

A magyar néptánc évtizedei

A magyar néptánc évtizedei

Impresszum

Műhelytanulmányok V. évfolyam / 2.

A magyar néptánc évtizedei

Szerkesztő:

Fehér Anikó

Olvasószerkesztő:

Soltész-Kákay Viola

© Magyar Művészeti Akadémia

Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2024

© Szerzők, 2024

© Szerkesztő, 2024

Jelen kiadványunk a Valóság című folyóiratban nyomtatott formában megjelent tanulmányok elektronikus változatát tartalmazza.

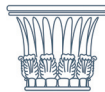
ISBN 978-615-6669-07-0

MMA MMKI

1121 Budapest,

Budakeszi út 38.

A kiadásért felel dr. Csáji László Koppány, az MMA MMKI igazgatója.



MMA•MMKI

Tartalomjegyzék

Előszó.....	7
Kővágó Zsuzsa: A „Magyar Iskola” szemléletével nevelt táncművészek-pedagógusok szerepe, hatása táncművészetünk újragondolásában	9
Hortobágyi Gyöngyvér: 50 év néptánc – Honnan hova? Táncművész- és táncpedagógus-képzés a Magyar Táncművészeti Egyetemen.....	15
Zsuráfszky Zoltán: Utam a Balettintézettől a Magyar Nemzeti Táncegyüttesig	21
Bólya Anna Mária: Adalékok az állami népi együttesek történetéhez: a folklóranyag színpadi feldolgozásának kérdései a szkopjei állami népi együttes kapcsán	27
Fehér Anikó: A Kállai kettős	39
Timár Mihály: Timár Sándor tevékenysége az Állami Balett Intézetben és a Magyar Állami Népi Együttes élén – Pedagógiai és művészeti megújulás az újfolklorizmus jegyében	47

Előszó

A világon mindenütt ismerik és elismerik a magyar néptánc szépségét, erejét. A nyelvünkön nem beszélők is értik a mozdulatok üzenetét, a lépések, csapások, forgások jelentését.

A magyar néptánc alapvetően nem a színpadra (ahogyan más népek táncai sem), nem a közönség elé született. Eredetileg a parasztemberek szórakozását jelentette, helye a falusi bálokon volt. Elérkezett azonban az az idő, amikor felkerült a színpadra, azaz koreográfiák, táncdrámák, táncszínházi alkotások jöttek létre avatott művészek munkája nyomán a néptánc nyelvezetéből.

Éppen hetven éve, 1951-ben alakult meg a Magyar Állami Népi Együttes. Akkor három karból állt: tánc-, ének- és zenekarból. A népi zenekart Gulyás László zeneszerző irányította, az énekkart Csenki Imre. A koreográfus, művészeti vezető Rábai Miklós volt, aki az eredeti magyar néptáncot igyekezett a színpadon bemutatni.

A ma Magyar Táncművészeti Egyetem néven ismert intézmény 1950 szeptemberében indult Állami Balett Intézet néven. 1971 szeptemberében, ötven évvel ezelőtt középfokú néptánc tagozat is létesült falai között. A mesterek Györgyfalvy Katalin és Timár Sándor voltak. Az évek során kitűnő néptáncművészek, koreográfusok és tanárok sora hagyta el az intézményt, öregbítve tudásukkal folklórnk hírnevét. Konferenciánkon az említett két jelentős iskolát, ezek eredményeit mutatjuk be, kitérve társadalmi és művészeti hatásaikra.

Közel ugyanebben az időben indult a magyarországi táncművészeti mozgalom is, amely a néptáncot mint egyfajta újjáteremtett szórakozási formát ajánlotta a fiataloknak, természetesen sokoldalú néprajzi, népzenei tudással is ellátva őket. A néptánc mint egyfajta nyelvezet kezdett bekerülni a kultúra forgatagába.

Berzsenyi 1811-ben írta meg híres versét *A táncok* címmel, melyben különféle népek táncait hasonlítja össze. A magyarról így szól:

*Titkos törvényt mesterség nem szedi rendbe,
Csak maga szab törvényt, s lelkesedése határt.
Ember az, aki magyar tánchoz jól terme, örüljön!*

A Magyar Állami Népi Együttes és a Magyar Táncművészeti Egyetem számos olyan művészt és szakembert adott művészeti életünknek, akikre mindez biztosan elmondható. Az egyre inkább az online térben megélt világunkban különösen kell figyelni azokra a művészeti ágakra, ahol az érintésnek, az arccal való megjelenésnek nagy a jelentősége. A kötetben található tanulmányok és szakmai visszaemlékezések erről beszélnek!

Fehér Anikó

Kővágó Zsuzsa

A „Magyar Iskola” szemléletével nevelt táncművészek-pedagógusok szerepe táncművészetünk újragondolásában

Jeles alkotóművészek, kutatók, pedagógusok előadásait hallhattuk A *magyar néptánc évtizedei*¹ konferencián a magyar színpadi néptáncművészet történetéről, az alkotói szemlélet változásáról, a professzionális néptáncművészképzés megindításáról és a minőségében, mélységében egyre professzionálisabb pedagógusképzésről.

Mi volt az a sajátosság, amely megkülönböztette a magyarországit az európai, ezen belül a kelet-európai színpadi néptáncművésztől? A hazai gyakorlat – különösen az úgynevezett második koreográfusnemzedék megjelenésével, nagyjából az 1950-es évek végétől kezdődően – nemcsak szórakoztatni kívánt, nemcsak a néptánc kínálta szépséget célozta a táncszínpadokon bemutatni, hanem az elmélyült kutatósokra támaszkodva saját gondolatait is el kívánta és el is tudta mondani az emberi kapcsolatokról, a világról, a társadalmi jelenségekről. A kísérletek elsősorban az amatőr együtteseknél születtek – hiszen e csoportok munkáját nem befolyásolta kötelező előadásszám, hivatalos protokoll –, ugyanakkor a koreográfusok zöme a hivatalos és önképzés során szerzett alapos folklórismerettel, táncalkotói gyakorlattal és nem utolsósorban gazdag, széles körű műveltséggel párosult tehetséggel készítette kompozícióit. A „Hatok” néven emlegetett csoportot – Galambos Tibort, Györgyfalvy Katalint, Novák Ferencet, Szigeti Károlyt, Timár Sándort, Vásárhelyi Lászlót – és az abba nem tartozó, de szellemiségében hozzá köthető és azzal egyidőben alkotó Kricskovics Antal tekinthetjük az újítás szándékával színre lépők vezéregyéniségeinek.

A szélesebb értelemben vett néptáncmozgalomban – műveik nyomán is az 1960-as években – olyan megformálásoknak lehettünk tanúi, amelyek a néptánc nyelvén társadalmi problémákat is felvetettek a színpadokon. A hazai fesztiválok – Szolnok s különösképp a Zalai Kamaratánc Fesztivál – már nemcsak „vidám tánckarneválok” voltak, mint az '50-es évek találkozóí, hanem alkalmat adtak a kísérletek bemutatására. Itt született meg egy nyugati teoretikustól a versenyt követő szakmai megbeszélésen a „Magyar Iskola” kifejezés. Igaza volt, hiszen a tiszta, autentikus tájegységi anyagból komponált kamara- – de nem szvit- – formában alkotott művek mellett valódi drámák is megjelentek, mégpedig nem a korábban megszokott balladafeldolgozások lineáris történetmesélésének sémájával. Ekkoriban (1965) már kezdett körvonalazódni a táncszínházi alkotói attitűd. (A mozdulatművészet világában az 1930-as évektől már létezett a fogalom, de a hazai táncélet csak ez időben kezdte ez irányú koreográfiai kísérleteit.)

A „Magyar Iskola” reprezentánsai két egymástól jól elkülöníthető úton éltek a magyar néptánc kincs színpadi bemutatásával. Az egyik, az autentikus utat választva az eredeti táncanyag – a pódium törvényei szerinti sűrítéssel – szépségét, gazdagságát,

¹ A konferencia online valósult meg 2021. február 1-jén, felvétele a következő YouTube-linken megtekinthető: <https://www.youtube.com/watch?v=ppzcdd0mkq0>

a folyamatok hűséges bemutatását tekintette alkotóművészi céljának. Egy-egy régió, netán adatközlő, avagy település tánckincse volt a koreográfia tematikája. Ez az irány biztosan támaszkodott a folkloristák hatalmas kutatómunkájának eredményeire és a gyűjtések egyre nagyobb számú közreadására. A kutatókhoz csatlakozva, avagy önállóan, egyre több koreográfus indult gyűjtőútra, s magával vitte tanítványait is. Így az amatőrmozgalom táncosai eredeti közegben ismerkedtek az adott régió-település táncos hagyományaival, személyes test-tánc élménnyé váltak a táncstílusok, előadói magatartásformák. Ezen élmények tették hitelessé egy-egy koreográfia színpadi megjelenítését. Az autentikus szemlélet legmarkánsabb képviselője Timár Sándor és az általa vezetett Bartók Együttes volt. Az ő munkásságáról a kötet további tanulmányaiban már több alkalommal is szó esett.

A másik, úgynevezett „bartóki utat” képviselő alkotók a néptánckincset mint táncnyelvi eszközt használták művészi közlendőik kifejezéséhez. Györgyfalvy, Novák, Szigeti, Kricks Kovics és társaik amatőregyütteseik néptáncnyelven fogalmazott munkáival reagáltak koruk társadalmi problémáira, mégpedig úgy, hogy műveik megformálásában nem mindig ragaszkodtak a regionális stílusok diktálta folyamatok teljes táncszövetének színpadi felvonultatásához. Sok esetben az anyag széttördelésével vagy egy-egy stílus ütköztetésével fogalmazták meg közlendőjüket. A koreográfiákban nem, vagy csak igen kis mértékben használták a klasszikus balettből vagy a Molnár-technikából átvett elemeket. Annál gyakrabban éltek a köznapi mozgás vagy a hétköznapi érintkezés gesztusaival. A tánckompozíciók dramaturgiai háttérében ott érzékelhettük a nagyon tudatos zenedramaturgiai szerkesztést és a kortárs filmművészeti alkotások vizualitását, eredményeit. A művek olvasatát a nézőkre bízták, céljuk semmiképpen nem a szórakoztatás vagy a folklór kínálta szépség, kuriozitás bemutatása volt, hanem az, hogy saját nyelvükön mondják el az emberről, a világról alkotott érzéseiket, véleményüket. E művészi felfogás markáns képviselőinek egyike volt Györgyfalvy Katalin.

Az Állami Balett Intézetben 1971-ben indított első néptánc tagozatos évfolyamot két, a folklórt mélységesen tisztelő, de színpadi-alkotói munkásságában jelentősen eltérő koreográfus, Györgyfalvy Katalin és Timár Sándor vezette egy-egy asszisztens segítségével. Molnár Lajos (Pubi, az első Liszt-díjas néptáncművész, maga is újjító szellemű, alkotó táncművész) volt a mesternő munkatársa, az autentikus iskolán nevelkedett Janek József pedig Timár tevékenységét segítette. A két vezető művész-pedagógus táncosnevelő munkássága révén a szakmai útra készülők növendékeknek megadatott az a szerencse, hogy személyi adottságaiknak, indíttatásuknak is megfelelő utat választhassanak pályájukon.

A hallgatók a képzési idő alatt nemcsak a korszak professzionális együtteseinek legjelentősebb repertoáranyagával foglalkoztak – így előadói stílusérzékük is sokszínűen gyarapodott –, hanem arra is módjuk nyílt, hogy gyűjtőutak által megismerjék a hagyománygazdag régiók paraszti életformáját, táncalkalmait. Útravalóul kapták még az újjító szándék, a kísérletező szemlélet kínálta lehetőségek szakmai sikerélményét is. Mindezek mellett az akkor kibontakozó táncművelésben való részvétel megmutatta azt az utat is, hogy milyen módon lehet városi körülmények között megélni és megteremteni a népi kultúra hagyományainak őrzését, a táncbéli anyanyelv alakítását és a „visszatartás” lehetőségét. A gazdag repertoáranyag gyakorlata mellé

társult a klasszikus balettismeretek elsajátítása – amely elengedhetetlen a táncos plaszticitás megalapozásához –, elméleti folklórismereteket pedig a korszak legjelesebb oktatóitól hallgathattak.

A sokirányú felkészítés tette lehetővé, hogy akár a Magyar Állami Népi Együttes (MÁNE) vagy a Honvéd Művészegyüttes, a Budapest és a Duna Művészegyüttes tánc-karaiba valóban sokoldalúan képzett fiatalok kerülhettek. Megjelenésük az előadóművészi nemzedékváltásban igen jelentősnek mondható, hiszen az alapos, úgynevezett autentikus táncolási mód új ízeket, színeket hozott.

Az első, mára már legendásként emlegetett végzős évfolyam reveláló erővel jelentkezett táncszínpadainkon. Nagyon hamar – talán a táncházmozgalomban játszott szerepük is közrejátszott abban, hogy tagjai – nemcsak a fővárosban, hanem országosan ismert táncos személyiségekként egyre inkább példaképpé váltak az autentikus előadásmódot kedvelő nagyközönség előtt is. Széles körű anyagismeret és az adatközlők egyéniségét is interpretáló megformálás jellemezte többek között a mára már mesterként elismert Batyu (Farkas Zoltán), Zsura (Zsurárfszky Zoltán Kossuth-díjas társulatvezető), valamint a világhírű népdalénekes, Sebestyén Márta színpadi jelenlétét. Zórándi Máriát alkata nemcsak lírai szerepekre predesztinálta, de plasztikai adottságait jól kamatoztatta a kevert táncnyelvekkel kísérletező koreográfiákban is. Ki kell emelnünk a nevét, hisz a tagozat alapítói talán soha nem gondolták volna, hogy summa cum laude doktorátust szerezve az immár egyetemmé alakult intézmény rektora lesz. Korai halála a hazai egyetemes táncművészeti élet nagy vesztesége. Csak a legismertebb neveket emeltem ki az első évfolyamból, mert e rövid elmélkedés nem teszi lehetővé az elemző értékelést. Meg kell jegyeznünk, hogy a néptáncszínházi tánctagozaton végzett növendékek számos táncos egyénisége nyert el pályáján magas rangú előadóművészi állami kitüntetést az alapítás óta elmúlt évtizedek alatt. Az a tény, hogy a tagozatindító mesterek teret adtak a növendékek táncbéli gondolkodásának megfogalmazására – akár improvizációs képességeik kibontakoztatására, akár egyéniségükből fakadó szerepformálásra –, elősegítette azt is, hogy igen hamar induljanak egyéni pedagógusi koncepcióik vagy a táncalkotásról való elképzeléseik megvalósítása felé. A kiemelkedő növendékekből igen hamar lettek hajdani mestereik hivatásos társulatainál tánckarvezetők vagy asszisztensek, koreográfiai kísérletezésre is lehetőségeket kaptak, illetve néhányukra amatőr együttesek vezetését is szívesen bízták. Mindez azt eredményezte, hogy megváltozott a széles értelemben vett néptáncmozgalom koreográfiai palettája.

A két irányzat: az autentikus formálásmód és a táncszínházi koncepció előadásai sorra születtek és mérettek meg az országos találkozók, s bizony parázs viták keletkeztek arról, hogyan, milyen módon kell és lehet használni a folklórkincset a táncszínpadon. De ezek termékenyen hatottak a táncművésznevelésre, mert egyre gyarapodott, szélesedett az oktatási anyag. Sokoldalúvá vált a stílus tisztaságra törekvő, interpretációs készségeket fejlesztő képzés. A kinetográfia megismerésével, a táncírás-olvasás gyakorlatával tánc tudásuk is elmélyült, testhasználatuk tudatossá vált. E gyakorlat révén a nemzetközi „néptáncosvilágban” szinte egyedülálló módon professzionálisan képzett néptáncosaink nemcsak vizuális úton ismerkednek a táncmatériával, hanem kinetográfiai olvasókészségük révén is kiművelt előadók. Az évfolyamok a modern tánc nagy iskoláival éppúgy találkoztak, mint a történelmi társastáncok

alapjaival, avagy az alkalmazott színpadi tánc gyakorlatával. Így a már végzett növények az idők során nemcsak professzionális néptáncgyűttestekhez szerződhetek, hanem lehetőségük nyílt arra is, hogy személyes indíttatásukból – netán kényszerből – táncművészi alapképzettségük birtokában akár kortárstánc-együtteseknél, akár a reprezentatív szórakoztatótánc-társulatoknál teljesítsék ki művészi kvalitásaikat. Mára már szinte gyakorlat, hogy szinte minden hazai kortárs társulatnál találkozunk néptáncszínházi tánctagozaton képzett művészekkel. Elegendő csak Juronics Tamás Kossuth-díjas koreográfus művészegyüttesét, a Szegedi Kortárs Balettet említeni. Feltehető, hogy a kortársi jelenlét mögött erőteljesen van jelen az a tény, hogy a néptánc dinamikai követelményei, a szólisztikus és páros táncok variációs gyakorlata komoly előnyt jelent a modern tánc kívánalmainak abszolválásában.

