rock és a punk története mindig is nagyon szorosan összefonódott az avantgárd művészeti törekvésekkel. Simon Frith híres könyve felhívta a figyelmet a brit popzene és az angol művészeti iskolák oktatási programja közötti összefüggésekre, Dick Hebdige a punk esztétikája és a történeti avantgárd törekvések (elsősorban a dadaizmus és a szürrealizmus) jelhasználatának közötti hasonlóságokat elemmezte, Greil Marcus a szituacionizmus és a punk mozgalom kölcsönhatásait vizsgálta egyik könyvében.⁵⁵

Ezek az összefonódások és kölcsönhatások objektivációit mind magától értetődőbben tartották az elismert művészet részének – sokkal inkább, mint

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Sorrendben: Frith, Simon–Horne, Howard, *Art into Pop*. London–New York, 1987, Routledge; Hebdige, Dick, *Subculture. The Meaning of Style*. London–New York, 1994, Routledge; Marcus, Greil, *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*. Cambridge (Massachusetts), 2003, Harvard Up.

Magyarországon, ahol még a neoavantgárd köreit is leginkább az esztétikai elitizmus jellemezte. Koós Anna például felháborodott hangon idézi fel, hogy emigrációjuk után egy hollandiai fesztiválon a *King Kong* „diszkósított” változatát adták elő, Bálint István követelésére: „István mindenáron a tömegdivatot akarta behozni, ebben az esetben a diszkót, és senki se beszélt le róla”.⁵⁶ Az előadás nem volt meggyőző: „A lányok, Eszter, Boriska és Ágnes, görkorszolgyás felszolgálót játszottak a fülsüketítően hangos diszkózenére – John Travolta, Saturday Night Fever, lehet ennél mélyebbre sülyedni?”.⁵⁷ A nyolcvanas évek eleje ilyen szempontból is áttörést jelentett, noha ezen áttörés jeleit és eredményeit inkább csak az underground érzékelte, az olykor több ezres nézőszám előtt játszó alternatív zenekarok közönségét nem annyira a kortársművészeti kapcsolatok mibenléte, mint inkább a spontaneitás, az újhullámos zenék sajátos rétegzettsége, a jól megírt szövegek, és a zenészek újszerű, az MHV előadóktól teljesen eltérő zenei hozzáállása vonzotta vagy érdekelte.

7. Transzavantgárd, új szenzibilitás

Már az újhullámos popzenekarok tevékenysége kapcsán is említésre került, hogy tevékenységük inkább volt a nyolcvanas évek elején kibontakozó „új érzékenység” korszakához, mintsem a szűkebb értelemben vett neoavantgárdhoz. Azt is mondhatjuk, hogy az URH és az Európa Kiadó még közelebb állt a hetvenes évekbeli neoavantgárd akcionizmusához és szigorú éthoszához, a Trabant és a Balaton melankolikus és olykor infantilis zenéje viszont már egyértelműen az „új érzékenység” megnyilvánulása volt. E korszakváltás ugyanakkor – mely végül a *posztmodern* művészet-, illetve kultúrafelfogás magyarországi meggyökeresését eredményezte – sokkal nagyobb horderejű volt, melyben a popzene átalakulása csak egy fontos részfejezetet képezett.

Noha az új érzékenység és a posztmodern között számos kapcsolódási pont észlelhető, sok tekintetben közös diskurzust alkotnak, az új érzékenység elsősorban a képzőművészetre és a filmre vonatkozóan jelent meg a kritikai beszédmódokban, míg a posztmodern fogalmának térhódítása elsősorban az irodalom közegeiben volt megfigyelhető, és a „prózaforradalom” íróinak fogadtatásához kötődött.⁵⁸ A problémakör tudatosulása és az új *Zeitgeist* első jele Birkás Ákos *Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő?* című, 1982. december 12-én tartott előadása, mely kijelölte a posztavantgárd korszak kereteit. A heves vitákat kiváltó előadás szerint a hazai neoavantgárd képzőművészet a kultúr-

⁵⁶ Koós Anna, *Színházi történetek, szobában, kirakatban*. Akadémiai, Budapest, 2009, 251.

⁵⁷ Uo. 251.

⁵⁸ Lásd Radnóti Sándor szavait: „ha katalogizáljuk a posztmodern irodalom legfőbb jellegzetességeit, akkor nagy vonalakban jellemezni tudjuk a *Bevezetést* is” stb. Radnóti Sándor: *Az ambivalens műbírálat*. Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* című könyvéről. Medvetánc, 1987/2, 252–292, 280.

politika nyomása miatt belekényszerült egy radikális szerepkörbe, és ez a szerepkör lényegében fogva tartotta őt.⁵⁹ Az előadás vitája során Beke László hozzászólásában említésre kerültek azok a stíluskategóriák, melyek meghatározták az új korszak fejleményeit, ilyen volt általánosságban az „új eklektika”, az egyes regionális törekvéseket illetően pedig a német „heftige Malerei” és az olasz „trans-avantgarde”, az amerikai „new painting” művészet.

Birkás előadása 1982. december 30-án folytatódott, ahol a művész a magyar neoavantgárd „halálát” jelentette be, így az avantgárd „sírbeszédéként” rögzült az utókor emlékezetében. Ez a szöveg egyrészt a magyar neoavantgárd, másrészt a transzavantgárd, a posztmodern történetének egyik legfontosabb dokumentuma, éppen azért, mert korszakhatáron helyezkedik el, és e korszakhatár-tudat pozíciójából fogalmaz. Birkás a neoavantgárd művészetet afféle radikális és utópikus „követelésomag”-ként jellemezte, és az avantgárd halálát abból vezette le, hogy ezek a követelések nyugaton már teljesültek, Magyarországon pedig még nem teljesültek, és ezért a magyar neoavantgárd egy ráerőszakolt esztétikai-politikai gettóban kimerült, a tetszhalál állapotába jutott. Birkás a kiutat elsősorban – más lehetőségek mellett – a *festészet* újbóli térhódításában látta, és ez a fordulat be is következett. A nyolcvanas évek elejétől a festmény a neoavantgárd meghaladásának fő iránya. „Esztétikailag vagy technikailag pedig a festészet mellett egy nagyon egyszerű és energikus érv szól: a hetvenes évek művészete roppant közvetett volt, és ez a közvetettség egyfajta fakóságot hozott magával. Ezután van egy képesség, amelyik a spontán gesztust és a legélményszerűbb elemet, a színt ünnepelni tudja”.⁶⁰ Így az „új festészet” a nyolcvanas évek hazai képzőművészetének egyik meghatározó irányzatává vált, miközben a korábbi, neoavantgárd gyanánt jellemezhető törekvések is megmaradtak. A festészet mellett az új érzékenység törekvései kifejeződtek másféle közegekben, így az új szenzibilitás filmjeiben, vagy az avantgárd-alternatív popzenekarok produkcióiban is. Kritikatörténeti szempontból hangsúlyozni kell a transzavantgárd (művészet), valamint a posztmodern (irodalom) közötti érintkezéseket, akkor is, ha ezek az érintkezések a fogalmak *receptiójának* némileg absztrakt szintjén jelentkeztek. E receptióban érzékelhető valamiféle fogalmi-, illetve jelentéshasadás is: a hazai művészetkritikai diskurzusokban inkább az „új szenzibilitás” és a „transzavantgárd”, az irodalomkritikai beszédben pedig a posztmodern kifejezés terjedt el. Egészében véve azt mondhatjuk, hogy a posztmodern fogalma a nyolcvanas évek elejétől mind inkább népszerűvé válik a hazai művészetkritikai és irodalomkritikai diskurzusok közegében, de elsősorban a kritikai szótár (közbeszéd) definiálatlan alkotóelemeként; a posztmodernséggel kapcsolatos viták lefolytatása, illetve a fogalom történeti, esztétikai és filozófiai kontextusának bemutatása az évtized második felére húzódik.⁶¹

⁵⁹ Birkás Ákos, *Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő?* Aktuális Levél (1), 19–30.

⁶⁰ Birkás i. m. 40.

⁶¹ Lásd Hegyi Lóránd, *Avantgárd – transzavantgárd*. Magvető Budapest, 1986, („Modern és „posztmodern” szituációk, 19–87.) Vö. „Körkérdés a posztmodernről”. Medvetánc, 1987/2, 217–263.

A neoavantgárd fim

I.

Határátlépések

A neoavantgárd elmúlása és továbbélése a magyar filmben

A neoavantgárd véget nem lehet egyetlen határozott vonallal elválasztani a posztmodern indulásától. Írásom fő kérdése, hogy milyen nyomokban élt tovább a filmes neoavantgárd az annak fő korszakát jelentő 1970-es éveket követően. Nem enciklopédikus jellegű áttekintésre vállalkozom, s nem csupán a vállalkozás méretei miatt, de azért sem, mert nem vélem célravezetőnek bizonyos filmpoétikai jellegzetességekre azon nyomban rásütni valamilyen stílusirányzat vagy művészeti mozgalom bélyegét. Inkább az érdekel, hogyan viszonyulnak a neoavantgárd tapasztalatához egyes alkotók a neoavantgárd művészet kontextusának szétesését követően. A kérdést két filmes példán, a neoavantgárdhoz kötődő alkotók későbbi munkáiból kinőtt, új érzékenységek nevezett irányzat rövid vizsgálatán, illetve a neoavantgárd teljes elmúlását követően, az ezredfordulón indult Igor és Ivan Buharov *Kormányeltörésben* című filmjének elemzésével szeretném illusztrálni.

A neoavantgárd és a posztmodern közti határvonal meghúzásával kapcsolatos három lehetséges szempontot veszek figyelembe a következőkben. Az ezekből adódó állításokat nem kívánom egységes elméletté kovácsolni, inkább csak eszközként használom őket. Az első megközelítés arra helyezi a hangsúlyt, hogy a (neo)avantgárd lényegi jellemzője az új formák, új kifejezőeszközök állandó, megszállott keresése, így a neoavantgárd a modernitással együtt az újdonságba, mint az autenticitás forrásába vetett hittel ér véget. Kukorelly Endre például a már meglévő formákat elvető formakeresésben, konkrétan az autentikus megszólalást lehetővé tevő redukcióban látja az avantgárd fő tendenciáját. Ez a redukció azonban szükségképpen vezet el a szélsőségekig, amin túl újra kell gondolni a művészetet, és fel kell adni a neoavantgárd premisszáit. Kukorelly szerint „az avantgárd a romantika töredékeiből épített Nagy Egészt, némiképp romantikus gesztusokkal, darabokra töri. Nem megszünteti, hanem lebontja... a nagy történet konstrukcióját, [köz(hely)]falait, és fokozatosan elérkezik odáig, hogy „mindent” közhelynek nyilvánítva lenullázza azt. A túlzottan is láthatót a láthatatlanig. O mint nagy elbeszélés.”¹ Kukorelly szerint a magyar neoavantgárd

¹ Kukorelly Endre, 666 999 In Né/ma *Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története.* In Deréky Pál–Müllner András (szerk.), *Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 331–332.

az irodalomban az 1970-es évek közepén véget ért Mészöly Miklós *Film* és Erdély *Kollapszus.orv* című csúcsteljesítményeivel, ami után a modernség folytathatatlanságának belátását tükröző irodalmi fordulat következett mindkettjük életművében, először ezek a művek prezentálják.² Kukorelly csak az egyik (neo)avantgárd tendenciát látta meg a forma terén (vagyis ő maga is erősen redukálta a neoavantgárd fogalmát), ám attól még kétségkívül igaz általában a neoavantgárdra, ami annak egyik poétikai eljárására, a redukcióra, hogy előbb-utóbb folytathatatlaná válik, kimeríti a formabontásból eredő botrány lehetőségeit. A neoavantgárd megújulási lehetőségei nem szükségszerűen tűnnek el, mintha egy elvben végtelen játéknak egyszer csak a végére érnének, hanem maga a játék nem lesz érdekes többé. Müllner András a magyarországi akcióművészettel kapcsolatban figyelmeztet arra, hogy nem szabadulhatunk meg csak úgy a neoavantgárd művészettől, hogy rácsukjuk az intézményesített korszakhatár kapuját. „Ha azonban minden újra, minden eseményre, legfőképpen pedig magára a (neo)avantgárdra igaz az, hogy »elavul, mert lényegéhez tartozik a megdöbbenés« (kit érdekel – kérdezhetné valaki – ma már a nyílt színi hányás), úgy másfelől az is igaz, hogy a fent tárgyalt, Walter Benjamin-i értelemben vett nem-természetes, technikai és allegorikus szerkezete okán a neoavantgárd esemény szervesen, üres és jelentés nélküli, ebből következően lezárhatatlan. E szerveslenség és nyitottság magát az értelmezést érinti, és arra nézve a helyes kontextus, a helyes határok (legyenek azok idő- vagy térbeliek) megtalálásának és helyreállításának lehetetlenségét hordozza magában.”³ A neoavantgárd művészet ezek szerint egyszerre merül ki gyorsan az újdonságban, a meghökkentésben rejülő botrány lecsengésével, viszont hatása újabb és újabb kontextusok meg/kitalálásával továbbél nemcsak az elméleti értelmezésben, de akár a neoavantgárdra reflektáló művészetben is. Ez a határok folyamatos újraalkotására figyelmeztető gondolat lehet a vezérfonala a Buharovok művészetéről szóló fejtegetésnek.

A másik szempont a neoavantgárdot összekapcsolja a politikummal, az újbaloldali, establishment ellenes mozgalmakkal, a radikális ideológia-kritikával, így azok lecsengéséhez köti a neoavantgárd végét is. Az 1968-as nagy tüntetésekben, sztrájkokban kicsúcsosodó protest-mozgalmak szorosan annyiban fonódtak össze a neoavantgárddal, amennyiben az új társadalmi-politikai formák elképzeléséhez a fennálló ideológia radikális kritikájára és új művészeti-kommunikációs formák megalkotására, új nyelvek és új koncepciók kitalálására volt szükség. Az utópikus gondolkodás meggyengülésével, a részleges sikerrel (a nők, homoszexuálisok, különböző etnikumokhoz tartozók, fogyaté-

² I. m. 335–336.

³ Müllner András, *Az első happening*. 201–202.

kal élők egyenjogú polgárokká válása, vagy legalábbis elmozdulás afelé), ám a társadalom totális átalakítására irányuló politikai aktivitás kudarcával a neoavangárd művészet törekvései is érvényüket veszítették. Erdély Miklós 1986-ban még *Optimista előadás*t tartott a poszt-neoavangárd művészetről, amelyben némi pesszimizmusának hangot adva a változtatás igényének kivesztéről és a képzelőerő kifáradásáról ír a politikai mozgások lecsendesülésével összefüggésben. „A zenekar elhallgatott, csak egyetlen halk tremoló hallatszik még – nevezük így –, a poszt-neoavangárd elvékonyodó működése. Ez a halk tremoló azonban kétségessé teszi, hogy valóban vége van-e a zenedarabnak. A kudarc csak visszamenőleg látszik elkerülhetetlennek.”⁴ A poszt-neoavangárdban tehát még lehetőséget lát a 68-as szellemiség fenntartására, újragondolására, ezért a poszt-neoavangárd magatartás általa összefoglalt kilenc pontjából leglényegesebbnek a legirreálisabb alternatíva javasolásának kötelme látszik. A kilencvenes évekből nézve már a poszt-neoavangárdhoz fűzött optimista remény is elveszett. Erhardt Miklós a film terén a következőképpen írja le visszamenőleg a változást: „Az avantgárd film a hetvenes évek második felében, a bázisát jelentő mozgalom kifáradása után felvette a kísérleti nevet. Befejezte a rombolást és építést, visszafordult egy alternatív nyelvi formához, amellyel a tömegkulturális konszenzuson való folyamatos kívül maradását is biztosította.”⁵ Erhardt úgy látja, hogy az avantgárd háttérét biztosító politikai mozgalom vége egyúttal az avantgárd szubkultúrájának széteséséhez is vezetett. Az avantgárdból kísérleti filmzés lett, immár az új ember, új társadalom ígéretét hordozó új, vagyis inkább folyamatos változásban, megújulásban levő művészeti kommunikációs formák felfedezésének távoli ígérete nélkül, és lassan a galériák világába szorult. Erhardt azonban az új kommunikációs technológiák felfedezéséhez és elterjedéséhez az újfajta, globális-virtuális politikai csoportosulások létrejöttét és ezzel együtt a politikai természetű művészet feléledését társítja. „A virtualitás szintjén a nyolcvanas évek végétől kezdődően újra jelentkezik egyfajta társadalmi aktivitás, hol egy-egy kisebbség érdekeinek védelmében, hol a globális problémákra válaszolva.”⁶

A harmadik tényező, ami mentén a neoavangárd és posztmodern közti háttérrel vizsgálni lehet, az a művet létrehozó és a műben reprezentálódó szubjektivitás kérdése. Sz. Molnár Szilvia a posztmodern és neoavangárd irodalmat összehasonlítva a szerzői szubjektivitás különbségét abban jelöli meg, hogy „a posztmodern regény a szubjektumon túli szervezőelemeket a nyelvi emlékezetből meríti, míg a neoavangárd szerzők jó része „...a történeti avantgárdoktól örökölt autoriter magatartással kezelik alkotásaikat.”⁷ Ha e tekintet-

⁴ Erdély Miklós, *Optimista előadás*. In uő. *Művészeti írások*. (Szerk. Peternák Miklós), Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. 134.

⁵ Erhardt Miklós, *Túlélő fűzet. Közép-európai filmavantgárd*. Filmvilág 1999/6. 47.

⁶ Uo.

⁷ Sz. Molnár Szilvia, *A neoavangárd poétikájáról*. In Derék Pál–Müllner András (szerk.), *Néma?* 98.

ben analógiát húzunk a fikciós filmművészetben zajló posztmodernizációval, akkor azt mondhatnánk, hogy míg a kulturális idézetek egész hordalékával dolgozó Godard (és a többi új hullámos) mindig erős szerzői gesztusokkal avatja sajátjává filmjeit, addig Tarantino posztmodern idézetkollázsai a populáris kultúra termékeiből kirakott szórakoztató játékok. Sz. Molnár Szilvia egészen a határvonal képzeletbeli meghúzásáig feszíti a szerzői szubjektum megjelenéséből adódó különbségeket. „Egy lehetséges korszakküszöb neoavantgárd és posztmodern korszak között ott rajzolódhatna ki [...], ahol a két-fajta nyelvkritikai hozzáállás különbözik egymástól: a neoavantgárd *elvesztett*-nek látja a szubjektum beszédpozícióját, a posztmodern *elveszítethető*-nek.”⁸ Sz. Molnár megfigyelését Dánél Mónika egy másik szemponttal egészíti ki. Ő a performanszbeli énben látja a neoavantgárd irodalom (művészet) sajátos szubjektivitását. David George-ra hivatkozva azt állítja, hogy a performanszban szerep és én együtt van jelen: a szerep eltakarja az ént, aki ugyanakkor ki is bukkan a szerep mögül. „A performansz ily módon történő én-tételezése különbözik a posztmodern én-relativizálódástól”⁹ – írja, hiszen a performanszban szerep és én egymást feltételezi, vagyis az én szerep nélkül képtelen a megjelenésre, megszólalásra, ugyanakkor nem oldódik fel a szerepekben és küzd azért, hogy énként tételezhesse magát.

Új érzékenység, transzavantgárd, új narrativitás

Ha intézményi szempontból nézzük a határátlépéseket, akkor a magyar neoavantgárd műhelye, a Balázs Béla Stúdió a nyolcvanas években nem szűnt meg és jelentősége a magyar filmkultúrában nem is vált marginálissá, ám a legjelentősebb eredmények már nem a rövid formákhoz, a most már kísérleti filmnek nevezett csoporthoz, hanem az egészestés fikciós filmekhez kötődtek. Az új érzékenység az a stílusirányzat vagy filmes gondolkodásmód, amelyet a magyar filmkritika kitalált és a magyar filmtörténetírás kanonizált a neoavantgárdból a posztmodernbe való filmtörténeti átmenettel kapcsolatban. Az új érzékenység szerfelett problémás kategória, amelynek filmkritikai megalapozására – Bódy egy cikke nyomán – a Filmvilágban egy kerekasztal-beszélgetés¹⁰ során valamint Szilágyi Ákos kapcsolódó esszéjében¹¹ került sor. Ez az 1985-ben történt megalapozás hat filmet választott ki az addig elkészült egészestés fikciós alkotások közül, és azóta is ezt a hat filmet ismételteti a filmtörténetírás

⁸ Uo 98.

⁹ Dánél Mónika, *Nyelv-karnevál. Performatív nyelvhasználat magyar neoavantgárd szövegekben*. In De-rékly–Müllner uo. 102.

¹⁰ Szilágyi Ákos, *Milarepaverzió. Kerekasztal-beszélgetés*. Filmvilág 1985/07. 18–27.

¹¹ Szilágyi Ákos, *Az elmesélt én. Az „új érzékenység” határai*. Filmvilág 1985/07. 27–29.

új érzékenység címszó alatt.¹² A filmtörténetírás bajban is van, hogy mivel tudja éppen ezt a hat filmet egyetlen kalap alá venni, és hogyan is jellemezze ezt az új érzékenység nevű kalapot. Pápai Zsolti irányzatként, trendként jellemzi. Azt írja, hogy az „új érzékenység nem stílusiskola, inkább változatos – éppen eklektikusságuknál fogva hasonlító-különböző – műveket összefogó trend”¹³, majd e trendet az esztétikai önfelszabadítás és a közvetlen élmény kifejezésének alkotói programjával azonosítja. Gelencsér Gábor az új érzékenységet filmtörténeti, játékfilmes irányzatnak nevezi, ami két-három év alatt lefutott, alig fél tucat filmet eredményezett, majd átadta helyét az új narrativitás irányzatának.¹⁴ Kovács András Bálint viszont új narrativitásnak nevezi az 1979 és 1984 közti időszak hagyományos történetmesélő formákkal szembe forduló alkotásait, és négy filmet emel ki, amely a főként a BBS-ben zajló kísérleteket jellemző transzavantgárdot a széles nyilvánosság elé hozza (Jeles: *Álombrigád, Angyali üdvözet*, Bódy: *Kutya éji dala*, Tarr: *Őszi almanach*).¹⁵ Kovács felosztása pontosabb, mint az új érzékenység közös kalapja, mivel pontosabban reagál arra a különbségre, ami a BBS uszályában, a formával kapcsolatban teljesen szabadon készült illetve a mégoly szabad, de mégiscsak nagyjátékfilmes Társulás Stúdió keretei között, moziforgalmazásra szánt nagyjátékfilmek között feszül.

Ha ugyanis megvizsgáljuk az új érzékenység címszó alá sorolt hat filmet, többféle, lényegileg eltérő törekvést tapasztalunk. Az *Eszkimó asszony* fázik felfokozva és eltúlozva rájátszik a hagyományos elbeszélőmódra, konkrétan fogalmazva az elbeszélés terén a melodráma műfajának öntudatos, camp visszavétele tapasztalható,¹⁶ amelyet a szereplőkben és a cselekményvilágban világosan érzékelhető közvetlen személyesség formál lázadóan szabálytalanra. Az *Őszi almanach* esetében a kamaradráma a fassbinderi variációs elv (*A vendégmunkás*) szerinti újrafogalmazása történik a szintén fassbinderi jellegű teatralitás stiláris hatása alatt (*Querelle*) mindenfajta közvetlenül személyes szerzői beavatkozás és jelenlét nélkül. A *Kutya éji dala* Bódy korábbi elvont cselekményszerkezeteit és karakteralkotását viszi tovább úgy, hogy némileg fellazítja a korábbi nagyjátékfilmek szigorú és világos struktúráját, és saját maga,

¹² Lásd például: Pápai Zsolt, *Kutyák éji dala. Az új-érzékenység és a magyar posztmodern film első hulláma*. <http://magyar.film.hu/filmtortenet/mufajok/kutyak-eji-dala-az-uj-erzekenység-es-a-magyar-posztmodern-film-elso-hullama-mufajelemzes.html> Megjelenés: 2006. október 3.

¹³ Pápai Zsolt, *Mellérendelő kapcsolatok. Az intézményesülés kérdései és a nyilvánosság problematikája a magyar új érzékenység filmjeiben*. Gelencsér Gábor (szerk.). *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve, Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, Budapest 2009.* 147.

¹⁴ Gelencsér Gábor, *Az új narrativitás formái. BBS-játékfilmek a nyolcvanas-kilencvenes években*. Gelencsér Gábor (szerk.). *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve. Műcsarnok–Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009.* 158.

¹⁵ Kovács András Bálint, *Nyolcvanas évek: a romlás virágai*. In Kovács András Bálint, *A film szerint a világ*. Palatinus, Budapest, 2002. 242, 250.

¹⁶ Lásd. erről részletesebben: Stóhr Lóránt, *Könnyek nélkül. A melodráma a magyar filmben*. *Metropolis 2010/1.* 24–43.

valamint az őt körbevevő szubkultúra beemelésével személyessé teszi azt. Bódynál ugyanakkor mindenféle porhintés (különböző filmtechnikák keverése, önálló koncertbetétek, amatőrfilmes betétek stb) ellenére, amivel eltakarja a struktúrát, egy rendkívül végiggondolt motívumrendszer és filmnyelvi kifejezésrendszer működik. A BBS-ben készült három „új érzékeny” film esetében sem történetmesélésről, sem világos jelölőrendszerrel nem vagy csak nyomokban beszélhetünk. Az *Ex-kódex*ben kibontakozik valamiféle allegorikus történet, de a narratív építkezéssel lényegében egyenrangú az egyes jelenetek performansz jellegű előadásmódja. A szerzőt körbevevő művészeti szubkultúra alakjainak megjelenése és eltúlzottan teátrális, önreflexív, gesztusokra kiheggyezett játéka vezeti nagyban a nézői figyelmet, ami mellett a rejtélyekkel teli, ám irracionális, fragmentált és egyedül allegorikus értelemben koherens történet izgalma háttérbe szorul. A *Pronuma bolyok története* – mint Erdélyi Z. Ágnes megjegyezte – egymással tökéletesen felcserélhető jelenetek sorából áll, amelyekben az esemény, a történés a hangsúlyos nem az események történetébe való összefűzése. A Jégkrémbalet egy képzőművész-zenész csapat performanszainak és performanszjellegű koncertfelvételeinek-videoklipjeinek sorából áll, amelybe csupán parodisztikusan lép be az elbeszélés szelleme egy bizonyos levél bűnügyi izgalommal terhelt útjának alakjában, vagyis az alkotócsapat tréfát űz a sztori után vágyakozó néző történetalkotó sémáiból, de végül semmilyen történetet nem mesél el. A hat filmből az első három az új narrativitás kategóriájával többé-kevésbé leírható, míg az utóbbi hármat semmiképpen sem. Az 1982–1984 közötti időszakból feltétlenül a filmek közé kellene vennünk „érzékenysége”, az elbeszélés sokhangúsága, töredezettsége és teatralitása okán Jeles András *Álombrigád*ját. Ugyanakkor nem világos, hogy miért kellene a pár évvel későbbi BBS-filmeket, így a *Lenzet*, *A lakatlan embert*, a *Szárnyas ügynököt* és a *Paramichát* élesen leválasztanunk az „új érzékenységről”, és az „új narrativitás” jelzőt alkalmaznunk rá, ahogyan Gelencsér teszi¹⁷. A filmtörténetírás elhatárolási és kategorizálási szenvedélye lehet csupán a magyarázat a nyolcvanas évek magyar fikciós filmjében érzékelhető trendek széttöredezésére. Ha már csoportokat kívánunk alkotni, akkor az új narrativitás jelzőt alkalmazhatnánk az új narratív stratégiákat alkalmazó filmekre, ha viszont tágabban próbáljuk meghatározni az új érzékenységet és nem szűkítjük le hat szorosán semmiképp össze nem tartozó filmre, akkor általában a „performatív fikcionalitás” jelzővel illethetnénk a magyar film nyolcvanas évekbeli törekvéseit. Az ilyen formában általában vett „új érzékenység” egyrészt a neoavantgárd film hűvös, tárgyias, objektív mediális kísérleteire, másrészt a konzervatívizálódó magyar és európai művészfilmre adott esztétikai válasz, amit röviden a szubjektivitás fikciós filmbe történő erőteljes visszaviteleként foglalhatunk össze.

¹⁷ Gelencsér Gábor, *i. m.*

Szilágyi Ákos az új érzékenységben a szubjektivitás felerősödését a modernitás tapasztalatával, a széthullással, a kultúra széttöredezésével hozza összefüggésbe. Magyarázata szerint a pusztá egzisztenciaként értett én marad az egyetlen elv, ami a törmelékeket saját hangsúlyozottan szubjektív érzékenysége mentén összerendezheti. Kérdés, hogy mennyiben más ez a modernitás, mint a 60-as évekbeli, miért érzékeli a 80-as évekbeli modern én töredékesebben a világot, mint a 60-as évekbeli? Szilágyi nem veti fel ezt a kérdést, így nem is ad rá választ. A 60-as évek modernista magyar filmjéhez képest a szubjektivitás új formájáról (formáiról) van ugyanakkor szó. Az önéletrajziség a magyar új hullám – elsősorban Szabó István – filmjeiben a lineáris történetmesélés megbontásával, álmok és emlékképek, továbbá lírai etűdök, mint szubjektív benyomások, fantáziaképek asszociatív jellegű beiktatásával, valamint a főhős narrátorral előléptetésével valósult meg. Gelencsér Gábor rámutat arra a kettősségre, hogy Szabó filmjeiben „a lírai-önéletrajzi alapállás egy nemzedék kollektív élményéről [...] beszél.”¹⁸ A 60-as évek magyar reformszelleme, a felülről sugalmazott ideológia, az ország elzártsága miatti viszonylagos kulturális homogenitás és pluralista értékvilágok hiánya következtében elfedte a modernitás alapvető töredezettségélményét. „A kettős hatalom, tehát a kulturális emancipáció és az elnyomás lényege abban állott, hogy hosszú évtizedeken át lehetetlenné vált ugyanannak a rendszereinek keretein belül egy másik társadalomról való fantáziálás is. Eltérő kulturális normák szerint működő, összeegyeztethetetlen normák szerinti világok, hálózattá szerveződő független szubkultúrák nem léteztek, s nem is nagyon léteztek. Eközben a kulturálisan homogénnek tűnő felszín alatt ott voltak a párhuzamos történetek, a feloldhatatlan különbségek pedig annál tovább megmaradtak, minél tovább maradtak rejtve, elnémítva.”¹⁹ – írja György Péter. A 60-as évekbeli magyar nagyjátékfilmgyártás, benne Szabó István generációs filmjei a szocialista humanizmus kulturális homogenizációjának megfelelő én-kép megalkotásában segédkezett.

Az új hullám Szabó-féle vonulata, a személyes élmények nemzedéki felnövekvés-történetekké általánosítása a 70-es évek végére a társadalom és a világ fragmentálódása nyomán nem volt tovább tartható. „Míg a rendszer fénykorában a zárt kulturális térben élők számára a szocialista humanizmus otthonossága kifejezetten vonzó érték volt, addig a nyolcvanas évekre már túl sok, ellenőrizhetetlenül sok információ áramlott be az országba, s a marxizmusban sem hitt többé senki”²⁰ – írja György Péter. A kulturális homogenizáció szét-

¹⁸ Gelencsér Gábor, *Én, te, ő. A személy mint filmnyelvi konstitúció Szabó István művészetében*. Metropolis 7 (2003) no. 3. 19.

¹⁹ György Péter, *Apám helyett*. Magvető, Budapest, 2011. 218–219.

²⁰ Uo. 215.

töredezésével és a marxizmus egységesítő ideológiájának hitelvesztésével a 70-es évek végére, 80-as évek elejére a modernitás nagy elbeszéléseinek halála Magyarországon is érzékelhetővé vált. A hivatalos, félhivatalos politikai ideológia, az emberarcú szocializmus és a gazdasági reform értelmüket veszítették, a nyugatról beáramló kulturális hatások és életformamodellek a paternalista állammal szembenálló vagy inkább annak kulturális hatóságán kívülálló szubkultúrákat és individuális életformákat hívtak életre. Az újfajta személyesség tehát a kádári univerzalista, homogenizált kultúra széthullásának és új, partikuláris kulturális és életvezetési gyakorlatok tapasztalatából született.