A sokszínű és egységes szemlélettel végzett táncosnevelés eredményességére mutat rá az is, hogy egy szinte teljes évfolyam leszerződöttese révén vált táncszínházzá a Novák Ferenc vezette Honvéd Művészegyüttes táncára. A társulat repertoárjába került drámák, táncjátékok az autentikus ismeret birtokában táncszínházi igényrel születtek, s hoztak jelentős sikereket Európában, az amerikai földrészen és Ázsiában. Napjainkban a társulat Nemzeti Táncszínház néven működik Zsuráfszky Zoltán vezetésével. A *Martin-archívum* című produkcióorozatával a paraszti hagyományőrzést reprezentálja, regény- és mesejáték-adaptációival pedig a színházi megközelítést közvetíti. Nincs mód arra, hogy minden irányzatot bemutassunk, de meg kell említenünk a Duna Táncműhely által képviselt utat, amelyben az alkotók több műsorukkal is azt az elvet követik, amelyet már a második generációhoz tartozó elődek is. Nevezetesen a klasszikus zeneművészetből merítették koreográfiáik zenei anyagát, s az inspirációból táncos anyanyelvükön és a tematika igényei szerint kortársi elemeket is szervesen az alapmatériához kapcsolva fogalmazzák meg táncjátékaikat. Ugyanezen jelenséggel találkozunk a MÁNE nagylélegzetű kompozícióiban is.

Érdekes jelenség, hogy ezen útnak egyre több követőjével találkozunk – főképp az amatőrmozgalomban –, de hiába a néptáncnkincs alapos ismerete, a kortárs tánc elemeiből kölcsönzött mozgásmatéria még nem szervesül az amatőr kísérletezők munkáiba.

E mögött az is szerepet játszik, hogy a pedagógusképzésben részt vevő táncosok, tánckarvezető koreográfusok tanulmányaik során az egyetemes tánc történet eredményeivel ismerkedve meg-megpróbálkoznak azzal, hogy az új mozgásismereteket beépítsék munkáikba. Ezek még kiforratlan kísérletek, nem veszik figyelembe azt a tényt, hogy amatőr táncosaik zöme nem kapott olyan alapképzést, amelynek birtokában valóban képesek a maradéktalan plasztikai formálásra.

A professzionális néptáncos- és az egyetemi szintű pedagógusképzésünk nemcsak a magyarországi művészeti nevelésben játszik jelentős szerepet. A határon túli magyarságból éppúgy érkeznek előadóművészi pályára készülő fiatalok, mint a tanárképzésbe. A művészképzésbe érkezetteknek különösen nagy szerepük van abban is, hogy a környező országokban is kezd megváltozni a színpadi néptáncról alkotott felfogás. Egyre több táncszínházi kompozíció születik a repertoárookban. A műsorkínálatokban egyre erőteljesebb a hagyományőrzés, a regionális színeket reprezentáló autentikus előadásmód, a szvitszerű komponálás háttérbe szorul, jobbra a való életből kiemelt, zsánerképeket idéző feldolgozásokkal találkozunk. A művészképzésbe

érkezett határon túli fiatalok pedig tanulmányi idejük alatt, ittlétükkor gazdagítják társaik ismereteit szűkebb pátriájuk folklórhagyományairól. Örvendetes az is, hogy a diaszpórában élő magyarságtól is jönnek, jöttek hallgatók. A professzionálisan képzett táncművész-pedagógus oktatók többhetes – és rendszeres – kurzusain eredeti anyagokat tanítanak a diaszpórában élők nagyobb kulturális központjaiban. Ennek következtében egyre kevesebb „műmagyar ruhában, nemzeti színű szalaggal, fehér rokolyában, piros pártával koronázott csoport” tevékenykedik az ottani közösségekben, a hiteles képzésnek köszönhetően megismerhetik az óhaza valós táncvilágát, hagyományait.

Hortobágyi Gyöngyvér 50 év néptánc – Honnan hova?

Táncművész- és táncpedagógus-képzés a Magyar Táncművészeti Egyetemen (MTE Néptánc Tanszék)

Hazánkban a *Magyar Táncművészeti Egyetem* jelenleg az egyetlen állami fenntartású intézmény, ahol felsőfokú táncművész- és táncpedagógus-képzés folyik – mondhatam három évvel ezelőtt még a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete által szervezett, *A magyar néptánc évtizedei* című konferencián 2021. 02. 01-én.

Az előadás elhangzása – melynek e tanulmány annak írott változata – óta az egyetem jogállásában változás állt be, jelenleg a *Magyar Táncművészeti Egyetemért Alapítvány* hatásköre alá tartozik. Az alapítvány alapítója az MTE tv. 1. § (1) bekezdése alapján a magyar állam nevében eljárva Magyarország kormánya. Az alapítvány alapítói jogait az MTE tv. 1. § (4) bekezdése, valamint az alapítvány alapító okiratának II.2.1. alpontja alapján 2021. augusztus 1. napjától kezdődően az alapítvány kuratóriuma gyakorolja.

A Magyar Táncművészeti Egyetem jogelődjében, az *Állami Balett Intézet*ben 1971-ben indult a középfokú néptáncművészképzés. Az első legendás néptánc tagozatot Györgyfalvy Katalin és Timár Sándor vezette. A képzést Lőrinc György, majd Rábai Miklós és Novák Ferenc kezdeményezte, hogy a hivatásos együttesek számára biztosítsák a professzionális utánpótlást, és képzett táncosok kerüljenek a hivatásos néptáncegyüttesekbe. Az intézmény vezetői a két elismert szakember koreográfusi hitvallásának különbözőségében és módszerük magas szintű szakmai elismertségében látták a képzés sikerét. A *néptánc tagozat* a balettintézeti hagyományoknak megfelelően két műszakban dolgozott: délelőtt közismereti oktatás folyt, majd délután kettőtől fél hétig szakmai órák voltak a hét minden napján, hiszen a '70-es években még szombaton is volt iskola. A nap mindig klasszikus balettórával kezdődött, majd néptáncórákat tartottak, ezt a két főtárgyat egészítette ki eleinte a történelmi társastánc, az akrobatika, a népzene. A további tagozatok alaptantárgyai is ezek voltak, de idővel újabbak is beépültek, mint a modern tánctechnikák, a modern társastánc, a sztepp-technika, a színészi játék alapjai, valamint a táncjelírás mint a néptánclejegyzés, -olvasás notációs abc-je. A képzési struktúra folyamatos fejlődése garancia a néptánc tagozatot elvégző művészelöltek szakmai sokoldalúságára.

A későbbi *tagozatok oktatásakor* elsősorban Timár Sándor pedagógiai módszerét alkalmazta az *újabb pedagógusgeneráció*. Kiemelkedő képviselőiként tartjuk számon Zórándi Máriát, aki az első tagozaton végzett – és később az akkor még főiskola rektora lett –; Janek Józsefet, a Bartók Együttes egykori táncosát; Molnár Lajos „Pubit”, a Budapest Együttes szólistáját; Brieber Jánost, volt államis táncost; Horváth Mónikát, Béres Anikót, akik szintén itt végeztek, az Experidance és a Honvéd Táncszínház volt szólistáit, akik a korábbi években tanítottak a tagozaton.

A jelenlegi oktatógárda tagjai: Végső Miklós, aki az első tagozaton végzett, és az Állami Népi Együttes szólistája volt 29 éven keresztül; Ónodi Béla, aki szintén az Ál-

lami Népi Együttes táncosa volt; Rémi Tünde, Appelshoffer János, Juhász Zoltán, Harangozó-díjas művészek, akik mind itt tanultak és a Honvéd Táncszínház szólistái voltak; valamint jómagam, aki a második tagozaton végeztem. A folyamatos *oktatói utánpótlás* rendkívül fontos feladat. A jelenlegi gárda tagjai mind minősített tanárok. Akár a művész-, akár a pedagógusképzőn komoly tanulási folyamatnak kell megelőznie az új kollégák belépését, hiszen hiteles *mester és kiváló oktató* nem lesz egyik napról a másikra senki. Meggyőződésem, hogy rögtön a művészképző elvégzése után (már az MA-tanulmányok alatt) kell elkezdeni a pedagógiai ismeretek elsajátítását az iskolarendszerben a tapasztalt mesterek, oktatók mellett, ahogy erre példát mutatnak előttünk Zórándi Mária és Janek József kiváló pedagógusaink, akik asszisztensként kezdték tanári pályafutásukat Timár Sándor mellett. A jelenlegi mesterek is ezt az utat követték-követik, és így lehetnek-lehetnek a szakma legkiválóbb oktatói. E programunk keretében Gyetvai Júlia, a Magyar Állami Népi Együttes és Sáfrán Balázs, a Duna Művészegyüttes táncosai a következő generáció képviselői, akik 2017-ben végeztek a táncművész szakon, és utána a mesterképzésen szereztek pedagógusdiplomát. Oláh Nóra a frissen diplomázott évfolyamból (2020) nemcsak a gyakorlati órákon asszisztens, hanem Fügedi János mellett is a táncjelírás-mozdulatelemzés tantárgynál, ami külön öröm és dicsőség a képzés sikerességét illetően.

Oktatóink folyamatosan *képzik* magukat. Az utóbbi két évben Ónodi Béla DLA- és Kovács Henrik PhD-fokozatot szerzett.

A *tagozatok* eleinte négy-, majd háromévente követték egymást. A néptáncművészképzés 1992-ben színházi táncképzéssel bővült, majd 1998-ban főiskolai rangot kapott. 1992 és 2006 között 6 év volt a tanulmányi idő. Ebben a képzési formában az utolsó két évben csak elméleti órákon vettek részt a hallgatók az intézményben, a színházi gyakorlatot már a munkahelyükön végezték.

2007-től a bolognai rendszer bevezetésével a szak neve is megváltozott: *táncművész szak - néptánc szakirány* lett a hivatalos megnevezés. A képzési idő kettő plusz három - azaz öt - évre módosult, ez két év felsőfokú előkészítő szakmai tanulmányt, majd három év főiskolai alapképzést jelent. Mivel a táncművészképzés a felsőoktatás hatályos rendelete szerint [felsőoktatási törvény, 144. § (3) bekezdés] már a harmadik középiskolai évvel párhuzamosan megkezdődik, a táncművész BA-szak felvételi vizsgája az egyetemen belül az előző tanév, vagyis az előkészítő szakmai képzés második év végi vizsgája. Azaz a felsőoktatási alapképzés első két éve párhuzamosan folyik a közoktatás harmadik-negyedik osztályával, majd a hallgatók egy évvel az érettségit követően befejezik tanulmányaikat. Megfelelő előképzettséggel természetesen bárki jelentkezhet e felsőoktatási alapképzésre. Az egyetem akkreditálta a kétéves mesterszakot a táncművészek számára néptánc, illetve klasszikus balett szakirányon, ami táncművészképzésen a legmagasabb végzettséget jelenti.

1971 óta a *tizennégy évfolyamon 371 fő* végzett *néptáncművészként*. Jelenleg a 15. tagozaton 26 fő tanul. *Állandó feladat*, hogy a kor kihívásának megfelelően a *legszínvonalasabb képzésben* részesítsük a művészképző tanulóit, hallgatóit. A kétéves, felsőfokú tanulmányokra előkészítő képzés táncanyagának fontos megalapozó szerepe van a főiskolai tananyag későbbi elsajátításában. Rendkívül felelősségteljes két év ez, hiszen gyermekek sorsa függ a képzés színvonalától, a pedagógiai módszerektől, a pedagógus személyiségektől. A félévi és év végi vizsgákon nemcsak a diákok

vizsgáznak, hanem az oktatók is. A rostavizsgákon született lelkiismeretes döntéseken múlik, hogy a bennmaradt növendék a felsőfokú képzésben teljesíteni tudja-e majd az előírt tananyagot, felkészítették-e a feladatra, azt oly mértékben tudja-e majd el-sajátítani, hogy a képzés végén, a táncművészdiploma átvétele után a munka vilá-gában is sikeres legyen.

Ennek érdekében kiemelt feladat a *tananyag állandó fejlesztése, aktualizálása*, hi-szen akár a hivatásos együttesek repertoárját figyelve, akár a pedagógiai módszerek alakulását szem előtt tartva, az oktatás fő feladata naprakész, legmagasabb szintű tudást nyújtani az egyetem valamennyi hallgatójának.

A tanszék által eddig megvalósított képzés bizonyítottan helyes, hiszen a művész-képző hallgatóinak előadóművészi megjelenései egyre magasabb elismerést váltanak ki a tánctudás, a technikai előrelépés, a megjelenés, a kivitelezés, az előadói kvalitás fejlődése tekintetében. A műsor-összeállítástól és annak jellegétől függetlenül – legyen az betétszám, önálló est, képesítő- vagy koncertvizsga.

A táncos életpályamodell szem előtt tartása mellett fokozott *figyelmet fordítunk a közismereti tárgyak oktatására* is. A Nádasi Ferenc Gimnázium tanári karával szo-roosan együttműködve folyamatosan követjük a növendékek tanulmányi eredményeit, továbbtanulási lehetőségeiket szem előtt tartjuk.

A Magyar Táncművészeti Egyetem legjobb tudása szerint felkészíti a végzősöket a kihívásokra. A képzés minőségének egyik legnyilvánvalóbb bizonyítéka, hogy *az utol-só négy tagozat szinte minden táncosa szerződést kapott* a koncertvizsgáját követően.

Az alapidiploma megszerzése és a sikeres felvételi vizsga után egyenes út vezethet a tánctanári pálya felé is.

(Néptáncpedagógus, majd táncos és próbavezető alapszak, tánctanár mesterszak)

Az Állami Balett Intézet 1977-ben adott ki először főiskolai táncpedagógus-diplomát [4/1975. (IX. 14.) sz. rendelet, 6. §, Művelődésügyi Minisztérium]. A már nevében is *néptáncpedagógus-képzés* 1980-ban indult el Timár Sándor tánctanulási-tánctanítási koncepciója alapján. Négy tanévet ölelt fel, s *vidéki* pedagógusképző intézményekben is folyt kihelyezett oktatás (Szombathely, Kecskemét, Sáropatak, Nyíregyháza).

A jogszabályi változások miatt (évekig nem engedélyezték a kihelyezett képzése-
ket) végül 2016-tól már csak a Nyíregyházi Egyetemen van – együttműködési szerző-dés értelmében – BA-képzés a helyi és a Magyar Táncművészeti Egyetem oktatóinak szoros kapcsolattartása mellett. A tananyag a budapesti intézmény, a Koreográfus-és Pedagógusképző Intézet táncos és próbavezető szakának anyagával azonos, az elméleti és gyakorlati törzsanyag nem térhet el egymástól. A 2019/2020-as tanévtől kihelyezett képzést indítottunk el az öt erdélyi hivatásos együttes táncosai részére Marosvásárhelyen: Maros Művészegyüttes (Marosvásárhely), Háromszék Táncegyüt-tes (Sepsiszentgyörgy), Udvarhely Táncműhely (Székelyudvarhely), Hargita Nemzeti Székely Népi Együttes (Csíkszereda). Az oktatógárda zömével egyetemünk munka-társaiból áll, de néhány elméleti tárgyra a Marosvásárhelyi Egyetem delegál tanerőt. A Nagyvárad Táncegyüttes táncosai a nyíregyházi képzésen vesznek részt ugyan-
ennek a programnak a keretében.

A *pedagógusképzésben* is bevezetésre került a *bolognai rendszer*, ezért a struktú-rája, tematikája is megváltozott, igazodott az új keretekhez. 2007 óta az *alapképzésen*

táncos- és próbavezető-képzettséget lehet szerezni, melyre a kétéves, 120 kredites *tánc tanár mesterszak* épül. Az egyéves, 60 kredites tánc tanár mesterszak azoknak ad egyetemi végzettséget, akik a korábbi rendszerben a négy évfolyamos néptáncpedagógus-képzést végezték el.

Timár növendékei, akik ma az egyetem oktatógárdájának nagy részét képezik, a tanult, átvett módszer mentén, az új pedagógiai lehetőségeket kihasználva, újabb módszereket fejlesztenek ki és építenek be az intézmény alap- és mesterképzésébe. Ezen az irányon is a szakma elismert oktatói tanítanak, a teljesség igénye nélkül: Lévai Péter, Kovács Henrik, Fügedi János, Dóka Kriszta, Sándor Ildikó, Kóvágó Zsuzsa, Héjja Bella, Végső Miklós, Ónodi Béla, Appelszoffer János, Rémi Tünde, Sáfrán Balázs, Gyetvai Júlia és jómagam.