A magyarországi neoavantgárd már a 60-as évek végétől megtörte a kulturális homogenizációt, ám a filmben a szemiotika tudományos módszere által diktált filmnyelvi kísérletezés még nem veti felszínre a normáktól gyökeresen különböző személyes és kulturális mintázatot. A filmes kísérletekben eltűnt a szerző szubjektivitása, objektivista-tudományos szemléletmód érvényesült, amelyet a modern újbaloldali gondolkodásmód hitelesített. A radikálisan különböző lét- és világfelfogás a 70-es évek végéig csak szórványosan, a performerek-színházcsinálók BBS-filmjeiben, Najmányi *A császár üzenete* (1976) és Hajas *Öndívatbemutató* (1976) című alkotásaiban jelent meg. Hegyi Loránd művészettörténeti periodizációjában a hetvenes évek első felét pluralista korszaként írja le, amelyben „a kollektív cselekvés és gyakorlati változtatás programjai lassan átadják helyüket az analízis hűvös, 'kvázi tudományos', neutrális és személytelenül objektivista felfogásának.”²¹ Hegyi szerint a hetvenes évek közepén ezzel szemben „egy alapvetően szubjektivista, Én-központú, neoromantikus művészeti attitűd kezd kibontakozni”, amelynek értelmében a „művész nem a társadalmi gyakorlat és a tudati struktúrák megváltoztatására törekszik, hanem a 'kulturális metafora' megszemélyesítésére.”²² A folyamatot összefoglalva, „a kollektív-aktivista nyitott médiumok fokozatosan szubjektivizálódnak, a redukcionista műmodell helyébe a személyes létélményt a kultúrtörténeti utalásokkal kitágító eklektikus műmodell lép.”²³ A változás a magyar filmben valamivel később ment végbe, bár kétségtelen, hogy Najmányi és Hajas fenti művei ebbe az irányba mutattak. A Hegyi által említett Én-központú művészet, a szubjektivizálódás a filmben csak a nyolcvanas évek elején indult meg, amikor a magyar társadalom egy, a nyugati szellemi-kulturális történéseket szorosan követő művész-értelmiségi része számára a világ posztmodernizálódása (még ha nem is így nevezték akkoriban) ismertté és/vagy megéltté vált. A személyesség politikai jelentősége többé már nem abban érhető

²¹ Hegyi Lóránd, *A strukturalizmustól az új szubjektivitás felé. Vázlat a hetvenes évek egyetemes művészetéről.* In uő., *Élmény és fikció. Modernizmus – avantgárd – tranzavantgárd.* Jelenkor, Pécs, 1991. 92.

²² Uo. 99.

²³ Uo. 110.

tetten, hogy az univerzalitás nevében alkot új nyelvet, „a társadalmi gyakorlat és a tudati struktúrák megváltoztatására” törekszik, hanem abban, hogy a személyes jelenléttel vagy az elbeszélés személyességével kérlelhetetlenül szembeesít alternatív életformákkal (*Jégkrémbelett*, *Pronuma bolyok története*, *Napló*), társadalmi és léthazugságokkal (*Alombrigád*), kollektív szorongásokkal és elfojtásokkal (*Tavaszi kivégzés*), történelmi tabukkal (*Verzió*, *Kutya éji dala*), ami ha nem is a modernizmus univerzalista értelmében, de mégiscsak politikai gesztusként is értelmezhető.

A politikai kitérő után visszatérhetünk a szubjektivitás kérdéséhez, hogy miben is jut kifejezésre az újfajta éntapasztalat. Szilágyi szerint „[a]z 'én' történetként elevenedik meg, tárgyiasan elbeszéli, elmeséli magát.”²⁴ Vitatható azonban, hogy a történet volna az a szervezőelv, ami mentén az én kinyilvánítja magát. Bár a *Lenznek* van elmesélhető története, mégsem a történet alapján azonosítható az „én”, vagy nevezzük inkább szubjektivitásnak, hanem a szerep felől. A *Pronuma bolyok* és – Szirtes mellett mások filmjeit is felhozva példaként – a *Jégkrémbelett*, az *Ex-kódex* egyértelműen mellőzi a koherens történetet, egymás mellett álló jelenetek sorára bomlik, amelyek között csak a játszók azonossága teremt kapcsolatot. A néző nem tud térben-időben és ok-okozatilag világos történetet összeállítani a *Pronuma bolyok* jelenetsorából, ami miatt új narrativitás helyett ez esetben disznarrációról beszélhetünk (A teljes címet, hogy *Pronuma bolyok története*, erős iróniának érzem.)

A jelenetek sorára sokkal helyesebb volna a színház, általánosabban fogalmazva a teatralitás, még általánosabban a performativitás felől megközelíteni. Az új érzékenység körébe sorolt filmek egy része performatív gesztusok sorából áll, amelyben maguk a szerzők és művésztársaik lépnek fel és különböző szerepekbe bújva nyilvánítják ki magukat. S még azok a filmek is, amelyekben több-kevésbé követhetően kibomlik egy koherens történet (*Őszi almanach*, *Kutya éji dala*, *Eszkimó asszony fázik*), a narratív mozgást performansz jellegű, gyakran koncerteseményt mutató jelenetekkel akasztják meg. Az „én” tehát nem elmeséli magát különféle hagyományos narratív formákat felhasználva, mint Szilágyi állítja, hanem eljátssza, kijátssza magát, szerepeket ölt magára, amelyek körbeírják őt, kifejeznek valamit sajátos egzisztenciájából. Balassa Péterrel érthetünk egyet, aki az új érzékenységről rendezett kerekasztal-beszélgetésen új színháziasságról beszélt, a színpadi miliőt tartotta elsődlegesnek, amelyben megjelenik valamiféle erősen médiumtudatos, a médiumhoz való viszonyt is tematizáló elbeszélés.²⁵

A színpadiasság oka az alkotók szubjektivitásra való igénye, az „én” újfajta önkifejezésének megteremtése. Ha elveszett a modern magyar film idején még konstruálhatónak tűnő egységélmény és őszintének tűnt egy első szemé-

²⁴ Szilágyi Ákos, *Az elmesélt én. Az új érzékenység határai*. Filmvilág 1985/7. 27–29.

²⁵ Szilágyi Ákos, *Milarepaverzió*. Kerekasztal-beszélgetés. Filmvilág 1985/7.

lyű, a szerzői énnel azonosítható narrátor felléptetése, akkor a 70–80-as évek fordulójának e téren kevésbé naiv művészei számára már csak eljátszott szerepek sokasága tűnhetett őszintének. Gondoljunk csak a *Kutya éji dala* főhősére, a Bódy által alakított álpapra-ügynökre, akinek alakjában a művész kijátszhatta saját személyiségének és társadalmi szerepeinek sokszoros rétegzettségét! S itt hivatkozhatunk ismét Dánél megállapítására, miszerint a neoavantgárdban a performansz teszi lehetővé, hogy az én megjelenjen a szerep mögött, míg a posztmodernben az én teljesen elvész. „A performansz kétértelműsége, a karnevál ambivalenciája olyan köztességet, küszöbhelyzetet teremt, amely meghatározó vonása a neoavantgárd poétikának is. [...] Akárcsak a karneválban, ezekben a szövegekben megszüntetődik a nyelvhasználatok közötti hierarchia, decentralizált nyelvek karnevalizációja jön létre, közötliségek kölcsönösen megtartó szórakoztató (entertain) jellege.”²⁶ A filmalkotók és szubkultúrájuk tagjai úgy jelennek meg a filmekben, hogy egyszerre játszanak egy játékosan, camp módra (túl)hangsúlyozott szerepet és tűnik át a szerepen saját jelenlétük. A performansz kettőssége, kétértelműsége ez, mint Dánél rámutat, a neoavantgárd jellegzetes magatartása az én szerepek közti felmutatására.

A performansz karneváliságából eredő nyelvi decentralizáció hatja át a *Kutya éji dalától* és *Jégkrémbalettől* a *Pronuma bolyok*on át a *Lenzig* és *A lakatlan emberig* a poszt-neoavantgárd filmes gyakorlatot is. Egyetlen példaként nézzük meg részletesebben is a szerepjátszás és karneváli stíluskeveredés összefüggését a *Kutya éji dalában*! A karneváli nyelvhasználatot Bódy nyíltan összefüggésbe hozza a homogénnek tekintett kultúra akkor már egyre nyilvánvalóbb feltöredezésével. A szerző már korábbi nagyjátékfilmjeiben is egy adott korszakban, történelmi helyzetben követhető eltérő életstratégiákat, sorsválasztásokat vetett fel világtérképére, amelyeket – az *Amerikai anizis* esetében konkrét múltbéli példákat, a *Psychében* költői archetípusokat – rögvest absztrahált és univerzalizált. Bódy még a *Kutya éji dalában* is törekedett a különböző embertípusokkal kapcsolatban valamiféle univerzalizációra. A mából nézve sokkal kifejezőbb a Kádár-rendszerre jellemző társadalmi gyakorlatok karneváli módon ábrázolt együttélése a tradicionális életforma maradványait élő falusi öregemberektől, a kommunizmus eljövételében hívő egykori pártfunkcionáriuson és a szocialista emberképet komolyan vevő, tudományos kísérleteket folytató katonatisztnen át a new age kozmikus egységélményét munkájában és művészeti praxisában gyakorló csillagász-zenészig és a szabadságot, szenvedélyeket, élményeket kereső kezdő énekesnőig. A különféle párhuzamosan egymás mellett létező, egymással párbeszédben, kölcsönhatásban mégsem álló életformákkal és világlátással megáldott-megvert karakterek világosan reflektál a Kádár-rendszer kulturális homogenizációjának mélyén meghúzódó-

²⁶ Dánél Mónika, *Nyelv-karnevál*, 102.

dó, hivatalosan elfedett, elhallgatott súlyos törésekre, amiről György Péter ír. E kulturális kavalkád elmesélhetőségét és megérzékíthetőségét a hangvételek (biblikus, szociologikus, kamaradrámai, mesei, tudományos-fantasztikus stb.), a képi világok és a filmes technikák (35 mm-es, szuper 8-as, videó, tévéfelvétel) sokasága biztosítja. „Egyrészt tehát a nyelvek karneváli forgataga a jellemző, másrészt az én szerepeket öltve, de színre lép e szövegek színterén”²⁷ – írja Dánél. Bódy többféle szerepet játszó megjelenése a film főhőseként a különböző kulturális gyakorlatok közötti átjárást biztosítja. Nem modernista értelemben vett tudatfilmről beszélünk, mint amilyen a *Nyolc és fél*, amelyben egymástól gyökeresen eltérő, egymással mégis jól megférő életvilágok keverednek a szerző-főhős tudatában, s ahol a szerző énjének feltárása, a tudaton és tudatalanon át az én mélyére leásás, a hagymaszerűen ráterülő rétegek lehántása a cél. A *Kutya éji dalában* a szerzői én a katolicizmustól a kommunizmuson át a modern művészetig a különféle megváltó gyakorlatokat (ön)kritizáló hamis megváltó szerepkörében, tehát egy hangsúlyozott és álságos szerepben „játsszik bele” a különböző életvilágok praxisaiba anélkül, hogy tudatában, kifeszített egzisztenciájában megpróbálni átfogni ezeket a széteső világokat.

Összefoglalva, az új érzékenységnek nevezett filmtörténeti kategória nem fedti pontosan a korabeli filmek sokszínűségét. Míg az *Eszkimó asszony fázik* jól beilleszthető a kortárs posztmodern játékfilm műfajokkal és (nemi) identitásokkal való önreflexív, önironikus kísérletezésének áramlatába és mellőzi a neoavantgárd tapasztalatát. Az *Őszi almanach* is a posztmodernizálódó európai film teatrális törekvéseihez (Fassbinder: *Querelle*) áll közel anélkül, hogy bármiben is építene a neoavantgárd előzményekre. Az *Álombrigád*, és a *Kutya éji dala*, a *Lenz* ellenben a narrativitás új formáit kutatja, amelyben a nemhagyományos ok-okozati és tér-időbeli kapcsolások fellazítják a klasszikus történetmesélés szabályait, a neoavantgárd karneváli és performanszjellege újfajta szerzői szubjektivitást eredményez, a neoavantgárd mediális kísérletei pedig vizuálisan és akusztikusan biztosítanak önreflexivitást és további értelmezési rétegeket az alkotásnak. A *Pronuma bolyok*, az *Ex-kódex* és a *Jégkrémbelett* a filmművészet posztmodernizációjában a neoavantgárdhoz áll közelebb, leginkább a Kovács által is használt, a képzőművészetből eredő transzavantgárd kategóriával írható le, amennyiben a neoavantgárd performanszművészetét és mediális kísérleteit építi be egy, a történetmesélést nélkülöző vagy háttérbe szorító, a performativitásra, a kamera előtti személyes jelenlétre épülő, karneváli jellegű filmalkotáshoz. Az viszont kétségtelen, hogy bármilyen különböző mértékben rugaszkodtak is el ezek az egy kalap alá vett alkotások, nagyrésztük valóban a neoavantgárdból merített lendületet és inspirációt.

²⁷ Uo. 110.

A neoavantgárrdal kapcsolatban korábban kijelentettük, hogy eltűnt az éltető közeg, megszűntek azok a közös politikai-esztétikai elvek, amelyek a neoavantgárdot annak idején mozgalommá tették. Ha a nyolcvanas években az új narrativitás és a tranzavantgárd film még tovább is vitte a neoavantgárd attitűdjét és nyelvkritikai törekvéseit, a kilencvenes évek közepére-végére mindkét irányzat utóhatásai is lecsengtek. A kilencvenes évek végén színre lépő egy új generáció már sokkal inkább a 80-as évek hollywoodi és 90-es évek fikciós narratív művészfilmjén nevelkedett, mint a neoavantgárdon.²⁸ A pályára lépő filmkészítők érdeklődése egyértelműen a fikciós narratív formák, vagyis a kis-és nagyjátékfilmek felé fordult, így a kísérletezés is elsősorban a narratív és azon belül gyakran a hollywoodi műfaji formákkal történő játékot jelentette. Az új nemzedék tagjai között azonban van egy markáns alkotócsoport, amely egy darabig a mozis intézményrendszeren belül mégis továbbvitte a neoavantgárd eszméit. Ez a csoport az Igor és Ivan Buharov művésznéven alkotó páros, valamint az egy-két mű erejéig a hozzájuk társuló művészek alkotta formációk²⁹. A következőkben azt vizsgálom, mit mentett át a neoavantgárdból a kortárs filmbe ez a kétfős mag körül folyton újrendező alkotócsapat.

Mielőtt a filmekről beszélnénk, vizsgáljuk meg azokat a rendszerváltás utáni magyar filmkultúrában meglevő intézményes tényezőket, amelyek a neoavantgárd szellemét továbbvivő alkotócsapat megjelenését és elismerését segítették. Az első számú intézményes feltétel a kísérleti filmet támogató alapítványok megléte volt. A Magyar Mozgóképek Közalapítvány és azon belül a 4K szakkollégium létrejöttével megszületett a kísérleti film és a kisjátékfilm specializált támogatása. A kísérletezés dotációja nem korlátozódott a 4K szakkollégiumra. Amikor a Buharovok a 40 Labor formációban nagyjátékfilmeket kezdtek el készíteni, az MMK szerény, ám a szuper 8-as technikához elegendő összeggel támogatta terveiket. Az MMK-ban nem kizárólag a tankönyvekben lefektetett minták szerint kidolgozott forgatókönyvek jelentették a támogatás megítélésének alapját, hanem a 4K és a játékfilmes szakkollégiumok tagjai a kísérletező művészetet is támogatták. Emellett az MMK és azon belül a 4K tagjai felismerték azt is, hogy az egyes filmtervek mellett a producereknek szabad kezét adva szükség van műhelytámogatásra is, így négy, rövid formákra és kezdő alkotókra szakosodott filmes műhely is intézményes támogatásban részesítettek: a fősodoron kívüli alkotók hagyományos műhelyeiként BBS és a MAFSZ valamint a kilencvenes évek elején alakult Inforg és a Duna Műhely részesült változó mértékű műhelytámogatásban.

²⁸ Lásd: Stóhr Lóránt, *Csapatfotó. A fiatal magyar filmről*. In Filmvilág 2007/1. 12–16.

²⁹ A 40 Labor nevű formációban Horváth László és Nyolczas István vett részt, míg más, animációs elemeket is tartalmazó projektekre Csáki László társult hozzájuk, újabban pedig Tolnai Szabolcsal dolgoznak egy filmterven.

A második számú intézményes feltétel tehát a gyártó műhelyek megléte. Ez a négy kis műhely tette lehetővé a 90-es években a kísérleti filmezés továbbélését a galériák világán kívül, a film hagyományos intézményi mezőjében. A neoavantgárd film magyar műhelye a Balázs Béla Stúdió volt, ám a stúdió a 80-as évek végétől folyamatosan védekező pozícióba került és esztétikailag nem hozott rendszerszerű, generációs megújulást. A 90-es években ugyan a BBS továbbra is fontos szerepet töltött be a rövid műfajokban, azonban a meghatározó műfajjá a kisjátékfilm vált és a kísérleti film, vagyis a célzott mediális kísérletezés egyre inkább háttérbe szorult. A kísérletezést, a nemnarratív vagy „nem úgy” narratív filmkészítést a BBS mellett legerősebben a Duna Műhely támogatta. Durst György, a BBS egykori vezetőségi tagja, a neoavantgárdot személyében továbbvivő producer karolta fel az első filmjeiket még amatőr módon, saját pénzükből finanszírozó Buharovokat is. A programban (1998), az első nagyjátékfilmben támogatta először a Duna Műhely az alkotócsapatot, és onnantól kezdve a *Kormányeltörésben* című filmig producerként, végigkísérte a páros munkáit.

A harmadik intézményes tényezőként a bemutatóhelyek, vagyis a különböző független és amatőrfilmes filmfesztiválok, valamint az eleven, fiatalok tömegeit vonzó artmozi-hálózat virágzása sorolható. A fesztiválok közül kiemelkedik a Mediawave Fényírók Fesztiválja, amely a 90-es években a nemzetközi kísérleti film legfontosabb magyarországi bemutatóhelye volt, valamint a Budapesti és Országos Független Filmszemle, amely pedig a fősodron kívüli magyar filmszakma által figyelemmel kísért bemutakozási fóruma. A Buharovok a neoavantgárd szellemében forgatott olcsó kisfilmjeikkel 1994-től kezdve jelen voltak a magyarországi fesztiváleletben és 1996-tól díjakat is nyertek munkáikra, ami elősegítette az együttműködés kialakulását³⁰. A fesztiválokon bemutatott nagyjátékfilmek később az artmozi-hálózatba is bekerültek részben egyszeri vetítéseken³¹, részben rendes moziforgalmazás keretében (A másik ember iránti féltés diadala és a *Lassú tükkör* című nagyjátékfilmeket, sőt, *A múlt nélküli ember* kísérőfilmjeként 2003-ban még a *Hotel Tubut* is forgalmazták moziban). Bár ezek a filmek nyilvánvalóan nem hozhattak jelentős nézőszámot, ez a szűk körű moziforgalmazás is meg tudta teremteni a hazai filmkultúrában az alkotók és műveik ismertségét és elismertségét.

A negyedik intézményes tényező a kritika volt. A Filmvilág című folyóirat a 90-es évek végétől kritikai fórumot biztosított a filmekkel jelentkező új generáció számára. Grunwalsky Ferenc „Három szputnyikok” című 1998-as írásában³² méltatta – Hajdu Szabolcs és Mispál Attila mellett – a Buharovokat, ami egy

³⁰ A másik ember iránti féltés diadala a legjobb kísérleti film díját és operatőri különdíjat 2000-ben, a *Lassú tükkör* a legjobb kísérleti film díját nyerte el 2008-ban a Mediawave-n.

³¹ A programot és a Buharovok korai kisfilmjeit például 2000. december 15-én a budapesti Tabán moziban vetítették.

³² Grunwalsky Ferenc, *Három szputnyikok*. Filmvilág 1998/8. 4-7.

csapásra hírnevet biztosított nekik a filmszakmában. Grunwalsky Ferenc tudatosan állt ki a fiatalok mellett, amikor azt írta. Grunwalsky később is megmaradt a fiatal generáció támogatójának, ő hozta össze a fiatal filmkészítőket és a fiatal kritikusokat „Szajtépés filmszakadásig” elnevezésű programsorozatával (1999, 2000, 2001), hogy az új filmes generáció hasonló érzékenységű kritikusoktól kapjon támogatást. Grunwalsky informális támogatása sokat jelentett abban, hogy a 40 Labor második és harmadik nagyjátékfilmjeire már közvetlen támogatást kapott az MMK-tól. A kritikai figyelem és a moziforgalmazás egymást erősítették abban a folyamatban, ahogy a Buharovok megvetették lábukat a filmes mezőben.

A kísérleti film túlélése a mozis mezőben ideiglenes volt csupán. 2010-ben, a kormányváltást követően az új kultúrpolitika előbb megvonta az MMK-tól a támogatást, majd megszüntette azt. A filmes támogatási rendszer összeomlása 2010-ben a magyar filmkészítés ideiglenes leállításához, a művészfilmes forgalmazási támogatások elzárásához és az artmozi-hálózat elsorvasztásához vezetett. A 2011-ben létrejött új rendszer sem tudta orvosolni a problémákat. A kísérleti film finanszírozása megoldatlan maradt az új filmtámogatási rendszeren belül. A nagyjátékfilmeket támogató Nemzeti Filmalap történetmesélő filmek precízen megírt forgatókönyvei alapján nyújt támogatást, amelynek Buharovok korábbi nagyjátékfilmjei nem felelnek meg. Az artfilm-hálózat szétverésével az esetlegesen elkészülő új filmeknek sem maradt mozis bemutatási helye. A Buharovok számára elkerülhetetlen maradt a kísérleti film 80-as évektől megfigyelhető útja a nemzetközi porondon, jelesen az, hogy a kortárs galériák adtak-adnak otthont a még a narratív művészfilm kategóriájába sem beszuszakolható filmalkotásoknak. A 2011-ben bemutatott *Kormányeltörés* jelzi, hogy a Buharovok megindultak ezen az úton. Bár a filmet már korábban elkezdték készíteni és támogatást is kaptak rá, a befejezéshez a lendületet a 8. Manifestára kapott meghívás és a Ludwig Múzeumtól a további szükséges pénz adta meg. Az ottani bemutató után számos galériába meghívták a filmet, s volt, ahol többcsatornás installációként prezentálták³³. A galériák mellett a másik lehetséges út az alkotópáros előtt, hogy hagyományos történeteket mesélnek jól megírt forgatókönyvek alapján, és így beleférnek a Nemzeti Filmalap és a külföldi játékfilmes támogatói intézmények feltételrendszerébe.³⁴

³³ 2011 Prága – Svit Galéria, 2011.; Brno – Morva Galéria, 2011.; Pozsony – „A fájdalom díszként való használata” című önálló kiállítás keretében, 2011.; Trafó Budapest „Alombarikád” – csoportos kiállítás, 2011.; Nemzeti Galéria – Privát labirintusok, 2011.; Jobb vírusnak lenni, mint megbetegedni – FKSE éves csoportos kiállítása, 2012.; acb galéria, 2012.; Bialystok (PL) Arsenal Galéria – önálló kiállítás (12 csatornás installációban)

³⁴ Igor Buharov személyes közlése szerint Tólnai Szabolccsal hármasban elkészítettek egy hagyományosabban történetmesélő játékfilm irodalmi forgatókönyvét.

A rendszerváltás utáni filmes intézményi mező tehát egészen 2010-ig lehetővé tette egy kísérletező életmű felépülését. Kérdés azonban, hogy milyen értelemben beszélhetünk neoavantgárd filmekről a Buharovok esetében. Vajon az a határtalanság, amiről Müllner András írt a (neo)avantgárd kapcsán, vonatkoztatható-e a Buharovok munkáira is? Vagyis a neoavantgárd kontextusának felbomlása ellenére a magyar neoavantgárd művészet törekvései és tapasztalata újraértelmeződnek-e a praxisban, konkrétan a Buharovok művészetében? A művek poétikai megformáltságát megelőzően is már szembeötlő a művészi magatartás hasonlósága a magyar neoavantgárd alkotóihoz, akik tudatosan átlépték a művészeti határokat. A Buharovok sem kizárólagosan filmkészítők, hanem képzőművészek és zenészek is egyúttal. Ivan Buharov a Pop Ivan nevű csapat basszusgitárosa és festő, Igor Buharov a Képzőművészeti Egyetem intermédia szakán végzett, jelenleg ott doktorandusz. Ez az alkotói életpályában kifejeződő összművészeti törekvés a filmjeik bizonyos vonásaiban is jelentkezik. Az általuk készített zenének közel egyenrangú szerepe van a képekkel, hiszen gyakran nem is beszélnek a szereplők filmjeikben, s ha igen, akkor is számos szekvencia mellőzi a dialógust és a diegetikus zörejezést. A képzőművészeti érzékenység a szuper 8-as technikában rejlő színvilág kiaknázásában, a tárgyi elemek önálló formaként, textúraként történő hangsúlyozásában, valamint egyes jelenetek performanszszerűségében érhető tetten. A másik erőteljes és nyílt kapcsolódás a magyar neoavantgárdhoz a vajdasági magyar művészethez, amelynek meghatározó alkotói személyesen vagy műveik formájában megjelennek Buharovok filmjeiben. 2009-ben *Promenade* címen készítették portréfilmet Király Ernő vajdasági zeneszerzőről, 2011-ben pedig Ladik Katalin performerről (*Ladik Katalin portré* címen). 2012-ben Szilágyi Kornél hangjátékot rendezett Ladik Katalin művéből *Élhetek az arcodon? – Bevezetés Ladik Katalin magánmitológiájába* címen, amelyhez Ivan Buharov egyik zenekara, a The Pastorz készített zenét. 2011-ben készült *Kormányeltörésben* című filmjük Domonkos István 1971-es verse alapján, amelyben egy-egy rövid jelenet erejéig feltűnik Tolnai Ottó és fia, Tolnai Szabolcs. A művészeti magatartásban és személyes kapcsolatokban tetten érhető korszakos és generációs határátlépések után vegyük szövegszinten is szemügyre, hogy milyen poétikai stratégiák és a világlátásbeli vonások öröklődtek át a neoavantgárdból a Buharovok filmjeibe. Az eddigi életmű teljes áttekintése helyett *Kormányeltörésben* című film részletes elemzésén keresztül igyekszem megvilágítani a neoavantgárd kapcsolatot a tanulmányom elején leírt három szempont alapján.

A film – mint korábban említettem – Domonkos István verse nyomán készült, amelyet az irodalomtörténet a magyar neoavantgárd egyik csúcsteljesítményeként tart számon³⁵. A Buharovok természetesen nem szó szerint filmesítették meg

³⁵ Lásd a következő méltatásokat: Balassa Péter, *A menekült király avagy a polgárháború előérzete*; Toldi Éva, „mi meghalni mindnyájan / úgyis téves csatatéren” In Forrás 2000 július–augusztus 6–8.

a verset, hanem csak a vers alapélményét ragadták meg: az emigránslétet. A hetvenes években uralkodó magyar neoavantgárd filmtípus tiszta mediális kísérleteivel és konceptuális alkotásaival szemben a Buharovok mindig fikciós műveket hoznak létre, s ennyiben inkább a nyolcvanas évek elejének transzavantgárdjához kötődnek. Az alkotópáros filmes fikcióiban létrejön egy diegetikus világ, bemutatásra kerülnek a diegetikus világ visszatérő helyszínei és állandó karakterei, de nem bomlik ki térben-időben, ok-okozatilag összeállítható, koherens történet a jelenetek egymásutánjából. A kisfilmekben általában nem is indul el a történetalkotás folyamata, míg a nagyjátékfilmekben (*A program*, *A másik ember iránti féltés diadala*, *Lassú tükör*) különféle mítoszokra és populáris narratívákra (elsősorban a science-fiction elbeszélések tudományos-apokaliptikus narratíváira) támaszkodó történetmesélés bicsaklik meg folyamatosan a térbeli-időbeli törések, ugrások, az egyazon helyzetre adott variációk következtében. A mítoszok, mesék, populáris narratívák tipikus helyzetei, fordulatai elindítják a nézőben a törekvést a történet megalkotására és az ellentmondások ellenére mindvégig fenn is tartják azt, hogy a végén mégiscsak belássa a befogadó a kudarc szükségszerűségét, vagyis hogy lehetetlen koherens történetet alkotnia. A *Kormányeltörés* mind harminc perces hossza, mind az elbeszélés technikája okán félúton áll a kisfilmek és a nagyjátékfilmek között: van egy erőteljes narratív mozgás, de ez még a nagyjátékfilmeknél is jóval lazábban határoz meg különféle lehetséges történeteket.

A nagyjátékfilmek állandó motívuma a térbeli mozgás, az utazás, ami a térben-időben széteső szekvenciák – gyengén motivált – összekapcsolását segíti és egy alapvető – nemcsak fizikai, hanem mentális térben is zajló – kalandozás-élményt közvetít. A narratív mozgás nagyrészt a fizikai mozgásból ered, a néző a folyamatos útonlét miatt érezheti úgy, hogy maga a cselekvéssor tart is valahová. (*A Lassú tükörben* az újabb és újabb mentális síkokat megnyitó vetítés helyettesíti a főhős lebénelása miatt blokkolt fizikai mozgást.) *A Kormányeltörésben* – mint a címe is utal rá – felfokozza ezt a korábbi filmekre is jellemző irányát vesztett bolyongást, itt már a legkülönbözőbb országokból, térségekből, helyekről származó szekvenciák követik egymást. A lefilmezett események gyakran jelenetekké, vagyis zárt tér-és időbeli egységekké sem állnak össze, csak felvillanásokat látunk egy életből, mozgóképes szekvenciákat, amelyek között semmilyen ok-okozati kapcsolat nincs. Ezzel az elbeszélőtechnikával az elszabadult, minden irányzékától mentes rohanást fordítják át a Buharovok a film nyelvére.

A nagyjátékfilmeknek vannak állandó karaktereik, akiket állandó külső jellemzők (ruházat, sajátos hanghordozás, smink, maszkok) alapján azonosítunk, ám gondolataikra, érzelmeikre nem enged realiztikus rálátást az elbeszélő, hanem inkább álomszerűen, képi formában kivetülve, az egyes karakterekhez nagy erejű (ős)képeket társítva fed fel valamit belső (tudattalan) világukból. A versadaptációnak is van egy beazonosítható főalakja, aki mégsem igazi főhős, még annyira sem, mint a Buharovok nagyjátékfilmjeié, aki a

cselekedeteket összekötötte, és a néző – legalább lokálisan – kauzálisan és teologikusan értelmezhetette („azért ment ide, mert... és csinálta azt, hogy...”). A *Kormányeltörésben* fő alakját ugyanaz a színész, Nyitrai Illés játssza, s ez beazonosíthatóvá teszi őt, ám nemcsak hangja nincsen neki, de az egyes jelenetek és szekvenciák között is általában mindössze pusztá jelenléte teremt kapcsolatot, de szándékot nem tulajdoníthatunk neki, ezért ezt a fő alakot lírai énnak nevezem.

A félórás film első öt perce a várakozás ideje, az otthonlété, a szegénység bemutatásáé. A film lírai énje egy erdőben álló lakókocsiban él kutyájával. Tesz-vesz átmenetinek tűnő otthonában, kifelé bámul az ablakon, tévét néz, konzervet melegít, talicskán vizeshordókat tol, sétál a téli erdőben, a kutyájával játszik. A sejtelmes, várakozást jelző hangokkal (halk cintányérpergés, lassú tempójú üveghangok) kísért egy helyben járás, az ismétlődő cselekvések közé egy idő után az elutazás képsorai ékelődnek (repülő madarak, útlevel). A várakozás végén egy erdei séta átvált a főhős másik térben zajló sétájává egy túlexponált képsoron, ami hagyományos filmes jelölőrendszerben az emlékezés idejét jelöli. A mű temporalitása mindvégig bizonytalan marad, ezért erről a képsorról sem dönthető el, hogy a lakókocsi jeleneteihez képest a múltban vagy a közeljövőben játszódik. A narratív mozgás beindulásának, az utazásnak ez az első szekvenciája még viszonylag hosszan követi nyomon a jelenetet, (a főhős és ismerőse puskával lövöldöznek ez utóbbi lakásán), a későbbiekben ezek a szekvenciák rövidülnek, hol kibomlanak, hol éppen csak felvillannak az események. A kvázi-történet tulajdonképpen csak címszavak egymás mellé rendelésével írható le ahhoz hasonlatos igeidőt mellőző mellérendelő módban, ahogy a vers fogalmaz: otthonlét, útrakelés, munka, lakáskeresés, szerelmi együttlétek, barátkozások, politikai rendezvények, újrakezdés, pszichoanalitikus szeánsz, utazások, hazatérés. A film végén ismét a lakókocsiban bukkan fel a lírai én – egyfajta értelmezésben a vándorlás végén hazatért oda, ami nem az otthona, a per definitionem hordozható („portable”) otthonba, hazába. A szereplő frakkban, fehér ingben, elhanyagolt hajjal, karikás szemekkel teljes kétségbeesésben és elveszettségben álldogál, tántorog az erdőben, térdre esve ölelgeti kutyáját. Kétségkívül változás állt be a film eleji képsorokhoz képest, ami – ha időben előrefelé olvassuk – a hanyatlást és szét hullást jelöli. A kamerába hajló, életlen arc, majd a fokozatosan kiélesedő megtört szemek a *Persona* meghasadt identitású főhősnőinek képsorát idézik fel. A vége főcím előtti utolsó képsoron a lírai én roskatagon kifelé néz az ablakon, miközben kutyavonítás hangzik fel, majd egy töredéknyi pillanatra felvillan a Hold képe, utalásként a *Kutya éji dalára*, amelyben a csillagász-zenész karakter szerint a kutyák az elveszett egészszre emlékeznek, azt siratják.