Táncosvégzettséget ad az *alapképzés*, amely során a gyakorlati oktatás kerül előtérbe, a módszertan elsősorban a próba levezetéséről, a rendező, a koreográfus segítségéről, illetve az asszisztensi feladatok elvégzéséről nyújt szakmai tudást. A képzésen tapasztaltak alapján folyamatosan vizsgáljuk, monitorozzuk az eredményeket. A fejlesztéskor mindenkor a minőségbiztosítás követelményei mellett mérlegeljük és veszünk figyelembe a hallgatói reflexiókat. Az akkreditáció adta lehetőségek mentén *a tananyag fejlesztése, bővítése, szűkítése, esetleg átértékelése*, az esti képzés szakmai színvonalának lehetséges emelése az *állandó feladat*.

Az alapszakok tantervi összehangolása elengedhetetlen. Fontos, hogy legyen továbblépési lehetőség a művészeti BA-szakon tanulóknak, ezért a *táncművészképzés képzési programját, órahálóját kompatibilissé tettük a Koreográfus- és Pedagógusképző Intézetben folytatott TÉP-képzés (táncos és próbavezető szak) tantervi órahálójával*. A szabadon választható tárgyak keretében lehetőséget teremtettünk a pedagógiai-pszichológiai tárgyak felvételére, így a művészdiploma kézhezvétele után diákjaink közvetlenül jelentkezhetnek a 120 kredites MA-tánc tanárképzésekre akár néptánc, akár balett vagy modern szakirányon. Ezzel a lehetőséggel a képzés utolsó évében élhetnek a hallgatók. Az elmúlt négy évfolyamban sikeresen működött a kezdeményezés, mert több táncművészhallgatónk már végzett vagy jelenleg is hallgató a 120 kredites MA-táncpedagógus balett vagy néptánc szakirányon.

A Magyar Táncművészeti Egyetem táncművész szakos BA-hallgatóinak életpályamodellel előrevetítéseként a mesterszak 120 kredites képzése a megfelelő képzési forma, hogy a táncművészpálya befejezése után pedagógusként kezdhessék meg pályafutásukat.

A *mentortanári képzés* 2011-ben indult el, amely a mesterszakot végző hallgatók tanítási gyakorlata helyszíneinek, a partneriskola-hálózat kiépítésének alapfeltétele. Ez utóbbiba csak olyan intézmények jelentkezhetnek, amelyeknek oktatói néptáncpedagógus- és/vagy mesterszakvégzettséggel rendelkeznek. Célunk, hogy országos kiterjedésű hálózattá fejlődjön, és sikeres legyen. Jelenleg 61 partneriskolával van élő szerződése az egyetemnek.

A Magyar Táncművészeti Egyetem képzései hazai és nemzetközi viszonylatban is egyedi és világszínvonalú a művész- és a pedagógusképzésben egyaránt. Mi sem bizonyítja jobban, hogy a táncművészek elhelyezkedési mutatója szinte 100%-os. Az egyetemen végzett táncpedagógusok országszerte lefedik az alap- és középfokú mű-

vészeti iskolák tánctagozatait. A Kőrösi Csoma Sándor- és a Petőfi Sándor-programon keresztül számtalan nálunk végzett hallgató segíti a határon túli és a diaszpóra magyarságának, hogy identitásukban a tánc nyelvén megerősödjének, a magyar kultúra iránt még fokozottabban köteleződjenek el.

Irodalomjegyzék

- BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor: *Táncos tanévek*. Bp., Magyar Táncművészeti Egyetem, 2017.
- *Magyar Táncművészeti Főiskola 1950–2000*. Szerk. BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, Bp., Studio 2000 kreatív ügynökség, 2000.
- *Magyar Táncművészeti Főiskola*. Szerk. BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, Bp., Studio 2000 kreatív ügynökség, 2003.
- *Magyar Táncművészeti Főiskola*. Szerk. BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor-SCHANDA Beáta-ZSÁMBOKI Marcell, Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2010.
- *Mozaikok a Magyar Táncművészeti Főiskola első ötven évéről*. Szerk. FODOR Antal, Bp., Planétás Kiadó, 2001.
- *Állami Balett Intézet 1950–1985*. Szerk. HORVÁTNÉ BÁNKI Dóra, Bp., Állami Balett Intézet Titkársága, 1986.
- *Magyar Táncművészeti Főiskola/Egyetem évkönyve 2016/2017*. Szerk. SCHANDA Beáta, Bp., Magyar Táncművészeti Egyetem, 2019.
- *Magyar Táncművészeti Főiskola évkönyve 2015/2016*. Szerk. SCHANDA Beáta, Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2018.
- *Magyar Táncművészeti Főiskola tizenöt év története*. Szerk. SCHANDA Beáta, Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2016.
- <http://www.mte.eu> (utolsó letöltés: 2023. 01. 06.)

Zsuráfszky Zoltán

Utam a Balettintézettől a Magyar Nemzeti Táncgyűttesig

Előadásomban szeretnék egy pár gondolatot megosztani arról a kezdeti időszakról, amely nemcsak a saját művészi pályafutásom, de a magyar táncszakma szempontjából is nagyon fontos lehet, valamint rövid áttekintést adni erről az ötven évet felölelő időszakról, amely 1971-től 2021-ig tartott. Általában kevés szó esik a legendás évfolyamról, az Állami Balett Intézet első néptáncévfolyamáról, amelynek én is tagja voltam. Érdemes ezeket a korszakokat jobban megvizsgálni.

1975-ben huszonöt éves lett az Állami Balett Intézet, koncertvizsgát tett júniusban az első néptáncos évfolyam. Erről az eseményről megemlékezett a *Táncművészet* folyóirat első főszerkesztője, Maác László és Dienes Gedeon is.

Az Állami Balett Intézetben elindult a néptánc tagozat első évfolyama. Nagyon izgalmas háromnapos felvételi volt a '70-es évek tavaszán. Kétezer-négyszáz ember jelentkezett, negyvennégy embert választottak ki az évfolyamvezető tanárok: Timár Sándor a fiúknál, Györgyfalvy Katalin pedig a lányoknál. Ez fantasztikus találkozás volt mindkettőjünkkel, a mestereinkkel. Később vált nyilvánvalóvá számomra, hogy a háttérben olyan szellemi nagyságok figyelték az itt folyó munkát, mint Martin György és munkatársai, akik Timár Sándor mellett segítettek, hogy ez az első évfolyam valóban betöltse küldetését.

Az intézetben érdekes módon táncmestereknek hívják a tanárokat, tehát Timár Sándor „Mesti” neve ebből származik, mert ott lett igazán „Mesti”. Ez az egész évfolyam szinte együtt indult a táncházmozgalommal. Együtt „dobogta” végig magát a balettos környezetben. Komoly félévi és év végi vizsgák voltak, amelyeken az együttesvezetők megjelentek. Közülük Rábai Miklós nevét mindenképpen meg kell említeni, de rajtuk kívül a tánckoreográfusok is nagyon nagy érdeklődéssel tekintettek az első néptáncos évfolyamra. Ezekon a vizsgákon bírált még Náfrádi László, Simon Antal, Molnár Lajos (Pubi), Novák Ferenc, Vásárhelyi László, talán egyszer még belátogatott Molnár István is. Természetesen Timár Sándor Kallós Zoltánt is meghívta, valamint hosszú évtizedekre szóló barátságok alakultak ki Zoli bácsival és persze Martin Györggyel, aki szintén jelen volt ezeken a vizsgákon.

Szinte meg sem mertem kérdezni Martin Györgyöt – akkor még fiatal táncosként –, hogy mit szól a munkánkhoz, de 1975. szeptember 1-jén, a vizsgakoncert után, a nemzetközi vásár területén volt egy táncház, amikor vettem a bátorságot és megszólítottam; kértem a segítségét, hogy én is valahogy bekapcsolódhassam ebbe a társadalmi gyűjtőmunkába. Kértem, hogy irányítsa azt a szakmai munkát, amire az életemet szántam. A vele való kapcsolatomat meghatározta ez az időszak, s utána és azóta is szellemi mesteremnek tekintem, s nagyon becsülöm azt a páratlan munkát, amit végzett. (Későbbiekben az ő tiszteletére készítettem el az *Élő Martin Archivum* sorozatot, amellyel az eredeti táncanyag színpadi megfogalmazásában, úgy érzem, forradalmi eredményeket tudtam elérni.)

Nagyon fontos lenne felsorolni az „intézetis” tanárokat, a zongorakísérőket, különböző külföldi táncmestereket, atlétikatanárokat, azokat a személyeket, akik végig-

kövezték ezt a munkát, mint például Som Gizella, Sterbinszky László, Macher László és a többiek.

Szakmai életem következő szakasza a Magyar Állami Népi Együttesben eltöltött nyolc év, valamint az ebben az időben vezetéssel megalakuló Párhuzamoscsoport. Ezt követte a Kodály Együttes 1984-től a '90-es évekig. Majd 1991-ben lettem a Budapest Táncgyüttes, 2007-től, Novák Ferenc nyugdíjba vonulása után, pedig a Honvéd Táncszínház művészeti vezetője. 2014-ben a nevét Magyar Nemzeti Táncgyüttesre változtattuk. Ez az időszak egészen mostanáig tart, nagyon izgalmas évtizedek egy hatalmas repertoárral. 2019-ben ünnepeltük az Erkel Színházban egy gálaműsorral az 1949-ben alakult Honvéd Együttes (amelynek része a Magyar Nemzeti Táncgyüttes) hetvenéves évfordulóját, 2021-ben pedig a Magyar Állami Népi Együttes lett hetvenéves.

1975-ben a balettintézeti záróvizsgát követően hat pár került a Magyar Állami Népi Együttesbe (jómagam is), néhányan a Duna Együttesbe és a Honvéd Együttesbe, négy-hat pár a Budapest Táncgyüttesbe. Mindegyik helyen nagyon komoly munka szerveződött.

Egymást folyamatosan figyelemmel kísértük, és közben szerveztük a saját táncéletemet, amely akkor kezdődött. Még iskolai éveink alatt indult el nagyon erőteljesen a táncművelés, amelynek fiatal táncosokként mozgatói, tánctanárai, táncgyűjtői voltunk. A Bartók Együttesben Timár Sándor munkája ekkor fordult igazán az eredeti néptánc felé, így az ő irányításával mi szintén komoly munkát végeztünk e téren is. Ez az időszak tulajdonképpen egy érlelődő időszak volt mind a politikai, mind a kulturális életben. Kósa Ferenc, Sára Sándor, Csoóri Sándor, Nagy László, Illyés Gyula voltak azok a vezető gondolkodó emberek, akik mindannyian bekapcsolódtak a táncművelésbe Sebő Ferenc és Halmos Béla mellé. Akkor még „intézetis” diákként az Egyetemi Színpadon és vidéki helyszíneken népszerűsítettük a táncművelést, tanítottam és egyben koreográfiákat készítettem Jászberényben, Salgótarjánban, Pécsen, Miskolcon, Szegeden, Gyöngyösön, szinte mindenütt az országban a pesti táncművelésen kívül is.

Így a hivatásos együttesi munka mellett elkezdődhetett az egyéni munka, a párhuzamos tanítások, az együttesi patronálások, táncművelés-képző tanfolyamok, gyakorlás Timár Sándor mellett a táncművelésben, az ottani tanítások. Nagyon komoly táncművelési munka alakult ki: Farkas Zoltán barátom a Molnár utcai táncművelésben, jómagam a Kassák Klubban, Vincze Zsuzsa (későbbi feleségem) Litkey Istvánnal az első Muzsikás táncművelésben, az FMH-ban¹, a gyerektáncművelésben tevékenykedtem.

Már az intézetben megismerkedhettünk olyan kultúraszervező művészekkel, filmrendezővel, mint Jancsó Miklós, Szigeti Károly, Gyurkó László, Kósa Ferenc, Szomjas György, akiknek az első filmjeit nagy izgalommal néztük végig. Említhetem akár Sára Sándor induló alkotásait vagy Kósa Ferenc *Dózsa* című művét. Ez egy kicsit felnyitotta a szemünket a világra. Jelen voltunk továbbá a budapesti, fővárosi kulturális életben, részt vettünk vidéki fesztiválokon, mint a Dunamenti Folklorfesztivál, a Hagyományörző Veresegyházi Fesztivál, a Parádsasvári Hagyományörző Fesztivál. Mind-mind

¹ Területi Művelődési Intézmények Fővárosi Művelődési Háza

olyan érdekes helyszínek voltak, ahol találkozhattunk az eredeti anyaggal és a lüktető kulturális élet szereplőivel.

1975. szeptember 1-jén elkezdődött a Magyar Állami Népi Együttesbe való betagozódásunk. Hat pár került oda, többek között Farkas Zoltán (Batyú), Végső Miklós, Zorándi Mária, Kovács Otília, Németh Ildikó. A repertoár főleg az ecseri lakodalmasra épült ebben az időszakban. Két vezető volt: Létai Dezső és Váradi Gyula.

Rábai Miklós nagyon várta már a fiatal hivatásos néptáncosok érkezését az együttesbe, de ezt nem érthette meg, sajnos '74-es korai halála nem tette lehetővé. Örököltük azokat a vezetőket, akikkel együtt tudtunk dolgozni. Elindult az együttes repertoár megtanulása, például a *Magyar századok*, *Muzsikáló tájak*, de kiemelkedő érdekesség volt például a *Katonanóta* vagy a *Kegyves történet* is. A '70-es években az Állami Népi Együttes komoly előadásokat tartott minden hétvégén délután háromkor az Erkel Színházban, így folyamatos kapcsolata volt a nézőkkel.

Az együtteseknek nagyon fontos turnéi voltak. Annak idején a Budapest Táncgyüttes is sokat utazó csoportnak számított, akárcsak a Magyar Állami Népi Együttes. Eljutottunk az NDK-ba, Csehszlovákiába, Japánba, a Fülöp-szigetekre, Franciaországba, Németországba, Dél-Amerikába. Ez a töltekező időszak a fiatal művészeknek hallatlanul izgalmas volt.

1980-ban volt számomra a legfontosabb pillanata ennek az általam ott töltött nyolc évnek. Ekkor került Timár Sándor művészeti vezetőnk a Magyar Állami Népi Együttes élére. Én magam ekkor lettem az együttes táncarvezetője. Egy nagyon komoly táncpedagógiai korszak átalakítása kezdődött el akkor velem.

Emlékszem, szegedi lekötött műsoraink voltak, egy nagy méhkeréki szvit, két Sárköz táncai és a nagy szatmári szvit, amit aztán a világ számos helyén bemutattak. Timár Sándor ezeket a számokat még a Bartók Együttesben készítette el, és áthozta az Állami Népi Együttesbe. Ezalatt a Párhuzam elnevezésű saját együttesünkben saját művészi elképzeléseink kaptak teret és sok emlékezetes, nagy közönségikert elért műsort tudtunk bemutatni.

1983-ban aztán elkerültem a Magyar Állami Együttesből. Szegeden a József Attila Tudományegyetem együttesének lettem a feje, majd párhuzamosan a Vidróczki Együttesben váltam művészeti vezetővé. Emellett elindult saját, hivatásos kamaraegyüttesünk, a Kodály Kamara Táncgyüttes, amelyet Farkas Zoltánnal együtt irányítottam. Az ezt megelőző időszakban meghívtam Lányi Ágostont, hogy tanítson táncjelírást, mozdulatelemzést Martin György tanított. Délutáni, kiegészítő foglalkozásokon Molnár Lajos (Pubi) és Hargitay Lucika az általuk jól ismert Molnár-technikát tanította, hogy nekünk, fiataloknak is lehetőségünk legyen megtanulni. Ez már megalapozta a '80-as évek közepére a Kodály Együttesben töltött időszakot, amikor Nyikos István gazdasági vezetővel megalakítottuk a Kodály Kamara Táncgyüttest, ám a lelkesedés nem győzte le a gazdasági nehézségeket: egyéves kemény munka után, amikor is mindenki szinte mindenről lemondott, akár még bérekről és fizetésekről, előmenetelről is, Koltay Gábor került a Szabadtéri Színpad igazgatói székébe, és minden támogatást megszüntetett.

Ez annál is inkább érdekes volt, mert 1985-ben Farkas Zoltánnal (Batyúval) megkaptuk „Az év táncosai” címet. Furcsa helyzet volt, hogy Magyarország akkori kiváló

táncosai sehogyan sem jutottak előre. Támogatás híján ez egy nagyon küzdelmes időszak volt a Kodály Együttes számára, természetesen néhány táncos el is hagyta a süllyedő hajót, ők szerettek volna visszatérni az Állami Népi Együttesbe, mert nem vállalták ezt a ridegtartást a Kodály Együttesben. A művészi munkába vetett hitünk töretlen maradt, így megpróbáltunk Zoltánnal így is tovább dolgozni. Folytattuk a munkát, mellettünk maradt Vincze Zsuzsa, a párom, feleségem és Tóth Ildikó is, csatlakozott hozzánk Balla Zoltán, Fehér Erika, akik *Ki mit tud?* győztesek lettek abban az évben. Bekapcsolódott a munkánkba Berta Tibor és Sára Ferenc, akit mint „óvóbácsit” hívtunk vissza a Kodály Együttesbe Gyuláról. Aztán ő később önálló útra tért, és Gyimesbe költözött, ami igazi küldetés volt számára.

Bár 1984. szeptember 29-én az Operettszínházban a Kodály Együttes nagy sikerű műsort mutatott be, fellépett többek között a Vujicsics Együttes, Ökrös Csaba, Sebestyén Márti, „államis” táncos kollégák, Fekete Antal, Sztanó Hédi, Szakács Domi, de a nagy siker sem hozott komoly támogatást. 1988-ban amerikai barátom, Magyar Kálmán segítségével két hónapos turnét szerveztünk Észak-Amerikába, kint óriási sikerünk volt, itthon annak se lett aztán nagy híre.

A '90-es években még az Interkoncert felkérésére csináltunk egy nagyszabású *Jeles napok* című műsort. Ebben az időszakban a Kodály Együttes repertoárjában Farkas Zoltán (Batyú) is intenzíven dolgozott többek között a *Párhuzam*, a *Magam sorsa felől*, a *Hagyományaink* és a *Bartók* című műsorainkban. A Kodály Együttesre mindig is jellemző volt a folklór szeretete, annak megtanulása, és amikor már minden támogatásunk beszűkült, akkor megkaptuk a Magyar Művészetért Díjat. Markó Iván lemondott részünkre a Győri Balettnek ítélt díjról, mert azt remélte, hogy ez egy kicsit majd előreviszi a Kodály Együttest, ha már alig van támogatásunk.

1991-ben, amikor az új Antall-kormány megalakult, és Andrásfalvy Bertalan miniszter lett, a Budapest Táncgyüttes művészeti vezetője lettem, feleségem, Vincze Zsuzsa pedig azóta is közvetlen munkatársam és alkotótársam. Ekkor indulhatott el a Budapest Táncgyüttesben az a nagyon komoly professzionális munka, amit az addigi életemben csak előkészítettem. Ez az időszak egy nagyon-nagyon küzdelmes, de nagyon jó időszak volt. Számtalan műsort készítettünk, minden évben öt-hat bemutatóval jelentkeztünk, mint például a *Szabadság, szerelem; A földből való ember*; és ekkor kezdődhettek el a szegedi nagy munkáim is a *Sámán tánc*cal, a *Boldogasszony vendégséggel*, a *Benyovszkyval* a Szegedi Szabadtéri Játékokon.

Akkor még tizenegy párral működött a Budapest Táncgyüttes, de 2000–2002-ben már elkezdtünk párhuzamosan dolgozni a Honvéd Táncszínházzal. Számtalan közös munkánk volt Novák Ferencsel, Foltin Jolánnal, ilyenek például a *Keleti táncvilág*, nagybemutatók, tavaszi gálák az Erkel Színházban. Ebben az időszakban el kellett költöznünk a Szentháromság térről, így egyértelművé vált, hogy a Honvéd Táncszínház lassan összefonódik a Budapest Táncgyüttessel. Ács Tamás és Baán László segítségével százhatvan-százhetvenmillió forintból építettek nekünk, a Budapest Táncgyüttesnek, egy új próbatermet a Honvéd Együttes területén. A Honvéd Együttes igazgatója akkor Aranyos Károly volt, én pedig önállóan vezethettem tovább a Budapest Táncgyüttest. Rendkívül intenzív munka folyt, feleségem, Vincze Zsuzsa mint dramaturg írta az együttes minden műsorát, és koreográfusként maximálisan segíti

azóta is a munkámat. Novák Ferenc nyugdíjba vonulása után, 2007-ben a két együttes egyesült, s így én lettem Magyarország egyik legnagyobb létszámú hivatásos néptáncgyűttesének művészeti vezetője. A húszpáros együttes ettől az évtől a Honvéd Együttes Művészeti Nonprofit Kft.-n belül dolgozott, a Honvéd Táncszínház neve 2014. július 1-jétől Magyar Nemzeti Táncgyűttesre változott. Ez jól kifejezi a társulat hazai, európai és tengerentúli küldetését, a Kárpát-medencei magyar néptáncok megismertetéséért és népszerűsítéséért végzett felelősségteljes és professzionális munkát. Immár a Magyar Nemzeti Táncgyűttes művészeti vezetőjeként irányítottam, folytatódhatott a sokszínű művészi tevékenység a Nemzeti Színházzal közösen készített számos produkcióval (*Körhinta, Csíksomlyói passió, Egri csillagok*), a Szegedi Szabadtéri Játékokon bemutatott *Dózsa* táncjátékkal vagy a *Drakula utolsó tánca*, a *Szögedi nemzet*, illetve a *Betyárvilág* elnevezésű alkotásokkal, amit most éppen két éve mutattunk be. De jelen vagyunk a Nemzeti Táncszínházban, a Művészetek Palotájában, vidéken, külföldön, mindenütt, ahol hirdethetjük kultúránk szépségét és fontosságát.

A Magyar Nemzeti Táncgyűttes a Honvéd Együttes keretein belül dolgozik a nagy-hírű Honvéd Férfikarral egyetemben.

Óriási repertoárunk van, eredeti autentikus folklórműsoraink mellett a már említett Martin György emlékére készített, monografikus összefoglaló előadások is *Martin Archívum* néven. Ebből az eredeti anyagból készült a *Szatmár, Mezőség, Kalotaszeg, Gyimes* műsorsorozat. A gazdag repertoár részeként számos ifjúsági előadásunk van: gyerekdarabok, mesedarabok (pl. *Sárkánymese; Mátyás, a világ királya* stb.), szokás-műsorok (*Táncoló tavasz, Téli tánc*), amelyeket nagy sikerrel játszunk. Mindegyik bemutatónk több mint száz előadást ért meg. Történelmi táncjátékok (pl. *Kiegyezés*) éppúgy gazdagítják repertoárunkat, mint táncszínhátékok, tematikus műsorok (*Sírnak a harangok, Ballare, Napszédítő* stb.). Mind Magyarország, mind a Kárpát-medence kulturális életében részt veszünk előadásainkkal, említhetem a Nemzetpolitikai Államtitkársággal közösen szervezett tizennégy állomásos *Tenkes kapitánya* című táncjátékunkat, amellyel tavaly bejártuk Kassát, Kolozsvárt, Kárpátalját, Bécset, Vajdaságot, Felvidéket. Jelen vagyunk az ország minden területén és nagy-nagy sikerrel mennek műsoraink.

Egy óriási programot tűztem ki magam elé, és úgy érzem, hogy vágyam meghallgatásra került, mert soha nem látott támogatottsága van ma a magyar néptáncnak, úgy az amatőr együtteseknek, mint nekünk, hivatásosoknak. Mi, professzionális együttesvezetők elmondhatjuk, hogy nagyon jelentős a támogatottságunk a kormány részéről.

Most egy új fejezetet próbálunk nyitni a Magyar Nemzeti Táncgyűttes, a Honvéd Együttes életében; szeretnénk székházat építeni, hogy legyen olyan állandó helyünk, színházunk, ahol a közönség megtalál minket. Ez az első olyan nagy intézmény, amely a XXI. században épül, s amely a magyar kultúrában a néptáncművészetnek és kórusművészetnek biztosít állandó otthont és fellépési lehetőséget. Nagy várakozással nézünk az elkövetkező időszak elé, elindult a tervezés, teljes támogatottságot élvezünk az ország vezetése részéről. Remélem, hogy ez az épület sikerrel koronázza meg a mögöttünk álló évtizedeket.

Nagy öröömre szolgálnak az ilyen tanácskozások, folytassuk a beszélgetést, emlékezést, akár a balettintézeti korszakról, akár a táncművészet elmúlt ötven évéről. Fontos megemlíteni a pedagógusokat, a tanárokat, azt a művészi munkát, ami az elmúlt évtizedek során a táncszakmáért folyt. Köszönöm, hogy lehetőség volt akár ilyen rövid időben is átfutni ezeken a korszakokon, és megemlíteni mindazokat, akik ezekben az években szívvel-lélelkel fordultak a néptáncművészet felé. Köszönöm szépen mindenkinek, és gratulálok a konferenciához.

Bólya Anna Mária

Adalékok az állami népi együttesek történetéhez: a folklórányag színpadi feldolgozásának kérdései a szkopjei állami népi együttes kapcsán

In memoriam Zoran Džorlev

Az 1950-es évektől kezdődően a hivatásos állami néptáncegyüttesi stílus új műfajként kezdett formálódni a kapitalista nyugati hatalmak és Japán kivételével szinte minden országban. Ezekre az együttesekre a szovjet csatlósállamokban Igor Mojszejev 1937-ben alapított, látványosságra törekvő, a folklórányagot balettalapokon és professzionálisan feldolgozó táncshow-színháza adta a példát.¹ A különböző országok népi együttesek művészi és néprajzi értékei, repertoárjaik sokszínűsége különbözőképpen alakult, de számos hasonlóság felfedezhető e stílusban. Írásunkban a legarchaikusabb tereppel rendelkező volt jugoszláv tagköztársaság állami népi együttesének repertoárja kapcsán teszünk fel a néptánc művészi feldolgozásával kapcsolatos kérdéseket.

27

A megalakulás céljai

A Tanec Macedón Nemzeti Tánc- és Énekegyüttes – más jugoszláv tagnépköztársaságokéhoz hasonlóan – 1949-ben jött létre, a Magyar Állami Népi Együtteshez nagyon hasonló, az alapító dokumentumokban lefektetett célokkal. Az együttes neve története során többször változott, a *Tanec* név is néhány évvel az alapítás után került hozzá az elnevezéshez.² Megalakulásának célját az 1952-es, önálló finanszírozású együttesként való működésről szóló rendelet írja le:

A Macedón Népköztársaság Állami Népi Ének- és Táncegyüttesének (Állami Együttes) célkitűzései:

- a néptáncművészet ápolása, fejlesztése és felemelése,
- a népi vokális és hangszeres zene ápolása, feldolgozása és a népi hangzásvilág kialakítása,
- a népi köznapi táncok művészi és színpadi feldolgozása,
- azoknak a népi szóbeli megnyilvánulásoknak az összegyűjtése és kidolgozása, amelyek színpadra alkalmasak és

¹ Vö.: SHAY, Anthony: *Choreographic politics: State folk dance companies, representation and power*. Wesleyan University Press, 2002.

² PETKOVSKI, Filip: *Approaches in Staging and Choreographing Folk Dance in The National Ensemble of Folk Dances and Songs of Macedonia-Tanec*. Oslo, Norwegian University of Science and Technology, 2015, 5–12. Az együttes jelenlegi hivatalos neve: Nemzeti Intézmény – „Tanec” Népi Tánc és Ének Együttes – Szkopje (Национална Установа – Ансамбл за Народни Игри и Песни „Танец” – Скопје). Angolul: Macedonian Ensemble for Folk Dances and Songs „Tanec”.

- ezekből a népművészeti megnyilvánulásokból programok készítése és bemutatása nyilvános rendezvényeken, koncerteken.³

Az Állami Népi Együttes létesítéséről szóló kormányrendelet 1951-ben így fogalmaz: „A magyar kórus-, népi tánc- és népi zenekari kultúra fejlesztése, magas színvonalon való bemutatása és a tömegszervezeti kultúrcsoportoknak e téren való példamutatás céljából Állami Népi Együttest [...] kell szervezni.”⁴

Figyelemreméltó, hogy előbbi alapításához hasonlóan a hangsúly a macedón művészegyüttes esetében is kevésbé a népi kultúra ápolásán, mint a feldolgozáson és annak „fejlesztésén”, „felemelésén” van. Nem meglepően mindkét dokumentum közép-pontjában áll a rendezvényeken való bemutatás. Mindkét együttes esetében két anyag vizsgálható a megalakulás kapcsán, és jellemzően a bemutatás és a színpadi műfaj létrehozása felé tendál a szövegi tartalom, a folklórhagyomány megőrzése háttérbe kerül.

A Tanec Macedón Nemzeti Tánc- és Énekegyüttes (a továbbiakban Tanec Együttes) alapításkori céljai között a művészi célok részletesen kidolgozottak. Ennek oka az lehet, hogy az alapító-vezető maga is politikus volt, így a szövegezésben és a döntéshozatali folyamatban közvetlenül részt vehetett. Az alapításkor a néptáncokat köznapi táncoknak nevezte, ami azok gyűjthető voltát jelezte az időszakban, vagyis a néptánc az élő kultúra része volt.⁵

A két együttes tehát hasonló történeti korszak szülötte, céljuk és politikai beágyazottságuk is hasonló. A falusi folklóryananyag állapotában, a gyűjtési folyamatban, a repertoárba történő integrálásában, majd visszatartásában, valamint a művészi feldolgozás szintjében viszont vannak különbségek közöttük.

A néptánc mint a tradíció anyaga – a falusi tradíció

A macedón folklórtéren 1912-ig volt az Oszmán Birodalom része, kultúrája így alapos fáziskésésben volt, rendkívül konzervatívnak nevezhetjük. Kiragadott példaként említhető, hogy a mezőgazdaságban a kézi aratás az 1970-es évekig megvolt, a pogány archaikus énekek is a XXI. századig gyűjthetők voltak a területen, vagy hogy a rendkívül archaikus, rituális sütőharang-készítés hagyománya az 1950-es évekig funkcionális környezetében, majd szóbeli emlékezetben még megmaradt. Ugyanakkor számos példát említhetnénk még a terület máig is fennmaradt archaizmusaira.

A táncot tekintve a Balkán-félsziget a későbbi párostánc-kultúránál archaikusabb lánc- és körformákat őrizte meg. A macedón folklórtéren pedig még azon belül is reliktumterületet képez. A magyar hagyománnyal ellentétben, ahol a rituális táncoknak

³ ZDRAVKOVA-DJEPAROSKA, Sonja: *Folklore, dance in the context of modeling ideological messages = Res Humanitariae*, 2019, 24. sz., 362-376.

⁴ BOLVÁRI-TAKÁCS, Gábor: *A táncművészképzés intézményesülésének művészetpolitikai és pedagógiai tényezői (1948-1950) = Iskolakultúra* 20, 2010, 4. sz., 77-83.

⁵ A pontos fordítás „társasági” lenne, de ezt nem használtam eltérő magyar táncutatási konnotációi miatt.

már csak nyomait találjuk a XX. század végén, ugyanekkor még survival rituális táncok gyűjthetők.

Az intézményesült kutatások elmaradása az egész félsziget jellemzője, így a mai Észak-Macedón Köztársaság művészeti intézményesülése is jóval később indult el a magyarországihoz képest: Macedón Nemzeti Színházat 1945-ben, a Macedón Filharmonikusokat 1944-ben, a Macedón Tudományos és Művészeti Akadémiát pedig 1967-ben alapították meg.⁶

A folklórgyűjtések

Az együttes alapítója, első vezetője, Emanuel Čučkov a zenei vezetővel meghallgatókat tartott vidéken, és összesen húsz embert hívtak meg „demonstrátorként” az ország különböző néprajzi régióiból. Legnagyobb számban a Bitola és Szkopje környéki falvakból, illetve a mijak régió Lazaropole településéről érkeztek. Ők mint „helybeli adatközlők” betanították szülőfalujukból való táncosaikat. Ezek a táncok „izvoren”, vagyis „forrásból való”⁷ megjelöléssel kerültek a repertoárba, és demonstrátorait nem is jelölték meg koreográfusként.

A macedón folklór gyűjtése 1950-ben intézményesült, ekkor alakult meg a Marko Cepenkovról elnevezett Folklór Intézet, amely kutatásait máig is végzi, saját és külső munkatársakkal. Az intézet tekintélyes anyagot magába foglaló archívuma a mai napig sem teljesen rendszerezett, így nehezen hozzáférhető. Ugyanakkor magának a Tanec Együttesnek is van archivális anyaga.⁸

Čučkov, a Tanec első vezetője az ASNOM⁹ volt alelnökéként a jugoszláv kormány első macedón minisztere volt 1945-ben rövid ideig. Belgrádban szerezte egyetemi diplomáját, ahol geográfiát, etnológiát, néprajzot és szláv filológiát tanult. 1958-ban doktorált. A Tanec Együttes esetében tehát egy fontos tényező, hogy repertoárját egy néprajzi képzettségű értelmiségi vezető alakította ki. Ugyanakkor harchoz kapcsolódó elképzelései is megjelentek a repertoáron, például egyes eredeti táncokba ideológiai narratívát illesztett.¹⁰ Például az eredeti *komitsko* táncot a török időszak szabadságharcához kapcsolódó szokásmagyarázattal, fegyverrel járták, de minden narratív tartalom nélkül. Čučkov a Krusevói Köztársaság elesésének csatájához kapcsolódó narratívát helyezett a koreografikus tartalomba.

Mindemellett a repertoár és a stílus alapjait ő hozta létre. Filip Petkovski, a Tanec Együttes etnológus kutatója a repertoár elemzése közben azt fedezte fel, hogy az

⁶ ZDRAVKOVA-DJEPAROSKA: *i. m.* (2019), 362–376.