Ha a forma felől nézzük a filmes adaptációt, akkor a neoavantgárd poétika néhány fontos vonása ötlük szemünkbe. A Buharovok filmjeit alapvetően a tállt tárgyak töredékeinek szürrealista montázsban egymás mellé rendelődő

avantgárd poétikája hatja át. A filmes kvázi-elbeszélésben a hagyományos formák szétfeszítésére irányuló törekvést láthatjuk, ami azonban a posztmodernitásban mentes mindenféle avantgárd hevülettől, az új iránti lelkesedéstől. Amikor a lírai én vándorlásáról írtam, akkor tudatosan narrativizáltam a filmben látható eseményeket. Az általam adott történetváz csak egy lehetséges olvasat, hiszen mindazok a filmi jelek, amelyek a képsorok egymásutánjából (többé-kevésbé) egyetlen történet megszerkesztését tennék lehetővé, oly mértékben hiányosan vannak jelen, hogy lehetetlen a történet megszerkesztése. A többszöri nézés után közös diegetikus világba tartozónak ítélnélhető, egyetlen laza (térben-időben, kauzálisan semmiképp sem megfejthető) cselekményívbe összerendezhető képsorok között ugyanakkor el vannak szórva olyan tökéletesen értelmezhetetlen képsorok, amelyek még csak ezen a kialakulóban levő jelentéshálón keresztül sem csatlakoznak a többi képsorhoz vagy jelenethez. Ilyen az a jelenet, amelyben a lírai én egy fél szemére sebesült, bekötözött, félmeztelen, de pelerint viselő alakkal (maga Igor Buharov játssza) és egy Rembrandt-szerű ruhába öltözött férfival összefogódzkodva bicegnek, később gombászsákot nézegetnek egy pincében, majd egy Krisztus-kép alatt rövidittallal koccintanak. Ha önmagukban nézzük, ezeknek a szereplők révén egymáshoz láncolt szekvenciáknak semmi értelmük, de a lazán értett történetbe sem illeszkednek. Kétfalkezes forradalmárok, életforma-lázadók, bolondos összeesküvők – efféle fogalmak asszociálódnak (legalábbis bennem) ezekhez az erősen parodisztikus és groteszk szekvenciákhoz, de azon túl, hogy még ez is megesezt a lírai énnel, aligha lehetne a kvázi-történet szempontjából jelentést tulajdonítani neki. Hasonlóan nyitott értelmű és kapcsolódási lehetőségű az a jelenet, amelyben az Országházzal szemközt megvendégelt keleti férfi lépked szaggatottan egy félhomályos szobában a padlóra szórt könyvek tetején, miközben a lírai én és egy nő ülve nézi őt. Az efféle jelenetek fellazítják a körvonalazódó jelentéseket, ha lehet, még jobban „eltörik a kormányt”, újabb váratlan és kiszámíthatatlan irányokba terelik a lírai én útját. Az általam adott értelmezés sem képes totalizálni ezeket a képsorokat és jeleneteket, valami folyton „kilóg” az olvasatból. A szekvenciák megszervezésének szintjén tehát mindenképpen az avantgárd tapasztalat dominál: míg a posztmodern fikciós filmezés az eltérő karakterű és műfajú történetelemek halmozásával és a felszínen – a narratív törések ellenére mégiscsak – egységes allegorikus cselekményvilág létrehozásával éri el az értelmezés nyitottságát, a Buharovok viszont megállnak egy kevésbé strukturált szinten és jeleneteket rendelnek egymás mellé.

A szürrealista montázspoétika dominál nemcsak a szerkezet, de az egyes jelenetek megszervezésének szintjén is. A *Kormányeltörésben* szekvenciáinak alapvető realizistikusságát egy oda nem illő diegetikus elem, egy meglepő cselekvés, vagy egy váratlan poétikai megoldás töri szét. A vonattal a Keleti pályaudvarra megérkező lírai ént egy torz, szörnyszerű halálfejmaszkot, vöröske-

reszttel megjelölt kapucnis kabátot³⁶ viselő ember fogadja egy kérdőívvel vagy szerződéssel. A jelenetet a későbbiek fényében értelmezhetjük úgy is, hogy az útrakelő én a halállal kötött szerződésben az utazással cserében aláírja saját elvesztését, ám a maszkos férfi felbukkanása a valóságos környezetben önmagában kibillentő, zavarbejtő beékelés, amit semmiképpen sem jelként, hanem szürrealista gegként olvas a néző. Egy másik jelenetben a lírai én szállásadónője (ezt a korábbi széles gesztusaiból sejtethetjük, ahogy körbemutogatta a lakást a férfinak) légycsapóval üti a tehetetlenül összehúzódó férfi nyakát, fejét, ami realiztikusan nem értelmezhető, ám a lírai én kiszolgáltatottságának motívumrendszerébe jól illeszkedik.³⁷ A korábban már idézett szekvencia, amelyben az egyik karakter félmeztelen, szemén kötést visel, nyakában pelerint önmagában is egy szürrealista tárgymontázs, amely ráadásul a pincében tárolt gombászsákokkal újabb, az elsődleges asszociációkat érvénytelenítő, felülíró montázsba keveredik. A „talált tárgyak” iránti vonzódás hatja át a dokumentarista környezetábrázolást (pl. egy valóságos görögországi tüntetésen, egy valóságos budapesti huszárfelvonuláson jelenik meg a szereplő), amit a szürrealista elkapcsolások és ütköztetések, a meglepő beállítások és a karneváli maszkviselet ellenpontoz. (A nagyjátékfilmekben a dialógusokban is megfigyelhetőek ezek a szürrealista elkapcsolások, ahogy valóságosnak ható, valóságéffektusokkal megtűzdelt mondatföredékek montírozódnak metafizikai vagy tudományos fejtegetésekkel egyetlen monolóiban.³⁸)

A Buharovok egyik sajátos szövegalkotó eszköze az, hogy eseményeket teremtenek vagy katalizálnak, majd dokumentálják azokat, nem pedig egy előzetesen létező történet világosan lehatárolt és logikus rendbe beillesztett jelenetét rendezik meg. A töredékesség és talált tárgy poétika miatt a szerzőpáros filmjeiben felértékelődik a jelenetek eseményjellege, a gyakran performanszjellegű cselekvés, amely egyszerre téríti el a kvázi-történetet irányától és sűrít magába a történetet megnyitó szimbolikus tartalmakat. A szereplők vagy sajátos testiségükben, vagy karneváli jellegű maszkban, eltúlzott, nemrealisztikus gesztusokkal jelennek meg a vásznon (ez a két vonás gyakran találkozik is), így egy olyan erős jelenlétük van a mediális közvetítettség ellenére is, ami nem engedi meg, hogy – ha a (kvázi-)történetben van is fiktív szerepük – lényük tökéletesen belesimuljon a szerepbe. A Buharovok másik poétikai megoldásá-

³⁶ A *program* című film állandó kelléke ez a kabát.

³⁷ A jelenet a versnek azokat a sorait idézi, hogy „váróteremben élet légycsapóval vágni engem nyakon”

³⁸ „Álltam a Micsurin tévesz bejárata előtt, föltekintettem az égre, előttem megnyílt az égbolt, egy ismeretlen lény közeledett felém. Mire odaért volna mellém, felébredtem. Édesanyám halála következtében egy gyönyörű szekrénykort örököltem. Azóta nagyon gyakran visszatér álmaimban ez a gondolat, egy nagyon szép szobában gyönyörű intarziabetétes szekrénykort látok. Az ember társaságban rajongással beszél valakiről vagy valamiről. Imádod a tortát? imádom...” – mondja az egyik női karakter gyanánt *A másik ember iránti féltés diadala* című filmben.

val, az ábrázolás mikéntjével, a sajátos képkompozíciókkal, kép és zene különös társításával a vershez és a témához illően meglehetősen puritán *Kormányeltörésben* kisebb mértékben él. Ilyen sajátos képi megoldás az a kompozíción, amikor a lírai én feje mögött hatalmas tűz látszik, mintha a feje lángolna, vagy amikor visszafelé pergetik le a képsort. A fekete-fehér szuper 8-as szalag szemcsés, kicsit életlen és puhasága tónusú képi világa a film vállalt amatőrségét, roncsoltságát, a családi felvételekre jellemző dokumentativitást és véletlen töredékességet hordozza magán. Vagyis azt, hogy a családi filmekben esetleges, hogy ki mikor miről készít felvételt, ami miatt egymás után vetítve furcsa montázst alkotnak a szekvenciák. A fekete-fehér szuper 8-as filmkép anyagszerűsége a személyes dokumentumfilm gondolatát kelti, egyetlen – őrült és ellentmondásos és fantasztikus – élet töredékes vázlatoként homogenezálja a szürreális egyvelegnek ható, széttartó események sorát.

A másik szempont, amelyből szemügyre kell vennünk a film avangárdhoz való viszonyát, a politikum. A *Kormányeltörésben* – mind a vers, mind a film – a politikai kérdéseket személyes, egzisztenciális nézőpontból, a vendégmunkás-migráns lét szempontjából veti fel. Domonkos a hetvenes évek modernista művészetéhez illő marxista és pszichoanalitikus nyelvezettel operál, ám a politikai ideológiát ironikusan kiforgatja, a politikai frazeológiát törmelékként használja fel. A Buharovok még erőteljesebben eltartják filmjüktől az ideológiákat, így a közvetlen politikai olvasat lehetőségét a film szövetében felbukkanó demonstrációk és politikai jellegű performanszok nyújtják. Ezek az események azonban nem szerveződnek ideologikusan értelmezhető cselekményláncolatná, vagy legalább retorikus montázsszekvenciákká. A migráció oka Domonkos versében a nacionalista színezetű diktatúra elnyomása („és nem bírni nemzeti /fogások erős szaga”). A film a nacionalizmussal szembeni kritikát burkoltabban és játékosabban érzékelteti olyan performanszjellegű cselekedetekben, mint amikor a lírai én az Országházzal szemben a Batthyány tér mellvédjén ülve egy távol-keleti kinézetű fiatalemberrel kettesben szalonnát falatozik. A magyarság fennkölt és alantas szimbóluma (Országház és szalonna) találkoznak egy hangsúlyosan nem magyar kinézetű és egy feltehetően magyar csavargó uzsonnája keretében: a lírai én „magyarsággal” vendégeli meg keleti ismerősét. Egy másik jelenetben a lírai a hídon felvonuló huszárok előtt sétál groteszk zenekíséret mellett, ami a magyar történelmi mítoszok, a nemzeti nagyságot szimbolizáló romantikus giccs történelmi-groteszk kifigurázásaként értelmeződik. A szereplő nem demonstratíván, egyáltalán nem is reflektíven, hanem az eseményt magától eltartva sétál végig a hídon bőrrönddel a kezében, mintha véletlen csöppent volna a felvonulás élére.

Domonkos versének másik politikai vonulata a nyugati kapitalizmus természetét kritizálja a vendégmunkások kizsákmányolásán keresztül („én megszokni / tőkés munkafegyelem / lenni két szabad napom / az elbocsátás réme / ülni futószalagon / ő lenni profitom”). A filmben a kapitalizmuskritika a mun-

kahelyi kirúgást követő szekvenciához, a görögországi tüntetéshez kötődik. A lírai én feltűnik a rendőrséggel szembeni összecsapáson, ám cseppet sem aktív, harcos tüntetőként, jóval inkább rezignált nézelődőként. A tüntetés képei közé egy Lenin-kép keveredik, feltehetően a demonstráció egyik vizuális kélelékeként és nem a filmkészítők utólagos kommentárjaként, (ezt a kép minőségéből, világításából, nem pedig a kompozíciójából lehet kikövetkeztetni). A kapitalista pénzügyi rendszer logikájának megfelelő megszorítások ellen fellépő tömegben a lírai én részvétele szimbolikus jelentőségű, mert jelenléte felmutatja az ellenállás lehetséges formáját, de magára az alakra, a lírai énré nézvést az is árulkodó, hogy nem azonosul a tömeg indulataival.

A hetvenes évek elején született vers a mobilitás modern formájára utal. „Modernnek lenni azt jelenti, útra kelni. Az „itt”-ből való kiszakadás képességét jelenti.”³⁹ – írja Anne Barrere és Danilo Martuccelli a modernitás és mobilitás kapcsolatáról. A mobilitás hajtóereje a versben a politikai és gazdasági okokból zajló kényszerű migráció. A modernitás embere nemcsak flaneurként vagy turistaként utazik, hanem a politikai okokból történő megsemmisítés és a gazdasági nyomor elől is menekül. Barrere és Martuccelli a mobilitás másik, korunkra jellemző változatát („B konstelláció”) is leírja. E változatban eltűnik az úti cél jelentősége, lebegéssé és sodródássá változik a létezés, nincs többé kívülség, egzotikum a világban, mindenhol olyan, mint másutt, s mivel emiatt nincs a megszokottból, unalmasból hova kimenni, elszökni, transzcendentálni, a mobilitás folyamatos meneküléssé lesz, miközben folyton ugyanolyan helyeken van, mégis időnként hirtelen rászakad az emberre az idegenség érzése.⁴⁰ A szerzőpáros ugyanakkor rámutat a hatalom természetéből adódóan „az elnyomottak »röghöz kötöttségé[re]«”⁴¹, arra, hogy a szegények, a vízummal nem rendelkezők még utazni sem tudnak, miközben az utazás lehetősége, (sőt, gyakran menekülésszerű kényszeressége) körülöttük széles rétegeknek megadatik. A filmes adaptáció során finom átmenetet láthatunk a modernitás kényszerű migrációja és korunk (nevezzük ezt posztmodernitásnak vagy globális hálózati társadalomnak) lebegésként, sodródásként jellemezhető mobilitástapasztalata között. A vers fő motívuma, a politikai és gazdasági okokból zajló kényszerű migráció, a filmben általánosítottan, folyamatos, nyomasztó utazásként, talajvesztettségként jelenik meg. A magyar útlevel a szabad mozgás jogával felruházta tulajdonosát: az országhatár-átlépés szimbolikus mozzanatát egy felnyíló sorompó és egy EU-s zászló képe sűríti magába. A lírai én utazása azonban nem egészen a világ fejlettebb részein lakó menedzserek és

³⁹ Barrere, Anne–Martuccelli, Danilo, *A modernitás és a mobilitás elképzelései*. In Niedermüller Péter–Horváth Kata–Oblath Márton–Zombory Máté (szerk.), *Sokféle modernitás. A modernizáció stratégiai és modelljei a globális világban*. Nyitott Könyv–L'Harmattan, Budapest, 2008. 220.

⁴⁰ I. m. 222–236.

⁴¹ I. m. 235.

szabadjoglalkozású értelmiségiek légies lebegése. A lírai ént környezete, ruházata a szegények közé sorolja, akik a gazdasági kényszer miatt kerekednek fel és hagyják el hazájukat (mint azt a Magyarországon jelenleg zajló százezres méretű kivándorlás ténye is alátámasztja). Az utazás motivációja a filmben is részben a munkakeresés. Erre utalnak a lírai ént különféle munkái (például egy raktárban hatalmas fémtömböket cipel és munkál meg), de még a kemény fizikai munka is bizonytalan, amiből a folyamatos gazdasági kiszolgáltatottság származik. A lírai ént a művezető jelzését követően a raktárban dühödten siet végig (felső gépállás húzza alá kiszolgáltatottságát), majd egy irodában az íróasztal mögött a feltehetően elbocsátását gépelő főnökkel (enyhe alsó gépállás és egy írógépmonstrum jelzi hatalmát) veszekedik. A Buharovok filmadaptációjukban érzékletesen ragadják meg a politikai jellegű szabadság és a gazdasági kiszolgáltatottság kettősségéből eredő folytonos útonléte, amely egy felemásan (poszt)modernizálódott régió fiatalságának egzisztenciális tapasztalata.

A globális kapitalizmus visszasságai ellen fellépő mozgalmakkal összekapcsolódó politikai, nem ritkán aktivista művészet (amiről Erhardt Miklós ír fenti idézetében) jelentősen meghatározza a kortárs galériák, a képzőművészeti kiállítások és vásárok világát. A Buharovok esetében azonban nem beszélhetünk ilyesfajta politikai vagy aktivista művészetről. A *Kormányeltörésben* című filmjükben ugyan kritikusan jelenik meg a globalizált világban sokak által megélt vendégmunkástapasztalat, ám semmiképp sem zárul rá a műre a globális kapitalizmus kritikája. Politikai értelemben sokkal inkább a neoavantgárd az ideológiákat megkérdőjelező, kifigurázó, negligáló művészetkoncepciójához, a totalizálásnak folyamatosan ellenszegülő utópikus mű- és világképhez kötődnek. Ez a művészetkoncepció áll Erdély Miklós *Optimista előadásának* centrumában. Kőhalmi Péter a *Lassú tükör* című filmről írott kiváló tanulmányában⁴² amellett érvel meggyőzően, hogy Erdély Miklós utópikus elképzelése a művészetről, az állapotkommunikáció, a jelentés totalizálhatatlansága és a holisztikus élmény megteremtése Buharovok nagyjátékfilmjére is érvényes. A naturalista részletek, a tudományos gondolatok és a metafizikai jellegű, gyakran a buddhista filozófia köréből származó, ahhoz társítható kijelentések egy értelmezésében szétartó, mégis egységes művészi élményt alkotnak, ami koncepciójában Erdély Miklós töredékekből felépülő holisztikus művészetideájával áll rokonságban. „Ha Erdélyt követve úgy nézzük a filmet, mint ami ellehetetleníti a befogadói konvenciók működését, s ami akár fel is számol(tat)hatja a formális logika használatának lehetőségét, gondolhatjuk, ezzel éppen a bárminemű ideológia megteremthetőségének, átadhatóságának közegét aknázza alá: kitisztít, „kigyógyít” minket minden bajunkból, így elsőként ebből is.” – írja Kőhalmi, majd felveti

⁴² Kőhalmi Péter, *Egy a valóság, ezer a ruhája - film a kauzalitás felbomlása mögött.* (Igor és Ivan Buharov, *Lassú tükör*). <http://apertura.hu/2009/nyar/kohalmi>

a kérdést, hogy nem egy újabb ideológia bújik-e meg a háttérben. Erre azt a választ adja, hogy a megszokott nézői pozíció kényszerű feladásával a reflexív viszony fenntartása ellenére sem tud kialakulni egy újabb szilárd, ideologikus nézői pozíció. Ezt Mannheim Károly terminusaival úgy fogalmazza meg, hogy „a totális ideológia partikuláris utópiára cserélődik”. Kóhalmi tanulmányának fő gondolata általában érvényes a Buharovok filmjeire, így a *Kormányeltörésbenre* is. A filmbéli emigráns lét egyszerre jelenthet kalandot és gazdasági kényszert, kapcsolatteremtést és elmagányosodást, felszabadulást és önelvesztést. A film, noha folyamatos, az emigráns léttel, az utazással kapcsolatos reflexiókat kelt nézőjében, széttartó struktúrája miatt nem zárul be egyetlen ideológiai perspektívába sem.

A politikai témával szorosan összekapcsolódik harmadik vizsgálati szempontunk, a szubjektivitás kérdése. A lírai én egyetlen állandó attribútuma az „otthonlét” által keretezett „utazós” képsorokon a bőrönd, amit folyton magával cipel, aminek tetején eszik, amibe bepakol, amikor egy nőtől odébbáll. A versből származó tárgyi motívum („kofferban szalonna / két kiló kenyér”) a sehosem-lét, a talajvesztettség, a „portable haza” szimbóluma. A lírai én ebbe a hordozható hazába kapaszkodik bele, minden más folyamatos változásban van körülötte. A szerelmi-szexuális élet is a folyamatos érzelmi vándorléttel kerül összefüggésbe. A film kétharmadánál, a huszadik percben kezdődő pszichoanalitikus szeánsz keretezésében a lírai én különböző nőkkel való találkozásai és nők utáni nézelődésének képsorai következnek egymás után. A pszichoanalitikus keret a szexuális vágyakozás és frusztráció jelentéseit tárja a képsorokhoz, mintha a lírai én tudattalanjából merülnének fel ezek az emlék- vagy fantáziaképek. A nőkkel kapcsolatos képsorok a tágabb keretnek mégsem az eredeti, vággyal, elfojtással, eltolással stb. leírható freudi kontextusban jelentkeznek, s ennyiben el is mozdul a film a verstől, hanem szüntelen szerelmi partnercsereként. A szerelem sem köt többé, a női partnerekkel való felszínes viszony beleillik a helyszínnek, a munka, a barátok sebes váltakozásába, ami az azonosságtudat elvesztéséhez és a pszichózishoz vezet. A totális semmi, az érvessztés utáni újakezdés metaforájaként többször is a tengerből bukkan elő a lírai én: egyszer – Roman Polanski *Két férfi szekrényel* című 1958-as szurrealista kisfilmjére való rájátszásként – kezében a bőrönddel sétál ki a tengerből, egy másik alkalommal bőrönd nélkül mászik fel a parti sziklákon, két további alkalommal pedig a tenger hullámai mossák öntudatlan testét.

Az utazás tehát nem egy modern fejlődésregény tanul- és vándoréveinek hajtóereje, hanem eredetileg a gazdasági kényszer által elindított, végül öncélúvá és önjáróvá vált örült körforgás. Az utazás végén az én nem tapasztalatokban gazdagon, felnőtté, bölccsé érve tér haza, hanem identitását veszített pszichotikusként. Az emigráns lét tapasztalatát W. G. Sebald *Kivándoroltak* című regényének egyik hőse, Paul Bereyter a következőképpen fogalmazza meg egy képaláírásban: „légvonalban mindig körülbelül 2000 km távolságra – de honnan?, és az ember napról napra, óráról órára, minden szívveréssel felfoghatatlanabbá, jel-

legtelenebbé és absztraktabbá vált.”⁴³ Ehhez hasonlatosan a *Kormányeltörésben* lírai énje számára a lakókocsi – önmagában csak egy újabb „portable haza” – sem jelenti azt az origót, ahonnan kiindult és ahova visszatérhet, a centrumul szolgáló otthon hiánya következtében pedig éppen azt az absztrahálódási folyamatot járja be utazásai során, mint Sebald hőse. Domonkos és a Buharovok más poétikai stratégiát választanak az absztrahálódás érzékeltetésére, mint Sebald: míg német író a posztmodern lokalitás iránti érzékenységgel apró részleteket felvilágitva, dokumentumszerű tárgyilagossággal rekonstruálja feltehetően fiktív hőse életét, addig egy életvilág nyersen valóságos töredékeit egymás mellé rendelve univerzálissá tágít egy emberi élményt. Az emigráns lét általában a modern lét metaforájává tágul a versben és a filmben.

A vers a politikai-gazdasági okokkal magyarozott emigráns létből eredő identitásválságot a ragozás mellőzésével, egy lebutított, nem anyanyelvi beszélőt imitáló magyar nyelvvel érzékelteti. Az irodalomtörténet számára éppen ezért a *Kormányeltörésben* című vers demonstrálja meggyőzően a neoavangárd szubjektivitást. Dánél Mónika azt fejtegeti Domonkos István verse kapcsán, hogy az én személyes névmás és az ige infinitív alakjának egymás mellé helyezése milyen következményekkel jár a létezés kifejező nyelvi alakokra. „E nyelv mögött egy olyan hangot tételezhetünk, amely kimondhatatlannak tartja a »vagyok« létigét, csupán a hiányának, nyelvi helyének a lehetőségét teremti meg. Az *én* egy szó lesz a többi között, még ha többször ismételt is. Ugyanakkor e szöveg kapcsán is érzékeltethető a posztmodern és neoavangárd közötti poétikai különbség, hiszen a létige első személyű alakja (vagy a szövegben bármely infinitívus) nyomként jelen van, a szavak egymásmellettsége megteremti a rá való utalást, vagyis hiányzó voltával van jelen. Tehát a neoavangárd poétika én-értelmezésének kettősségével találkozunk ismételten e szövegben, a kirajzolódó alak »lenni vagy nem lenni« köztes kétértelműségével.”⁴⁴ A filmben az alak és cselekvése szükségképpen összekapcsolódik, tehát olyasfajta, a létezéssel kapcsolatos nyelvi jellegű kétértelműsége nem tehet szert a film, mint a vers. A film eljátszhatja az egyetlen karaktert alakító szereplők különbözőségével (mint Todd Solondz *Palindrómák* és Todd Haynes *I'm not there – Bob Dylan életei* című filmje teszik), de az – mint éppen a fenti filmek jelzik – az én szerepekben való teljes feloldódásának posztmodern elképzeléséhez vezetne, ezzel szemben a Buharovok az alak ismételtetésével fenntartják legalább kiindulópontként a lírai én létezésének alaphipotézisét. Az én és a lenni ige elkapcsolása másként megy végbe a filmben.

Toldi Éva versértelmezésében dinamikusabban, változásában ragadja az én létezésének kérdését. „A nyelv elvesztésének, és azzal együtt az identitás elvesztésének a verse a *Kormányeltörésben*. ...a verzhős története célirányosan

⁴³ Sebald, W.G., *Kivándoroltak*. (Ford: Szijj Ferenc) Európa, Budapest, 2006. 63.

⁴⁴ Dánél i. m. 109.

vezet az öntudatos »én lenni«-tól az úgyis minden mindegy lelkiállapotig, az én teljes elvesztéséig, amikor már »nem gondolni kollektív / nem gondolni privát«⁴⁵ – írja. A film követi a versnek ezt a kvázi-történetként való értelmezését (célirányos történetről azért véleményem szerint túlzás beszélni), amennyiben a lírai én folyamatos utazásának, az állandósult otthontalanság következményeként áll elő a nyomasztó identitásvesztés. A film nem is próbálkozik a magyar nyelv elvesztésének rekonstrukciójával, ám részben a „filmnyelv”, pontosabban az elbeszélői konvenciók lebontásával, az én és a cselekvések egymástól való eloldozásával kérdőjelezi meg az alak egységes egóját. A lírai én úgy tévelyeg át, majd – egyre gyorsítva a tempót – rohan keresztül az életen, mintha nem is vele történének az események. A szereplő tanácstalan arcán mintha folyton az a kérdés ülne, hogy „mi történik velem”, vagy pontosabban „mi történik és kivel”? A film alapvető szürrealizmusa az egzisztenciális dimenziót öltő véletlen találkozásokból, egymás mellé rendelésből táplálkozik. Az életen átrohanásban a véletlen találkozás egyik konstans összetevője maga az alak. A lírai én éppen ott van *véletlenül*, ahol, de nem érti, mit keres éppen ott - egy huszárfelvonuláson, egy tüntetésen, egy halálfejes maszkos ember társaságában, meztelen nők között az ágyban. Az én e véletlen jelenlét által törlődik el vagy kérdőjeleződik meg ahhoz hasonlatosan, ahogy a létige első személyű alakja is csak nyomként van jelen a versben. Bazsányi Sándor azt írja versbeli énről: „a cselekvést egy furcsa és nem egyértelmű azonosulás váltja fel, ami inkább elszenvedés, mint önidentifikáció.”⁴⁶ A filmbéli lírai én sem nem büszke, öntudatos, határozott egóként van ott mindenütt, mint akinek célja van az életben, hanem inkább úgy, mint aki elszenvedti az életet, aki csak nyomként, testi léte pusztá lenyomataként vesz részt saját életében. A lírai én alakja negatívban jelenik meg az utolsó képsoron, ahogy lassan végigkocsizik halott testén a kamera, ami megerősíti ezt a nyomképzetet. Ezt követően pozitívban is látjuk ugyanezt a kameramozgást, amivel összeköti egymással embert és nyomát, re-humanizálja a vizsgálati objektummá, a nyomfejtés tárgyává lett lírai ént.

Az elemzés után összegezzük, a három választott szempontot figyelembe véve mennyiben követi a neoavantgárd szellemét a *Kormányeltörésben*, és mennyiben válik le róla. A forma szempontjából azt a paradoxont fogalmazhatjuk meg, hogy technikájában, látványvilágában, rendezői stílusában, montázsában (vágásában) a *Kormányeltörésben* szorosán kötődik a magyar neoavantgárd filmjeihez. Ha a *Kormányeltörésben* című film harminc-harmincöt évvel korábban, a 70–80-as évek fordulóján mutatták volna be, akkor egyértelműen a ma-

⁴⁵ Toldi Éva, „mi meghalni mindnyájan...” 6–8.

⁴⁶ Bazsányi Sándor, *KÖZÖTT (Domonkos István: Kormányeltörésben)* Ex-Symposion 1994/10–12 <http://www.ex-symposion.hu/cikk/169/2>

gyar neoavantgárd film vonulatába lehetett volna illeszteni. Jóllehet, valójában társtalan volna a korszak filmjei között, mert sem a mozgóképi kifejezés lehetőségeit kutató koncept filmek, sem a szerzői ént és szubkultúráját a szabad alkotás örömeivel performansszerűen vászonra felléptető transzavantgárd filmek körébe nem tartozhatna. A *Kormányeltörésben* a kortárs mozikban és galériákban futó mozgóképes alkotásokhoz képest viszont kifejezetten régiesnek hat⁴⁷. Nem él videótrükkökkel, a digitális technika új tér-időélményeket teremtő fogásaival, nem jelenik meg benne a mai kor dizájnya, hangzásvilága és tipikus nagyvárosi életvilágának bármiféle külsősége, nem tematizálja a látás problémáját. Az avantgárd botrányos újdonságkeresése hiányzik belőle, formailag mégis provokatívabb a nem galériára installált, kortárs mozgóképekénél, mert hiányzik belőle mind a direktség, mind a narratíva dominanciája. „Az alternatív filmezésben – hasonlóan a main-stream mozihoz – az önmagukat túlélő narratív struktúrák befolyásolják az alkotókat.”⁴⁸ – írja Erhardt Miklós, s ez az, ami a Buharovokra egyáltalán nem jellemző. A politikai vonatkozásaiban a film hol játékosan, hol ironikusan megidézi ugyan a mai nacionalizmus fenyegetését és a kortárs antikapitalista mozgalmakat, de a konkrét ideológiakritika helyett a neoavantgárd egyik vonulatára jellemző utópikusan szabad művészet talaján áll. A szubjektumalkotás terén az én kevésbé karneváli és szerepjátszó, mint a neoavantgárdot pontosan reprezentáló eredeti műben. A szubjektum kérdésében tehát határozott elmozdulás tapasztalható: már nem az autentikus én keresése, tételezése az igazi dilemma, ami csak szerepeken keresztül történhet meg, hanem az, hogy egyáltalán van-e én, van-e valami magja, állandója a személyes tapasztalásnak, vagy az én lassan feloldódik a vele megeső történetekben.

A kortárs magyar filmben már nem áll fenn a neoavantgárd kontextus, amibe logikusan beléphetnének és beépülhetnének a Buharovok filmjei, ám azzal, hogy a szerzőpáros egy ma is aktuális problémát tematizál újfajta érzékenységgel, nemcsak a magyar neoavantgárd irodalom egyik legjelentősebb alkotását, de általában a neoavantgárdot is játékba hozza a jelenben. A *Lassú tükör* dalának egy sora költői tömörséggel foglalja össze azt az időélményt, amit a *Kormányeltörésben* adaptálása teremtett. „A jelen megtörtént velem, s vele a múlt, de fáj, mi volt, mi lesz jelen.” A Buharovoknál a neoavantgárd a múlt, ami jelen lesz.

⁴⁷ Áruklodó, hogy Csuj László interjújában arra a kérdésre, hogy a *Kormányeltörésben* filmnyelvi leg mennyire illett a *Manifesta* alkotásai közé, Igor Buharov azt a választ adja, hogy „nem nagyon”. Lásd Csuj László, *Körinterjú a konceptuális mozgóképről és a Balázs Béla Stúdió végnapjairól*. 1. rész: *Húsbá zárt fények – Igor és Ivan Buharov*. In *Balkon* 2011/11–12. 50

⁴⁸ Erhardt i. m.

II.

Esettanulmány. Kamerába zárva

Szirtes András filmnaplói és az önéletrajzisége

Valamiféle
szeméttelepen gyűjtjük-e kincseinket?
Hogyan áll a dolog
emlékezetünkkel? Igényelhet-e bármi,
ami a kezünk alól kikerül,
olyasféle teljességet,
amiben nekünk magunknak
(még hozzá: önmagunkként)
sincs részünk? Vagy éppen ezért?
S nemcsak igényelhet, hanem
mindez egyenesen kötelező?
(Tandori Dezső: *Egy vers vágóasztala*)

A hetvenes évek magyar neoavantgárd filmjét a személytelen alkotások, a már-már tudományosan száraz mediális kísérletek jellemezték. Ez összhangban állt a nemzetközi neoavantgárd uralkodó tendenciájával, amit a 60-as évek végétől a 70-es évek végéig a strukturális film néven futó, alapvetően a médiummal, a film struktúrájával foglalatatoskodó kísérleti filmek jellemezték. (Michael Snow: *Wavelength*, 1967; Malcolm LeGrice: *Soft Edge*, 1973; *Time Stepping*, 1974; Hollis Frampton: *States*, 1967, *Zorns Lemma*, 1970¹) A neoavantgárd korábbi, 50-es évekre, a 60-as évek első felére jellemző, a személyes kézjegyekre, a szubjektív hangulatokra, (Stan Brakhage) valamint az én karneváli szerepjátzására és a művészközösség, az avantgárd szubkultúra performance jellegű akcióinak megörökítésére (Jack Smith: *Lángoló teremtmények*, Kenneth Anger: *Tűzijáték*, 1947) kihegyeződő irányzata kimaradt a magyar filmművészetből. (A 70-es évek magyar neoavantgárd filmjében egyedül Najmányi László *A császár üzenete* című filmje emlékeztet a művészeti csoportok performansz-szerű önkifejezésére.)

A nyolcvanas évek közepén jelentkezett Szirtes András *Napló* sorozatának első négy részével, amit hamarosan újabb négy követett. A *Naplók* anyagát 1979-ben kezdte forgatni Szirtes saját turistakamerájával és részben a BBS anyagi támogatásával², de csak 1984-ben állított össze filmeket a leforgatott anyagokból. A *Naplók* a neoavantgárd hetvenes évek végére tehető hanyatlásának és a magyar film posztmodernizálódásának, az „új érzékenység” idősza-

¹ A tudományosság annyira fontos szerepet játszik a strukturális film esetében, hogy például Frampton alkotásai címükben és struktúrájukban nyíltan matematikai és fizikai tételekre utalnak, vagy azokat fordítanak át mozgóképre. Lásd Scott MacDonald, *Avant-Garde Film: Motion Studies*. Cambridge UP, Cambridge, 1993. 67.

² Szirtes András: *Vándorszem*.

kának alkotásai, azé az irányzaté, amelybe a magyar filmtörténet Szirtes ekkoriban készült, egészestés fikciós filmjeit (*Pronuma bolyok története*, 1983, Lenz, 1986) is sorolja. Az egy másik tanulmány tárgya, hogy tisztázza ezeknek a fikciós filmeknek a jellegzetességeit, „új érzékenységét”, helyettük Szirtes 80-as évek végi, filmtörténeti egyedülállósága miatt kevesebbet emlegetett alkotásával, a *Forradalom után*nal hozom összefüggésbe a *Naplókat*. Ez az 1989-ben született, egészestés nem-fikciós film ugyanis a *Naplókhöz* hasonlóan az „én” megjelenítésének dilemmáira ad eltérő választ a mindennapi élet megörökítése közben. A tanulmány lényegi kérdése ugyanis az, hogy miféle szubjektivitás, milyen énkép bontakozik ki Szirtes *Naplóiból*, és mennyiben tekinthetők azok mozgóképes önéletrajzoknak. A válaszadás érdekében a *Napló*-sorozat egyes részeinek struktúráját, stílusát és a belőlük kiolvasható szubjektivitást fogom vizsgálni. Az írásom általában véve a neoavantgárd filmek szubjektivitásának kérdésére reflektál.

Önéletrajziség a nem-fikciós filmben

Az önéletrajziség és a neoavantgárd viszonyának tisztázásához vissza kell mennünk az ötvenes-hatvanas évek amerikai neoavantgárd alkotásaihoz. A korai neoavantgárd alkotók a saját életük tényeit, testi tapasztalataikat egyetemessé tágítják a film eszközeinek segítségével. A művész és a környezetében élő emberek teste válik az ábrázolás tárgyává anélkül, hogy az alakjuk önálló szubjektivitást nyerne, hogy az egyéniségükben rejlő sajátosságos, a történeti világban elfoglalt helyük döntő szerepet játszana a filmben. Stan Brakhage *Window Water Baby Moving* (1959) című filmje a szerző terhes feleségét mutatja fürdés közben, aztán nagyközeli sorozatával követi végig a szülés folyamatát. A lírai képeken a közeli plánoknak köszönhetően a felületek, a dolgok anyagisága (a víz, az ablak árnyéka) és a szereplők testi mivolta dominál. Brakhage a képek hangulatával és a viszonylag gyors tempójú, ismétlésekkel teli, a lineáris előrehaladást megtörő vágással az anyaság, a női lét ünneplés szépségét és misztériumát hangsúlyozza. Brakhage egy másik, *Wedlock House: An Intercourse* (1959) című filmjében saját szeretkezését filmezi menyasszonyával a nászéjszakán. A szexuális aktus rövid, ismétlődő képsorait negatívban mutatja, míg a nászéjszaka különleges hangulatát fel-felvillanó, pulzáló fényekkel és gyertyafénnyel, baljós árnyakkal, dőlt kamerával és ismétlődő képsorokkal, visszatérő vizuális motívumokkal (vekkeróra, ablak, füst) teremti meg. A nászéjszakát nem reálisan, kronologikusan mutatja meg tehát, hanem sejtetések révén és egy erős atmoszféra megteremtésével általánosítja annak egyedi tapasztalatát. Carol Schneemann *Fuses* (1964–1966) című filmjében a szerző szintén saját, partnerével folytatott szeretkezéseit rögzíti úgy, hogy a Brakhage-féle képi és vágási megoldások (egymásra fényképezés, színes abszt-

rakt foltok bekopírozása a képre, a kép raszteressé roncsolása és színezése, természeti képsorok közbeiktatása) szinte felismerhetetlenné teszik és tökéletesen fragmentálják az eseményt. A néző így nem egy konkrét pár nyíltan ábrázolt szexuális aktusát lesheti meg voyeurként, hanem az erotika gyöngédségét és a szexualitás energiáját élheti meg poétizált formában.

A 60-as évek végén kezdi megjelentetni a New York-i avantgárd filmes iskola szellemi vezéregyénisége, az új amerikai film kiáltványának szerzője, Jonas Mekas a naplósorozatát (Walden: *Diaries, Notes and Sketches* 1966-68, *Journey to Lithuania*, 1972, *Lost, Lost, Lost*, 1975). Bár Jonas Mekas az ötvenes évek új amerikai filmjének szószólójaként vált ismertté, művei mégsem a neoavantgárd filmvers, hanem a dokumentumfilmesszé műfajába illeszkednek. Mekas az őt befogadó kisközösségek mozgóképes krónikásaként működött az Újvilágba érkezése (1949) óta eltelt évtizedekben: előbb a litván emigrációról, később a társadalmi mozgalmakról, utóbb az avantgárd művészi szubkultúráról forgatott dokumentumfelvételeket, amelyeket a hetvenes évek közepén kezdett fel- és átdolgozni, poétikus hangkommentárral ellátni. Mekas közelebb áll a francia esszéfilmhez Chris Markerhez, mint Brakhage-hez, azzal a döntő különbséggel, hogy az amerikai kamerája nem idegen tájakra vagy saját városának meglepő vonásaira, hanem saját környezetére irányul. Első naplófilmje, a *Walden* (1964 és 1966 közti felvételeket 1966–1968 közt vágta össze), egy-egy rövid inzerttel bevezetve, jegyzetszerűen idézi fel Mekas élményeit. Mekas – saját bevallása szerint – kronologikusan rendezi el az anyagokat, ám sehol nem jelzi a történések idejét. A szereplőkre ismert alakokként hivatkozik, Stan Brakhage, Carl Theodor Dreyer tűnik fel egy-egy filmes jegyzetben, másokon viszont a többnyire keresztnevükön emlegetett rokonai, barátai, ismerősei láthatóak. A napló jellegéből adódóan a családi rendezvények mellett egy New York-i tüzvagy egy csinos biciklistalány is megjelenhet a képsorokon. Mekas a Brakhage nevével fémjelzett irányzat stíluseszközeiből a közelképet, a gyors vágásokat, a zaklatottan mozgó, ide-odasvenkelő kézikamerát, a gyorsításokat vette át. Ezekkel valamint a zenekíséréssel és az időnkénti bölcselkedő narrátorszövegével átpoétizálja a filmfelvételek családi mozis karakterét. Mekas naplóiban jól felismerhetőek az alakok, ha töredékesen is, de felidéződnek az események, ám nem azok pontos, tárgyilagos megértése a fontos, hanem hangulatok, általánosítható jegyeik, miközben – szemben Brakhage vagy Schneeman filmjeivel – nem vesztik el sajátosságos, egyéni vonásaikat, térhez és időhöz kötöttségüket sem.

A hetvenes évek közepén indul meg az önéletrajzi jellegű nem-fikciós filmek nagy hulláma. Az újfajta mozgóképes önéletrajziság a dokumentumfilm és a kísérleti film határán mozgó, mindkét kategóriába besorolható alkotásokat eredményezett. A hetvenes évek közepén megjelenő önéletrajzi alapú filmek új irányt vesznek: az én megértése, a személyes és családtörténetek felgöngyölítése, a privát múlt analizálása, a közös történelemben való elhelyezése tovább-

bá az az identitásvesztéstől való félelem, vagy az identitás megsokszorozottsága azok az új témák, amelyek kijelölik a mozgóképes megszólalás módjait. A másik látványos újdonság a női szerzők megjelenése a hetvenes évek közepén. Ilene Segalove ekkor mutatta be első önéletrajzi filmjét *The Mom Tapes* címmel (1974–1978) Chantal Akerman ekkor készítette *Je, tu, Il, elle* (1974) és *News from Home* (1977) című filmjeit. Chantal Akerman *Je, tu, il, elle* (1974) című filmjének egyetlen hőse önmaga, a színpadra állított én, aki hetekre bezárkózik egy lakásba és az önmegértést és önkifejezést szolgáló különféle cselekedeteket hajt végre a kamera előtt, majd egy eltávolító, harmadik személyű leírással hangban kommentálja a látottakat. Akerman *News from Home* (1977) című filmjében fordított eljárást követett: a New York utcáiról készített hosszan kitartott, statikus beállításai mellé felolvasta anyja neki írott leveleit. A szubjektum nem olyan közvetlenül jelenik meg, mint a *Je, tu, Il, elle* című filmben, hanem különféle nyomokból rajzolódik ki a személyiség: a beszédhang közvetlen fizikalitásához társul a beállításokból, kompozíciókból kivehető érzékenység és figyelem, miközben a levelek egyfajta lenyomatot, másodkézből szerzett tudást közvetítenek a szerző New York-i életéről. Akerman utat tört az azóta a galériákba szorult kísérleti filmesek, videóművészek számára, hogyan lehet a filmet az önvizsgálat tárgyává tenni és önmagunk életét a mozgókép eszközeivel rögzíteni és prezentálni. Egyetlen példaként álljon itt Mona Hatoum videóművész, aki Akerman alkotó stratégiáját folytatta *Measures of Distance* (1988) című videójában, amelyben Libanonból Londonba költözött művésznő anyjával folytatott távolsági telefonbeszélgetéseinek hangja társul az arab nyelvű levelek írásképehez. Mekas, Akerman, Hatoum filmjei arról vallanak, hogy az emigráció, az idegenbe szakadás fokozott önvizsgálatot indukál és az identitás újrafogalmazására késztet.

A 80-as évektől kezdve fut fel igazán a nemfikciós önéletrajzi filmek (különféle technikával készített mozgóképek) műfaja. Az egyik nyilvánvaló oka az lehet, hogy a videó könnyű és olcsó technikája nagyban megkönnyíti az önéletrajzi jellegű alkotások elkészítését. (Mekas, Akerman és Szirtes 60–70-es években forgatott mozgóképes naplói még hagyományos filmtechnikával készültek). A másik ok a művészi, gondolkodásbeli paradigmaváltásban keresendő. A 80-as–90-es évek meghatározó önéletrajzi alkotásaiban a szerzői én, a film tárgya gyökeresen más szerepet kap, mint a korábbi önéletrajzi filmekben. Michael Renov, aki számos tanulmányt szentelt az önéletrajzi dokumentumfilmek műfajának, elszaporodásukat a hetvenes években uralkodóvá váló posztstrukturalista filozófiával hozza összefüggésbe. Ezek szerint az újabb önéletrajzi filmek a történelem korábbi univerzalista, a hatalmon levők szempontjából történő ábrázolását cserélik fel a múltbéli események szubjektumon átszűrt (mozgó)képével. Az önéletrajzi film eszerint a posztstrukturalista antropológiával és történetírással összhangban az egyéni tapasztalatokat, a lokális tudást részesíti előnyben szemben az egyetemes összefüggésekre és objek-

tivitásra törekvő modern episztemológiával és modern filmmel.³ Renov – Roland Barthes-ra hivatkozva – azt állítja, hogy az új önéletrajzi filmek egy megosztott, de nem ellentmondásos, hanem szándékosan széttartó, szétszórt ént rajzoknak ki. Az én sokhangúsága, sokalakúsága vált a posztmodernitásban az önéletrajzi nemfikciós filmek domináns témájává. Ezt példázza Jonathan Caouette *Tarnation* (2003) című filmje, amely szerző által saját magáról készített családi videók képeinek manipulálásával és összeszerkesztésével egy olyan önéletrajzi utazásra hívja a nézőt, amely a posztmodernitás töredezett identitásainak, identitáskeresésének lesz a példadarabja. Az önéletrajzírás tehát nem tűnt el a kultúrából, csak – egyetértve Renovval – áttevődött a film és a videó, illetve a 2000-es évektől kezdve az interneten közzétett írott és videoblogok médiumába.

Szirtes és a magyar neoavangárd film

A neoavangárd fő poétikai elve a talált tárgyak új konstellációba állítása, vagyis a véletlen által a művész elé sodort dolgok, események, emberek átdolgozása a művész egyéni érzékenységének megfelelően, ami egyaránt érvényes az irodalomra, képzőművészetre és a filmre. „[A] talált tárgy a maga avangárd *objet trouvé*-voltában, objektivitásában mutatódik fel, ugyanakkor a »megtisztítása« is körvonalazódik, vagyis a valahogyan való viszonyulás személyességén keresztül válik láthatóvá ez a talált tárgy.”⁴ – jellemzi Dánél Mónika és Müllner András a neoavangárd sajátos poétikáját. A neoavangárd számára éppen ezért a montázs vált a központi formálóelvvé és a filmelmélet kulcsfontosságú problémájává. A filmművészetben az anyag – a paradigmaticusnak nevezhető klasszikus hollywoodi elbeszélésmóddal szembenálló – nemlineáris megszervezésének kérdéseként állt elő a montázs problémája. A magyar neoavangárd alkotói közül Erdély Miklós és Bódy Gábor filmelmélete kínált sok tekintetben hasonló, ám végeredményben eltérő világlátást és esztétikát sejtető montázselméletet. Erdély holisztikus gondolkodásmódja a montázzsal egy tökéletesen nyitott, a jelentések lezárulását, a totalizációt elutasító zenei jellegű montázst képzel el, amelynek megvalósítására *Partita* című filmjében tett kísérletet. Bódy nem vetette el sem a térben-időben lineárisan előrehaladó építkezést, sem a szovjet montázsiskolára jellemző retorikus montázst, hanem mintegy azok mellett futtatva, azokra rétegezve egyfajta szeriális anyagszervezést javasolt, amelyben az egymástól távol eső kép-hang szekvenciák is egymásra rezonálnak, egymásra mu-

³ Michael Renov, *The Subject in History: The New Autobiography in Film and Video*. In uő., *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2004:109–110.

⁴ Dánél Mónika–Müllner András, *Nyelvek karnevalizációja a neoavangárd művészetben, 1966: Az első magyarországi happening*. In <http://villanyseptenot.hu/?p=szoveg&n=12405>

tatnak, egymással összefüggésbe kerülve hoznak létre jelentéseket. Erdély és Bódy montázselmélete közti alapvető különbség tehát az, hogy míg az előbbi az anyag újfajta szervezésével a jelentéskioltásra és az úgynevezett állapotkommunikációra törekszik, addig az utóbbi a jelentések szinte végtelen megsokszorozódását tartja ideáljának.⁵

Szirtes András a *Naplót* megelőző neoavantgárd kisfilmjeiben, a *Madarakban* (1976), *Hajnalban* (1978) és a *Gravitációban* (1981) a Bódy által vizionált szeriális eszményt képviselte. Ha történetileg nézzük a dolgot, akkor Huszárik Zoltán *Elégia* (1965) és *Capriccio* (1969), valamint Huszárik alkotótársa, Tóth János *Aréna* (1970) című filmjei voltak döntő hatással Szirtesre, aki maga is az előképeknek számító kisfilmek szeriális szerkesztésmódját követte. Ezek az alkotások példaszerűen képviselik a szerialitás elvét, ám nem ismétlik meg a mesterek művészetet. „Szirtes András korai filmjei a (*Bisztró, Hajnal, Madarak, Gravitáció*) Huszárik, Tóth János és az avantgárd ígézetében fogantak, mégis szakítanak a Huszárik–Tóth-féle objektív lírával: filmversei személyesek, sokszor politizálóak, szerkezetüket pedig ritmusképletek szabályozzák” – írja róluk Nemes Gyula.⁶

Szirtes a *Naplókban* is a neoavantgárd szellemét követi, amennyiben a valóságról nyomot hordozó talált tárgyként tekint a filmfelvételekre, csak éppen ezeket a felvételeket – szemben például a *Partitáival*, amelyben Erdély kiselejtezett filmrészletekből dolgozott – ő maga készítette, méghozzá saját életének eseményeiről. A forgatás ideje és az összeállítás között eltelt évek segítettek abban, Szirtes eltávolodjon saját felvételeitől és megközelítse azt a pozíciót, ahonnan talált tárgyként tekinthet naplóira. „Az anyag már tőlem függetlenül is létezik, ezért adom meg neki azt a tiszteletet, amit egy virágnak, egy fának, egy állatnak, vagy kavicsnak. ...A véletlen belső törvényszerűségei érdekelnek egy-egy leforgatott részen belül. Amikor már objektíven rálátok, megállapítom, hogy vajon sikerült-e azt az érzelmi állapotot rögzítenem, ami szándékomban állt.”⁷ – írja Szirtes a *Napló* készítésének módszeréről.

⁵ Erdély és Bódy montázselméletéről gazdag szakirodalom áll rendelkezésünkre, álljon itt néhány ezek közül: Kóhalmi Péter, *Erdély Miklós filmesztétikája montázsának tört tükrében – avagy dialektikus zárójelek, mint Erdély mosolyai*. In Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat, 2007. őszi http://apertura.hu/2007/osz/kohalmi Müllner András, *Montázspolitiká. Neoavantgárd nyomok magyar experimentális filmekben*. In Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve. Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, Budapest, 2009.* 129–142; Füzi Izabella, *A fotografikus nyomtól a végtelen képig. A BBS filmelméleti kísérletei*. Uo. 249–62.

⁶ Nemes Gyula, *Veszendő varázs*. A BBS filmversei. In *Filmvilág* 2002/9. 46.

⁷ Szirtes, *Vándorszem*. 520.

Nemes rámutat arra, hogy a személyesség nem a *Napló*ban jelenik meg először, hanem a *Madarakban*, és onnantól kezdve Szirtes filmes perszónája, bohócszerű alakja minden filmjében helyet kap. A személyes jelenlét viszont – tegyük hozzá – a *Napló*ban kezd szisztematikusan tematizálódni. Szirtes pályáján jól tetten érhető a személyesség felé történő elmozdulás: míg a *Napló* előtte filmi struktúrákkal foglalatосkodik, hogyan lehet szerkezetet alkotni, ritmust teremteni (*Madarak*, *Hajnal*), a nyolcvanas években személyes hangvételi, disznarratív fikciós filmeket készít (*Pronuma bolyok*, *Lenz*), amelyeknek ő maga a (fő)szereplője. „A személyiség az egyedüli, ami az embereket érdekli.” – fogalmazza meg poétikája átalakulásának okát. Filmtörténeti szempontból nézve a *Napló* a tanulmányok sorozata, amely előkészíti a fikciós vállalkozásokat. „A *Napló* tapasztalatait dolgozom föl, ahogy *A pronuma bolyok történetében*, vagy a *Lenzben* is.”⁸ – mondja Szirtes. Nem a hagyományos értékhierarchia szempontjából kellene megközelítenünk életművének ezt a szakaszát, mert tévedés lenne úgy értelmezni, hogy a *Naplók* a nagyjátékfilmek kedvéért születtek, előtanulmányok csupán a későbbi nagy műhöz. Szirtes ugyanis leszögezi, hogy a fő mű a *Napló*, nem pedig a fikciós filmek, s addig nem szabad meghalni, amíg a *Naplót* be nem fejezi.⁹

A *Napló* Szirtes elgondolása szerint prousti jelentőségű és méretű vállalkozás. A forgatás és az utómunka során egyszerre törekedett a külső világ képeinek és hangjainak, a mediális reprezentációk (rádió- és tévéadások) rögzítésére valamint a belső világ, az élmények írásbeli megörökítésére, amit utólag álmok és fantáziák játékfilmes rekonstrukciója egészítene ki.¹⁰ Szirtes filmnaplóit 1979 és 2004 közt forgatta, amelyekből az első –alábbiakban részletesen tárgyalandó – sorozatot 1984-ben állította össze. A nyolcvanas évek végén fogott neki újból a felvételekből további művek létrehozásának, ekkor tervezte el, hogy a leforgatott anyagot egy 48 részes, 24 óra hosszú alkotássá, élete főművévé állítja össze. Mivel a folytatás első változata egy technikai probléma miatt nem sikerült,¹¹ évekre félrerakta az anyagot, majd 2000-ben mutatta be a következő nyolc részt. A *Naplók* – ha irodalmi analógiákkal próbáljuk megvilágítani mibenlétét – a napló és az önéletírás műfaja között helyezkedik el annak köszönhetően, hogy a napló, mely az „élet mozgó arcvonalt követi”, a jövőből visszatekintő szerkesztés nyomán – Philippe Lejeune kifejezésével élve – „előnéletrajzosodik.”¹² Szirtes *Napló* sorozatában a neoavantgárd két im-

⁸ Snée Péter, *Úgy, mint Hitchcock, csak kicsit jobban. Beszélgetés Szirtes Andrásal* In Filmvilág 1990/4. 8.

⁹ Szirtes, *Vándorszem*.

¹⁰ Szirtes András: *Napló 1979–2000*.

<http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/szirt.hu.html>

¹¹ Szirtes, *Vándorszem*.

¹² Philippe Lejeune, *A napló mint „antifikció”*. In Mekis D. János–Z. Varga Zoltán (szerk.), *Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai*. L'Harmattan, Budapest, 2008. 20.

pulzusa csap össze és harcol egymással: a jelenbeli létezést, a jelen művészeté alkotását céljául kitűző aktivista áramlat, amely a reprezentációtól a prezentáció, a performansz felé fordul és éppen a mozgóképben találhatná meg a napló adekvát formáját, valamint a médiumot analitikusan elemző, tudományos áramlat, amely viszont szisztematikusan keresi a leforgatott vagy talált anyagokban az új struktúrák és nyelvi kifejezési módok lehetőségeit. Szirtes a neoavantgárd e kettős impulzusát igyekszik egyesíteni a spontán megérzések, benyomások lefilmezésével és a leforgatott anyag „önéletrajzosításával”, vagyis strukturálásával és különféle formákkal történő ellátásával.

Szirtes önéletrajzi kötetében és a *Naplóról* írott beszámolóiban utal rá, hogy mekkora megpróbáltatást jelentett számára a film készítése. A mindennapos forgatás felveti az élet és alkotás közti meghasonlás problémáját: hogyan lehet-e élni az életet, hogy aki megéli, közben folyamatosan, különböző médiumok segítségével (mozgókép, hang, írás) dokumentálja is a történéseket? A videó megjelenésétől kezdve számos játékfilm foglalkozott a mediatisztált privát élet kérdésével (Dárday–Szalai: *Dokumentátor*, Atom Egoyan: *Családi mozi*, *Naptár*). A technika egyszeriben megvalósíthatóvá tette a folyamatos önrögzítés vágyát¹³. Míg a játékfilm metaforává teszi a folyamatos videózást (többek közt az identitásválság, a megszállottság, a múltkeresés metaforájává), addig a dokumentumfilm a múltat rögzítő nyersanyagként tekint a családi filmekre és videókra, amelyeket maga a felvétel készítője vagy egy tőle független filmkészítő önéletrajzi esszévé vagy családtörténeti nyomozássá (Capturing the Friedmans) alakíthat. Ha egy Szirteshez hasonló megszállott öndokumentárt keresünk a kortárs dokumentumfilmben, akkor Ross McElwee-t nevezhetnénk meg, aki folyamatosan rögzíti a mindennapjait, a legintimebb pillanatok is, amelyekből aztán esszéfilmeket állít össze (a pályáján áttörést hozó dokumentumfilmje, a *Sherman's March* például a nőekkel való félszeg ismerkedési kísérleteit dokumentálta). McElwee arról értekezik egy helyütt *Bright Leaves* (2004) című filmjében, hogy micsoda öröm számára filmfelvételt készíteni, majdnem akkora függőség, mint a dohányzás. Szirtes is függő módjára filmezi saját életét: „A napló készítése tehát teljes embert kíván, mert ANYAGA AZ ÉLÉS MAGA.”¹⁴ – írja.

Az élet és a művészet azonosítása az avantgárd mellett (azt megelőzően) Proust regényfolyamát idézi fel nemcsak Szirtes, de a befogadó számára is. A filmrendező kamerája, hangfelvevője és írott naplója mesterséges eszközöként pótolják a prousti narrátor bámulatos emlékezetét. Az alkotómódszerük annyiban hasonló, hogy miként a prousti narrátor emlékezetében kutatva utó-

¹³ A hetvenes évek közepén, végén és a nyolcvanas évek elején rendezte Wim Wenders azokat a filmjeit, amelyben a polaroid fényképezés válik hasonló megszállottsággá az identitásukat kereső karakterek kezében, mint később a videokamera használata.

¹⁴ Szirtes András, *Napló 1979–2000*

<http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/szirt.hu.html>

lag értelmezi a megfigyelt és megélt tapasztalatokat, úgy keresgél Szirtes is archívumában összetartozó képsorokat. „Újfajta összefüggésekre kell felhívjam a világ figyelmét. Az anyagot azonban meg is meg kell formálni. Kevés az, hogy valaki jön-megy a világban egy kamerával és magnóval. Akárki képes erre, főként amióta elterjedt a videó. A feladat: sűrítmény-rendszer létrehozása, amely nem csak analizál, hanem szintetizál is. Az irodalomban példaképeim Marcel Proust és James Joyce.”¹⁵ Vagyis mint utaltam rá, Szirtes nem bízik eléggé a spontán felvételek erejében, újragondolja, újrastrukturálja azokat. A képek társítása ugyanolyan nemracionális logikát követ Szirtesnél, mint Proustnál, ez pedig a szabad asszociációk logikája. „A képzettársítások gyakorlatában minden megengedett.” – írja Deleuze Proust-könyvében, hozzátéve, hogy „mindenütt ott a múltbeli érintkezések díszkísérete.”¹⁶ A francia filozófus szerint Proust narrátora az emberi viselkedésben, a műalkotásokban levő rejtett jelentést igyekszik feltárni az emlékezet munkája és a képzettársítások mentén. Az elbeszélő jeleket keres mindenben, amelyek megfejtésre várnak. Mint Deleuze fogalmaz, az értelmezés tébolya vezeti a prousti elbeszélőt éppúgy, mint egyik főhősét, Charlus bárót.¹⁷ Szirtes a képek egymás mellé és egymás fölé rendelésében a képzettársítások szabad, megérzésekre alapuló prousti módszerét követi, ugyanakkor az események megszállott értelmezésében nem osztozik a francia íróval. Szirtes használja a 70-es évek magyar neoavantgárd filmjének egyes eszközeit a mozgóképek analízisére (pl. kimerevítés, lassítás, belső keretek alkalmazása, kép és hang elválasztása), arra, hogy hogy – filmi és hangyi eszközök segítségével – kommentárokkal lássa el a kamera által rögzített élettöredékeket, ugyanakkor hiányzik belőle a jelentés Bódyra jellemző kitartó kutatása. Szirtes egyáltalán nem (vagy csak az első rész halvány felirataiban) verbalizálja gondolatait saját életével kapcsolatban, amivel szintén lemond az értelmezés az esszéista filmnapló-készítőkre jellemző lényegi eszközéről (McElwee például folyamatosan elmélkedik a kamera előtt és narrátorként utólagosan is értelmezi a történeteket). Szirtes célja nagyjából egyezik Proustéval, a művészet révén megtalált idővé alakítani a megélt és elvesztett időt, ám a módszereik csak részben fedik egymást: Szirtes a képre-hangra korlátozva magát a jelenségek érzékelhető felszínén marad, Proust a verbalitással a történések okait és motivációit is kutatja.

A modernista (és azon belül avantgárd) művészet esztétikája, az asszociációk logikája azt diktálja Szirtesnek, hogy ne kövesse a kanonikus történetek felépítését, vagyis a leforgatott képsorokból összeállított anyagokban ne elejétől a végéig mesélje el élettörténetét (vagy élete egy szakaszának történetét),

¹⁵ Szirtes András: uo.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Proust*, Atlantisz, Budapest 2002. 40.

¹⁷ Uo. 179–181.

hanem válasszon alternatív formákat.¹⁸ (Érdekes, hogy ezzel szemben írásos önéletrajzában¹⁹ éppen e hagyományos, lineáris önéletrajzi formával él, legfeljebb események temporalitása kevésbé tiszta és az írás stílusa kötetlenebb, élőbeszédszerűbb, ami az olvasót erőteljesebben bevonja az elbeszélés aktusába.) A *Naplók* egyedisége a sajátos, avantgárdra jellemző formaadásban rejlik, ami mind az általános kérdéseket faggató dokumentumfilmes esszétől, mind az identitást kutató posztmodern önéletrajzi filmekről elhatárolja vállalkozását. Az avantgárd önéletrajzi film korábban felvázolt keretei közt elhelyezve a *Naplókat*, azok valahol Mekas mozgóképes jegyzetei és a Brakhage- és Schneemann-féle (bár azoknál a reprezentáció tárgyát illetően félénkebb) félig absztrakt versfilmek között helyezkednek el. A *Naplókban* sem szerzőjének alakja nem kap plasztikus formát, sem életének két évtizede nem állítható össze történetté, mindezek helyett a címben demonstrált személyességet az alkotói gesztusokkal, a formaadással fejezi ki. Szirtes meglepő módon szégyellős a téren, hogy filmnaplóiban beavasson intimitásaiba, magánéletének titkos zugaiba. (Lehet, éppen a *Napló* szabadította fel, hogy az önéletírásában viszont kendőzetlenül tárgyalja érzéseit és érzelmeit, családjának, környezetének intimitásait.) A leforgatott anyag újranézésének és feldolgozásának egyúttal önértelmező szerep jut.²⁰ „Az önéletírás alapmotívumai – ti. a véges lét transzcendálása, az individualitás fenntartása és az öngazoló önértékelés – mellett számolnunk kell azzal is: nincs magányos élet, ezért nincs magányos »egyszereplős« élettörténet sem. [...] Az egyén mindig »társas atom« (Moreno), »társas mező« (Lewin) alkotórészeként létezik, és ekképpen eszmél önmagára.”²¹ – írja Pataki Ferenc. Szirtes számára is az önmegértés nagyrészt a környezet megértésén keresztül megy végbe. A *Naplóban* a szerző nem önmagára irányítja a kameráját, vagy csak egészen ritkán, hanem környezetére: Szirtes – a magára alkalmazott kifejezéssel élve – „vándorszem”, akinek a kamera mögötti és vágoasztal melletti tekintete olvasható ki a *Napló-sorozat* darabjaiból.