⁷ A macedón köznyelv, népnyelv és szakirodalom egyaránt inkább ezt a kifejezést használja, míg a magyar szakirodalom „autentikus” megjelölését kevésbé.

⁸ BÓLYA Anna Mária: *Tánc és szakralitás – A tánc szerepe a macedón szakrális hagyományban = Studia Folkloristica et Ethnographica* (1983), Debreceni Egyetem, Néprajzi Tanszék MTA-DE Néprajzi Kutatócsoport, 2021, 10–20.

⁹ Антифашистичко собрание за народно ослободување на Македонија (Macedónia Antifasiszta Népi Felszabadítási Gyűlése)

¹⁰ ZDRAVKOVA-DJEPAROSKA: *i. m.* (2019), 362–376.

együttes fő művészeti irányvonalát máig nagyban meghatározza a kezdeti korszak, és lényegi irányváltások nem történtek az együttes életében.¹¹ Az első vezető szerepe tehát kettős: személyében képzett etnológus áll az élen, ugyanakkor a repertoár ideológiája befolyásolta a művészi értékteremtést.

A folklór feldolgozása

Az együttes összeállítása hasonló ahhoz, ahogyan a Magyar Állami Népi Együttes épült fel a kezdetekben. Az énekkar és a zenekar zeneakadémiai végzettségű művészekből áll. A zenekar hangszerei két csoportra oszthatók: tradicionális és „népi” csoportra. Előbbiben hagyományos hangszereken játszanak, melyek közül a legarchaikusabb a zurla/töröksíp és tapan/dob, de emellett kaval, tambura, gajda/duda és újabban kemene is szól a feldolgozásokban. Ezekhez társulnak manapság a városi tradicionális zene (čalgija) és a klasszikus, illetve populáris zene hangszerei: klarinét, hegedű, gitár, tangóharmonika, basszusgitár.

A koreográfus és a vezető személye nem feltétlenül és nem mindig esik egybe. Emellett a koreográfusok személye a magyar néptáncegyüttesekéhez viszonyítva sokkal kevésbé jelentős, bár nagy részben ismerjük a nevüket és stílusuk is képvisel bizonyos egyedi vonásokat. A koreográfiákat jellemzően máig a gyűjtött anyag alapján készítik el, amelyben a Marko Cepenkov Folklór Intézet által szervezett értékelési folyamat segíti őket.

A Tanec már az első években fokozatosan áttért az Andrij Nahachewsy folklórkutató és etnológus által „bemutató”-nak nevezett táncolásra. A „részvételi”-nek nevezett táncokkal szemben a bemutatótáncokat általában inkább termékként, mint folyamatként érzékelik az előadók.¹²

A folklórananyag változásai a Tanec repertoárjában

Az együttes „logója” és előzménye a *teškoto*. Az első számú bemutatott tánc a „teškoto oro”, vagyis a „nehéz oro”, a nyugat-macedóniai mijak régió tánca. A „nehéz” kifejezés nem a technikára, hanem a közösségből való kiválásra, a vendégmunkára és a nehéz életre utal, ami Nyugat-Macedóniának több száz éve sajátossága, tulajdonképpen máig. A macedón falusi ember számára az otthoni közösségből való kényszerű kiszakadás különös fájdalmat jelentett. A vendégmunkáról való hazatéréskor újra akklimatizálódnia kellett a közösségbe, a közegbe. A teškoto férfitánc a zenészekkel való folyamatos kommunikációban a közösségbe való lelki visszatérés, felengedés, ahogy

¹¹ PETKOVSKI, Filip: *Approaches in Staging and Choreographing Folk Dance in The National Ensemble of Folk Dances and Songs of Macedonia-Tanec*. Oslo, Norwegian University Of Science And Technology, 2015.

¹² TIMÁR Mihály-BÓLYA Anna Mária: *Timár Sándor koreográfusi stílusa a szkopjei Tanec Együttes stílusával összehasonlításban* = *Macedón Tudományos és Kulturális Közlemények*, 2021, 2. sz., 21–32.

az informátorok leírják. Ennek megfelelően nagyon visszafogott tempóban kezdődik, és fokozatosan gyorsul. Ez adja a technikai és előadásbeli nehézségét.¹³

Vagyis amennyire ez lehetséges egy ilyen együttes esetében, a bemutatott tánc még a színpadon is egy lelki folyamatot jár végig: „a táncolás lazaropolei módja a vendégmunkás élet kifejeződése. A lazaropolei férfiak a távoli vidéken bezárják a lelküket, és nem is nyitják ki. Ám otthon lassan felmelegszik a lelkük, fokról fokra kinyílik és visszatérnek a régi életbe – így fokozatosan ez a hangulat áttevéődik a táncukba is.”¹⁴ Ez a koreográfia máig a Tanec Együttes emblémája.

Maga a lánctánc – mint kulturális fenomén – igen erős közösségi kontextusokkal rendelkezik. Ehhez kapcsolható, hogy a Tanec Együttes „logója” egy közösségbe való táncos újra visszatalálását festi le. Ezzel a táncval a lazaropoleiek már a két világháború között jártak külföldi fesztiválokon, például Brüsszelben. A Tanec teškotoprodukciója tulajdonképpen ennek a megismétlése volt. 1950-ben az együttes ezzel nyert első díjat Llangollenben.

Első éveiben az 1955-ig kialakult repertoár nagyrészt a teškotóhoz hasonló eredeti táncokból állt össze. Mellette például a *rusalija* (ruszália) vagy a szintén mijak régióból származó menyasszonyi rituális tánc, a *k'lcnoga* is szerepelt. Ezt az autentikus repertoárt jelölik a Tanecben az „izvoren” szóval. Ehhez társult már az első időkben a többi jugoszláv tagköztársaság tánca.

Az eredeti táncanyagba való „beavatkozás”, stilizáció

Előbb-utóbb a koreográfusok egyre nagyobb mértékben – az együttes szóhasználatával élve – „beavatkoztak” az eredeti táncanyagba. Részben a táncok lépésszerkezetét bővítették.

A kör- és lánctáncok kultúra rendkívül gazdag aszimmetrikus lépésanyagának nagy része a *pravo oro* (nemzetközi szakirodalomban Far-Öer-lépés) továbbalakulásával képződik. A koreográfusok ezt a gazdagodási módot viszik tovább a stilizáció során. Vagyis alkotói módszerként tartják meg a továbbalakulás eredeti folyamatát. Ez bizonyos fokig hasonló jelenség ahhoz, ahogyan Timár Sándor a magyar táncanyag sajátosságát, az improvizativitást helyezi oktatásának és koreográfiai alkotómunkájának középpontjába.

A térhasználatot tekintve a macedón táncra eredetileg jellemző lánctáncformát különféle geometriai formákba ötvözik, és egészen a táncszimfonizmust idéző színpadi koreográfiáig jutnak el ezzel. Az együttes repertoárja sem a szerb, sem a bolgár együttesek stilizációs fokát nem éri el, és bár a mojszejevi táncfeldolgozás természetesen hatással van rá, a balettnyelv integrációját is nagy részben elkerüli.

¹³ BÓLYA: *i. m.* (2021), 70–80.
A tánc megtekinthető itt:
Tanec: *Teškoto oro*
<https://youtu.be/53rP5gH1YVM> (utolsó letöltés: 2022. 12. 07.)

¹⁴ ТАТАРЧЕВСКА, Ивона 2011 *Мијачките ора во традиционалниот животи на сцена-Магистерски труд*. Скопје: Универзитет Св. Кирил и Методиј во Скопје, Природно математички факултет.

A Tanec Együttes életében 1957-től – Trajko Prokopiev zenész vezetésének idején – kezdődik meg a nagyobb fokú stilizáció. Ekkortól születnek meg a szvitek és a stilizált színpadi adaptációk. A koreográfus szót is csupán ekkor kezdik el használni. Ettől az évtől máig jelen van a magas fokú feldolgozottság, az időszakot ugyanakkor ketté lehet bontani. Az 1950-es és 1960-as évekre a magyar néptáncból stílusukban leginkább Rábai munkáival párhuzamba vonható, geometrikus térformákat gazdagon használó koreográfiák jellemzőek. Ezután viszont kialakul a Tanecnek egy sajátos stílusa, amely nem hasonlítható teljes egészében egyik szomszédos országéhoz vagy tagországéhoz sem, és számos egyedi vonást képvisel. Ennek jó példája a lazarenki, amely a húsvét előtti szombat, a Lázár-nap szokásából indul ki, de formailag csupán annyit tart meg, hogy két részre osztott félkörben nők táncolják. A 2008-as stilizált koreográfia a dél-macedón Bojmija régió gazdag viseletét mutatja be egy olyan táncanyagon, amelyet a húsvét előtti „lázározás” rítusa ihletett.¹⁵

A magyar táncélethez képest alapos késéssel jelent meg az újfolklorizmus. 2003-tól a vezető és néhány táncos kezdeményezésével kezdődött el az a folyamat, melynek során nagy számban visszahozták a repertoárba az első korszak eredeti anyagú táncait, amelyek az évtizedek során kikerültek a repertoárból. Ebből az újfolklorista irányzatból indult el az új egyetemi etnokoreológia tanszék megalapítása is, de csupán 2012-ben. Ezt követően a Tanecben máig jelen levő vegyes repertoár alakult ki általuk eredetinek, színpadi adaptációnak és stilizáltnak nevezett darabokkal.

A popularitás és a folklór társadalmi beágyazottsága különbözik a magyarországiétól. A magyar közéletben a táncházmozgalommal jelenik meg a folklór, a néptánc popkultúrává válása. A Balkán-félszigeten ellenben, és ezen belül különösen Macedóniában, nem volt szükség a néptánc, a falusi kultúra populárisává tételére, mert már eleve igencsak népszerű volt, és a mai napig is az.

A narratíva megjelenésének tekintetében is máshogyan alakult a Tanec Együttes története a magyar színpadi néptáncművészetéhez képest. Már esett szó arról, hogy az első vezető bizonyos fokú narratívát csatolt az egyes táncokhoz. Azonban ez jelentősen csupán 1958-ban, a *Sedenka* című koreográfiával jelent meg. Ebben a kelet-macedóniai táncanyag felhasználásával két legény leányért való versengését mutatják be. A narratíva széles körű integrációja végül a 2003-as új törekvésekkel történt meg. Két choreodrammaként aposztrofált dramatikus művet alkottak, amelyben a cselekmény szálát már meglévő koreográfiákkal ötvözték. A kezdeményezésnek nem volt folytatása a későbbiekben.

Párhuzamos tradíció

Anthony Shay koreográfus, táncantropológus párhuzamos tradíciókként írja le a stilizált repertoár vidéki diffúziójának következtében létrejövő kettős néptáncrepertoárt. A vidéki tánccsoportokban a stilizáltabb anyagot visszatanzolják, így minden ország

¹⁵ КИТЕВСКИ, Марко: ВЕЛИЧКОВСКА, Родна 2015 „Танец”: Душата на Македонија. Скопје, Ансамбл за народни игри и песни на Македонија „Танец”.

vezető folkegyüttese tulajdonképpen létrehoz egy „párhuzamos tradíciót”.¹⁶ A magyar kultúrában ez a jelenség már a két világháború között elindult a gyöngyösbokrétás változásokkal és visszatanulással. Ez a macedón terepen a Tanec Együttes megalakulásával és működésével történt meg. A vidéki táncsoportokban a Tanec táncosai tanítottak.

A kétfajta hagyomány egyidejű létezésének mintázata természetesen azt jelenti, hogy a stilizált tradíció egyre növekvő mértékben volt jelen. Elsie Ivanchich Dunin táncetnológus 1988-as adatfelvétel alapján felmérte a Tanec-koreográfiák vidéki jelenlétét. Jól látható, hogy a rendkívül stilizált, sőt a Tanectől szokatlanul stilizált viseletben táncolt *Istočna Makedonija* (Kelet-Macedónia) című koreográfia milyen széleskörűen elterjedt a terepen.¹⁷ Hozzáteszük: más koreográfiákkal együtt.

Lynn D. Maners antropológus, a jugoszláv kultúra kutatója úgy látja, hogy Jugoszláviában 1943 és 1991 között két különféle táncsoport létezett: „izvorni” és „stilizacija” jellegűek. Hozzá kell tennünk, hogy „izvorni” fesztiválok is folyamatosan megrendezésre kerülnek a Tanec-stílussal párhuzamosan, amelyeket ráadásul általában jelentős, még létező ünnepi szokásokkal egyidőben szerveznek meg vidéki városokban.

A párhuzamos tradíciók ma is léteznek, a legmagasabb szinteken is: a Tanec mellett a Stipi Egyetem Etnokoreológia Tanszékéhez kapcsolódó Makedonija Együttes gyűjtéseken alapuló autentikus táncokat és szokásokat mutat be.

Az autentikusság kérdései – mi is az az autentikusság?

A színpadi néptánc két vizsgálat alá esik: néprajzi és művészeti aspektusból is elemezhető. E kettőből az előbbi tulajdonképpen máig túlhangsúlyozott. Ez érthető azon célok miatt, amelyekért ezek az együttesek létrejöttek. Más táncművészeti ágak kritikáiban jóval ritkábban találkozunk annak vizsgálatával, hogy a koreográfia hitelesen használja, interpretálja-e az adott formanyelvet.

Ugyanakkor nem egyértelmű az sem, hogy mit jelent a néprajzi autentikusság 2024-ben. A bolgár folklórkutatók megítélése szerint „a koreografált néptáncok elfogadása végül a hiteles anyag ismeretének és gyakorlatának elvesztését, valamint az új hagyomány feltalálását eredményezte”.¹⁸ Ha a bolgár repertoárt megnézzük, ez valóban igaz lehet. De vajon mennyiben igaz más országok együttesének repertoárjára?

Liszka József néprajzkutató a felvidéki alakoskodó szokások kapcsán a csupán formai szokásimételgetésnél az egyébként rugalmasan változó hagyomány kimerítéséről ír. Felix Hoerburger etnomuzikológus szerint a néptánc egy örökké változó

¹⁶ SHAY, Anthony: *Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in „The Field”* = *Dance Research Journal* 31, 1999, 1. sz., 29–56.

¹⁷ DUNIN, Ivanchich Elsie: *Transmission and diffusion: Macedonian dances 1938–1988* = *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae – 16th Symposium of the ICTM*. Szerk. GIURCHESCU, Anca–FELFOLDI László, Bp., Akadémiai, 1991, 203–213.

¹⁸ ИЛИЕВА, Анна 1976 *Жанр и форма на добруджанския танцов фолклор*. In: Ангелова-Георгиева, Росица; Живков, Тодор; Стоин, Елена (szerk.) *Фолклорът и народните традиции в съвременната национална култура*. София: Българска академия на науките.

34 hagyomány, ebből csak egy pillanatot ragadunk ki. Első létezése az eredeti, ahol még a közösség szerves része. A második esetében a néptánc folyamatos újraélesztése és kultivációja történik.¹⁹

Az élő folklór tulajdonságai: a rugalmas alkalmazkodási és felvevőképesség. Mladenović szerint a déli szlávoknál a kolokultúra a túlélési képességgel van kapcsolatban. A koreomuzikológia kutatói a zene-tánc viszonyulás erős közösségi meghatározottságáról írnak, míg a kognitív archeológia a tánc és a zene kiemelkedően kommunikatív szerepéről. Eszerint azt tekinthetjük autentikusnak, ami az élő folklór e tulajdonságait meg tudja tartani. Vagyis a tradicionális kultúra iránti hűséget értelmezhetjük az élő folklór rugalmas alkalmazkodási és felvevőképességének, a közösségi és kommunikatív szerepeinek új formában való megtartásaként is.²⁰

A néptáncos és néprajzi autentikusság tehát nem csupán a formai ismétlésben, a hagyomány kimerevítésében keresendő, hanem az eredeti folklórhagyomány rugalmas változásaiban és kultúrafelvevő folyamatainak repertoárba építésében rejlik.

Andrij Nahachewsky folklórkutató, etnológus szerint az az autentikus, ami funkciójában megfelel a közösség által keltett igényeknek, vagyis funkciójában autentikus. Hans Heinrich Eggebrecht a zenei értékítéletről írva fontosnak véli, hogy a zenei elemzés figyelembe vegye a mű funkcionális beágyazottságát. A Tanec Együttes kulturális emlékezetet megőrző, a macedón kultúrát propagáló funkciójában a maga nemében tökéletes. Zoran Džorlev azért volt zseniális vezető, mert a múlt előnyeit és a kortárs igényeket összhangba tudta hozni, s ezeket professzionális módon integrálta az együttes imázsába. Ez az előadás az ő emlékére született. A Tanec Együttest 2018-ig vezető hegedűművész, népzeneész 2021 januárjában hunyt el.

Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy ha összehasonlítjuk a Tanec Együttest és a Magyar Állami Népi Együttest, valamint a magyar színpadi néptáncművészetet, azt találjuk, hogy míg a macedón sajátos, professzionális, igen népszerű folklórfeldolgozási stílust alakított ki szerencsésen felgyűjthető folklórányaga alapján, addig a Magyar Állami Népi Együttes a dekoratív és narratív művek repertoárja, professzionális táncszimfonizmus létrehozása után többirányú művészeti stílusokat fejleszt ki a folklór talaján a magyar koreográfusi iskolaként megnevezett alkotókkal együtt.

A néptánc mint művészet

Túllépve az eredeti néprajzi anyaghoz hű autentikusság kérdéskörén, a színpadi néptáncfeldolgozás, -felhasználás művészi kérdéseivel kapcsolatban felvetett szempontok

¹⁹ LISZKA József: *Kimerevített hagyomány. Gondolatok a kisalföldi farsang némely megnyilvánulási formáiról = Maszk, átültetés, beavatás. Vallásetnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben.* Szerk., PÓCS Éva, Bp., Balassi, 2007, 262–272.

HOERBURGER, Felix: *Once Again: On the Concept of „Folk Dance” = Journal of the International Folk Music Council* 20., 1968, 30–32.

²⁰ MASON, Paul H.: *Music, dance and the total art work: Choreomusicology in theory and practice = Research in dance education* 13, 2012, 1. sz., 5–24.

МЛАДЕНОВИЋ, Оливера: *Коло у Јужних Словена.* Београд, Српска академија наука и уметности, 1973, 114–115. Vö.: MITHEN, Steven: *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body.* Cambridge, Harvard University Press, 2007.

alapján kívánunk új diskurzust indítani. Carl Dahlhaus zenetörténész szerint a zenei értékítéletben zeneszerzés-technikai, esztétikai, morális és társadalmi mozzanatok is vannak. Elég a máig folyó kiterjedt könnyűzene–komolyzene diskurzusokra gondolnunk, hogy lássuk, az értékítélet több összetevőből áll. Eggebrecht zenetörténész így ír a szalonzene kapcsán: „A XIX. század szalonzenéjét nem utolsósorban az jellemzi, hogy egyre nagyobb tömegben termelődött, és Schumann mércéjével mérve egyre rosszabb lett – hiszen az áthághatatlan szociális szakadékot teremtő iparosodás és a kapitalizmus egyre nagyobb hatással volt a zenekultúrára.” Ez a folyamat tovább folytatódik a XX. században, elkezd kialakulni a tömegkultúra, amelynek történetéhez a színpadi néptánc több ponton is kapcsolódik. Kovács Örs Novák Ferenc *Magyar Elektrájának* művészetelméleti vizsgálata kapcsán a néptáncot felhasználó színpadi művek esetén az autentikusságot a művészi autentikussághoz köti.²¹

Drid Williams táncantropológus szerint a tánc szerepét illetően az antropológia különféle következtetései, elméletei nem alkalmasak egy többek által vágyott integrált modellteória létrehozására, amely minden tánc kultúrára nézve érvényes lehet. Ehelyett úgy véli, hogy a vizsgálat metódusát meghatározza a vizsgálat tárgya, a közösség, a terület, az etnikum, amely révén az elemzés történik.²² Ennek megfelelően még a hasonló gyökerű állami népi együttesek színpadi néptánc-repertoárjainak megfigyelésénél is eltérő módszerek bizonyulhatnak hasznosnak.

Ezért a több közös vizsgálati pont mellett eltérő módszerekkel közelíthetjük meg a Tanec Együttes és a Magyar Állami Népi együttes tradicionális anyagát, amelyek formai és kontextuális vonatkozásokban is különböznek.

A magyar színpadi néptáncfeldolgozás korábbi előzményekre tekint vissza Magyarországon: már 1938-ban megszületik egy szinte gyagilevi ügyességű művészetpártoló, Paulini és egy nagyszerű magyar koreográfus, Milloss Aurél néptánc-inspirációjú összművészeti produkciója mint a magyar néptánc első művészi feldolgozása *Magyar Csupajáték* címmel.²³

A Magyar Állami Népi Együttes táncnyelvezetek integrációjában, összművészeti együttműködésekben, a „Magyar Iskola” koreográfusait is ide számítva, új művészi koncepciókat hozott létre, amellyel nem csupán a cikkünkben vizsgált balkáni együttesel való összehasonlításban, hanem tágabb, a régió országai között is kiemelkedő néptáncszínházi stílusokat alkotott meg. Olyannyira, hogy még a balkáni tánc hagyomány bartóki szintű továbbgondolása is Budapesten születik meg a magyar koreográfiai iskola koreográfusától, Kricskovics Antaltól. Emellett a minimalizmushoz, illetve a repetitív zene kompozíciós módjaihoz hasonló struktúrák is megjelennek a „Magyar Iskola” jellegzetes alkotójának, Györgyfalvy Katalinnak az életművében.

„[A] tánc [...] minden más művészetnél inkább az idő- és térteremtés művészete, megjelenésében azonnal el- és továbbúnik.”²⁴ A táncművészet sajátosságaiból követ-

²¹ KOVÁCS Örs Levente: *A (nép) táncszínház, mint az autentikus, hiteles színpadi néptánc lehetősége a Magyar Elektra kontextusában = Valóság*, 2020. augusztus, 102.

²² WILLIAMS, Drid: *Ten lectures on theories of the dance*. Scarecrow Press, 1991.

²³ KŐVÁGÓ Zsuzsa: *Magyar Csupajáték*, 1938.

²⁴ BOROS János: *Filozófiaművészet*. Bp., MMA MMKI, 2020.

kezően máig hiányzik a zenéhez hasonló elemző áttekintést segítő absztrakt írott típus léte. A táncművészet története során fáziskésésben van az önálló művészetté válásban és a zeneművészethez hasonló recepció kialakulásában.²⁵

A „Magyar Iskola” révén létrejövő művészeti koncepciók a folklór talaján olyan új megközelítéseket adnak, amelyek megerősítik a táncművészet autonóm létét a magyar művészeti életben. Ha ehhez hozzávesszük, hogy a Magyar Állami Népi Együttes ma hungarikummá alakuló kortárs színházi repertoárral rendelkezik Mihályi Gábor művészeti tevékenysége révén, akkor összehasonlításunkban kitűnik, hogy a színpadi néptáncművészetet tekintve Magyarország kiemelkedő művészeti színvonalat képvisel a tágabb régióban. Így a hazai táncművészetben a szűken értelmezett táncos tradícióra, vagyis a néptáncra a tágan értelmezett magyar tánctradíció, a XIX. század óta vágyott „eszményi magyar táncművészet”,²⁶ a sajátosan magyar színpadi táncgyomány kialakulásának fő inspirálójaként tekinthetünk.²⁷

36

Irodalomjegyzék

- BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor: *A táncművészkepzés intézményesülésének művészetpolitikai és pedagógiai tényezői (1948–1950) = Iskolakultúra* 20, 2010, 4. sz., 77–83.
- BÓLYA Anna Mária: *Tánc és szakralitás – A tánc szerepe a macedón szakrális hagyományban = Studia Folkloristica et Ethnographica* (1983), Debreceni Egyetem, Néprajzi Tanszék MTA–DE Néprajzi Kutatócsoport, 2021.
- BOROS János: *Filozófiaművészet*. Bp., MMA MMKI, 2020.
- DUNIN, Ivancich Elsie: *Transmission and diffusion: Macedonian dances 1938–1988 = Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae – 16th Symposium of the ICTM*. Szerk. GIURCHESCU, Anca–FELFÖLDI László, Bp., Akadémiai, 1991, 203–213.
- HOERBURGER, Felix: *Once Again: On the Concept of „Folk Dance” = Journal of the International Folk Music Council* 20., 1968, 30–32.
- KOVÁCS Őrs Levente: *A (nép) táncszínház, mint az autentikus, hiteles színpadi néptánc lehetősége a Magyar Elektra kontextusában = Valóság*, 2020. augusztus, 102.
- KÖVÁGÓ Zsuzsa: *Magyar Csujajáték*, 1938.
- LISZKA József: *Kimerült hagyomány. Gondolatok a kislalföldi farsang némely megnyilvánulási formáiról = Maszk, átváltozás, beavatás. Vallásethnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben*. Szerk., PÓCS Éva, Bp., Balassi, 2007, 262–272.
- MASON, Paul H.: *Music, dance and the total art work: Choreomusicology in theory and practice = Research in dance education* 13, 2012, 1. sz., 5–24.
- MITHEN, Steven: *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body*. Cambridge, Harvard University Press, 2007.
- PETKOVSKI, Filip: *Approaches in Staging and Choreographing Folk Dance in The National Ensemble of Folk Dances and Songs of Macedonia-Tanec*. Oslo, Norwegian University Of Science And Technology, 2015.
- PÓNYAI Györgyi: *Campilli Frigyes, a művész és vezető szerepe a korai balettrepertoár kialakításában, a balettkar fejlesztésében = Auróra. A magyarországi balett születése*. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2020, 49–70.
- SHAY, Anthony: *Choreographic politics: State folk dance companies, representation and power*. Wesleyan University Press, 2002.
- SHAY, Anthony: *Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in „The Field” = Dance Research Journal* 31, 1999, 1. sz., 29–56.

²⁵ WINDHAGER Ákos: *A többszörös kezdet – A magyar balett megszakított hagyománya = Auróra. A magyarországi balett születése*. Szerk. BÓLYA Anna Mária, 2020, 71–86., <https://www.mma-mmki.hu/kiadvany/aurora-a-magyarorszagibalett-szuletese/> (utolsó letöltés: 2023. 01. 04.)

²⁶ Bár az „eszményi” alatt a XIX. században a tökéletes romantikus balettet értették, de benne volt a táncértékben az a rejtett vagy explicit megfogalmazott vágy is, hogy a nagyszerű magyar táncot, a verbunkost a magyar színpadi balett megfelelő művészi szinten tudja integrálni.

²⁷ PÓNYAI Györgyi: *Campilli Frigyes, a művész és vezető szerepe a korai balettrepertoár kialakításában, a balettkar fejlesztésében = Auróra. A magyarországi balett születése*. Szerk. BÓLYA Anna Mária, 2020, 49–70., <https://www.mma-mmki.hu/kiadvany/aurora-a-magyarorszagibalett-szuletese/> (utolsó letöltés: 2023. 01. 04.)

- TIMÁR Mihály – BÓLYA Anna Mária: *Timár Sándor koreográfusi stílusa a szkopjei Tanec Együttes stílusával összehasonlításban* = *Macedón Tudományos és Kulturális Közlemények*, 2021, 2. sz.
- WILLIAMS, Drid: *Ten lectures on theories of the dance*. Scarecrow Press, 1991.
- WINDHAGER Ákos: *A többszörös kezdet – A magyar balett megszakított hagyománya = Auróra. A magyarországi balett születése*. Szerk. BÓLYA Anna Mária, 2020, 71–86.
- ZDRAVKOVA-DJEPAROSKA, Sonja: *Folklore, dance in the context of modeling ideological messages* = *Res Humanitariae*, 2019, 24. sz., 362–376.
- ИЛИЕВА, Анна: *Жанр и форма на добруджанския танцов фолклор* = Ангелова- Георгиева, Росица; Живков, Тодор; Стоин, Елена (szerk.) *Фолклорът и народните традиции в съвременната национална култура*. София: Българска академия на науките, 1976.
- МЛАДЕНОВИЋ, Оливера: *Коло у Јужних Словена*. Београд, Српска академија наука и уметности, 1973, 114–115.
- ТАТАРЧЕВСКА, Ивона: *Мијачките ора во традиционалниот животи на сцена-Магистерски труд*. Скопје: Универзитет Св. Кирил и Методиј во Скопје, Природно математички факултет, 2011.

Fehér Anikó

A Kállai kettős

A kállai kettős tánc és zenéje egészen különleges helyet foglal el a Kárpát-medence néptánchagyományában. Rendkívül régi adataink vannak róla, és a néphagyomány – kis segítséggel – a mai napig őrzi azt. Azon kevés táncaink egyike, amely világhírnévre tett szert. „...különleges azért is, mert archaikus dallamaival és az autentikus néptáncról jelentősen eltérő kötött koreográfiájával történelmi társastáncok nyomait őrzi, és egyetlen olyan dramatikus jellegű táncunk, amely egy szerelmi történetet mesél el.”¹

Az 1950-ben alapított Magyar Állami Népi Együttes egyik legismertebb, leggyakrabban előadott darabja az a nem egészen hétperces alkotás, amelyet Kodály zenéjére alkotott az együttes alapító koreográfusa, Rábai Miklós.²

Tanulmányomban a mű folklórgyökereit, valamint hátterét vizsgálom.

A nagykállóiak kállai kettős elnevezésű táncáról az első adat 1674-ből való, egy erdélyi nemes levelében szerepel.³

A tó tenálad vala oly lugos az előtt,
Hogy nem adtam volna érte egy diót,
Egykor alig vehetsz vala egy kis szellőt,
De ma elől járod a Kállai kettőt.

– így szól az a kis vers, amelyet titkárának, Lugosi Ferencnek címzett.⁴

Maga a tánc egy, a Szatmár megyei Nagykállón megtalált történet. Első néprajzi hitelességű említése az *Ethnographia* 1895-ös számában volt, ahol Farkas Lajos segédlelkész, a nagykállói Dalárda vezetője a Néphit, népszokások rovatban mutatta be. Leírta, hogy a kettős elnevezés onnan ered, hogy ketten, azaz egy férfi és egy nő adták elő. (Egy apró adalék Farkasról: hamarosan távoznia kellett Nagykállóból egy másik cikke miatt, amely a *Nyírvidék* című lapban jelent meg, s amelyben a nagykállói városi népkertben a város vezető emberei által tervezett s felépített nyári mulatóhelyet „malomsátornak, ringlispílnék” nevezte.)⁵

¹ RATKÓ Lujza: *A Kállai kettős zenéje és koreográfiája*. <http://szszbm-ertektar.hu/ertek.php?azon=180> (utolsó letöltés: 2022. 12. 01.)

² 1921-1974

³ HARSÁNYI Gézáne: *Nagykálló kodályi öröksége = Tariménés. A Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Honismereti Egyesület társadalomtudományi, kulturális és honismereti folyóirata*. Főszerk. BABOSI László, 2007, 3. évf., 1. sz. (Kodály Zoltán emlékszám), 54. http://beszelamarvany.lapunk.hu/tarhely/beszelamarvany/dokumentumok/tarimenes4___kodaly.pdf (utolsó letöltés: 2022. 12. 01.) (Továbbiakban: Tariménés)

⁴ HARSÁNYI Gézáne: *Nagykálló muzsikája = Honismeret*, 2007, 35. évf., 4. sz., 84. http://epa.oszk.hu/03000/03018/00201/pdf/EPA03018_honismeret_2007_04_081-089.pdf (utolsó letöltés: 2022. 12. 01.)

⁵ SZABÓ Antal: *Harminc év előtti felvilágosítások a „Kállai hóhér”-ről, „Kállai egyes”-ről és „Kállai kettős”-ről = Tariménés*, 2007, 3. évf., 1. sz. (Kodály Zoltán emlékszám), 46.

A következő dalokat jelölte meg a mű részeiként:

- *Ma már felülről,*
- *Kincsem komámasszony,*
- *Feleségem olyan jó,*
- *Azt mondják, jól mondják, igazán is mondják,*
- *Jó bort árul Sírjainé.*

Ezt írja róluk: „A harmadik és negyedik melódia... rokon egymással, de béli tartalmát illetőleg sokkal utána áll az előbbi kettőnek. Tempójuk közepes gyors, allegrettoszerű; ritmikájukon bizonyos szláv jelleg érzik, [...] meg sem közelíti a sirvavigadó magyar kedély mélységeit. Magam is hajlandó vagyok hinni, hogy ez a két melódia nem tartozott az eredeti »kállai kettőshöz«.”⁶ Mindkét dallam AABC sorszerkezetű, a táncdallamokra jellemző formájú, de a magyar népdaltól eltérő dallamvezetésű.

Az utolsó dallamhoz ezt írja: „E dallamnál – amint mondják – a tánczos jóféle nyíri vinkóval telt poharat tett a fejére s aztán elkezdett bizonyos toborzékoló lábmozgással egy helyen (»tányéron« – amint mondani szokás) körbe forogni; a virtus aztán az volt, hogy a pohárból a bor ki ne ömöljék.” Ezután részletesen lejegyzi a tánc elemeit, jellemzi azokat, és megállapítja, hogy e táncot csakis érett férfiak és nők adhatják elő. Majd utal arra a mondásra, amely a török világba helyezi a tánc eredetét. Erről később szólok.

„A »kállai kettős«-nek ezen rossz jellegű jelentése még ma is él egyes »szállóige«-szerű kifejezésekben, minő pl. »Majd eljáratom én vele a kállai kettőst!« ami körülbelül ezzel a szólással egyezik: »Majd megtanítom én kesztyűbe fütölni!«” – folytatja Farkas az *Ethnographiában*. A lakodalmakban szokásos éjféli maskarás táncok eredetét látta ezekben a mondákban.