¹⁸ Lásd ehhez: Jens Brockmeier, *From the end to the beginning. Retrospective teleology in autobiography* In Jens Brockmeier–Donal Carbaugh, *Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 2001. 280.

¹⁹ Szirtes András, *Vándorszem*.

²⁰ „Eszembe jutott, hogy 48 részesre tervezett önéletrajzi filmnaplóm már öt éve ott áll érintetlenül, telis-tele a Lujzíról, Villőről, hármunk életéről forgatott anyagokkal. Itt az ideje, hogy hosszú szünet után végre szembenézzek filmre vett múltammal, önmagammal.” In *Vándorszem*

²¹ Pataki Ferenc, *Az önéletírás pszichológiájáról*. In Kiss László (szerk.), *A cselekvő értelmiségi. Tanulmányok Huszár Tibor 80. születésnapjára*. Argumentum – ELTE Társadalomtudományi Kar, Budapest, 2010. 270.

Struktúrák

A *Napló* szembeötlő formai jellegzetessége, hogy az első nyolc része más és más struktúra mentén szerveződik, más és más a stílusuk és a hangvételük is. Mekas *Lost, Lost, Lost* című naplófilmje bizonyos értelemben Szirtes előképének tekinthető, hiszen, mint Scott MacDonald megállapítja, a hat tekercsbe rendezett naplófolyam „minden egyes tekercsének saját, különálló hangulata és koherens felépítése van, és a nagyobb film struktúrájában integráns szerepet tölt be.”²² Szirtes azonban túlmegy Mekas változatosságán, nemcsak a hangulat különbözik az egyes *Napló*-tekercsekben, de a szervezőelv és a stílus is radikálisan eltér egymástól, úgyhogy nehéz volna egyetlen egész szerves részeként tekintenünk az egyes darabokra. „*Maga a heterogenitás, a képlékenységgé válik stílussá ezekben az alkotásokban.*” – írja Dánél Mónika és Müllner András a magyar neoavantgárd irodalmi művekről, és ezt a megfigyelést Szirtes naplóira is átvihetjük. Szirtes minden filmjéhez, így a *Napló* minden egyes darabjához is adekvát formát keres, ami együttesen egy rendkívül heterogén filmfolyamot eredményez. A nézőt a cím által keltett előzetes várakozásaihoz képest állandó meglepetés éri, és még az előző részek tapasztalata sem segít megjósolnunk a következő rész struktúráját és hangvételét. Ha a *Napló* címet magára a formára és hangvételre is vonatkoztatjuk, ahogy azt a szerzői típusú film-elemzés és kánonképzés általában teszi, akkor egy folyamatosan mozgásban levő szerzői ént konstruálhatunk. A következőkben kísérletet teszek rá, hogy a változó struktúrákat rendszerezem.

A sorozat epizódjainak első számú, a címből leginkább következő szervezőelve egy adott eseményről készített szubjektív krónika. Ilyen az 1979-ről 1980-ra virradó szilveszteri buli (2. rész: *A nagy buli*) valamint a XII. Magyar Játékfilmszemle (4. rész: *Etűdök*. No 5. *A kocka el van vetve*) gyorsított felvételes összefoglalója. A két epizód krónikajellegét erősíti linearitásuk. *A nagy buli* egyenes előrehaladását aláhúzza a kép alsó felében futó időjel (time-code). A kép jobb felső sarkában kimerevített portrék viszont pár másodpercre megakasztják az időt és kiemelnek a rohanó időből emlékezetes pillanatok. *A kocka el van vetve* a pécsi filmszemléről készített beszámolójában a korszak meghatározó filmrendezői (Szabó István, Kovács András, Makk Károly, Bacsó Péter, Grunwalsky Ferenc stb.), kritikusai (Bernáth László), kultúrpolitikusai (Aczél György) sorra egymás után szólalnak fel és vesznek részt a vitákon. A rohanó időt ezúttal nem kimerevített pillanatok tagolják, hanem egy éles vágás után a filmszemle vásári forgatagát, ezt az egész komolykodó hajcihőt a Pécs felett vonuló felhők, baljós méhzümmögéssel kísért fenséges képsorai ellenpontoszák. Ha megnézzük a két szubjektív krónikában a naplókészítő pozícióját,

²² MacDonald, Scott, *Lost, Lost, Lost over „Lost, Lost, Lost. Cinema Journal* vol. 25. no 2. (Winter 1986) 21.

akkor azt találjuk, hogy Szirtes csak egy-egy pillanatra tűnik fel a képen (amikor *A nagy buliban* a tükörrel szemben állva filmezi önmagát), így nem az arcképe, hanem a képen látható emberek kamerával szembeni interakciója, a felvétel stílusa valamint a vágás módja rajzol meg valamit a szerző portréjából. Szirtes eltérő módon, de részese mindkét filmben ábrázolt közösségnek: mind a szilveszteri bulira özőnlő bohém társaságnak, mind a filmmel gyakorlatban és elméletben foglalkozó szakemberek társadalmi csoportjának. A két csoporttól eltérő a távolsága: a bulinak ő maga is részese, testközelből veszi az érkező, beszélgető, italozó, táncoló embereket, akik nevetve, mosolyogva, pófákat vágva vagy éppen a kamerát játékosan eltakarva reagálnak a filmkészítő közelségére. A buli közössége részesének a társaság részének tekinti a szerzőt is és ennek megfelelően barátsággal és humorral próbálja bevonni őt is a szórakozásba. A filmkészítés és az élet közti hasadás ugyanakkor mégis kívülállóvá teszi, kirekeszti őt saját közösségéből: Szirtes nem léphet be magába a lefilmezett eseménybe, a film szereplőivel szemben nem szórakozhat, amíg forgat, vagyis dolgozik. A korabeli budapesti művészi-értelmiségi szubkultúrájában népszerű alternatív rockzenekar, az URH zenéi a buli szubkulturális jellegét erősítik, tehát nem elidegenítik, hanem bevonnak, még ha a gyorsítás némi távolságtartó humort is kölcsönöz az esemény ábrázolásának. A pécsi film-szemlén viszont Szirtes egyértelműen a távolságtartó megfigyelő pózát ölti fel: jelen van, de messziről figyel, sosem megy közel a szereplőkhöz. A zene, a vidám ragtime a maga játékoságával és az ábrázolt világtól való határozott elkülönülésével a szerzői távolságtartás eszközévé lesz.

Az epizódok másik szervezőelve a szerző saját életéről adott lineáris mozgóképes beszámoló. Ezek a részek sem öltik magukra az önéletrajz hagyományos formáját, hiszen sem a beszéd (hiányzik mind a párbeszéd, a monológ, mind az utólagos hangkommentár), sem a feliratok (csak a napot jelölik meg) nem segítenek egyetlen koherens történetre kerekíteni az események sorát. Ez a disznarrativitás nyilvánvalóan annak a már fentebb leírt alapvonalnak a következménye, hogy Szirtes nem próbálja történetre formálni életét, hanem csak saját megélt érzéseit, impresszióit közvetíti a néző felé. A *Egy nap* címet viselő részben (no. 3) Szirtes egy átlagos (munka)napja rajzolódik a néző elé. Bár a cím alapján magától értetődő volna, még ebben az esetben sem nyújt egy laza narratívát, nem egyetlen nap reggeltől estig tartó történetét meséli a szerző. A címmel ellentétben nem is egyetlen nap képei azok, amit megoszt a nézővel, legalábbis a tekercsek felvételének idejét jelző, beexponált kis cédulák különböző, egymáshoz közeli napokat jeleznek (1980. I. 19., 20., 22.). Az események helyszíne nagyrészt a Filmgyár, a televízió székháza, ezen kívül a helyszínek közti autózások és villamosozások utcaképei teszik ki az epizód anyagát. A film személyessége abból ered, hogy a munkahelyén a kollégák haverként, ismerősként reagálnak a kamerával feltűnő szerzőre, aki időnként maga is feltűnik a képen tükör előtt állva kamerájával. A befejezésben, a kame-

ra (vagyis a szerző) hazaérkezésekor a kislány arca az utolsó képeken az apa-szeretetet vonja maga után. Az Egy nap a gyorsított felvételeknek köszönhetően egy elfoglalt ember képét festi meg, akinek ugyanakkor a munkájából nem sok látszik. A munkahelyi események nagyrészt telefonálgatásból, beszélgetésből, evés-ivásból, utazgatásból állnak, s ebben érződik némi irónia a munkával kapcsolatban. Az anyag döntő része a „filmesek világának” önironikus bemutatása ezt az epizódot a harmadik szerkesztési mód, a közegábrázolás felé közelíti, ugyanakkor hiányzik az absztraháló-értelmező montázs az anyag szerkesztéséből, a látszólagos linearitás a krónika jellegét erősíti.

Egy másik hasonlóan szerveződő epizód az első rész, a *Kezdetek*, amely a napot jelölő cédulák alapján a napló első évének, 1979-nek több hónapnyi történéseit gyűjti egybe. Az események az időjelek alapján kronologikusan követik egymást, ám az ív jóval töredezettségesebb, ám egyúttal a hagyományos naplóhoz is az ez epizód áll a legközelebb. A *Kezdetek* mozgóképes feljegyzések egymásutánja 1979 őszének és telének napjairól. A naplószerű filmbejegyzéseket az ezzel párhuzamosan írott napló füzeteinek halványan a képre függőleges montázsként ráexponált, alig olvasható, de azért szó- és mondattöredékeiben kibetűzhető részletei kísérik a kép alján. Ezek a naplótöredékek segítenek értelmezni a látottakat, megerősíteni (vagy éppen megcáfolni) a néző elsődleges asszociációit. Így amikor a képen a „dec. 24. 1979” felirat orientál az időpontot illetően, és a kamera a Szabadsajtó útról indulva elsétál egy lakásba, ahol egy idős asszony fekszik az ágyon, majd rosszállóan elfordul, akkor gyanítható, hogy a szerző édesanyját keresi fel karácsony alkalmából. Ezt a sejtést támasztja alá az alul futó, töredezetten olvasható naplórészlet: „Harangoznak. Drága Anyám! ...megyek Hozzád. És most a lélekharang szól...” A Napló egymásutáni feljegyzései kiválóan illeszkednek a neoavantgárd véletlenszerűséget és egymás mellé rendelést favorizáló poétikájához, hiszen semmilyen előzetes szándék nem szervezi a naplóírást, egyik bejegyzés erről, a másik amarról szól.

A *Kezdetek* egyúttal a Proust-féle elbeszélő hagyomány mozgóképes átfogalmazásának konzekvens kísérlete, amelyben ismét csak Tóth János munkássága, az ő közreműködésével készült *Szindbád*, *Szerelem* és *Macskajáték* című nagyjátékfilmek számítanak előzménynek. A fenti nagyjátékfilmek következetesen alkalmazott vágástechnikai megoldása, hogy egy (emlék)kép előbb a jelenet egyik karakterének (narrátorának vagy belső fokalizátorának) mintegy a tudatelőttésében jelenik meg, majd lassan egybefüggő, tudatos emlékké formálódik, ahol a vászon a karakter tudatának szerepét tölti be. A *Kezdetek*ben gyakori az a fogás, hogy egy szekvencia egy kimerevített képe ott ragad a vásznon, rákopírozódik a későbbi események képére, ami annak a folyamatnak válik metaforájává, ahogy egy kép bent ragad az emberi tudatban, emlékkép válik belőle. „A Napló első része, a *Kezdetek*. Itt használtam először azt a megoldást, hogy egy kimerevített kockára rákopírozom a következő anyagot, és az halad tovább. Ezzel képileg ábrázolom a többidejűséget, a múltba való vissza-

nyúlást, vagy, ahogy nevezni szoktam, az elcsöppentett pillanat idejét”²³ – írja Szirtes az eljárásról.

A *Naplók*ban kimutatható harmadik szerkesztési mód, amikor a Szirtes által forgatott anyagok egy helyszínt, egy közeget mutatnak be és a szerző ezt az életteret kommentálja a film eszközeivel. A 6. rész, a *Népművelők és gyöngyhalászok* a kultúra munkásai közé vezet, míg a 7. rész, a *Mozart temetése* egy kocsmá közönségét, a munkásosztály sajátos szubkultúráját mutatja be. Az egyik esetben a gyöngyhalászokról készült dokumentumfelvételekkel ellenpontozza a munkahelyén, a kultúra termelési frontjának hőseit, aki ugyanolyan reménytelen küzdelmet folytatnak a kultúra népszerűsítésével, mint a gyöngyhalászok a gyöngyök felszínre hozatalával. A másik filmben a Közép-Afrikai Köztársaságból származó altatók, siratók, varázsénekekből összeállított lemez anyagával kommentálja a kocsmá közönségét és az útépítő munkásokat. Szirtes antropológussá változik át saját, személyes közegében. Ez Jean Rouch témaváltását idézi, aki az afrikai etnográfiai filmjei után, azok cinema verité módszerét a párizsi emberek, a francia társadalom feltárására alkalmazva készítette el *Egy nyár krónikája* (1961) című dokumentumfilmjét. Szirtes a messziről érkezett idegen rácsodálkozó tekintetével láttatja a kultúrmunkások életét, a kocsmá vendégeinek viselkedését, a munkásosztály munkáját, amit a filmes és zenei párhuzamokkal aláhúz. A személyesség ezekben a filmekben a naplóról által belakott környezet közvetlen ábrázolásában rejlik, amit a montázs segítségével átértelmez és eltávolít önmagától.

A negyedik szerkesztési mód a kísérleti filmeké. Az etűdök vetik fel legkomolyabban a napló mibenlétének kérdését. Az *Etűdök* című rész három epizóddal, valamint a *Japán meniszkusz* című 8. rész beleillik a *Madarak* és a *Hajnal* által képviselt filmversek sorába. A *Hajnal* és a *Madarak* „objektív” filmvers, megtervezett alkotás, amelyhez Szirtes tudatosan keresgél a valóságban motívumokat, a különböző szériákba illeszkedő képsorokat, vagy „rendezett meg” szekvenciákat, mint a *Hajnal*ban a buborékok makrofelvételeit. A *Napló* cím viszont azt vonja maga után, hogy a néző egy hallgatólagost megállapodást feltételez a szerzővel, melynek értelmében még az etűdök szerkezetét követő részek sem egy előzetes koncepció mentén születtek, hanem a véletlen találkozások, a szerző életének eseményei adták az alapanyagot hozzá, amelyek aztán a vágóasztalon rendeződtek etűddé. Philippe Lejeune arról ír, hogy az önéletírás esetén van szükség paktumra író és olvasó között, míg a naplóban a műfaj diktálja a valóság leírását. „Az önéletírás és a napló közötti különbségek egyike, hogy az önéletíró számára az ’antifikció’ vállalandó és betartandó kötelezettség, a naplóról számára viszont alapvető kényszer: vagy elfogadja, vagy valami egészen

²³ <http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/szirt.hu.html>

mást csinál.”²⁴ Szirtes esetében láttuk, hogy a napló előnéletrajziasodott a szerkesztés folyamán, ennek ellenére a címből adódóan nézőként azt feltételezem, és volna a paktum, hogy maga a forgatott anyag nem utólagos rekonstrukció, nem egészül ki később forgatott képsorokkal (így például a gyöngyhalászok munkájáról készült tévéfelvételeket is a *Napló* készítésekor forgatta, nem utólag vette fel és vágta oda a népművelők képsorai mellé.) A naplójelleg az etüdökben egyedül a mindennapi világ szépsége, különossége iránti személyes érzékenységben ölt testet. Nem önmagát tematizálja a napló szerzője, hanem azt a látásmódot, ahogyan ő a véletlen által elébe sodort jelenségeket szemléli. Az egyes etüdöknek ugyanakkor nem feltétlenül kell a kísérleti filmek kvalitásaival bírniuk, tehát nem lényeges, hogy új formát, új szerkezetet állítsanak.

A *Napló*-sorozat általános tendenciájaként az állapítható meg, hogy az első részek állnak a legközelebb a naplóformához, a személyes életről adott beszámolóhoz. A második négy részben elmozdulás érzékelhető a szerzőt körbevevő környezet, a mikrovilágok ábrázolása felé. A 2000-ben befejezett részekben Szirtes általánosabb bölcséleti, történelmi és politikai témákat feszeget: az *Avokádó pornó*ban a fogantatást és születést, az élet keletkezését, az *Andy Warhol és Iszaak Babel találkozásában* a szovjet kommunizmus mibenlétét, *A nagy utazás*ban az utazás élményét, *A kínai táj meséjében* Kína jelenét és a politikai tiltakozásokat bontja ki (ugyanezeket a képsorokat a *Forradalom után*ban is felhasználta).

Vizualitás és zeneiség

A formailag sokszínű *Napló*-sorozat egyik állandó, összetartó vizuális motívuma a főcím dizájnja. Az üres vagy négyzethálós papírra gyerekes kézírással felírt, rendkívül egyszerű kivitelű, puritán főcímek, amelyek egy írott napló egyes füzetének borítóra játszanak rá, a filmek személyességet hangsúlyozzák. A főcím gyermeksége és puritánsága a filmek képminőségét is megelégséjezi. Szirtes *Napló*iban a kis turistakamerával forgatott kép rossz minőségű és roncsolt, ráadásul a különböző képsorok még egymásra is kopírozódnak, amivel a szerző – a kor többi magyar avantgárd alkotójához hasonlóan – pozicionálja művészete amatőrizmusát, vagyis a hivatalos, „profí”, üzleties művészetel szembenálló, underground jellegét.

A rontott minőségű képeknek ugyanakkor van egy másik alapvető következményük befogadásra nézve: megnehezítik az ábrázolt tárgyak, emberek, történések felismerését. A néző ezért az előzetes vizuális sémáit mozgósítva igyekszik formát adni az amorf, pulzáló foltoknak, a roncsolás következtében

²⁴ Philippe Lejeune, *A napló mint „antifikció”*. In: Mekis D. János–Z. Varga Zoltán (szerk.), *Írott és olvasott identitás. Az önletrajzi műfajok kontextusai*. L'Harmattan–PTE, Budapest–Pécs: 2008. 15.

vizuális részleteit vesztett ábrázolásoknak. Az avantgárd filmek jellegzetes stratégiája a kezdeti időktől fogva erre irányult: a szokatlan nézőpont, a közelség vagy távolság miatt nem azonnal vagy nem egyértelműen beazonosítható ábrázolások megnyitják a kép jelentését azáltal, hogy beindítják a néző asszociációit. Szirtes a klasszikus avantgárdtól eredő poétikai megoldást folytatta tovább, amit a neoavantgárdban – elsősorban Brakhage félig absztrakt, rajzolt, karcolt, festett filmjei nyomán – szélesen elterjedt, a magyar filmes neoavantgárdban Tóth János kisfilmjeire jellemző képroncsolási technikák erősítettek fel. Az ábrázoló jellegű kép roncsolásával és az absztrakció kiteljesedésével megnövekedik a formák és színek által kiváltott asszociációk, valamint a többé-kevésbé felismerhető tárgyi részletekre húzható vizuális sémák szerepe. Szirtes számos esetben eljátszik azzal a fogással, hogy a képi ábrázolásokat roncsolt, egymásra kopírozott formában időnként egészen rövid ideig mutatja, mintha a tudatelőttés tartalmaihoz hasonlóan felderengő kép, gondolat volna. Ezt a tudatelőttés képet aztán vagy megcáfolja, vagy megerősíti a hosszabban mutatott, részletgazdagabb ábrázolás. Az *Avokádó pornóban* a szexuális aktusok felvillanó képei eleinte úgy hatnak, mintha csak a néző szexuális fantáziájának termékei volnának, mintha a néző csak belelátná a formákba a szeretkezés képeit, ámde nem, ami látszat, az maga a valóság: ténylegesen is a cím által beígért pornográf képsorokat mutat a szerző. Egyenesen a vizuális megismerést tematizálja *A kínai táj meséje* című epizód. A film elején ovális keretben pulzáló mozgás látszik, ami televízióban sugárzott meteorológiai műholdképre emlékeztet, ahogy aztán a felbontás lassanként finomodik, a pulzáló káoszról az apró mozgások a szél által fújta falevelekre emlékeztetnek, így egy fával borított táj képe merül fel, de a nézőpont még nem világos, csak a részletesebb felbontással válik egyértelművé, hogy egy ovális ablakon át mutat a kamera egy fákkal szegélyezett utat. A film ekként a meditatív állapotból a tudatos állapotba való eljutás, az átmenet folyamatát demonstrálja.

A tematikával párhuzamosan a vizualitás oldalán is az a történeti tendencia figyelhető meg, hogy míg az első részekben az ábrázolt alakok, tárgyak, események még viszonylag jól beazonosíthatóak, később a függőleges montázs, vagyis a különböző rétegek egymásra kopírozásának következtében egyre gazdagodik a kép textúrája, ennek következtében egyre nehezebben felismerhetőekké válnak az emberi alakok. A 2000-ben bemutatott következő nyolc rész pedig – vélhetően a videotechnika miatt is – még sűrűbb képi szövetet alkot, s még jelentősebb bennük a képek különféle roncsolásának és az egymásrakopírozásnak a szerepe is.

Szirtes másik fontos filmes kifejezőeszköze a montázs. A *Napló* montázsai nemcsak képek egymásutániságát, hanem egymásalattiságát is kiaknázzák, hiszen nyilvánvalóan az egymásra kopírozott képek is montázst alkotnak és sajátos jelentésekhez vezetnek. A montázs szerepéről és fajtáiról az egyes epizódok szerkezetének tipologizálásakor már esett szó, így láttuk a retorikus

montázst a 6. és 7. részben, a prousti asszociatív montázst az 1. részben, a Szirtes filmverseiből ismert szeriális szerkesztést a 8. részben. A hangok és a zene szerepét, a függőleges montázs másik fajtáját ugyanakkor még nem tárgyaltuk. Szirtes némafilmesei kamerával dolgozott, ezért a hangokat teljesen szabadon tette a képek alá. Az egyes epizódokat azok hangulatához, témájához illeszkedő vagy éppen azt ellenpontosító zene kíséri. A 2. rész szilveszteri buliját a kor underground világát felidéző, a buli résztvevőinek szubkultúrájába tartozó zenekar, az URH dinamikus és a művészet amatőrizmusa hangsúlyozó dalai kísérték. A kor másik emblematisz underground zenekara, az Európa Kiadó dalai szólnak az 5. rész, a *Rózsaszín tekerics* alatt is, amelyet a képen belüli montázs révén androgünné tett alak tánca és a próbáló zenekar képsorai motiválnak. A 7. részben, a *Mozart temetésében* a Közép-Afrikai Köztársaság autentikus népzeneje értelmező kommentárként szolgál a magyar kocsmák képsoraihoz, míg Mozart az epizód végén felcsendülő *Requiem*je ellenpontoszza a kocsmavilág lepusztultságát és az ízléssel, formával bíró, a klasszikus zenével fémjelzett világ elmúlásának állításává lesz.

A *Napló* előtérbe tolokodó medialitása (vizualitása és muzikalitása) a neoavantgárd általános tendenciájába illeszkedik. Dánél Mónika szerint a neoavantgárd irodalomban „a szavak önállóságukban kapnak hangsúlyt, performativitásuk kap teret, azonban mindez egy én emlékezetének a megőrzésével összekapcsolódóan történik.”²⁵ Magyarán a reprezentációs kényszertől elszakadt, tárgyiasult, önálló kifejezőerejüket visszanyert nyelvi elemek nem szakadnak el teljesen egy költői, művészi éntől, a szavak, képek, hangok, történetek egy szerepek mögé rejtett én világlátásaira vall. Az irodalom terén tett megfigyelés a filmre is átvihető. A *Napló*-sorozat vizuális torzításai és a képek nemnarratív kapcsolatai gyengítik, helyenként meg is szüntetik a képsorok reprezentációs kényszerét / lehetőségét, ugyanakkor a *Napló* cím és az alkotó időnként felbukkanó képe az élet véletlenjei által a művész elébe sodort, talált tárgyakat, a mozgóképeket mégiscsak az ezeket észreévő, megtisztító, jelentésüket kibontó szerzői énhez köti.

Szirtes életművében világosan látszik a szerző egyre intenzívebb fizikai megjelenése saját szövegeiben. A saját (fő)szereplésével készített egészestés fikciós filmek, a *Pronuma bolyok története* és a *Lenz* tapasztalatát követően erőteljesen belépett saját filmnaplójába is, pontosabban a *Napló*-sorozaton kívül jegyzett, fikciós beütésű önéletrajzi filmjeibe, New York-i élményeit megőrkítő *UFO* (1987) valamint az egészestés *Forradalom után* (1989) című műveibe. Az önéletrajziságra mindkét esetben a Lenzben kidolgozott megoldást választja: belebújik egy szerepbe, amin keresztül eltávolíthatja magától személyes élményeit. Az *UFO* e szerep megkonstruálása nélkül tökéletesen beilleszt-

²⁵ Dánél Mónika, *Nyelv-karnevál. Performatív nyelvhasználat magyar neoavantgárd szövegekben*, 110.

hető volna a *Napló* sorozatba (bár hossza kétszerese a *Napló* egyes részeinek), hiszen egészen hasonló vizuális és akusztikus megoldásokat használ a körülötte levő világ megörökítésére és a felvételek újraértelmezésére, mint a *Napló*-ban. Szirtes ezúttal viszont nem elégszik meg a vizuális benyomások megörökítésével, szükségét érzi annak is, hogy a New Yorkba érkezés és beilleszkedés élményét történetbe foglalja. A történetet ugyanakkor azáltal próbálja univerzalizálni, hogy eltolja magától és sci-fi köntösbe csomagolja. Egy női narrátor meséli el szenvtelenül egyes szám harmadik személyben a földre érkező UFO történetét, aki a kezdeti idegenségét legyőzve barátságot köt az emberekkel és végül gyereke is születik. A sci-fi történetben nem nehéz felfedezni a New Yorkból egyenesen egy másik univerzumnak tűnő, külvilágtól elzárt Kádár-kori Magyarországról a nyugati civilizáció egyik központjába érkező filmrendező rácsodálkozását az ottani életre, beilleszkedési kísérleteit, szerelembe esését és otthon hagyott partnerével való kapcsolat elromlását, megszakadását. Szirtes a Kelet-Európából az Egyesült Államokba történő utazást civilizációk közötti mentális expedícióként meséli el, amelynek univerzális történetébe megpróbálja személyes életének meghatározó érzelmi eseményeit is beilleszteni, ami az univerzalitás és a személyesség igénye közti izgalmas ellentmondást leplezi le. A *Forradalom után* önéletrajzi filmesszéként írható le műfajilag. A személyesség szembeötlőbb, mint a *Napló*-sorozatban, de ehhez ismét arra van szükség, hogy Szirtes maga számára ismét szerepet játsszon: A *Mester és Margarita* filmes adaptációjában Bulgakov szerepét. Szirtes így nemcsak a kamera mögött áll, hanem egyik főszereplője lesz saját filmjének. Részben úgy, hogy leteszi a kamerát és önmagát filmezi, részben pedig a kamera mögül halljuk durva, vulgáris beszédét, amivel folyamatosan, szinkronban kommentálja a vele történő eseményeket és képzelt dialógust folytat macskájával. A *Mester és Margarita*-adaptáció csak részben valósult meg, így ezekből a félig fikciós, félig valós New York-i videófelvételekből újravágyva készítette el a *Forradalom után*t, amelyben a fikciós helyett dokumentumfilm, önéletrajzi kontextusba kerülnek a jelenetek. A szerep, ami eredetileg az orosz író szerepe volt, a New York-ban élő szakadt, a pénzzel, az otthontalansággal küszködő művészé, ami mint láttuk, a naplófilmek emigráns hagyományába illeszkedik. Szirtes nemcsak férfias keménységét hangsúlyozza túl, de az ezzel látszólag ellentmondásban álló érzékenységet-érelmességet is. Amikor az apjáról, az oroszországi útján megspórolt, apjának szánt egyrubeles érmékről beszél, elsírja magát és egy darabig nem is tudja abbahagyni a sírást. Naplónak azért nem nevezheti filmjét, mert a saját életéről és környezetéről készített, fikciós jellegű New York-i felvételei közé más típusú anyagok, így szovjet archív filmek (Lenin halála, Sztálin, a tömeg az utcán stb.) és Bulgakov életének moszkvai helyszíneit felkereső látogatásának képsorai valamint egy Bulgakov-szakértővel készített interjú ékelődik. A diffúz anyagot a kommunizmushoz való viszony tartja össze, ezért műfaját tekintve esszéfilmnek nevezhető. A történelmi dokumentumfilmmel történő avantgárd kísérlete-

zés, az archív mozgóképek Grunwalsky *Seregszemléjében*, Bódy *Privát történelmében* véghezvitt analízise a *Forradalom utánban* a rekontextualizálásnak köszönhetően személyes jelleget ölt válik. A szubjektivitásnak ez a formája Chris Marker filmesszéiben megjelenő, részben fikcionalizált énnel rokonítható. A *Napló* 2000-es évekbeli részei már a *Forradalom után* tapasztalatát hordozzák magukon, vagyis esszéisztikusabbak,

A *Napló* 2003-ban befejezett 16. része ugyanakkor egy másik irányt mutat Szirtes *Napló-felfogásában*. A *Lujzika* címet viselő naplófilmet Szirtes 1981–82-es naplófelvételeiből állította össze Gecser Lujzával közös életükről. A *Lujzika* az 1. rész, vagyis a *Kezdetek* folytatása és kiteljesítése, amennyiben ebben, a szerelmesnek és élettársnak állított kései mozgóképes emlékműben – ahogy a film eleji, Tadzs Mahalról szóló kis eszme-futtatás utal erre – a képet szinkronhanggal kiegészítve ad egy teljesebb beszámolót Gecser Lujzával közös életükről. A film egy 1980. október 19-én kelt felvétellel kezdődik, amelyen Szirtes és Gecser anyakönyvvezető előtt összeházasodnak egymással. A csapó szándékos képből hagyása miatt megrendezettnek ható és nem kevés iróniával átítatott házasságkötés az elrugaszkodási pont, de ehhez fogható erőteljes zárlat nincsen, jóllehet Szirtes önéletírásából tudhatjuk, hogy Gecser Lujza pár évvel később meghalt, miután Szirtes elhagyta őt. Szirtes a *Lujzika* szekvenciáit ugyanakkor kínosan kronologikusan rendezi el (vagy a korábbi részekben megszokott inzerten, vagy hangban közli a nézővel a dátumot), akárcsak a *Kezdetekben*, ám hosszabban és kézzelfoghatóbban mutatja be a történéseket, így a két, illetve a nő kislányával együtt három ember életének másfél éve világosan nyomon követhetővé válik, nem csak benyomásokot kapunk belőle, mint a *Kezdetekben*. Szirtes nem törekszik arra sem, hogy képtorzításokkal, horizontális és vertikális montázssal, ismétlésekkel ritmust és univerzális jelenést teremtsen, hanem benne marad a konkrétban és személyesben. A zene az egyetlen erőteljes értelmező eszköz, mely szintén a *Kezdetek*hez nyúlik vissza: Szirtes itt is végig zongoramuzsikát használ, amely felerősíti a képek hangulatát, a jelenetek egyfajta értelmezési lehetőségét.

A *Lujzika* nem általános képet ad egy időszakról, hanem konkrétan egy szerelem történetét meséli el. A szerelemét, amelynek a kor közéleti, politikai eseményei adnak dimenziót: a szükségállapot bevezetése Lengyelországban, amelyet a budapesti utcák gazdag, kivilágított karácsonyi kirakataival ellenpontoz, Hajnóczy Péter halála, amelynek kapcsán Gecser Lujza a kelet-európaiakra leselkedő korai halállal perelő szavai előrevetítik saját korai halálát. A művészpár bohém élete a szabadságot és a szabad önkifejezésből és szerelemből eredő örömet demonstrálja, amit Szirtes és felesége határozottan (noha nyilván nem mindig tudatosan) a szürkeséget, unalmat, a szegénységet és elnyomást okozó kelet-európai (magyar) szocialista rendszerrel szemben nyilvánították ki. Míg a *Napló*-sorozat tétje az, hogyan lehet a személyes tapasztalatokat univerzalizálni, amiből szükségképpen a filmező személyiség konkrét

vonásainak kimosása, egy-két általános tulajdonságra redukálása következett, addig a a húsz évvel a történetek után, túl a szeretett lény elvesztésének gyászán, a közösen eltöltött évekkkel szembenező „megtalált időben” Szirtes nem lúgozza ki, hanem minden esetlegességükkel együtt felvállalja a művész szerepen túlmutató vonásait is. A hosszú küzdelem után, amit a *Napló*-sorozatban kezdett és félig-meddig fikciós önéletrajzi jellegű filmjeiben folytatott önmaga reprezentálásával és a kétségekkel egy „realisztikus” napló művészi általánosíthatóságával szemben, a Lujzikában eldobja a művészi kereteket, a formanyelvi eszközök sokaságát és az önmagának kitalált szerepeket, hogy a két (illetve a kislánnyal együtt három) konkrét személyiségre és azok együttlétének erejére bízva művét.