A tánckutató Réthei Prikkel Marián Lajos 1924-ben így írt: „Örökre fájlalnunk lehet, hogy ezt a táncot a magyarság nem gyakorolja többé vigalmaiban. [...] Szükséges, hogy a magyar ethnográfia az ország minden részében tovább kutassa nyomait s esetleges fennlétét.”⁷

Nézzük, Kodály hogyan is talált rá erre a zenei anyagra!

Kodály Zoltán 1916-ban, 1921-ben, 1923-ban, 1926-ban és 1928-ban járt a környéken, illetve foglalkozott a vidék népzenejével. Ötvenhárom dal-, illetve hangszeres zenei lejegyzést készített itt.

Először 1916-ban került kapcsolatba a tájegységgel. A kassai laktanyában Bartókkal együtt gyűjtöttek népdalokat és találkozott nagykállói katonákkal is.

„1923-ban hegedűdallamokat ír le, és a *Jó bort árul Sírjainé* c. dalt jegyzi le, amelyről tudja, hogy a dalban szereplő asszonyok valóban létező személyek voltak Nagy-kállóban. (Farkas Lajos közlése.)

⁶ FARKAS Lajos: A „kállai kettős” = *Ethnographia*, 1896, 6. évf., 291. [http://apps.arcanum.hu/app/ethnografia/view/Ethnografia_1895_006/?pg=300&layout=s&query=SZO%3D\(288\)](http://apps.arcanum.hu/app/ethnografia/view/Ethnografia_1895_006/?pg=300&layout=s&query=SZO%3D(288)) (utolsó letöltés: 2022. 12. 01.)

⁷ SZABÓ: *i. m.* (2007), 46.

Misky Lászlóné, Görömbei Péter lánya úgy tudta, hogy az édesapja több levelet váltott a zeneszerzővel a további gyűjtés ügyében, értesítette Kodály Zoltánt a táncdallamok lejegyvezhetőségéről az első táncsoport 1924-es megalakulása után.⁸

1926. november 6-án a Szabolcs vármegyei Bessenyei Kör Magyar estet tartott Nyíregyházán, ahol a népdalgyűjtő a székely népdalokról beszélt, Basilides Mária pedig Kodály-feldolgozásokat énekelt a szerző kíséretével.

Másnap a zeneszerző a helyi múzeumokat látogatta, majd autóval Ferenczi István tanár, Kardos István, Kiss Lajos és a *Nyírvidék* című lap munkatársának társaságában Nagykállóra utazott a kállai kettős megtekintésére. Nagykállóban a református tiszteletes, Görömbei Péter lakásához mentek, ahol már várta őket Balázs Ferke prímás a zenekarával, akivel „Kodály Zoltán hosszasan elbeszélget[ett] a Kállai kettősről. Kitől tanulták, hogyan újították fel. Kiderül[ett], hogy a tánc nem valami mesterséges betanítás eredménye. Ismerték az öregek közül, táncolták is sokan, ők tanították meg rá a fiatalokat. Igaz, hogy ma már csak olyan dísz-tánc, mint amilyen a palotás, a nép mulatságain nem táncolják, de bizonyos, hogy most már nem fog elhalványodni, nem fog újra búvófolyóként letűnni.”⁹ Majd táncosok is megjelentek, Kodály jegyzetelt, írt. Így vallottak róla: „A fiatalok járják a táncot és Kodály gyönyörűséggel, meghatódottan figyel az a táncot, amellyel együtt a szöveget is dalolják. Erő és báj van a vitézi táncban, amely után Kodály kijelenti, hogy filmre kell venni, be kell mutatni Pesten az Urániában, mindent meg kell tennünk, hogy a magyar kincs el ne kallódjék, terjesszük, elevenítsük fel széles körben a Kállai kettőt.”¹⁰

Harsányi Gézáné így mesélt az eseményről: „1926 őszén Kodály Zoltánt nyíregyházi előadásra invitálták, egyúttal eljött Nagykállóba is, mert közben Görömbei Péter levélben jelezte, most már be tudják mutatni a fiatalok a híres táncot. Elkísérte Kodályt egy újságíró, akinek részletes tudósításából ismerjük a nevezetes nap eseményeit, és egy fényképész, aki fotókat készített. Vasárnap délelőtt érkeztek a vendégek. Kedves fogadás a parókián, koccintás. Néhány udvarias mondat után Kodály érdeklődött: – És a táncosok hol vannak? – Sok fiatal tudja a táncot is, a dalokat is. Aki ma eljön közülük az istentiszteletre, az fogja eltáncolni a vendégeknek – válaszolta a nagytiszteletű úr. Úgy is történt. Mindannyian meghallgatták a tudós pap prédikációját, majd a Nagytiszteletű úr istentisztelet után hívott három lányt és három fiút. Három Borsy lány volt, két testvér Linuska és Ilona, és az unokanővérük, szintén Lina. A fiúk: Vágó Lajos, Vass József, és Toka Menyhért. Amikor Borsi Lina nénitől érdeklődtem így mesélte el: »Az istentisztelet után átmentünk az iskolába, mert a parókia udvarán el volt veteményezve. A református iskola tágas udvarán ott volt Balázs Ferke és cigányzenekara. Kodály elragadtatással nyilatkozott a kállói nevezetességről: 'Ez olyan szép, hogy filmre kellene venni!' Majd „1931-ben ismét jelentős változás történt. Ellátogatott városunkba Paulini Béla újságíró, a »Gyöngyösbokrétá« országos népművészeti mozgalom szervezője. Látogatásának eredményeként folyamatosan mű-

⁸ HARSÁNYI: *Nagykálló koddályi...* (2007), 59.

⁹ *Kodály Zoltán és Szabolcs-Szatmár és Bereg vármegye kapcsolata a sajtó tükrében. Cikk- és képesszedállítás.* = *Tariménes*, 2007, 3. évf., 1. sz. (Kodály Zoltán emlékszám), 13.

¹⁰ Uo., 14.

ködő táncscsoport alakult, és a kállói táncosok minden évben lehetőséget kaptak budapesti bemutatkozásra.”¹¹ A Gyöngyösbokréta 1944-ig működött, akkor a háború miatt kénytelenek voltak az előadásokat beszüntetni.

A kállai elnevezés eredete Szabó Antal leírásában így olvasható: „id. Görömbei Péter volt nagykállói ref. lelkész, esperes *A Nagykállói Református Egyház története* című könyvében adatok alapján megrögzítette [...] Első a kállai hóhérral való fenyegetés, második a Kállai egyes, harmadik a kállai kettős. A kállai hóhérral való fenyegetés onnan ered, hogy Nagykállónak mint végvárnak 1711 előtt pallos joga s így hóhéra volt, s az elitelt vétkesekre ilyen büntetést szabtak: »A kállai hóhér által [...] felakasztassék...«

A Kállai egyesnek értesülesem szerint semmiféle összefüggése nem volt a Kállai-kettőssel. A Kállai egyes, börtönhelyiség volt, melynek mása a most országos elme-gyógyintézetül szolgáló volt vármegyeháza börtönhelyiségei között ezelőtt harminc évvel, az átalakítások előtt látható volt... Ez egy olyan keskeny, rövid s alacsony cella volt, melyben sem állva, sem fekvé kiegészenedni kinyújtózkodni nem lehetett, s padlójára élére állított négyoldalú hasáblécekből volt, s ebbe egy-két napra zárták a fő-bűnösöket, s mikor azok sem állva, sem fekvé, sem lábaik változtatásával nem bírták a fájdalmakat, gúnyolták őket a hajdúk, mondván: »na, járod a kállai kettőst?« Vagy mikor vitték őket a cellába, mondták: »mindjárt eljáród a kállai kettőst«. [...] a rabul ejtett törököket a várórség kettesével összekötötte, összeláncolta, s táncoltatta velük a Kállai kettőst, s ha nem tudták, vagy elfáradtak, pálcával kényszerítették őket a hajdúk a tánc folytatására.

Az öreg emberekkel történt beszélgetésekből én azon meggyőződésre jutottam, hogy a Kállai kettős sem a Kállai egyesből, sem a törökök táncoltatásából nem keletkezett, ezekre csak gúnyképpen használtatott a kállai kettős emlegetése.”¹²

„A tánc menetéből, dalaiból azt állapítottam meg, hogy a szerelmes táncos pár nő tagja a tánc kezdetén, a két este történt elmaradásért szemrehányást tesz a csapongó természetű férfinak, s dacosan otthagyja a szeretett férfit, külön lejt a táncot s tovább folytatja szemrehányásait, miket a férfi igyekszik simítani, jóvátenni feleletekkel, ölelésekkel, de a nő mindig abban a pillanatban, amikor a férfi már azt hiszi, hogy rendbe jön a dolog, dacos hűtlenséggel kisiklik az ölelés alól, s mikor később látja, hogy a férfi kezd bosszús lenni, s kezd felül kerekedni, végül megengedi fogni egy ujja hegyét, s ezen hagyja magát forgattatni, majd karján s végül meghagyja magát ölelni a kibékülés jeléül.”¹³

Ezt követően Szabó részletesen leírja – a szöveghez igazítva – a tánc epikus menetét.

A dalok szövegét Móricz Zsigmond az 1900-as évek legelején jegyezte fel, amelyek azután első színdarabjába, a *Sári bíróba* is bekerültek. Kodály Zoltán 1921-ben találta meg a dallamokat, de a parasztemberek csak táncdalokkal tudták előadni. A népze-

¹¹ HARSÁNYI: *Nagykálló muzsikája* (2007), 88.

¹² SZABÓ: *i. m.* (2007), 47.

¹³ *Uo.*, 48. (Nyírvidék – 1924. jan. 27. 3. o.; jan. 30. 3. o.; febr. 2. 3–4. o.)
https://library.hungaricana.hu/hu/view/Nyirvidek_1924_01/?pg=140&layout=s (Utolsó letöltés: 2023. 01. 04.)

nekutató ekkor még nem írta le ezeket. 5 évvel később, amikor ismét Nagykállón járt, vele volt egy koreográfus, ekkor már lejegyezte őket. 44 dalt rögzítettek fonográffal (1928). Érdeemes itt megjegyezni, hogy ez alkalommal találta meg azt a dalt, amely híres női kari műve, a *Zöld erdőben* alapjául szolgált: Klein Ábrahám rabbi éneke nyomán a *Szól a kakas már* kezdetű zsidó éneket.¹⁴

Álljon itt egy emlékezés a történetek következményeiről:

„1929 augusztusában a Kodály házaspár vendégül látta otthonában a Budapesten vendégszereplő kállói táncsoportot. Borsy Istvánné, az 1926-os gyűjtőtű egyik táncosa és az 1928-as fonográffelvételek egyik közlője így mesélte el az emlékezetes eseményt: »...nagyon szép nagy lakásban laktak, ahol sok szépen festett dísztányér volt a falon, és rengeteg szép hímzett párna. Az egyik szobában Kodály Zoltán pálinkával és pogácsával kínálta a fiukat, a másik szobában a felesége kínálta a lányokat foszlós kaláccsal és kakaóval. Akkoriban nagyon ritka dolog volt, hogy egy úri család beengedjen a lakásába ilyen egyszerű falusi fiatalokat. A kakaó is a ritka ünnepi különlegeségek közé tartozott. Egy kicsit elbeszélgettek velünk...”¹⁵

Kodály a zenei anyagot már 1937-ben feldolgozta ének-zongorára, ez kevésbé ismert alkotása (op. 110) a szerzőnek. 1951-ben zenekari és énekkari művé dolgozta át a művet. Egykori tanítványa, Csenki Imre kérte fel erre, aki ekkor a Magyar Állami Népi Együttes karnagya volt. Rábai Miklós készített koreográfiát a műhöz. A bemutató 1951. április 4-én volt a Magyar Állami Operaházban. Később a Magyar Állami Népi Együttes a világ számos országában nagy sikerrel adta elő.

Ebben a változatban a dalok sorrendje a következő:

- *Felülről fúj az őszi szél*: ereszkedő dallamvonalú dór dallam, emelt kvarttal. Adatközlő: Balázs Ferenc primás és bandája, 1928, Nagykálló.
- *Jó bort árul Sirjainé*: ún. kiskvintváltó dallam, azaz a második dallamsor az alaphangon zár. Adatközlő: id. Torma Károly, 1928, Nagykálló.
- *Kerek az én szűröm alja*. Adatközlő: Kós József, 1937, Borsosberény, gyűjtő: Dincser Oszkár (az előzővel azonos dallamon).
- *Kincsem, komámasszony*: sirató stílusú dallam. Adatközlő: Toka Károly, 1928, Nagykálló.
- *Nem vagyok én senkinek sem adósa*: sirató stílusú dallam. Adatközlő: Balázs Ferenc primás, 1928, Nagykálló.

E dalok közül kettőnek azonos a dallama. Mindegyik dallam a régi stílushoz tartozik. Ez különösen érdekes az egyébként új stílusú dallamairól és táncairól híres vidéken.

„A harmóniahasználát itt¹⁶ közelíti meg leginkább a népies gyakorlatot.”¹⁷ Ennek oka, hogy Kodály a teljes zenekari anyagot jól ismerte. Érdekesség még, hogy két cimbalomra is ír szólamot a műbe.

¹⁴ HARSÁNYI: *Nagykálló muzsikája* (2007), 83.

¹⁵ HARSÁNYI: *Nagykálló koddlyi...* (2007), 62.

¹⁶ *A Kállai kettősben*.

¹⁷ RICHTER Pál: *Népdalok harmonizálása Kodály műhelyében = Magyar zene*, 2017, 55. évf., 3. sz., 301. http://real.mtak.hu/72335/1/Kodaly_harmonizalas_MZ_301_313_richter3_u.pdf (utolsó letöltés: 2022. 12. 01.)

A bemutató után a Magyar Állami Népi Együttes 1955. január 28-tól 1955. március 24-ig Franciaországban (Párizs), Belgiumban (Brüsszel, Antwerpen) és Hollandiában (Amsterdam, Hága) vendégszerepelt. „Az ÁNE¹⁸ négy és fél éves fennállása óta ez volt az első eset, hogy a baráti szovjetunióbeli, kínai, csehszlovákiai és kelet-berlini szereplései után nem népi demokratikus ország közönsége előtt mutatta be művészetét” – írja a kritika.¹⁹

A dallamsorozat filmen először 1932-ben szerepelt²⁰: Fejős Pál (1897–1963) New Yorkban elhunyt magyar filmrendező, antropológus, forgatókönyvíró, kutató, egyetemi tanár *Ítélt a Balaton* című filmjében. Ezt a filmet 1933. március 2-án mutatták be, fekete-fehér magyar filmdráma, a rendezőnek második (Magyarországon forgatott) hangosfilmje. Francia és német változatban is elkészült. A forgatókönyvet Mihály István írta, a filmet Eiben István és Peverell Marley fényképezte, zenéjét Farkas Ferenc és Vaszy Viktor szerezték. A főbb szerepekben Páger Antalt, Aradi Nórát, Medgyesy Máriát, Szabó Sándort, Csontos Gyulát és Imre Erzsébetet láthattuk. „A falusi ünnep tárgy- és hangzavara a neorealista táj életteljes rendetlenségét előlegezi. A cimbalom. A hegedű. A sátrak sütői. Az árusok babái. A csapok bora. Fejős nem lélektelenül leltározza a miliőt. Szenvedélyes mohósággal csapongva halmozza a tárgyakat” – írja róla az ítélsz.²¹

1933-ban készült el az első rádiófelvétel a Kállai kettős zenei anyagáról Lajtha László vezetésével.

1950-ben, még Kodály előtt, Ligeti György²² készített vegyeskari feldolgozást a dalok alapján. Ebben a kórusműben két dallam szerepel: a *Felülről fúj az őszi szél* és a *Nem vagyok én senkinek sem adósa* kezdetűek.

Az Omega együttes az 1968-as *Trombitás Frédi és a rettenetes emberek* című lemezén is felhasználja. Itt az első két említett szólal meg Presser Gábor feldolgozásában, hangszeres előadásban.

Az 1895-ben leírt öt dallam megjelenik még Farkas Ferenc *Kállai táncok* (zenekarra, 1931) című szvitjében, valamint kettőben (*Felülről fúj az őszi szél*, *Nem vagyok én senkinek sem adósa*) Loránd István énekelt, zongorakíséretes alkotásában.

Magyarország egyik jelentős folklórfesztiválja a Kállai Kettős Néptáncfesztivál. Az eseményt 1971 óta két évente rendezik meg Nagykállóban. Bizonyára nem sok olyan település van az országban, ahol ennyire összefonódott volna a város élete a tánccal. Hagyománnyá vált, s minden alkalommal nagy érdeklődés övezi a ma már nemzetközivé terebélyesedett eseményen az együttesek bemutatkozását, az újabb koreográfiákat.

¹⁸ Állami Népi Együttes

¹⁹ CSENKI Imre: *Beszámoló = Új Zenei Szemle*, 1955, 6. sz., 4. http://db.zti.hu/mza_folyoirat/pdf/UZSz_1955_VI_04.pdf (utolsó letöltés: 2022. 12. 01.)