A költő, a szerepjátszó és az elmélkedő én

Szirtes életművének 80-as évekbeli időszakában a személyesség és önéletrajziség három különböző változatról beszélhetünk. Az egészestés fikciós alkotásaiban (*Pronuma bolyok története*, *Lenz*) a személyesség az identitás nem-narratív performanszoként jelentkezik, a szerzői én a fikciós forma által létrehozott változatos szerepekben (bohóc, örült tudós, romantikus költő, lázadó) jeleníti meg önmagát. „Nem vagyok színész, hanem performance inkább, aki pillanatnyi állapotából képes valamit sűríteni. ...Semmi más nem érdekes, egyedül az ember őszinte megnyilvánulása.”²⁶ – nyilatkozta Szirtes. Ez az őszinte megnyilatkozás azonban jelentkezhet más formában is. A második forma az elmélkedő, eszmélődő művész-én, aki eljátssza, felfokozza ezt a szerepet azért, hogy saját életét hozza összefüggésbe filmje tárgyával, a történelemmel. A harmadik változat, a tanulmány igazi tárgya a legérdekesebb, a *Naplók* szubjektivitása. A *Napló*-ban ugyanis nem a személyes megjelenés, hanem a talált anyag *megköltésének* gesztusa biztosítja a személyességet, a forma válik a szubjektivitás beírásának döntő mozzanatává. A *Napló* egyrészt a beállítások megkomponálásában és a montázs gesztusában hordozza magán alkotója személyességét, másrészt a saját élet tapasztalatának mozgóképi, a verbalitást tudatosan és hangsúlyozottan nélkülöző, lírai-esszéisztikus újjáteremtését tűzi ki céljául.

Ha egy pillanatra a filmtörténész kategorizáló és folyamatokat alkotó szerepét öltjük magunkra, akkor megállapíthatjuk, hogy a *Napló* filmtörténeti jelentősége Szirtes pályáján és általában a magyar neoavantgárd filmben az, hogy átmenetet képez a szeriális szerkesztésű, tárgyias neoavantgárd filmversek és az új érzékenység címkével kategorizált fikciós filmek között. A filmtörténeti szerepnél azonban lényegibb kérdés is felmerül a *Napló* kapcsán. Szirtes

²⁶ Snée Péter, *Úgy, mint Hitchcock, csak kicsit jobban*

ugyanis azzal a problémával küszködik, amire Tandori Dezső sorai a mottóban utalnak. Hogyan lehet az élet esetlegességeit utólag mű-egésszé alakítani? Lehet-e az Erdély által vizionált holisztikus műélményt nyújtani a neoavantgárd töredezettséget és esetlegességet hangsúlyozó poétikája mellett? Megtalált idővé lehet-e változtatni az életet a műben? Szirtest az esetleges benyomások formanyelvi összegzése vezérli. Az egyes epizódok lezártak, de csak egy nagy mű egyes fejezeteiként értékelhetőek, önmagukban nem. A keret, amelyhez mérhetnénk helyüket, jelentőségüket, maga a filmnapló ugyanakkor mind a mai napig nem nyerte el teljességét. A napló mint mű osztozik az élettel: a töredék szépsége az osztályrésze.

A neoavantgárd tánc

Aszinkronban

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

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

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

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

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

A hatvanas évek innovációi: balettművészet

A magyar hivatásos táncegyüttesek struktúrája (egyetlen balett együttes, négy néptánc együttes és egyetlen balettművészeket képző oktatási intézmény) az ötvenes évek elején alakult ki. A hatvanas évek eleje azután – összefüggésben az egész kulturális élet politikai „konszolidációjával” – decentralizációs törekvéseket hozott a *balettművészetben*: az operákat is játszó vidéki színházakban kisebb létszámú balett együttesek alakultak, s ezzel megteremtődött annak a lehetősége, hogy az új együttesek eltérjenek a Magyar Állami Operaház által képviselt és kizárólagos normát jelentő balett-értelmezéstől. Ez a kánon – a 19. századi romantikus-klasszikus tradíció értékeinek őrzése mellett – „korszerűként” egyedül a szovjet ún. dramobalettek harmincas években megszilárdult

¹ Copeland, Roger, *Merce Cunningham – A modern tánc modernizálása* (ford. Galamb Zoltán), L'Harmattan, Budapest, 2012. Banes, Sally, *Terpszikhoré tornacsukában – Az amerikai posztmodern tánc* (ford. Galamb Zoltán) Planétás, Budapest, 200.

mintáját fogadta el, ami olyan irodalmi ihletésű, egész estés, „realista”, közérthető és katartikus hatású, narratív baletteket jelentett, amelyek középpontjában pszichológiailag motivált hősies karakterek álltak, s a koreográfiák elsősorban az akadémikus balettre, a karaktertáncokra valamint a színészi játékra épültek. A művészileg szűkre szabott keretek miatt – hiszen egészen a nyolcvanas évekig a korabeli európai és amerikai balett irányzatoktól teljes elszigeteltségben, totális információhiányban létezett a hazai táncvilág – bármiféle eltérést ettől az elavult kánontól a művészi bátorság aurája övezett, s egyben az avantgárd látszatát keltette.

Eck Imre és a Pécsi Balett

A vidéki színházakban megalakult új társulatok közül elsőként és egyetlenként *Eck Imre* fordult szembe az uralkodó balett-kánonnal, s megkísérelte a jelen felé fordítani azt a művészeti médiumot, amely a legerőteljesebben, mert a testekbe kódolva őrzi a múlt szépségideálját. Eck kizárólag egyfelvonásosokból álló első művei középpontjába kortárs és köznapi alakokat és témákat állított. Nem széles sodrású, az irodalomból már ismert történeteket mesélt, hanem egy-egy élethelyzetet bontott ki. Pszichológiailag aprólékosan kidolgozott alakok helyett szimbolikus figurákat, cselekvéseket és tárgyakat kínált, s a nézőtől sem pusztán ráismerést és érzelmi azonosulást várt el, hanem intellektuális és asszociációs aktivitásra ösztönözte, ami a balett esetében – szerte Európában is – a hatvanas években még kimondottan szokatlan volt. Eck elvetette a kísérleteihez alkalmatlan akadémikus balett-szókincs hagyományos értékeit és minőségeit is, ám miután másféle „nyelv” nem állt rendelkezésére, úgy maradt meg a balett-idiómán belül, hogy annak harmonikus vonalait széttörte, folyamatosságát pózokra bontotta, és mindennapi mozgásokkal vagy az akkoriban leginkább korszerűnek és egyben nagyvárosinak tartott „dzsesszel” keverte. (Eck művészi újításai analógiát mutatnak a korszak legfontosabb nyugat-európai reformátorának korabeli művészeti megoldásaival. Közvetlen hatásról azonban nyilván nem lehetett szó, hiszen Maurice Béjart-nak a balettet már az ötvenes évektől megújító kísérletei Magyarországon ismeretlenek voltak. Mindössze egyetlen, még az ötvenes évek közepén született alkotását lehetett látni egy táncfilmben.)² Ecknek e korai kísérletei – amelyekhez a korszak fiatal zeneszerzőivel való szoros együttműködése és az akkor pályakezdő Gombár Judit merész fantáziával teli scenikai megoldásai járultak – a korabeli művész és értelmiségi közegben is fontossá, valódi színházi (és zenei) eseményekké tették a pécsiek bemutatóit. A tánckri-

² Pierre Schaeffer és Pierre Henry – Maurice Béjart, *A magányos férfi szimfóniája*, rend. Louis Cuny, a film címe: Ciné Ballets de Paris, 1959.

tikusok – és a helyi befogadók – zöme azonban elutasította az újításokat, az örökre érvényesnek és megkérdőjelezhetetlennek tartott esztétikai normák megsértését. Mielőtt azonban megvizsgálánánk, az elmarasztaló érvek miféle hálója alakul ki Eck innovatív munkássága kapcsán, ami aztán egészen a hetvenes évek végéig szinte változatlan fogalmakkal dolgozva uralta a hazai tánckritikai életet, világossá kell tenni, hogy a magyar táncéletben a Táncművészet című szaklap 1976-os (újra)indulásáig, független szakmai nézőpont nem létezett.³ Ha mégis, azt a „szakma” igyekezett rövid úton elhallgattatni – szakmaiatlannak kiáltva ki a közösnek és egységesnek láttatott értékrendtől eltérő megközelítéseket⁴, amivel évtizedeken át lehetetlenné tette a valódi diskurzust. A napilapokban⁵, majd 1964 tavaszától a Muzsika című zenei szakfolyóirat önálló tánc-rovatában és a Magyar Táncművészek Szövetsége által szerkesztett, lektorált, azaz cenzúrázott és kiadott belső, tehát a befogadókat aligha orientáló szakmai kiadványokban⁶ a hetvenes évek végéig kizárólag táncosok publikáltak – egymásról. Ami egyben azt is jelentette, hogy „...a hatvanas évek végére már régen kialakult a táncos intézmények hierarchiája, önértékelése és hivatalos értékrendje, s ezt nem nagyon tanácsos volt bolygatni... a szerkesztőbizottság többsége rendületlenül védte a hivatalos bástyákat.”⁷ A gyakorló vagy korábbi táncosok között akadtak ugyan elméletileg is felkészült szakemberek, ahhoz azonban túlságosan is beágyazottak voltak a táncélet hierarchikus rendjébe, hogy az újításokra reflektálva túllépjenek a „hivatalos” kánon általuk képviselt terepnumán – vagyis nem esztétikai-művészeti funkciót, hanem ideológiai láttak el. S ráadásul zömük a kulturális élet vezető, tehát hatalmi posztjain (Kulturális Minisztérium, Népművelési Intézet, Táncművészek Szövetsége) helyezkedett el, megnyilatkozásaik ezért (akár kritikáról, tanulmányról, akár szakai zsűrizésről volt szó), jóval túlmutattak a műelemzés vagy szakmai értékelés funkcióin, hiszen „hivatalos” véleménynek számítottak, s tevékenységüket ők maguk is egyfajta sajátos kultúrpolitizálásnak tekintették.

E kritikai megközelítések egyik legfőbb jellegzetessége az a hierarchikus elképzelés volt, amely az egyébként összetettnek elfogadott táncelőadás elemei között magát a táncot és a táncosságot emeli a középpontba. A tánc fogalmát pedig egyrészt a már ismert táncnyelvekkel azonosították, s ez alatt háromféle

³ Egyetlen kísérlet történt egy független szakmai orgánium megalapítására, 1971-ben. A *Terpszikhore* gépelve, 3-3 példányban, beragasztott fotókkal jelent meg egy független baráti társaság, a Budapesti Balettbarátok Klubja kiadásában. A három számot megért kiadvány azonban valószínűleg meglehetősen konzervatív nézőpontot tükrözött, hiszen főként balettománok álláspontját tette közzé. E lapban publikálók némelyike később a *Muzsika* és a *Táncművészet* hasábjain is teret kapott.

⁴ Lásd például a „rendreutasított” Máriaássy Judit reflexióját: *Tanmesék, Élet és Irodalom*, 1983. VI. 3.

⁵ Rendszeresen a *Népszabadságban* és a *Magyar Nemzetben*.

⁶ *Táncművészeti Értesítő 1956-1976, Tánctudományi Tanulmányok 1959-1999*.

⁷ Maác László, *Találkozások a tánccal VI. Táncművészeti Dokumentumok 1988. Magyar Táncművészek Szövetsége, 1988/5. 37.*

stilizációs hagyományt értettek: a balettet, a néptáncot és a dzsessz-táncot, míg a modern tánc különböző korszakaira és irányzataira expresszionista vagy proletkultos maradványokként utaltak, jobbra elítélő kontextusban. Másrészt a táncosságot a mozgások folyamatosságához és dinamizmusához, a lépésanyag gazdagságához és az előadói virtuozitáshoz rendelték. A tánc műalkotások esztétikai értékelésében mindezen túl a táncnyelvi és művészi egység, az összetevők koherenciája és homogenitása játszotta a legnagyobb szerepet, ezért a mozgásnyelvek keverése vagy az eklektikusság, sőt, a koreográfiák színháziassága is súlyos „hibának” számított e normatív szemlélet szerint. Végül, de nyilván nem utolsó sorban, az értékelés csúcán a művek politikai-etikai üzenete állt, s az az igény, hogy az üzenet világosan és érthetően jusson el a befogadókhöz, ezért történetek elbeszélését és „realista” ábrázolást vártak el az alkotóktól.

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

Az nem lehetett senki számára kétséges, hogy a társulat az egyébként annyira áhított új hangvételt és nézőpontot hozta el a hazai balett életbe. Első évtizedét összegezve nyilvánvaló volt, hogy ez a tíz év a „szakadatlan, olykor hajszolt újat-keresés jegyében zajlott le.”⁹ S hogy mi az új a balettművészetben? „A tradicionálisan kialakult eszközök megkérdőjelezése, elvitatása, részbeni felszámolása.” – aminek létjogosultságát az együttes munkáiról elmélkedők a tánchoz legközelebb állónak tartott zeneművészetben nem is vitatták. Ugyanezt a művészi programot azonban a balettben már problematikusnak ítélték meg, mert a táncban „mintha az újításnak *feltétele* lenne a korábbi eredmények és a folyamatosság megtagadása, mintha a táncosság *akadály*a lenne annak,

⁸ Ennek csak egyik kézzelfogható jele volt, hogy egy teljes végzős évfolyam számára kötelező volt Pécsre szerződni, hiszen még nem létezett a szabad és egyéni szerződés lehetősége.

⁹ Körtvélyes Géza–Maác László, *Párbeszéd a jubiláló Pécsi Balettről*, Táncművészeti Értesítő 1970/2. 61–79. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest 1970.

hogyan valaki valóban modernné válhasson.”¹⁰ Vagyis Ecknek az a táncnyelvi újítása, hogy a harmonikus balett-szekvenciákat pózokra bontva tette kifejezővé, vagy hogy a lebegés illúzióját keltő klasszikus technikát úgy formálta alkalmassá köznapi szituációk ábrázolására, hogy a mozgásokat mintegy „lehozta” a földre vagy épp áttette a vertikális síkba, súlyos szakmai vádakat eredményezett: a *nem-tánc* vádját. Mert földön fekvő (*Etűdök kéiben*) vagy kifesztített hálón (*Pókháló*) mozogni nem minősült táncnak, s ráadásul Eck Imrén kívül mások is éltek ezekkel az új megoldásokkal. „Fel lehet hozni, hogy ezek az elemek a hagyományosan horizontális táncterrel szemben a harmadik dimenziót, vagy annak igényét vezetik be a táncszínpadra. Be kell azonban látnunk, hogy ez által ismét a tánc szenved csorbát. Mert az igénybe vett eszközökön kiválóan lehet fel-alá kúszni, lépegetni [...] függeszkedni, [...] a színpadon történő mozgást, tevékenységet gyakran kényszerülünk táncnak elfogadni, holott az valójában nem mindig tánc.”¹¹ Mert „A tánc – stilizál [...] jó néhányan ezt a stilizáltságot hiányoljuk, amely a fejlődés folyamatában jött létre és kristályosodott ki: az egyetemes érvényű klasszikus nyelvben, és az egyetemes érvényű különböző partikuláris nyelvekben, tehát a néptánc stilizált mozgásvilágában is, s én a dzsesszt is ide számítanám.”¹² A táncnyelvi határok áthágása, illetve a lépések-pózok-geztusok balettben ismerős arányainak átrendezése olyan új metódus volt, amit a kritika a „modernet alkotó avantgárd”¹³ divatos, tehát elítélendő jelenségének tartott. Felmerült ugyan a kérdés, „Vajon az új koreográfiai felfogásmód, amely a táncot pózok additív halmazával helyettesíti, vajon ez nem éppen az új koreográfiai gondolatvilágból, mondanivalóból következik-e?”¹⁴ De az analízisen nyugvó válasz elmaradt.

Az Eck Imre műveiben ábrázolt élethelyzetek, és kompozícióinak dramaturgiája azonban legalább annyira vitatható volt e normatív esztétikai megközelítés számára, mint az új táncnyelvi megoldások. Hiszen Eck – hasonlóan a hatvanas és hetvenes évek más hazai és nyugat-európai művészeihez – a saját jelenéről akart megszépítés nélkül szólni, így alkotásaiban megjelent a magány, az elidegenedettség, a kegyetlenség, a hatalom, az agresszió, a szexualitás témája. Záporoztak is rá a vádak, hogy pornográf, hogy szadista, hogy műveinek ábrázolásmódja a néző rejtett ösztöneinek kiélését segíti – tehát alkotásaiban az a mélyen elítélt „polgári” felfogás jelenik meg, amely azt képviseli, hogy „a világ kegyetlen, tehát a művésznek is, ha nem akar hazudni, a ke-

¹⁰ Körtvélyes Géza–Maác László, uo.

¹¹ Maác László *A hazai koreográfiai törekvések néhány jellemzőjének vizsgálata* Táncművészeti Értesítő 1967/1. 11.- 27. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1967.

¹² Körtvélyes Géza – Maác László uo.

¹³ Maác László uo.

¹⁴ Maác László uo.

gyetlenséget kell a műveiben megmutatnia.”¹⁵ Eck művészi felfogásából, elkötelezettségéből azonban az „igaz” megmutatása következett, így műveinek zöméből hiányzott az életöröm, a harmónia ábrázolása, amit a kor vezető kritikusa nem pusztán hiányként emleget, hanem rögvest ajánlja is, hogy „ideje lenne az abnormitások széles skálája mellett a normálisnak is valamivel több teret szorítani.”¹⁶

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

Eck Imre nem csupán az együttes számára írt zenékre komponált, hanem már meglévő muzsikákhoz is tervezett koreográfiákat. Egy zenei kompozíció táncszínpadi értelmezése egyfajta megtestesülést, konkretizálást jelent, így a befogadónak óhatatlanul össze kell vetnie a saját zenei értelmezését a színpadi értelmezéssel, amit még tovább bonyolít, ha a zeneműhöz eleve szöveggel is társul. A kritikai reflexió ilyenkor – mint Bartók Béla *A fából faragott királyfi* esetében, vagy épp a *Tavaszi áldozat* (Igor Sztravinszkij) kapcsán is – úgy

¹⁵ Körtvélyes Géza–Maác László uo.

¹⁶ Maác László uo.

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

¹⁷ Albert István Sztravinszkij, *Le Sacre du printemps*. Muzsika 1963/6. 6–8.

¹⁸ Maác László, *Hódolat Bartók Bélának: A Pécsi Balett új műsora*, Muzsika, 1965/12. 17–20.

¹⁹ Eck Imre, *Koreográfusi vallomástörédek*, Táncművészeti Értesítő 1971/1. 44–49. Magyar Táncművészek Szövetsége.

ségideáljától, stilizációs rendjétől eltérő mozgásnyelv, amelyhez ezúttal is főképp a mindennapi gesztusokhoz közelebb álló cselekvések, testi akciók, „mozgások” járultak. Az pedig, hogy a két epizódalakot, az Öreg gavallért és a Diákok Eck színészekre osztotta, ugyancsak azt erősítette, hogy e két – a színészi és táncos, s ezúttal egyaránt „néma”, de nem retorikamentes! – testnyelv akár szétválaszthatatlan egységként is létezhet.

A Pécsi Balett repertoárján egy olyan új műfaj is megjelent, ami a korabeli „hivatalos” balett-felfogás szempontjából maga volt a lázadás – ismét a történetet elmesélő dramobalettekhez képest. Ezek az ún. szimfonikus balettek voltak, amelyekben a tánc kizárólag a zene térbeli reflexiója, olyan cselekmény nélküli kompozíció, ahol elsősorban a zenei szerkezet adja a koreográfia strukturális vázát. A műfaj még a húszas években született, tehát valójában több mint fél évszázada virágozott a nemzetközi balett-színpadokon. A hatvanas években éppen háttérbe szorult, hiszen ekkoriban Nyugat-Európában sem a tiszta tánc, hanem ugyancsak a politikai és etikai kérdések ábrázolását tartották a legkorszerűbbnek a táncszínpadokon. A (volt) Szovjetunióban és a szovjet befolyás alatt lévő országokban azonban a tiszta tánc kompozíciók évtizedeken át „dekadens”, „üres”, „tartalmatlan”, „formalista” műveknek számítottak, hiszen ábrázolásmódjuk nem narratív, hanem csakis absztrakt lehetett, így művészi üzenetük nem volt s lehetett egyértelmű, ezért társult a lázadás gesztusa egyegy – ritka – szimfonikus baletthez. Ám Eck valójában nem is jellegzetes szimfonikus baletteket komponált, hiszen nem a zene vizualizációjára törekedett. Az ő tánckompozíciói soha nem voltak alávétve a zene ritmikus és melodikus uralmának, hanem vele egyenrangú, saját szabályokat követő, önálló entitásokként jelentek meg a színpadon. A konkrét drámai helyzetek és alakok, a lineárisan kibomló cselekmény hiánya miatt azonban egyes művei mégis „szimfonikusnak” számítottak, bár Eck ezekben a cselekmény nélküli darabjaiban is elsősorban morális és intellektuális témákat fogalmazott meg – meglehetősen értetlenkedést keltve, s ismét két táborra osztva a kritikát és a nézőket. Az operaházi együttesnek készült művében Eck „[A] Zene kimeríthetetlen gazdagságából egy lehetséges, lényeges koncepciót választott, emelt ki: az Ember és a Világ harcát.”²⁰ Eck műfaji kísérleteit támogatva más azt hangsúlyozza, hogy a kompozíció olyan magasrendű tartalmakat fejez ki, amelyek balett-színpadon korábban elképzelhetetlenek voltak²¹. A megértés, az értelmezés feladata tánc esetén azonban problematikusnak számított. A *Concerto* (ugyancsak Bartók) kapcsán vetődött például fel, hogy a koreográfiában „...a tisztán szimfonikus felfogás helyett, illetve azzal párhuzamosan egy másik, egy értelmező felfogás is érvényesült. S ebben a koncepcióban ismét testet öltött a régóta kísértő veszély: az érzelem rovására a spekulatív belemagyarázó elemek eluralkodtak a műben.”²²

²⁰ Körtvélyes Géza, *Négy balett az Operaházban*, Magyar Nemzet 1965. IV. 3.

²¹ Vitányi Iván, *Új balettek az Operaházban*, Muzsika 1965/6. 5.–10.

²² Maácz László, *Hódolat Bartók Bélának*, Muzsika 1965/12. 17–20.

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

A szimfonikus balettel, mint a modernség megtestesülésének egyfajta zálogával, Ecken és Imrén kívül többen is kísérleteztek. Elsőként Fodor Antal a Pécsi Balettben – majd az Operaházban Barkóczy Sándor –, aki műfajilag ugyan Eck nyomdokain járt, ám a *Ballo Concertante* szakmai sikeréhez mégis éppen az járult hozzá, hogy Fodor elfordult az „avantgárd” Ecktől, és – az opartot idéző jelmezek és a lépcsős térelrendezés mellett is – az akadémikus szókinccset és magát a táncosságot helyezte a mű centrumába. S épp ez vezette őt hamarosan a tradicionalitás fellegrárába, a budapesti Operaházba, ahol azonban 1968-tól nem ő, hanem Seregi László lett a balett megújítója. Seregi ugyanis a dramobalett műfaját porolta le, de három felvonásos, egész estés *Spartacus*-sával mégsem lépte át e tradíció kereteit. Viszont valódi színházi élményt tudott nyújtani, mert gazdag és lendületes táncnyelvet alkalmazott, kettősei-

²³ Nádasi Marcella, *Két új táncjáték Szegeden*, Muzsika 1966/7. 39–41.

ből és csoportjeleneteiből pedig áradt az érzelm és szenvedély. A balett cselekményét világosan és érthetően – bár a táncszínpadon még szokatlan flashbackkel – vezette végig, így a néző könnyen tudott azonosulni a balett-dráma főbb alakjaival. Seregi egyszerre volt koreográfus, dramaturg és rendező, balettje pedig színház – s ez ezúttal erénynek számított, mert éppen a leghagyományosabb műfajt, a balett-drámát tudta elevenné, látványossá és hatásossá tenni egy olyan közegben, ahol mindenfajta újítást gyanakvás és alig leplezett elutasítás kísérte. (A premier idején rendezték meg a magyar táncélet első nemzetközi rendezvényét, a Magyar Táncművészet Hetét, amelyre keleti és nyugati megfigyelőket is hívtak. Tanácskozásukon így az éppen akkor bemutatott *Spartacus* rögtön nemzetközi reflexiók keresztüzébe került. A nyugat-európai szakemberek között akadt ugyan, aki korszerűnek tartotta a balettet, más azonban – éppen a Brüsszelben működő Béjart belga „honfitársa” – elavultnak minősítette a cselekményes balett műfaját. A „szovjet” szakemberek természetesen a mű forradalmi tárgyát és végkicsengését, a bukás ellenére is az „élet igenlését” értékelték nagyra. A magyar szakemberek közül volt például olyan is, aki elhagyta az előadást az egyik jelenet – a keresztrefeszítés – „szadizmus”, a színre állítás színházi hatásossága miatt.²⁴)

A hatvanas évek innovációi: az amatőr néptáncművészet alternatívái

A balett jellegzetesen nemzetek feletti táncnyelv, amely kizárólag professzionális keretek között művelhető, hiszen a táncos előadóművészek szakmai – fizikai és szellemi – felkészítésének a még testileg képlékeny gyermekkorban kell elkezdődnie, és legalább 6-10 éves folyamat vezet el a pályakezdésig. A néptánc azonban a hagyományban (rituális, majd) társasági forma, mely sem fiatal és erős testet, sem hosszú felkészülést, sem napi gyakorlást nem igényel, így bárki számára hozzáférhető, s nem csupán a kevesek, a kiválasztottak lehetősége. Művelése ezért a 20. században, párhuzamosan az egyre inkább eltűnő paraszti kultúrával, és szoros összefüggésben a néphagyomány gyűjtésének elterjedésével, főként a műkedvelés, az amatőrök tevékenységének része lett. Színpadi felhasználásának különböző – amatőr és professzionális, művészi és tudományos – lehetőségeivel már a harmincas évektől kísérleteztek Magyarországon, valamint az USA-ban és a Szovjetunióban is. Az ötvenes években aztán egész Kelet-Európában a szovjet mintára születő hivatásos néptáncgyűttesek átvették az első sorban Igor Mojszejev képviselte esztétikai-művészeti ideált (szórakoztató, zárt számok és szvittek virtuóz előadásban, valamint zsánerképek, bennük sztereotip népi figurák és élethelyzetek), és ideológiai mintát (a néptánc a

²⁴ Kaposi Edit, *A Magyar Táncművészet Hete szakmai vitáinak jegyzőkönyve*, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 1968.

problémátlan, boldog, kiegyensúlyozott életű „nép” ábrázolása), ám a magyar néptánc koreográfusok első nemzedéke saját és sokféle színpadi hagyományait sem hagyta veszni. A szovjet mintától eltérő – hiszen a (volt) Szovjetunióban a néprajzkutatás és a színpadművészet közötti eleven kapcsolatot nem tartották fontosnak – hazai koncepciót Rábai Miklós, az Állami Népi Együttes koreográfusa fogalmazta meg ún. lépcsőfok elméletében, amely a gyűjtéseken alapuló tánc- és szokáskincs színpadi feldolgozását az egymásra épülő, de végül műfaji sokféleséget eredményező „lépcsőfokokban” képzelte el.²⁵ A műfaji hierarchia csúcán ekkor és nála a „népi balett” állt, vagyis a dramobaettek mintájára komponált egész estés mesejáték (*Kisbojtár*), amelyben a balett szókinccset a néptánc lépésanyag váltotta fel. Az együttes reprezentatív helyzetéből adódóan Rábaitól a folklórkincs színpadi bemutatása mellett a kultúrpolitika elvárta a „mai” témák feldolgozását is, így került sor a hatvanas évek legvégén szocialista és forradalmi témák (*Latinka ballada*, *Hajnalodik*) megfogalmazására – óhatatlanul eltávolodva a néptánc szókinccsetől, kifejező, de sztereotip gesztusok és hősiés pózok, tablók beiktatásával. Az ötvenes évek néptáncművészetének másik művészi útját Molnár István képviselte. Molnár a harmincas években a kor modernista áramlatához kapcsolódva, expresszionista alkotó-előadóművészként kezdte a pályáját. Attól kezdve azonban, hogy figyelme a néphagyomány felé fordult, elsősorban Bartók Béla nyomdokain kívánt haladni, vagyis a gyűjtés, az elemzés és rendszerezés, majd a művészi feldolgozás, egyfajta jellegzetesen magyar és korszerű művészet megteremtése útján. Már a negyvenes évek végén azt állította, hogy „új magyar kultúra csak a mai igényeknek megfelelő keretben és formában megjelenített néphagyományból, népművészetből támadhat.”²⁶ E felfogás jegyében születtek eleinte (a SZOT Központi, majd a Budapest Táncgyüttes élén) a jobbára saját maga gyűjtötte eredeti táncokat egybefűző tánc-szvitjei (*Magyar képeskönyv*), az éneket, zenét, táncot és szöveget színházi egységbe fogó táncballadái (*Bíró Máté*, *Szép Júlia*, *Anyám balladát táncol*), és a folklórt szabadon átköltő tiszta tánc-kompozíciói (*Dobozi csárdás*), majd a néptánc motívumkinccsetől egyre jobban eltávolodó, egyfajta nemzeti mütánc ideál jegyében formálódó kompozíciói Bartók és Kodály – eredetileg nem színpadra komponált – muzsikáira (*Allegro barbaro*, *Magyar képek*, *Marosszéki táncok*).

Rábai és Molnár eltérő koreográfusi nézőpontja – és egyébként viharos szakmai vitákat kiváltó újításai – az ötvenes években kétféle esztétikai mintát jelentettek az egyre szaporodó amatőr együttesek koreográfusai számára, bár Molnár valójában soha nem tartozott a kultúrpolitika egyértelműen elismert és támogatott alkotói közé. A hatvanas években még eleven volt az a gyakorlat, hogy a hivatásos néptáncgyüttesek vezetői a tehetségesebb amatőrök kö-

²⁵ Rábai Miklós, *Tovább a népi balett felé*, Táncművészet 195./6. 241–242.

²⁶ Molnár István, *Magyar táncgyüttesek*, Püski Kiadó, Budapest, 1947.

zül válogatták ki táncosaikat, ám ennél több vagy szorosabb kapcsolat a hívásosok és az amatőrök közt nem létezett. Viszont néhány, főként fővárosi amatőr együttest olyan fiatal értelmiségiek vezettek, akik – benne élve a kor szak felpozíciózó művészeti életében – megkérdőjelezték a színházi néptánc korabeli státuszát, azt, hogy a néptánc csupán a politikai és társadalmi ünnepek dekorációja legyen. Művészi hitvallásuk szerint a táncalkotásoknak is a színházi előadásokhoz hasonlóan, a kor legégetőbb politikai-etikai kérdéseivel kell és lehet foglalkozni. S miután a néptáncban voltak járatosak, de korszerű művészet megteremtésére vállalkoztak, ideáljuk Bartók Béla művészi útja volt, amelyben az ő értelmezésük szerint archaikus és korszerű, nemzeti és egyetemes azonos értéket és szerepet kapott. E generáció számára fontos változást jelentett, hogy a hatvanas évek közepétől a közművelődés – a népművelés – terepének tekintett amatőr csoportok számára (jóval megelőzve az amatőr színházak seregszemléit) elindult két olyan országos fórum, ami már a kezdetektől több volt, mint pusztán megmutatkozási lehetőség. A szolnoki (1964-től), majd zalaegerszegi (1965-től) fesztiválok – előbbi a nagyobb létszámú kompozíciók, utóbbi a (max. hatfős) kamaratáncok seregszemléje – megszületésüktől kezdve kétfős ideál mentén szerveződtek. Egyrészt a támogatott, intézményesített és széles körben népszerűsített néptánc felfogással ellentétben e fesztiválokban a néptáncot színházművészetként is definiálták, azt remélve, ez a meggyőződésük hamarosan széles körben is elfogadottá válik, az itt születő értékek így a nemzeti koreográfiai korpusz részévé válnak. Másrészt a két, évente egymást váltó fesztivál olyan versenyfórumot teremt, amely legitimálja az egyéni és eltérő, tehát sokféle, másképp értékes koreográfiai megközelítéseket. A valóságban ezzel szemben a hazai művészeti élet és a kulturális nyilvánosság gyakorlatilag tudomást sem vett az amatőrök kísérleteiről, az itt születő művészeti eredmények a hetvenes évek végéig periférikusak, a néptáncos szakmán kívül ismeretlenek maradtak. Az a gyakorlat pedig, hogy a koreográfiai kísérletek megítélését és értékelését zsűritagként a professzionális néptánc és balett-együttesek vezető személyiségeire bízták, konfliktusok és elmentmondások tömegét indította el. Mert nem kevesebbről volt szó, mint egy új generáció útkereséséről, akik éppen a zsűriben ülő, az intézményes kultúrát és a „hivatalos” kánont képviselő alkotók ellenében igyekeztek megfogalmazni saját új és sokféle poétikájukat. Ahogy már 1966-ban, a második zalaegerszegi fesztivál kapcsán nyilvánvalóvá vált: „a magyar koreográfusok második generációja, a mai harmincévesek fellázadtak az elfogadott konvenciók ellen. Előbb szavakkal, majd műhelygyakorlatokon, végül ország-világ elé kiállva, művekkel »tiltakoztak«. [...] Ma már saját érzelmeiket, gondolataikat kívánják elmondani, s az természetes, hogy ennek a kifejezésére a néptánc hagyományos formanyelvéből tudnak csak kiindulni. Vallani akarnak a szerelemről, a hazaszeretetről, emberségről és mindarról, amit a mai irodalom, zene, képzőművészet és film a maga eszközeivel mond el. Ez a fiatal generáció többségé-

ben túljutott a látványos, a folklórt kívülről megközelítő komponáláson, sőt az újra »felfedezett izmusok« tapasztalatait is kezdi leszűrni és most lázasan keresi saját kifejezésének határait –, néhol szélsőségeit.”²⁷

E generáció kiemelkedő tehetségű reprezentánsai három kérdésben értettek egyet, hogy anyanyelvük ugyan a néptánc, de ha művészi (színházi) nyelvként kívánják használni, akkor e mozgáskészletnek megkerülhetetlenül alakíthatóvá és bővíthetővé, egyénileg formálhatóvá kell válnia. Mindezt a versenykiírások is ösztönözték, hiszen Zalaegerszeg biztosította „a tánc bármely műfajában és ágával való indulás” lehetőségét.²⁸ Szolnokon eleve kétféle megközelítést vártak el a koreográfusoktól: kötelező volt „folklór” és „tematikus” művekkel is indulni e versenyen, s utóbbiak éppen azt segítették, hogy elsősorban a jelenükről, az őket feszítő társadalmi–morális kérdésekről szólhassanak. Egy-egy alkalommal a rendezők kimondottan meg is határozták a „témát”. 1965-ben például a kiírás arra ösztönözte az alkotókat, hogy „a felszabadulás gondolatát vagy a mai élet momentumait” hordozó művel jelentkezzenek²⁹, máskor a Tanácsköztársaság évfordulóját propagálták. S miután e koreográfusok belső eszmei elkötelezettségéből is következett a politikai témák preferálása, e gondolatkörben fogant két olyan alkotás is, amelyet e kísérletező generáció két kiemelkedő, később műfajteremtő koreográfusa jegyzett: Novák Ferenc (*Várj reám!*) és Kricskovics Antal (*Skopje '63*) egyaránt olyan egyfelvonásos táncdrámát alkotott, ami a táncművészetben ugyan nem volt új műfaj, a néptáncban mégis radikális újdonságként hatott. Mindketten ugyan is kiemelték az eredeti – és jól ismert, sőt, itt-ott még élő – funkciójából a mozgásszekvenciákat, és kifejező gesztusokkal, színészi játékkal – a *Várj reám!* esetében elhangzó szöveggel is – vegyítették. Olyan táncdrámák születtek tehát, amelyekben „végig néptáncot táncoló párokat látunk, de a kép, a mozgás-, szín-, fény- és hangeffektusok rendezése végigvezeti a nézőt a tragédia fázisainak torokszorongató érzelmi skáláján.”³⁰ Vagyis e koreográfusok magától értetődően teatralizálták, drámai kifejezésre alkalmassá tették a néptáncot. Novák úgy fogalmazta meg saját ars poeticáját, hogy „Az európai műveltséget megszerzett művészeknek kötelességük, hogy saját anyanyelvükön beszéljenek, és ezt ne érezzék provincializmusnak [...] Ahogy ma értjük Bartókot, Lorcát és a Szegénylegényeket, ezzel az igényességgel kell a táncalkotásoknak is betörni a művészeti életbe!”³¹ Terveit és módszerét pedig így foglalta össze: „próbálkozom, hogy összetettebb költői mondanivalójú folklorista műveket fogalmazzak meg. De szeretnék kísérletezni expresszionista kifejezéssel is, mert van olyan mondanivalóm, amelyet – úgy érzem – csak ezen a nyelven tudok

²⁷ Kaposi Edit, *Jegyzetek egy új művészeti ág fejlődéséhez*, Muzsika, 1966/5. 36–38.

²⁸ Kaposi uo.

²⁹ Vásárhelyi László, *A II. Alföldi Néptánc fesztivál* Muzsika, 1965/7. 40–41.

³⁰ Vásárhelyi uo.

³¹ Kaposi Edit, *Folkór és korszerűség – Portrévázlat Novák Ferencről* Muzsika, 1967/2. 33–35.

igazán elmondani.”³² A megfogalmazás: „expresszionista” (talán öntudatlanul) egyszerre utalt a közel húsz éve betiltott modern tánc (német nyelvterületen ún. kifejező – „ausdruck”-tánc) örökségére, s egyben (tudatosan) az egyéni, a tradíció kijelölte határokat átlépő színházi táncnyelv kifermálásának jogára. A korszak alapos ismerője is úgy összegezte később e rendhagyó alkotók törekvéseit, hogy „a hatvanas évek néptánc koreográfusai felfedezték vagy újra feltalálták a mozgásművészetet, amelyet életkoruknál és körülményeiknél fogva természetszerűen nem is ismerhettek.”³³ A lenézett, marginális amatőr státusz tehát teret engedett a műfaji és táncnyelvi kísérletezésre – egészen addig, amíg az újítások e körön belül maradtak. (Novákot ugyanis – bár továbbra is megmaradt az amatőr Bihari együttes élén – már 1965-ben kinevezték a hivatásos Honvéd együttes tánckarának élére, ahol alkalmazkodnia kellett a kultúrpolitikai elvárásokhoz, tehát zömében folklórműsorokkal jelentkezhetett, valamint olyan katonai vagy politikai tárgyú, de szórakoztató és agitatív szöveges–zenés–táncos „musicalekkel”, amelyekben a tánc díszítményként vagy zárt számként szerepelt.)

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

A garai bunyevác közösségből származó Kricskovics számára, koreográfus társaitól eltérően, nem a magyarországi, hanem a balkáni táncok jelentették az „anyanyelvet”. Ám e zömében archaikus, főleg a reneszánsz előtti lán- és körtánc formákat őrző, tehát csak kollektív táncolást engedő, és mozgásvilágában is erősen korlátozott hagyomány is – kiegészítve hatásos és szenvedélyes gesztusokkal és mimikával – alkalmassá vált politikai és morális témák, és a mítoszokból az irodalomra hagyományozódott „örök” hősök és konfliktusok (*Iphigeneia*, *Antigoné*) érzékletes ábrázolására. A *Kilencen voltak* a jugoszláv partizánok mitizált hősiességét, egy a hazáért a fiait sorban elvesztő anya fájaldalmát rendezte tömör és hatásos, pátosztól sem mentes expresszív képekbe. A *Skopje '63* az alig másfél évvel korábbi földrengés kataklizmája után is élni

³² Kaposi Edit uo.

³³ Maácz László, *Találkozások a tánccal VII.* Táncművészeti Dokumentumok 1989. 5–25. Magyar Táncművészek Szövetsége.

³⁴ Maácz László, *Szarvasifjak jubileuma* Muzsika, 1969/5. 45–46.

akaró közösség apoteózisa volt. E műben „Kricskovics túllép azon a módszeren, hogy csupán jól feldolgozott makedón táncokat mutasson be. Számára a mai mondanivaló a fontos, és ehhez művészi biztonsággal találja meg az éppen odaillő kifejezést. Úgy alkot tömör drámát a néptánc formanyelvén, mintha nem is ez volna az egyik legnagyobb problémánk e műfajban.”³⁵ A „hogyan” kérdése ugyanis – egységes vagy kevert táncnyelve(ke)n, milyen dramaturgiával, milyen színházi eszközökkel, milyen előadói magatartással stb. – örök vitatéma és ütközési pont volt a fesztiválokat követő diskurzuson. A „mit” látszólag adott volt: eszmékről és hitekről, múlttól és jelenről, a társadalomról és benne az egyénről a megengedett ideológiai kereteken belül szólhattak az alkotók. Akik azonban esetleg megkérdőjelezték ezt az egysíkú nézőpontot, nos, ők voltak az „öncélú” avantgárdok, az elítélendő „extravágánsok”, a „ziháló újdonságkeresők” – hogy csak néhány elítélő meghatározást idézzünk fel a korabeli szaksajtóból. S egyben ők voltak azok a megbecsült újtók, akiknek munkái nyomán a néptáncművészetben „A korábbi gondtalan vagy gondtalanságot mutató szépségversenyt... kezdte felváltani az önvizsgálat felelőssége, az egyén és a társadalom problémáit olykor kíméletlen nyíltsággal feltáró alkotó attitűdje.”³⁶

E generáció legmegosztóbb személyisége Szigeti Károly szinte minden létező tabut semmibe véve alkotott. Első koreográfiái 1962 előtt még a Novák vezette Bihari együttesben, később pedig az általa vezetett, s ugyancsak amatőr Vasas Együttesben születtek. S miközben pályatársai jelenkori és politikai tárgyú alkotásai megerősítették az uralkodó „szocialista humanista” eszméket, Szigeti rendre megkérdőjelezte e társadalmi konszenzust. Igaz, látszólag ugyanazokat a témákat vitte színre, mint a többiek, művei azonban mindig hordoztak egy rejtett, ki nem mondott, de félreérthetetlen politikai és művészi üzenetet. Az *És nem bírták a szögesdrótot...* című kompozíciója 1959-ben került a nézők elé, s bár a lágerekben elpusztultaknak állított táncos emlékművet, egy késői emlékező szerint a mű sokféle címváltozata Szigeti tudatos dezinformációja volt, amivel „politikailag legalizálta a kompozíciót”, mely valójában az 1956-os forradalom után eltűnteket siratta.³⁷ Ugyanez állt az 1958 őszén bemutatott *Síralomházban* című férfiszólóra is, amely megint csak kimondatlanul, de nyilvánvalóan a kivégzés előtt álló Nagy Imre utolsó éjszakájáról, a szembenézéstről és a felelősségről „szólt”. Szigeti azonban nem csupán e témaválasztásai vált ki a néptáncosok közül, hanem műveinek szokatlan megformálásával is. Bár az egyetlen pillanatra sem volt kétséges, hogy e témák megjelenítésére önmagában alkalmatlan a hagyományos néptánc motívumkincs, mégis megütözést keltett e művek „mozgásnyelve, hiszen Szigeti ezúton távolodott el nyíltan,

³⁵ Kaposi Edit, *Skopje '63* Muzsika 1965/4. 24.

³⁶ Maác László, *Fiatal néptánc-koreográfusok nemzedéke*, Muzsika 1968/4. 43.

³⁷ Maác László, *Találkozások a táncsal VII. uo.*

ha nem is minden ponton a motivikus néptánc-nyelvtől.”³⁸ Azaz kitartott és expresszív pózokat, és sehonnan nem kölcsönzött, azaz egyéni invencióból született mozgásokat használt, messze távolodva az egyébként általa is jól ismert néptáncok világától. (A „nem-motivikus” tánc meghatározás egyébként évtizedeken át a hazai szaksajtóban szintén a szabad, illetve modern tánc megnevezése helyett szerepelt. Egészen addig, amíg a nyolcvanas évek második felétől a modern tánc kifejezés – és persze gyakorlat és szemlélet – újból polgárjogot nem nyert a magyar táncéletben. E definíció azt a lényegi különbséget kívánta érzékeltetni, ami az évszázadok alatt kanonizálódott színházi táncban, azaz a balettben, és az ugyancsak évszázadokon át a közhasznú, társasági táncként funkcionáló néptáncban kicsiszolódott és hagyományozódó pas-k, illetve motívumok, a „szavakként” azonosítható alapegységek megléte, valamint a modern táncosok által hirdetett sokféle és kötetlen, a test és a mozgás egyediségét és szabadságát nem korlátozó formalehetőségek között állt fenn.)

Szigeti politikai tárgyú kompozíciói – amelyekhez jóval később még két mű, az 1976-os *Requiem a forradalomért – táncolja a falu bolondja*, majd a már csak a halála után színpadra került *Egy mondat a zsarnokságról* járult – bár „kimondatlanul”, de az 1956-os forradalom traumáját idézték fel, a közlés felszínén azonban hol a fasizmusra, hol az 1848-as forradalomra utaltak. A befogadókön múlt, hogyan értelmezik önmaguknak a látottakat – bár a nyolcvanas évekig ezek a művek sem jelentek meg a behatárolt amatőr közegen kívül, így aligha keltettek hatást, bár mindvégig körülengte őket az igazmondás bátorságának aurája. A szolnoki és zalaegerszegi fesztiválok Szigetiből mégis botrányhős lett, mert kompozícióval olyan (más) tabukat is nyíltan megsértett, amire a hagyományos etikai és esztétikai normákat védő zsűri és szakkritika heves elutasítással reagált. Különösen két, egymás variációjaként értelmezhető koreográfia, a *Botoló* és a *Tánc a szerelemről* váltott ki hangos skandalumot, mert ezekben az elvárt reprezentációval ellentétesen ábrázolta férfi és nő kapcsolatát. A néptáncművészetben alig néhány sztereotípa – ártatlan, szende, hűséges leány, valamint nyalka, magabiztos, bátor legény – szolgált a szerelmesek megjelenítésére, s a kapcsolatokat döntően harmonikusnak, sőt, idillinek ábrázolták. Szigeti azonban nem a mézeskalácsok esztétikai szintjén akarta kifejezni a párkapcsolatok jelenkori problémáit, két erős és egyenrangú individuum összecsiszolódásának konfliktusosságát, s ezzel olyan támadássorozatot zúdított magára, ami egyedülálló a fesztiválok történetében. Műveit elsősorban etikai szempontból utasították el, míg a kompozíciók esztétikai értékeit – fesztiváldíjakkal is – elismerték, alátámasztva az „ítészek” közötti nézeteltéréseket. Az elutasítás vezéralakja a zsűri elnöke és egyik tagja volt, mindketten a koruk vezető alkotói, a mainstream meghatározó alakjai, Rábai Miklós és Harangozó

³⁸ Maác László, *Találkozások a tánccal VII.* uo.

Gyula³⁹, de néhány kritika is tobzódott az olyan jelzőkben, mint patolgikus, szadista, extrém, pszichotikus, mazochista, brutális, obszcén. A párkapcsolat ábrázolása e kritikák szerint Szigetinél távol áll az „egészségesnek” tartott ábrázolástól. Holott csak „igaz” volt, mutatott rá az egyik recenzens, hiszen „nyilván a szocialista szerelmi ideált is inkább úgy szeretjük bemutatni, hogy az két egyenrangú ember harmonikus egymásra találása legyen. De vajon, ha a dolgok mélyére nézünk, az emberi jogegyenlőség felszíne alatt nem maradt-e meg az emberi szenvedélyek szövevénye? A szerelem zsarnoksága vagy önként vállalt rabszolgasága? A harc, egymás leigázása, rabságban tartása – fizikai vagy átvitt-szellemi értelemben – ott tombol ma is többé-kevésbé civilizált szerelmi kapcsolatok mélyén. A kiélezés és a merész lemeztenítés a művészet szuverén joga. Ezért tartom mélynek, igaznak, jelentősnek Szigeti kompozícióját.”⁴⁰ Szigeti a porcsalmi cigánybotoló motívumkincsét és eszköztárát – beleértve a férfitáncos kezében lévő „fegyvert”, a botot is – használta az egymástól sem szabadulni, sem összeccsiszolódni nem tudó, mégis egymás mellett szenvedélyesen kitartó pár küzdelmes együttlétének megjelenítéséhez. A recenzens, e félreérthetetlenül fallikus és hatalmi szimbólumként felfogható megoldást is védelmébe vette a koreográfiai szabadság, az áttételes megfogalmazás jogosultságának jegyében, amikor ízt írta: Szigeti „Nem ötvözi a néptáncot sablonos, naturalista, expresszionista gesztusokkal [...] Ez a tánc a szimbólumok nyelvén mondja el bonyolult érzelmi mondanivalóját, ami ebben az esetben tökéletesen megfelel a tánc hagyományosan kikristályosodott jelbeszédének.”⁴¹

Szigeti szimfonikus jellegű, azaz a zenei formákból kiinduló művei közül egyetlen egy kapott feltétel nélküli elismerést, a magyar férfitáncokat szinte klasszikusan tiszta, áttekinthető és harmonikus szerkezetben feldolgozó *Magyar verbunk*. Azok a kísérleti kompozíciói viszont, amelyekben ő is a bartóki modellt kívánta követni – ami saját értelmezése szerint az általános emberi érzések sajátosan magyar s egyben egyetemes ábrázolása a néphagyomány és a színházi tradíció alapján – ismét élénk esztétikai vitákat szültek. E koreográfiaiban azonban – *F-dúr rondó*, *C-dúr rondó*, *A beavatott* –, miután nem konkrétizálható helyzetek, hanem jelenkori és általánosan érvényes életérzések megtestesítésére törekedett Bartók kompozícióira, óhatatlanul eltávolodott a néptáncok kínálta motívumkincstől, s ráadásul a viseletekből kiinduló jelmezokről is lemondott, amivel kortársaiban azt a gyanút keltette, hogy a Pécsi Ballett, illetve Eck nyomdokain jár. Azaz: átlépte a balett és néptánc határait, így a néptánc kínálta motívumkészlet bővítését a kritika egy része eklekticizmus-

³⁹ Maác László, *Találkozások a tánccal VII. uo.*

⁴⁰ Pór Anna, *Gondolatok az 1966 évi fesztiváldíjasok bemutatójáról*, Táncművészeti Értesítő, 1967/1. 33–41. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.

⁴¹ Pór Anna uo.

ként utasította el, Szigeti műveit olyannak láttatva, amelyekben „...a néptánc mozgáskincséből átvett és kialakított formulák inkább applikációként hatnak...”⁴² Ugyancsak megfogalmazódott, hogy „a gyors sikert kereső és könnyebb ellenállás irányába tapogatózó törekvések [...] a néptánc formakincsének gyarapítását, kifejező erejének továbbfejlesztését, korszerűsítését a modern balett mozgáskincsének egyszerű átvételével vagy utánérzésével kívánták megoldani.”⁴³ A kritikusok másik tábora viszont – az ekkoriban oly szokatlan nyílt nézetletérést is vállalva – azt állította, hogy „Szigetinek sikerült olyan mozdulati elemeket, kombinációkat, sőt stílust kreálnia, amelyben a kifejezés és a karakterisztikum szervesen olvad egymásba, s e közben a sokat keresett nemzeti műtánc-eszmény egyik modelljének körvonalai rajzolódni ki.”⁴⁴ Vagyis: először mutatkozik a kritikai életben elmozdulás a hagyományok által nem szentesített formák és megoldások, az egyéni kísérletek és útkeresések elfogadása felé. S ugyanez működik Szigeti újabb „határátlépése” kapcsán, amikor művészi előzmények és minták nélkül amatőr együttesével egy olyan színházi produkcióval jelentkezett, amit a kor musicalként értékelt, hiszen a *Don Cristobal*ban szöveg, zene, ének, játék és tánc együtt formálta ki az előadás textusát. Szigetit pályájának két lényeges momentuma vezethette a Lorca bohózat színre állításához, egyrészt az a revelatív élmény, amit a spanyol költő műveinek megismerése keltette benne. S ez a találkozás több volt, mint irodalmi reveláció, mert Szigeti egyben a saját folklórfelfogásának mintegy előképét s egyben igazolását ismerte fel Lorca életművében. Ahogy ez a *Vérnásról* írt jegyzeteiből is kitűnik: „Mutattam mindenkinek. Meséltem róla. Mint mikor az ember nagy kincsre talál, szerencse éri: nem tudja magában tartani.[...] Ez uraim csoda. Gyönyörű csoda. Vagy talán nem is csoda, csak egyszerűen művészet. Nem is tragédia, nem is ballada, költészet. Lenyűgöző, csodálatos költészet, gazdag és szép nyelvű. [...] A közönségnek nincs füle, szeme Lorcához. Azért nincs, mert nincs a hagyományhoz, nincs a szimbolizmushoz, mert nincs a költészethez. [...] A maga hagyományát nem ismerő közönségre hogyan hathatna érzelmileg egy olyan mű [...], amiben a hagyományos szokások közt mozgó, cselekvő, érző parasztok túllépnek a patriarchális körön. Csodálni, féltetni való hőssé válnak. Gondolkodásukban, viszonyaikban örök emberivé, akiknek szájából nem a vidék provinciális szavait halljuk, hanem a világ minden részén érthető és gyönyörködtető legszebb irodalmi nyelvet, forró és szenvedélyes költészetet.”⁴⁵ A másik momentum Szigeti friss színházi tapasztalatai lehettek, hiszen 1966-tól mozgástervezőként részt vett a Nemzeti Színház játékmódjától eltérő, szokatlan, mert „összművészeti” jellegű produk-

⁴² Pesovár Ernő, *Bartók muzsika a néptánc-színpadon*, Muzsika 1968/12. 42–43.

⁴³ Pesovár Ernő, *A mozgás törvényei* Muzsika, 1967/2. 3.

⁴⁴ Körtvélyes Géza, *Egy vendégjáték és két kritika margójára*, Muzsika, 1969/3. 41–43.

⁴⁵ Majoros József (szerk.), *Szigeti emlékkönyv*, Szabad Tér, Budapest, 1999, 95–97.

ciójában, a *Marat halála* színre vitelében. S bár a kritikák szinte nem is említik a nevét, mégis egyértelmű volt, hogy az előadás sikerében döntő szerepet játszottak az egész játékmódot átható, stilizált színész- és tömegmozgások. (E sikeret követően Szigeti minden olyan nemzeti színházi premier tevékeny részese lett, amelyben a mozgás kiemelt szerepet kapott. S ezzel nem csupán azoknak a kísérleteknek lett részese, amelyek a Nemzeti játéktípusát igyekeztek megújítani, hanem egyben Marton Endre és Major Tamás mellett mintegy „kijárta” a rendezés iskoláját is. Azt a művészi utat, amire mindig is törekedett, de persze sikertelenül, hiszen túlkorossága miatt a Művelődésügyi Minisztérium elutasította jelentkezését a Színművészeti Főiskola rendező szakára.)

Szigeti a *Don Cristobal*t a Vasas együttes – éneklő, szöveget mondó és táncoló – táncosaival, és Bognár Sándor rendezővel állította színre. Kísérletük sikere nyomán az estet kibővítették Lorca *Vérnászának* színre vitelével, a darabhoz komponált eredeti muzsikával, amatőr táncosai mellett a főszerepeket játszó két hivatásos táncossal és két színésszel (és egy operaénekesssel) – akik váltokozva játszották, mondták és táncolták el a komplex színházi „partitúra” egymásba fonódó, szétszalazhatatlan és egyenrangú szólamait. Szigeti e művészeti határátlépések kapcsán mindkét, s ekkoriban egyáltalán nem összetartozó – a táncos és a színházi, az amatőr és a professzionális – közegben felvetődött a kérdés: merre vezet a Vasas együttes és a koreográfus útja, ha Szigeti a koreográfus szerepköréből a rendezői szerepbe lép át. Miután a *Don Cristobal*ban „[A] Vasas együttes táncosai mint musical-előadók léptek a közönség elé [...] az együttes a darabbal amatőrök számra eddig példátlan feladatot vállalt és oldott meg. – Más kérdés persze az – [...] hogy az együttes ezzel a musicallel csupán felfedező kirándulást tett-e egy új műfajban, vagy végleg lemondani kíván tisztán táncos arculatáról?”⁴⁶ Még élesebb a kérdés Szigeti első önálló színházi rendezése, a *Gyász* után, ami ismét semmissé nyilvánítja a koreográfus és/vagy rendező, illetve az amatőr és/vagy professzionális közeg dichotómiáját. Ám a női kórus állandó jelenlétében, tevékeny és néma akcióival kísért monodrámá, a *Gyász* már nem egy amatőr néptánc együttes közegében született meg, hanem egy új színház, a Huszonötödik Színház nyitó előadása lett – és egyben Szigeti rendezői pályájának nyitánya is volt, amelynek következtében koreográfusi tevékenysége egy-két alkotást kivéve, le is zárult.

A hetvenes évek néptáncművészete: a speciális „magyar iskola”

A magyar táncélet intézményrendszerében a hetvenes évek végéig semmiféle strukturális változás, átrendeződés nem következett be. A táncélet kétféle ketéosztottsága (balett–néptánc, illetve professzionális–amatőr) is változatlan

⁴⁶ Maác László, *A Szakszervezeti Táncgyűttesek Szegedi fesztiválja*, Muzsika, 1966/10. 36–37.

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

⁴⁷ Pesovár Ernő, *A flamenco művészei*, Muzsika, 1970/8. 39–40.

⁴⁸ Maác László, *Talán nem tánc, de jelentős*, Muzsika, 1969/8. 33–34.

⁴⁹ Kaán Zsuzsa, *Carolyn Carlson az Operaházban* Muzsika 1976/3. 40.

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

Koreográfus/rendező: Szigeti Károly

Az „avantgárdnak” tartott néptánc alkotók közül az egyik lehetséges, bár szokatlan művészi utat Szigeti Károly járta be, aki 1970-től az akkor alakuló Huszonötödik Színház rendezője lett. Fél évtizeden át azért még koreografált is korábbi együttese, a Vasas Művészegyüttes számára, így alkotásaival jelen volt az amatőrök versenyein is, ahol újabb munkáit (*Lakodalmas*, *Cigánytánc*) egyre inkább a tiszta, már-már klasszikus formák mintáiként értékelték. A témaválasztásában továbbra is provokatív művei közül, bár a már korábban említett *Requiemet* ugyan elismerés övezte, Beckett *Némajátéka* alapján született *Játék szavak nélkül* című monodrámáját viszont ismét heves vita vette körül, hiszen a szerző művei ekkor még alig szerepelhettek a színházak repertoárján.⁵⁰ Szigeti, illetve a Vasas együttes bemutatóinak kapcsán merült fel – ismét és még mindig – az igény, hogy „Ideje lenne, hogy ezek, s hasonló táncalkotások szűk belső ügyből művészeti közüggé legyenek, ugyanolyan társadalmi érdeklődéstől kísérve, mint amilyen a színházi vagy irodalmi műveknek régtől kijár.”⁵¹ Ám a néptánc bemutatók művészi eredményei továbbra is egyfajta szakmai belügyek maradtak, sem a kulturális sajtó, sem a televízió nem foglalkozott ve-

⁵⁰ Beckett művei közül korábban csupán a *Godot-ra várva* került közönség elé (Thália Színház, rendező: Kazimir Károly), illetve a Bábszínházban *A jelenet szöveg nélkül* I. és II. (rendező: Szőnyi Kató). Beckett műveinek magyarországi bemutatóiról lásd: <http://mek.oszk.hu/04700/04751/04751.htm#32> Utolsó megtekintés: 2013. V. 25.

⁵¹ Maác László, *Ismét a szolnoki néptáncfesztiválról*, Muzsika, 1973/7. 45.

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

Tánc és színház: Novák Ferenc

Az „avantgárd” nemzedék másik vezető tagja, Novák Ferenc ebben az évtizedben továbbra is érzelmekkel és szenvedélyekkel teli rövid, de hatásos táncdrámákat (*Dózsa, Kőműves Kelemen, Ninive*) komponált amatőr (Bihari) együttesének – bármiféle szélesebb körű ismertség vagy visszhang nélkül. Mert a nagyközönség változatlanul szórakoztató és gyönyörködtető folklórműsorokat várt egy néptánc előadástól, hiszen az amatőr műhelyekben született alkotások, rendszeres megmutatkozási lehetőség híján, szinte egyáltalán nem kerültek a szélesebb közönség elé. Az ellentmondás nyilvánvaló, de orvosol-

⁵² M.G.P., *Felújított újdonság*, Népszabadság, 1972. IV. 30.

hatatlan volt: „A mozgalom részint »ittrekedt« a hetvenes évekre, mint a hőskor, a korai szocialista Magyarország forradalmi romantikus színpadi rezervátuma, részint a továbbélő mozgalom maga termelte ki fokozatosan, antitézisként azokat a jeles új koreográfusokat, akik a tradíció eszköztárának megrostálásával és egyidejű gazdagításával, valamint a személyes közlésvágytól fűtötte a máról a mához óhajtottak szólni.”⁵³ Alkotásaik nem terjedtek tovább a szolnoki és zalai fesztiválok szűk szakmai körén – holott e rendhagyó fesztiválok, és benne az „avantgárdok” híre ekkor már Európa-szerte ismert volt, mert a hazai néptánc koreográfusokéhoz hasonló kísérletek sehol nem zajlottak. Így született meg a magyar néptánc-élet különlegességétől fellelkesedett külföldi nézők híresztelése nyomán a „magyar iskola” elnevezés. Egy nyugat-német (nem néptáncos!) szakember például, aki többször is részt vett e fesztiválokon azt írta: „Magyarországon mesterfogásokat tanító iskolát lehetne nyitni a magyar folklóristák formálási elvei nyomán. Minden koreográfust, aki nem a néptáncról indult, el kellene küldeni ebben a magyarországi iskolába. Ha később Cunninghamekké fejlődnének, akkor is jó, mert a szellemmel és az anyaggal való átítatódás minden szinten értékesíthető [...] a magyar néptánc koreográfusok máris meggyőzően alakítják az »idő szellemét«, a korszerű, kortárs táncot – mind tematikailag, mind pedig dramaturgiailag.”⁵⁴

Novák a hetvenes évek közepén, felmérve, hogy hivatásos együttese élén művészileg ugyanolyan szűkre szabott térben (folklórműsorok, „modernizált” esztrád műsorok és katona témák színre vitele) mozoghat csak, mint az elmúlt évtizedben, élt egy Hollandiában felkínált lehetőséggel. Kilépett a Honvéd együttesből, s maga mögött hagyta amatőr együttesét is, amikor Amszterdamba szerződött, ahol a „magyar iskola” mintáját követő professzionális Holland Néptáncszínház vezető koreográfusa lett. Innen hazatérve azután, a nyolcvanas évek elején, s látva a táncos és a színházi közeg továbbra sem csökkenő távolságát, s tapasztalva a Nyugat-Európában is még új táncszínházi irányzat virágzását, egyre azt hangoztatta, hogy a tánc – akár feladva oly becsesnek tartott autonómiáját is – csakis a színház médiumához csatlakozva törhetne ki változatlanul periférikus helyzetéből. Így, amikor sor került a Nemzeti Színház akkori kamaraszínházában, a Várszínházban, a *Csíksomlyói passió* színpadra állítására, Novák szinte alkotótársa, s nem csupán koreográfusa lett az előadásnak. Teljes szakmai – néprajzi és koreográfusi – tudása kibontakozhatott abban az összművészeti produkcióban, amelynek fő érdeme volt, hogy „a magyar folklórkutatás tudományosan feltért eredményeit az európai és nemzetközi modern színházi áramlatokkal egyeztetve beemeli a magyar színjátszásba.”⁵⁵ Ezt követően Novák közre-

⁵³ Körtvélyes Géza, *Jegyzetek a Pécsi Balett néptánc-műsorához*, Táncművészeti Értesítő 1975/1. 3–5. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.

⁵⁴ Peters, Kurt idézi F. L., *Böngésző*, Táncművészet, 1979/9.

⁵⁵ Pór Anna, *Találkozások – Tánc és színház*, Színházstudományi Szemle 20. 111–131. Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1986.

működött a *Kőműves Kelemen* című rock-ballada, majd a színházi közeget maga mögött hagyó, a Városligeti domboldala tervezett *István, a király* című rockopera színre állításában. S mindkettőben sikerült az eredeti néptánc folyamatokat a populáris zenéhez illeszteni és a drámai szituációkhoz igazítani. A *Kőműves Kelemenben* „tökéletesen helyére talált Novák Ferenc korábban önálló műként is megalkotott koreográfiája, amely már eleve nem hagyományos néptánc, hanem folklór-elemeket saját leleménnyel alkalmazó mű volt.”⁵⁶ Az *István, a király*ban pedig „a rendezői koncepcióval egybeforrott koreográfia monumentális tömeghatása, dinamizmusa a dráma egyik fő hordozójává vált. [...] A közösségi alkalmakhoz kapcsolódó táncgyományok egyes elemei, a lakodalmi, temetői szokások, az ünnep és gyász szertartásai magától értetődő szervezéssel kapcsolódtak a dráma cselekményéhez.”⁵⁷ Mindezeket túl Novák koreografálta (ugyancsak a Várszínházban) a *Magyar Elektra* táncait, s ugyanakkor azonos címmel egy önálló táncdrámát is komponált, amely egyben ekkor induló utolsó koreográfusi korszakának nyitánya is lett. (Ekkortól ugyanis – érzelve a korábbi cenzúra szorításának végét – visszaszerződött a Honvéd Együtteshez, tehát ismét és most már végleg, professzionális közegbe került, de úgy, hogy ettől kezdve művészi-
leg önálló lehetett). Novák ezután visszatért korai táncdrámáinak világához, természetesen felvértezve a színházi munkák során szerzett dramaturgiai tapasztalatokkal. E szinte már csak irodalmi textusokat színpadra transzponáló táncdrámáiban (*Forrószegek*, *Kocsonya Mihály házassága*) a táncanyagot úgy válogatta össze a főként kollektív formákat kínáló néptáncokból, hogy azok mintegy a dialógust helyettesítsék. E színészi játékkal és erős gesztusokkal dúsított, tömeghatásokra építő és csakis egyfajta értelmezést megengedő (nép)táncszínházi művei mintegy visszakanyarodtak egy korábbi korszak elbeszélésmódjához, a minden elemében és pillanatában „beszélő” tánchoz.

Ősi és modern: Kricskovics Antal

A hatvanas években induló „avantgárdok” közül Kricskovics Antal egészen másfelé mozdult el a hetvenes évek második felére. Kricskovics ugyanis, néhány nyugati tanulmányútjának köszönhetően, azzal szembesült, hogy a nyugat-európai balett-együttesek zömében a modern tánc (a Graham- és a Limón technika) kifejező szókincse és a balettől eltérő testhasználat a polgárjogot nyert, azaz elindult a két, korábban sarkosan ellentétes szemléletet hordozó táncfelfogás fúziója, az ún. crossover irányzat. (Erre volt itthon is átélhető példa a Rambert Balett és a Holland Táncszínház hetvenes években zajló vendégjátéka.) S miután a vasfüggöny mögé ekkoriban még egyetlen modern tánc

⁵⁶ Pór Anna uo.

⁵⁷ Pór Anna uo.

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

Pályatársaihoz hasonlóan Kricskovics életútja is egy professzionális együttesbe torkollott, hiszen a hetvenes évek elejére Rábai elhunyt, Molnár pedig nyugdíjba kényszerült. Így a hivatásos „állami” együttesek élén (az Állami Népi Együttesben és a Budapest Táncegyüttesben) a nemzedékváltás elkerülhetetlen volt, bár a társulatok, illetve a színpadi néptánc szerepének és művészi célkitűzéseinek újragondolása, saját tradícióik és az ennek alternatíváját jelentő amatőr műhelyekben született innovációkkal való szembesülés elmaradt. S ez annál is inkább súlyos helyzetet teremtett, valójában e generáció lassú felmorzsolódását jelentette, mert e fiatalabb, második („avantgárd”) nemzedék tagjai korábbi művészi útjuk folytatását, kiteljesedését remélték a professzionális együttesekben. Ám erre nem került sor – Novák esetében is majd csak 1983 után –, mert a kultúrpolitika elsősorban a bemutatók és előadásszámok teljesítését követelte meg, ami csakis a dekoratív és főként idegenforgalmi célokat szolgáló folklórműsorok szériái mellett volt lehetséges. Kricskovics 1976-tól lett a Budapest Táncegyüttes művészeti vezetője, s ezzel

belépett abba a közegbe, amelyben már nem kísérletezhetett. Az együttesnek ugyanis elsősorban szórakoztató folklórműsorokkal kellett jelentkeznie, bár Kricskovics – és koreográfus társai, Simon Antal és Molnár Lajos – egy-két évente tervezhetett olyan programot, amelyben mintegy kiélhették művészi ambícióikat. Ám Kricskovics ekkor született művei már csak mintegy visszfényei – legjobb esetben ismétlései – voltak korábbi művészi eredményeinek, ráadásul ezek a programok egy-két előadást követően lekerültek a társulat repertoárjáról, tehát nem épülhettek be az együttesi repertoárba, így a közönség ízlésére, néptánc felfogására aligha lehetett hatásuk.

Színpadtól a táncházig: Tímár Sándor

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

⁵⁸ Vitányi Iván, *Jegyzetek a tánc művészi fejlődésének törvényszerűségeiről*, Táncművészeti Értesítő 1966/1. 64–74. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.

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

Tímár színpadi munkái mellett jelentős szerepet vállalt a táncházak elterjesztésében. S egyben annak a (főként Csoóri Sándor által hangoztatott) felfogásnak a népszerűsítésében, hogy valójában a néptáncnak nincs is semmi keresnivalója a színpadon.⁶⁰ E nézet szerint a néptánc nem a színházművészet, hanem elsősorban a mindennapok része, a paraszti életmód eltűnése miatt és után a jelenkori és nagyvárosi fiatalok (nemzeti) identitásának kifejezője. (A kor „hivatalos” álláspontja szerint nacionalistának minősített táncház mozgalom társadalmi és politikai vetületének szélesebb körű vizsgálata nyilván szétfeszí-

⁵⁹ Tímár Sándor, *Bartók programjával – a Bartók együttesben*, Táncművészeti Értesítő 1971/1. 50–52. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.

⁶⁰ Idézi: Maácz László *Szemléleti gondjaink – nemcsak Zalára emlékezve*, Muzsika, 1974/2.

tené e tanulmány kereteit.⁶¹ Arra azonban érdemes figyelni, bár nyilván térben távoli az analógia, hogy a magyarországi táncház mozgalommal egy időben, a hetvenes évek amerikai ellen-kulturális mozgalmaiban milyen fontos szerepet kapott a társas (mert páros) táncokhoz legközelebb álló posztmodern technika, a kontakt improvizáció, amely 1972-es születésekor a közösségi együttlét, a közös mozgás, a szabadidő eltöltésének terepét és lehetőségét kínálta. A kontakt improvizáció óriási sikerében és későbbi nemzetközi hatásában – mint a táncházak gyors és ugyancsak nemzetközi elterjedéséhez – döntő szerepet játszott, hogy a részvétel nem kívánt előképzettséget, tehát a nem tanult, azaz nem képzett test sem volt akadály a közös kulturális-művészeti tevékenységnek.⁶²)

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

⁶¹ Lásd erről: Siklós László, *Táncház*, Zeneműkiadó, Budapest, 1977.

⁶² Banes, Sally uo.

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

Nép – Tánc – Színház: Györgyfalvai Katalin

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

⁶³ Dienes Gedeon, *Fiatal koreográfusok vizsgálódása*, Muzsika, 1970/4. 45–47.

⁶⁴ Maác László, *Fiatal koreográfusok vizsgálódása*, Táncművészeti Értesítő 1970/1. 24–29. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.

⁶⁵ Dienes Gedeon uo.

⁶⁶ Körtvélyes Géza–Maác László, *Párbeszéd a IV. Zalai Kamaratánc Fesztiválról*, Táncművészeti Értesítő 1970/1. 3–23. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.

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

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

⁶⁷ Galambos Tibor, *Nyílt párbeszéd igényével II. Táncművészet*, 1979/2.

⁶⁸ Eck Imre, *Koreográfusi vallomástöröndékek*, Táncművészeti Értesítő 1971/1. 44–49. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.

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

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

⁶⁹ Fuchs Lívia, *Egy pálya emlékezete III. rész*, Parallel, No. 27. Mu Színház Egyesület, Budapest, 2013

⁷⁰ *Vörös zsoldár* műsorfüzet. Közli: Koltay Gábor–Majoros József, *Huszonötödik Színház 1970–1977* Szabad Tér, Budapest, 1999.

⁷¹ Fuchs Lívia, *Egy pálya emlékezete II. rész* Parallel, No. 26. Mu Színház Egyesület, Budapest, 2012.

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

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

A hetvenes évek végére Györgyfalvay is egy professzionális együttes élére került. Ő azonban, eltérően generációjának többi tagjától, nem egy olyan társulathoz szerződött, amely az ötvenes évektől, tehát a mindenkori kultúrpolitika

⁷² Pór Anna, *Találkozások...* uo.

⁷³ Körtvélyes Géza, *Györgyfalvay Katalin és Kricskovics Antal, Táncművészet, 1977/4.*

⁷⁴ Galambos Tibor *Nyílt párbeszéd igényével II.* uo

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

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

⁷⁵ F. L., *Szerintem a táncszínház... Táncművészet*, 1978/1.

⁷⁶ Eszéki Erzsébet, *Tíz év a Népszínházban: halálos szép szerelem*, Magyar Hírlap, 1992. X. 14.

nek (*Utcák és kitérők, Bújócska*) és a szabad értelmezési és asszociációs mezők megteremtésének visszavételét. A *Nézd komédiának* című est egyes művei „az áthatolhatatlanul bonyolult világot tükrözik sajátosan.” A *Das wohltemperierte computerben* pedig „Úgyszólván minden mértani lehetőség szóhoz jut”, míg a *Passacaglia és fúgában* „A hangzuhatag a mozdulatok sűrűjébe vezet, ahol a hangszerek szerint testek kapaszkodnak egybe és lódnak tovább.”⁷⁷

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

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

A nyolcvanas években a hetvenes évek „avantgárdjai” már életkoruknál fogva is kiléptek az intézményesült keretek közül. Kricskovic és Tímár visszatért az amatőr közegbe, s többé már nem a fennálló művészeti normákat megkérdőjelezve alkotott, hanem a klasszikus értelemben vett öntevékeny művészeti mozgalom veteránjaiként tevékenykedtek. Szigeti aránylag fiatalon, és a színházi élet periferiájára szorítva halt meg, Györgyfalvay pedig kényszernyugdíjazása után végérvényesen visszavonult. Egyedül Novák maradt meg még évtizedekig a Honvéd Táncszínházként működő korábbi professzionális társulata élén, de a kilencvenes évektől gyakorlatilag már ő sem koreografált. S mára egyikük műve sem szerepel egyetlen társulat repertoárján sem, hiszen minden táncegyüttesnél az új művészeti vezetés a saját műveiből alakítja ki a társulat műsorrendjét. Így kísérleteik művekben megtestesülő eredményei a színpadokról nyomtalanul eltűntek, bár követőik és utánpótlásuk révén alkotói innovációik zöme a koreográfiai hagyománynak azért része lett. S miután a táncalkotások rögzítése, dokumentálása a nyolcvanas évektől, a videótechni-

⁷⁷ Péter Márta, *„Nézd komédiának”*, Táncművészet, 1986/12.

⁷⁸ Sóvári Zsuzsa, *Tiszteséges kudarc*, Nők Lapja, 1988. XI. 26.

ka elterjedésétől kezdve megoldódott, e generáció főbb – és főként már a nyolcvanas években is játszott – művei e dokumentáció révén hozzáférhetőek. A Lábán-kinetográfia pedig lehetővé teszi a koreográfiai műalkotások struktúrális analízisét is, bár erre eddig kizárólag két esetben, egy Szigeti (*Magyar verbunk*) és egy Györgyfalvay mű (*Bújócska*) esetében történt kísérlet.⁷⁹

A hetvenes évek balettművészete: a táncdrámától a táncszínházig

A hetvenes évek hazai balettművészetének központi problémája a balett megújulásának elmaradása volt. A mindig is modernnek tekintett Pécsi Balett repertoárja, vagyis Eck művészete ebben az évtizedben egyre inkább klasszicizálódott és popularizálódott. Az évtized végére ugyanis Eck elvesztette újtó lendületét, és egyre inkább a saját és táncosai rutinjából dolgozott. Munkásságnak megítélésében továbbra is rendre a korábbi vádak merültek fel: nem elég táncosak és nem eléggé muzikálisak a művei. Akkorra már a korszak legfontosabb új műfaja, a táncszínház irányzatán belül igyekeztek értelmezni Eck munkásságát, és úgy vélték, kompozícióinak ereje „a gondolatban és rendezésben, a színházban van [...] *Táncszínházzá fejlődött ki* a Pécsi Balett (s talán ebben a szóban érezhetni a különbséget a »balettegyüttes«-sel szemben), ahol is a színház: a játék és a kifejezés volt inkább az elsődleges.”⁸⁰ Az itthon ekkor még csak a szavak szintjén ismert táncszínházi irányzat valódi reprezentánsának azonban Maurice Béjart számított, akinek totális táncszínházi előadásai jelentették a balett megújításának ideálját és a mércéjét egész Európában. S így volt ez nálunk is, bár valójában egyetlen táncszínházi produkciója sem ment soha Magyarországon. Az a szűk, de véleményformáló kör azonban, amelyik a táncélet vezető posztjain helyezkedett el, rendszeresen utazhatott Nyugat-Európába, így a sajtóban megjelentek – dicsérő vagy néha elmarasztaló – értékelések Béjart újításairól. (S amikor Béjart társulata, A XX. Század Balettje Lengyelországban is fellépett, oda már azok a hazai szakemberek is eljuthattak, akik másutt aligha láthatták volna a korszak vezető balett együttesét.) S Béjart „avantgárd” művészi alapállása és alkotói módszere azért válhatott követendővé, mert „Maurice Béjart olyan jelenkori humanista művészfilozófus, aki eredendően táncban fejezi ki magát.”⁸¹ Ennek a kívánatos művészeti ideálnak a nevében végül is az Operaház együttese – a Béjart együttes szolistáinak relatív vendégfellépését követően – olyan Béjart egyfelvonásosokat tanult be

⁷⁹ Péczeli Barbara, *Györgyfalvay Katalin Bújócska című koreográfiájának lejegyzés alapú elemzése*. Táncstudományi Tanulmányok, 2000/2001, 101–124. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. Povázai Zsuzsa, *Szigeti Károly Magyar verbunkjának formai elemzése*, Táncstudományi Tanulmányok, 2002/2003, 135–154. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.

⁸⁰ Körtvélyes Géza, *Tízéves a Pécsi Balett*, Magyar Nemzet 1970. V. 4.

⁸¹ Gelencsér Ágnes, *Utószó az operaházi balett évadhoz*, Magyar Nemzet, 1974. VII. 11.

és tűzött repertoárra, amelyeknek semmi közük nem volt Béjart táncszínházi műveihez. Béjart e koreográfiái még táncszínházi kísérletei előtt születtek, és bár nagyszerű alkotások voltak, szerkezetükben, zeneválasztásukban és táncnyelvükben is Béjart első, még a hagyományoktól kevésbé elszakadó korszakához tartoztak. A Béjart-est – amely egyébként egész Kelet-Európában egyedülálló volt – mégis szinte forradalmi áttörést hozott, mert a hazai közönség először szembesülhetett azzal, milyen is valójában a korszerű balettművészet. (Ezért születhetett utólag az a kesernyés értékelés a Pécsi Balett modernsége kapcsán, hogy „...szakmailag Eck Imre dinamittal robbantott az atombomba idején.”⁸²) A hazai balett alkotók ettől kezdve saját kompozícióikat megkerülhetetlenül a Béjart-féle koreográfiai felfogáshoz és az általa képviselt baletthez mérték, s e művészi út adaptálását várta el a szakkritika és a már Béjart műveken „felnőtt” fiatalabb közönség is. Seregi azonban, bármennyire is zseniálisnak tartotta Béjart-t, nem távoldott el a tradicionálisabb, narratív és pszichológizáló balett-felfogástól. Ám egyetlen művében, a Csontváry Kosztka Tivadar sorsát és életművét vízionárius képekben, s nem időrendben és azonosítható karakterekkel és helyzetekkel színpadra állító balettjében mintegy maga mögött hagyta megszokott dramaturgiai megoldásait, s táncszókincsét is az akadémikus baletttől eltérő elemekkel vegyítette, miközben az előadás textusát szöveggel és vetítéssel bővítette. A *cédrus* című két részes balettjében Seregi „anélkül, hogy »sztorit« kalapált volna Csontváry életrajzi adataiból, a lazán összefűzött színpadi képekkel megteremtette az új mű természetes egységét.”⁸³ A Csontváry festményeket szinte megmozdító látomásos jelenetekben mintegy az alkotó járta be „pokolbéli” útját Múzsája és Démona kíséretével, mígnem eljutott örök magányossága fájához, a cédrushoz, ahol a még friss, hiszen csak két évvel korábban bemutatott *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* „hippis” hangulatát felidéző, farmeres fiatalok áhítatos körtáncával zárult a balett. Seregi szokatlan, nem egy történet elmesélésén alapuló művét alig értékelte a kritika, részint a benne alkalmazott vizuális montázsok (mint például a szecessziós közegben pompázó dámák, akik „A virágcsokrokkal lelkesülten halálba masírozó bakák sorai mögött keringőznek.”⁸⁴) bonyolultsága, „érthetlensége” miatt, részint pedig hogy a táncképek valójában alig adtak konkrét fogódzót a befogadás számára, hiszen elsősorban asszociációkat és önálló értelmezést vártak volna a nézőtől. Azt ugyan nem vitatták, hogy a produkció „képzőművészeti fogantatású és hangvételi, erősen szcenírozott, nagyon is színházjellegű, Csontváry képeihez kötődő látványos tánckép sorozat. Drámának tehát igazán-diből nem dráma: tényleges cselekménye nincs, többé-kevésbé meghatározható

⁸² Körtvélyes Géza, *Ízlés térkép térben és időben*, Táncművészet, 1978/11.

⁸³ Maác László, *Balettbemutató az Operaházban*, Magyar Nemzet, 1975. IV.2.

⁸⁴ Gelencsér Ágnes, *A cédrus felújítása az Erkel Színházban*, Magyar Nemzet, 1984. V. 11.

műfaji kereteit viszont Seregi dramatikus tehetsége mindegyre áttöri.”⁸⁵ Ám a hagyományos táncdráma műfajától eltérő, innovatív út folytatásától a kritika óvta az alkotót, és Seregi később valóban nem is próbálkozott többé hasonlóan bonyolult struktúrájú és az értelmezések számára nyitott mű komponálásával – feltehetően a kísérletét fogadó közöny és értetlenség hatására.

A hetvenes évek végétől azonban már nem a Pécsi vagy az Operaházi Balettől várta a balett megújítását a közönség, hanem az újonnan alakult Győri Balettől, amely vállaltan és elkerülhetetlenül Béjart művészetének nyomdokain járt. Az együttest megalapító és vezető Markó Iván ugyanis hét éven át Béjart társulatának szólistája volt, így táncosként részese volt a táncszínházi produkciók megszületésének és előadásának. Viszont soha nem koreografált, így amikor az Állami Balett Intézet végzős növendékeiben – akik már az iskola keretein belül maguk is végeztek stúdiómunkát, így többen koreografáltak is –, megfogalmazódott az elképzelés az évfolyam együtt maradásáról és egy új együttes megalapításáról, úgy csatlakozott a lelkes diákokhoz, hogy programadó művet komponált számukra a tanulmányaikat lezáró vizsgaelőadásra. *A nap szerettei* egyben az újonnan épült győri Kisfaludy Színházban bemutatkozó – és sokszereplős politikai (város és megye, párt és KISZ KB, Kulturális Minisztérium) összefogás eredményeként létrejövő – társulat nyitódarabja is volt. A Győri Balettől a hazai kulturális életben azt várták, hogy „a társulat az európai fejlődés vívmányait integrálja.”⁸⁶ S ehhez elegendő biztosítéknak látszott Markó előadói pályája a Béjart együttesben, és az az elképzelése, hogy „mindent szabad, csak jól kell csinálni. Tehát nincsenek tabuk.”⁸⁷ Tabudöntés alatt Markó főként Béjart olyan művészeti megoldásait értette, mint a zenék montírozása, a művek újszerű világitása és a látványos effektusok alkalmazása. Műveinek táncnyelve, a balett és a modern tánc lehetséges vegyítése kapcsán viszont azt állította, hogy „amennyiben egy koreográfus tudja, hogy mit akar, akkor – ha nincs rá lehetőség, hogy egy jó mester dolgozzék az együttesben – ezt a stílust a munka folyamán maga ki tudja hozni a táncosaiból. [...] nem tartom olyan létfontosságúnak, mint egy jó klasszikus mester jelenlétét.”⁸⁸ A kezdetektől tehát nem is törekedett arra, hogy táncosainak meglévő mozgáskészlete szélesedjen – soha nem is került rá sor, hogy bármilyen más, a balettől eltérő mozgásnyelvet alkalmazott volna –, hanem a teátrális gesztusokban és az erőteljes színészi játékban találta meg az akadémikus szókincshez illeszthető kifejező eszköztárat. Mesterét annak gyakorta provokatív témavá-

⁸⁵ Körtvélyes Géza, *Milyen balett A cédrus*, Táncművészeti Értesítő 1975/2. 41–46. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.

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

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

⁸⁸ Maác László uo.

lasztásában sem kívánta követni, mert Béjart Nyugat-Európában élve az általa tapasztaltakra reflektál, márpedig Markó szerint ott „évek óta a dekadencia burjánzik, s Béjart tulajdonképpen rossz művész lenne, ha nem ezt adná, tükrözné [...] De [...] a művész nemcsak azt fejezheti ki, hanem az *ellen* is mondhat, vagy túl kell mutatnia rajta.” – állította.⁸⁹ Vagyis miközben a balett pontosan nem definiált modernizálását, megújítását hirdette a társulat élén, meglehetősen konzervatív koreográfiai megközelítést vallott. Az őt érdeklő témák kapcsán pedig Markó már a kezdetekkor azt ígérte, „Az emberi küzdelemről szeretnék szólni, s arról az emberről, aki a biblikus paradicsomi állapotból kiűzetik, s minden segítség nélkül újból és egyedül kell az életnek nekikezdenie.”⁹⁰

S bár Markó életműve a nyolcvanas évektől bontakozott ki, de miután a társulat még a hetvenes évtizedben indult, és a győriek újítása, a táncszínház meghonosítása is ahhoz köti, esztétikailag e korszakhoz tartozik. Markó táncszínházi előadásai valójában csupa passiótörténet volt, a nagybetűs Emberről, aki heroikus küzdelmek után jut el a halálig és/vagy a megváltásig (*Stációk, Don Juan árnyéka rajtunk, Szamuráj*). „Művészete a neo-expresszionizmus szenvedélyes kitárulkozása jegyében szinte tudatos kihívás az »elidegenedés«, az »abszurd«, az intellektuális művészet matematikai absztrakciói ellen. Ha Nikolais egyéniségüktől, emberi személyiségüktől megfosztott, kaleidoszkópszerűen megvilágított emberatomjaira gondolunk, vagy Cunningham szorongásos, sivár, sci-fi-szerű látomásait idézzük, akkor félreérthetetlen, hogy mi ellen és mi mellett tesz hitet Markó Iván programszerű bemutatkozása.”⁹¹ Ha most azt nem firtatjuk, a hazai nézőknek (és olvasóknak) honnan is lehetett volna bármiféle tudásuk és élményük az említett amerikai alkotók munkásságáról, arra érdemes figyelniük, hogy éppen a modern tánc expresszionizmusát tagadó neoavantgárdokkal állítja szembe a kritikus Markó táncszínházát már az indulás pillanatában. Amelytől valóban szinte mindvégig távol álltak az avantgárd gesztusok, módszerek vagy szemlélet, hiszen e művek inkább a(z) ismét nagybetűs) Hit, Heroizmus, Szerelem, Közösség szükségességét és dicsőségét hirdették. S miután – elsősorban Gombár Judit szcenikai tudásának köszönhetően – a győri produkciók lenyűgözően látványos, teátrálisan gazdag és így kimondottan érzéki élményt nyújtottak, a társulat hihetetlenül népszerű lett. S nem csupán egy szűkebb értelmiségi réteg körében, mint valaha a Pécsi Balett, hanem a legszélesebb nézői körben is. Ez a rajongás lehetővé tette, hogy ne csupán Győrben, és a megszokott színházi miliőben, hanem – ismét Béjart koncepciója nyomán – mintegy új és populáris rítust teremtve, a buda-

⁸⁹ Maác László uo.

⁹⁰ Maác László uo.

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

pesti Sportcsarnokban is közönség elé lépjenek (*Izzó planéták, Jézus, az ember fia*), alkalmanként több mint háromezer néző előtt, ami egy hagyományos balettelőadás esetében elképzelhetetlen lett volna.

Markó műveinek szakmai fogadtatása élesen megosztotta a tánc- és színházi kritikát. A tánckritikusok már a Győri Balett második bemutatójától kezdve felrőtták neki a tánc szókinccs szegényességét és a gesztusok túlburjánzását, a darabok szentimentális hangvételét, patetikusságát, a dramaturgia és a kompozíció sematikusságát. A színházi kritikusok viszont nagyra értékelték Markó koreográfiáinak teatralitását, s ennek következtében, elsőként a magyar koreográfusok közül, Markó munkásságáról könyv jelent meg már a Győri Balett ötödik évében, majd néhány év múlva ennek bővített kiadása is megszületett. Ebben a színikritikus szerző leszögezi: „Markó Iván és a Győri Balett eddigi *oeuvre*-je is elsősorban színházként érdekel. Mert meggyőződésem, hogy amit ők művelnek, az voltaképp teátrum – hogy a tőlük kapott élményben olyan új minőség nyilvánul meg, amelyet a hazai közönség ez idáig hiába várt a színháztól.”⁹² Markó táncszínházában az európai világszínházi tendenciák – Brecht-től Mnouchkine-ig és Grotowskitól Ljubimovon át Brookig ívelő – összegzését, az új teatralitás megvalósulását ünnepli. Mindazt a hol Gesamtkunstnak, hol mozgásszínháznak nevezett nem szövegközpontú elgondolást, ami a szerző szerint hiányzott a hazai színházi életből, legalábbis a professzionális, intézményszerű színházak munkájából.

Markó saját táncszínházi produkcióiban eltért Bėjart-nak a képek, akciók és a zenék egymásra montírozásából, a jelenetek szimultaneitására és mellérendelésére építő, s a nézőket csak az asszociációk mentén „irányító” totális táncszínházi modelljétől. Attól az ars poétikájától, amelynek lényege volt, hogy a tánc a 20. század második felében többé nem mesélhet történetet. Markó ellenben mindig történetet mesélt, így megmaradt a lineáris dramaturgiánál és a jelenetek hierarchikus szerveződésénél, bár mesteréhez hasonlóan időnként nála is kiléptek a táncosok hagyományosan „néma” szerepükből, és megszólaltak (*Az igazság pillanata*). Kísérletezett – ismét Bėjart nyomdokain – a nézők aktív bevonásával is a rítusként felfogott színházi celebrációba. A *Tabuk és fétisek* című szertartásjátékban például a nézők körbeülték a játékteret, s a táncosok a sorok szélén helyet foglaló nézőkkel kezét fogva, egymást kölcsönösen megérintve mintegy mágikus kör fontak a színpadi tér köré. A *Párizs gyermekei* előadásának végén pedig, a kétszáz éves francia forradalom eszméinek apoteózisaként a táncosok vidám és közös lánctáncba vonták a Szegedi Szabadtéri Játékok nézőit, amint a színpadról a nézőtérre, majd ismét a színpadra kigyóztott a közös farandole. Markó legnagyobb kritikai visszhangot kiváltó újítása

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

azonban *A csodálatos mandarin* újraírása volt, amelyben – ha nem is elsőként, hiszen Moszkvában már 1961-ben színre vitték a muzsikát *Az éjszakai város* címmel és teljesen új szöveggel – Markó és Gombár új szöveggel mellőzte Lengyel Menyhért eredeti librettóját. A tánckritikusok zöme ismét elvitatta a zene és szöveg radikális újraértelmezésének lehetőségét, holott Markó *Mandarinja* valójában csak a szüzsé szintjén változott, míg a Szabolcsi és Harangozó által még az ötvenes években konstruált Bartók értelmezés lényegét, a mű humanista üzenete lényegében változatlan maradt. A színházi szakma nem foglalkozott a mű előadásának táncszínpadi konvencióival, hanem a lenyűgöző látvány, a hatalmasra növelt tér és a teret időről-időre ponttá szűkítő, illetve határtalanná tágító világítás hatáselemeinek összességét, a színrevitelnek a nézőt szinte a székbe szögező teátrális effektusait, érzéki erejét, a színpadi akciók lenyűgöző sodrását értékelte – ismét mindazt, ami a korabeli színházi közegekből hiányzott.

*

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

IRODALOM

- ANTAL László (szerk.), *A magyar néptáncművészet múltjáról és jelenéről*
Szombathely, 1996
- BANES, Sally, *Terpszikhoré tornacsukában – Az amerikai posztmodern tánc*
Planétás, Bp., 2000
- BÉRCZES László, *Másshínház Magyarországon 1945–1989 Színház* 1996/3., 4., 5.
- COPELAND, Roger *Merce Cunningham – A modern tánc modernizálása*
L'Harmattan, 2012
- DEMCSÁK Katalin, *Sciptum – a Szegedi Kortárs Balett története*
Factory Creative Stúdió, Szeged, 2009
- DIENES Gedeon–FUCHS Lívía (szerk.), *A színpadi tánc története Magyarországon*
Múzsák, 1989
- ESZÉKI Erzsébet, *Tánc az élet Zrínyi*, Bp., 1993
- FÖLDÉNYI F. László, (szerk.) *Színháztudományi Szemle*, 20.
Magyar Színházi Intézet, Bp., 1986
- FUCHS Lívía, *Száz év tánc*, L'Harmattan, Bp., 2007
- GYÉMÁNT Csilla, *Imre Zoltán – táncművész, koreográfus*
Bába és Társa Kft., Bp., 2005
- IMRE Zoltán (szerk.), *Alternatív színháztörténetek*
Balassi, Bp., 2008
- JÁKFAI Magdolna (szerk.), *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*
Balassi–Sz. F. E., Bp., 2011
- KAÁN Zsuzsa, *Seregi Nemzetközi Tánc és Kultúra Alapítvány*, Bp., 2005
- KLANICZAY Júlia–SASVÁRI Edit (szerk.), *Törvénytelen avantgárd*
Artpool–Balassi, 2003
- KOLTAY Gábor–MAJOROS József *Huszonötödik Színház 1970–1977*
Szabad Tér Bp., 1999
- KOÓS Anna, *Színházi történetek szobában, kirakatban*
Akadémiai, Bp., 2009
- KRÁLL Csaba, *Színe és fonákja – A szolnoki néptáncfesztiválok története*
Aba-Novák Kulturális Központ Kft., Szolnok, 2013
- LENKEI Júlia, *Mozdulatművészet Magvető–T-Twins*, 1993
- LUKÁCS István, (szerk.) *A csend relációi*, ELTE, Bp., 1999

- MAJOROS József (szerk.), *Szigeti Károly emlékkönyv*, Szabad Tér, Bp., 1999
- MESTYÁN Ádám és HORVÁTH Eszter (szerk.), *Látvány/színház – Performativitás, műfaj, test*, L'Harmattan, Bp., 2006
- MÉSZÁROS Tamás, *Markó Iván táncszínháza*, Múzsák, Bp., é.n. [1984]
- MÉSZÁROS Tamás, *Az álmok ura*, Múzsák, Bp., 1989
- MIHÁLYI Gábor (szerk.), *Időben – 60 éves az Állami Népi Együttes Hagyományok Háza*, Bp., é.n. [2011]
- MOLNÁR Gál Péter, *Eck Imre és a Pécsi Balett*, Jelenkor, Pécs, 2000
- MOLNÁR István, *Magyar táncagyományok*, Magyar Élet, Bp., 1947
- PESOVÁR Ernő, (szerk.) *Rábai Miklós élő öröksége*, Planétás, Bp., 1997
- RÉNYI András, *Testek világlása*, Kijárat, Bp., 1999
- RÉNYI András, *Az értelmezés tébolya*, Kijárat, Bp., 2008
- RUPÁNYI Izabel (szerk.), *A Thália Társaságtól 2011-ig – A független színház és tánc száz éve*, BESZT Egyesület, Bp., 2011
- SÁNDOR L. István–VÁRSZEGI Tibor (szerk.), *Fordulatok I–II.*, Magánkiadás
- SZILÁGYI Gábor (szerk.), *Forog a tánc, forog...*
Vasas Szakszervezeti Szövetség, Bp., 1998
- VÁRSZEGI Tibor (szerk.), *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*, 1990