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=OsGUq1LwL6c>

²¹ BALOGH Gyöngyi – KIRÁLY Jenő: *A parasztttragédia és a folklórshow között (Ítélt a Balaton) = A múlt elmúlt, a jövő nem jött el. „Csak egy nap a világ...” A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929-1936.* Budapest, Magyar Filmintézet, 2000, 178-189., http://epa.oszk.hu/00300/00336/00017/baloghgy_parasztttrag.htm (utolsó letöltés: 2022. 12. 01.)

²² LIGETI György: *Kállai kettős*, https://www.youtube.com/watch?v=PpgXOPi_xmg (utolsó letöltés: 2022. 12. 01.)

Kodály feldolgozása, a *Kállai kettős* ma már klasszikus. Egyik legnépszerűbb művévé vált, rádiószignálként is alkalmazzák a gyűjtési helyén, de másutt is gyakran hallható. A néphagyományban megtalálalt dallamok feldolgozása mégis egyéni, függetlenül attól, hogy a népi gyakorlathoz nagyon hasonlító formában halljuk. Rábai koreográfiája pedig méltó társa a zenének.

Irodalomjegyzék

- BALOGH Gyöngyi – KIRÁLY Jenő: *A parasztttragédia és a folklórshow között (Ítélt a Balaton) = A múlt elmúlt, a jövő nem jött el. „Csak egy nap a világ...”* A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929-1936. Budapest, Magyar Filmintézet, 2000, 178-189., http://epa.oszk.hu/00300/00336/00017/baloghgy_paraszttrag.htm (utolsó letöltés: 2022. 12. 01.)
- CSENKI Imre: *Beszámoló = Új Zenei Szemle*, 1955, 6. sz., 22-25. http://db.zti.hu/mza_folyoirat/pdf/UZSz_1955_VI_04.pdf (utolsó letöltés: 2022. 12. 01.)
- FARKAS Lajos: *A „kállai kettős” = Ethnographia*, 1896, 6. évf., 288-297. [http://apps.arcanum.hu/app/ethnografia/view/Ethnografia_1895_006/?pg=300&layout=s&query=SZO%3D\(288\)](http://apps.arcanum.hu/app/ethnografia/view/Ethnografia_1895_006/?pg=300&layout=s&query=SZO%3D(288)) (utolsó letöltés: 2022. 12. 01.)
- HARSÁNYI Gézőné: *Nagykálló kodályi öröksége = Tariménes*. A Szabolcs-Szatmár-Bereg megyei Honismereti Egyesület társadalomtudományi, kulturális és honismereti folyóirata, Főszerkesztő: Babosi László, 2007, 3. évf., 1. sz. (Kodály Zoltán emlékszám), 53-67. http://beszelamarvany.lapunk.hu/tarhely/beszelamarvany/dokumentumok/tarimenes4___kodaly.pdf
- HARSÁNYI Gézőné: *Nagykálló muzsikája = Honismeret*, 2007, 35. évf., 4. sz., 81-89 http://epa.oszk.hu/03000/03018/00201/pdf/EPA03018_honismeret_2007_04_081-089.pdf (utolsó letöltés: 2022. 12. 01.)
- *Kodály Zoltán és Szabolcs-Szatmár és Bereg vármegye kapcsolata a sajtó tükrében. Cikk- és képszerűállítás = Tariménes*, 2007, 3. évf., 1. sz. (Kodály Zoltán emlékszám), 4-30.
- RÁTKÓ Lujza: *A Kállai kettős zenéje és koreográfiája*, <http://szszbm-ertektar.hu/ertek.php?azon=180> (utolsó letöltés: 2022. 12. 01.)
- RICHTER Pál: *Népdalok harmonizálása Kodály műhelyében = Magyar Zene*, 2017, 55. évf., 3. sz., 301-312. (utolsó letöltés: 2022. 12. 01.)
- SZABÓ Antal: *Harminc év előtti felvilágosítások a „Kállai hahér”-ről, „Kállai egyes”-ről és „Kállai kettős”-ről = Tariménes*, 2007, 3. évf., 1. sz. (Kodály Zoltán emlékszám), 46-53.

Timár Mihály

Timár Sándor tevékenysége az Állami Balett Intézetben és a Magyar Állami Népi Együttes élén

Pedagógiai és művészeti megújulás az újfolklorizmus jegyében

Timár Sándor személye és munkássága egyedülálló összekötő kapocs az 2021-ben kerek évfordulót ünneplő intézmények, a Magyar Állami Népi Együttes (a továbbiakban: MÁNE), illetve a Magyar Táncművészeti Egyetem néptánc tagozata között. A tagozat, majd a tanszék vezetése 1971-től egészen 1990-ig, illetve a MÁNE 1981-ben kezdődő és mintegy tizenöt évig tartó Timár-korszaka egymást átszövő és kiegészítő elemei a táncpedagógus és koreográfus Timár Sándor életművének, amelyek háttérében folyamatosan jelen van a gyűjtő-folklorista Timár Sándor tevékenysége is.

Írásomban nem kronológiát kívánok nyújtani, inkább tartalmilag szeretném a témát körüljárni: mi is a Timár Sándor nevével fémjelzett újfolklorizmus (mind művészeti, mind pedagógiai szempontból), amely meghatározó volt az Állami Balett Intézetben induló néptáncosképzés, később pedig a MÁNE művészeti megújulása szempontjából.

47

Timár Sándor pályájának áttekintése az Állami Balett Intézet néptánc tagozatának megalakulásáig

Az 1970-es években feltűnt Magyarországon egy új koreográfusgeneráció, amely a színpadi néptáncot az eredeti paraszti hagyományokra alapozva, de a kortárs művészet igényeinek megfelelően kívánta megújítani. A szakirodalom által „Ötök” csoportjának¹ nevezett társaság tagjai – Györgyfalvy Katalin, Kricskovics Antal, Novák Ferenc, Szigeti Károly és Timár Sándor – valamennyien amatőr együtteseknél dolgoztak. A néphagyományra építő újító szándéktól eltekintve kevés közös vonást találunk életműveikben: mindannyian más-más egyéni stílus kialakítására törekedtek. Egyes források ebbe a csoportba sorolják még Galambos Tibor² és Vásárhelyi László³ nevét is.

Timár Sándor koreográfiaművészete leginkább abban tér el az említett művészcsoport többi tagjának stílusától, hogy ő saját alkotói egyéniségét tudatosan háttérbe szorítva az eredeti táncfolklor egészét kívánta megérteni, megtanulni és végül színpadra állítani⁴, míg pályatársai inkább a néptánc egyes motívumait, elemeit felhasználva szerették volna egyéni gondolataikat kifejezésre juttatni. Novák Ferenc – a mindannyiuk számára művészi példát és mércét jelentő Bartók Béla *Cantata Profana* című

¹ ZÓRÁNDI Mária: *A bartóki út – Pályaképek a színpadi néptáncművészet 20. századi történetéből*. Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2014, 39.

² ZÓRÁNDI: *i. m.* (2014), 42.

³ *Timár Mihály és Timár Mátyás interjúja Novák Ferencsel*. Bp., 2021. február 9.

⁴ ZÓRÁNDI: *i. m.* (2014), 114–116.

művének szövegére utalva – megállapítja: míg ő és a csoport többi tagjai a „tisztá forrás”-ból merítettek, addig Timár magát a „tisztá forrás”-t állította színpadra.⁵ Hozzátehetjük ehhez, hogy ha a csoport többi tagjának kiindulópontja a színház, akkor Timár Sándoré a koncertpódium: tudatosan kerüli a dramatikus koreografálást, formai megoldásaiban a klasszikus zenei hagyományokra és a képzőművészetre, tartalmi tekintetben a líraiságra alapoz.

A művészi gyökerek: Molnár István

48 Timár Sándor 1950-ben húszesztendősen csatlakozott az akkor megalakuló SZOT⁶ Művészegyüttes társulatához, amelynek vezetésével Molnár Istvánt bízták meg. Timár nem sokkal korábban a siófoki Balatoni Népfőiskolán ismerkedett meg a művész-polihiszttal, aki már akkor nagy hatást tett rá. Molnár az 1920-as, '30-as években avangárd koreográfusként lett ismert Magyarországon és külföldön is. Érdeklődése csak érett alkotóként fordult a néptánc felé, ennek megfelelően annak megértését technikai kérdésnek tekintette: sajátos magyar tánc tanulási rendszert dolgozott ki, amelyet ma Molnár-technikaként ismerünk. Ez a rendszer volt a fiatal Timár Sándor iskolája, aki hihetetlen szorgalommal vetette bele magát a gyakorlásba. Tehetsége hamar feltűnt Molnár Istvánnak, aki nemcsak szóló feladatokkal bízta meg, hanem az utánpótlás nevelésében is támaszkodott Timár hamar megmutató pedagógiai érzékére.

A munkatárs: Martin György

Timár Sándor a SZOT Művészegyüttesben ismerkedett meg Martin Györggyel, az európai jelentőségű táncfolkloristával, aki egyetemi éve alatt szintén Molnár István keze alatt táncolt. Itt kezdődött rendkívül termékeny munkakapcsolatuk és barátságuk, amely egészen Martin György 1983-ban bekövetkezett korai haláláig tartott. A Molnár-technika és -koreográfiák tanulása, előadása mellett együtt kezdték meg az eredeti néptánc helyszíni tanulmányozását, gyűjtését. A fiatal táncművészek – a későbbi koreográfus és a későbbi tudós kutató – így nemcsak mesterük koreográfiáin és a Molnár-technikán keresztül közelítettek a néptánchoz, hanem közvetlenül is. Timár Sándor későbbi művészi pályája szempontjából meghatározók ezek az élmények. A gyűjtést, ha változó intenzitással is, de szinte egész aktív élete során folytatta, és élénk szakmai kapcsolatot tartott fenn Martin Györggyel és a vele együtt felnövekvő táncfolklorista nemzedékkel, akik a világ élvonalába emelték a magyar néptáncukat.

⁵ KISS Krisztina: *Timár, a Mesti*. Bp., Püski, 2020, 132.

⁶ Szakszervezetek Országos Tanácsa

A példakép: Bartók Béla

Bartók Béla tevékenysége rendkívüli hatást gyakorolt az egész magyar kulturális életre: személyisége egyfajta szimbóluma lett a nemzeti hagyományok és az egyetemes művészet, a hagyomány és a modernitás, a népzene és a műzene, a klasszikus zenei hagyományok és a zenei avantgárd, a Kárpát-medencében élő néphagyományok szintézisének. Alig találunk jelentős alkotót a XX. század magyar művészetében, aki ne hivatkozna rá. Timár Sándor gimnáziumi ének-zene tanárától hallott először Bartók és Kodály munkásságáról, és már akkor felkeltette az érdeklődését a néphagyományokra épülő modern zeneművészet, noha gimnazista diákként még orvosnak készült. Később Molnár István által – aki maga is koreografált a műveire – jobban is megismerte Bartók zenéjét, gyűjtőtevékenysége során pedig népzeneelméleti írásait is elolvasta. Lassan egyértelművé vált számára: az ő útját szeretné követni a néptáncgyűjtés és a koreografálás terén is.

Saját úton

Timár Sándor 1958-ban lehetőséget kapott saját amatőr együttes alapítására, amelynek – nem meglepő módon – a Bartók Béla Táncegyüttes nevet adta. Kezdetben a Molnár-technika volt az amatőr táncosok képzésének alapja, és – bár ekkor már maga is koreografált – a repertoár nagy részét is Molnár-művek tették ki. Timár Sándor így vallott erről a korszakról:

„A tőle kapott útravaló több mint 10 évig kísérte munkámat a Bartók Béla Táncegyüttesben. Tánctechnikája volt táncos képzésem alapja. [...] Körülbelül 1970-től kezdve találtam igazi önmagamra. Ez sem a mesterrel való szembefordulás volt. Hiszen tőle is mindig azt hallottuk: »az én tanítómesterem a nép«. Egyre többet gyűjtöttem, s a színpadi munkámban a gyűjtések közben szerzett élményekre támaszkodtam, s a magam világlátására.”⁷

Tehát maga Timár Sándor az 1970 körüli időkre teszi saját karakteres stílusának kialakulását. Kiváló dokumentuma ennek a korszaknak az 1970-ben megjelent *Koreográfiaelmélet*⁸ című munkája, amelyet felkérésre írt az akkori csehszlovákiai magyar néptáncgyüttesek vezetői számára. Ennek bevezető részében felteszi a kérdést: „Időszerű-e ma a táncművészet megújulását a táncfolklórban keresni?”⁹ Válasza egyértelműen igenlő, alább pedig a következőket olvashatjuk:

„Kimondhatjuk, hogy olyan koreográfiai művészet még nem született meg, mely a nyugat-európai táncművészet eredményeit ötvözni tudta volna a keleti rokonságú magyar és a szomszéd népek tánc kultúrájával.

Szűkebbre vonva a határt: a néptánc-koreográfia területén nem sikerült Bartók kitűzött eszméit megközelíteni azért, mert nem ismerjük eléggé a néptáncot. Pedig nagy

⁷ TIMÁR Sándor: *Köszönöm az útravalót* = ZÓRÁNDI: *i. m.* (2014), 26.

⁸ TIMÁR Sándor: *Koreográfiaelmélet*. Pozsony, Népművelési Intézet, 1970.

⁹ TIMÁR: *i. m.* (1970), 4.

mennyiségű táncfilm áll rendelkezésünkre, s a rendszerezés és a tudományos feldolgozás is jelentős eredményeket ért el. A bartóki példa megvalósításához azonban nem elég táncmotívumokat ismerni, a hatalmas örökségbe csak úgy beleszemegetni, hanem ismernünk kell a néptáncaink rendszerét, törvényszerűségeit, és az új műveknek ezek ismeretében kell megszületniök.”¹⁰

Mi más lenne ez, ha nem program és cél kitűzése a következő évtizedek munkájához? Valóban ezt látjuk: Timár Sándor újult erővel veti bele magát az eredeti anyag tanulmányozásába, végleg felhagy a Molnár-technika alkalmazásával, és saját pedagógiai módszerét állítja a helyére. Azt mondhatjuk, hogy Timár Sándorban addigi táncművészeti és folklórgyűjtői tapasztalatainak szintéziseként megfogalmazódik: nem a néptáncot kell felemelni a „magas művészet” szintjére, hanem nekik, a kor táncművészeinek kell felemelkedni a néptánc tiszta tökéletességéhez. Ehhez pedig nem közvetítő tánctechnikára van szükség, hanem az eredeti táncok teljes struktúrájának megismerésére, a paraszti előadásmód lényegének megragadására. Timár Sándor később mindezt az anyanyelv tanulásával állítja párhuzamba: ha nem ismerjük anyanyelvünként az adott táncstílust, nem tudjuk magunkat önállóan kifejezni az adott táncnyelven, vagyis nem tudunk saját táncot improvizálni úgy, mint a falusi adatközlők. A művészi munka alapfeltétele tehát nem egy általános technika elsajátíttatása a táncosokkal, hanem az adott koreográfia alapját képező eredeti táncanyag – vagyis „táncnyelv” – megtanítása, amelynek segítségével a művészek önállóan is ki tudják fejteni magukat, tehát a paraszti gyakorlatnak megfelelően a tánc struktúrájából adódó szabályok szerint képesek szabadon improvizálni.

Az újfolklorista fordulat korszaka: Timár Sándor az Állami Balett Intézetben

Timár Sándor 1971-ben kapott megbízást – Györgyfalvy Katalinnal együtt – az Állami Balett Intézet néptánc tagozatának elindítására. A két eltérő karakterű művész nem együtt, hanem párhuzamosan tanított, a néptánc két különböző megközelítését adták át az első évfolyam tanulóinak. A következő évfolyamot Timár Sándor már egyedül vezette, asszisztensnek pedig Zórándi Máriát kérte fel maga mellé, aki később nemcsak utódja lett a tanszék élén, hanem az intézmény rektora is – a néptáncosok közül elsőként.

Timár Sándor 1971-től 1983-ig a néptánc tagozat, a főiskolává szerveződő intézményben pedig 1984-től 1990-ig a tanszék vezetője volt. Ekkor – a MÁNE-ben végzett munkájára hivatkozva – lemondott tisztségéről, de egészen 2008-ig dolgozott óradóként, vizsgabizottsági tagként vagy elnökként. Oktatói pályáját tanársegédként kezdte 1971-ben, 1976-ban főiskolai adjunktus lett, 2013-tól címzetes főiskolai, végül 2019 szeptemberében címzetes egyetemi tanári kinevezéssel ismerték el munkásságát.¹¹

¹⁰ Uo., 6.

¹¹ Az adatokat dr. Bolvári-Takács Gábor, az MTE rektora és Hortobágyi Gyöngyvér, a Néptánc Tanszék vezetője állította össze számomra.

Visszatérve a kezdetekre: nem véletlen, hogy ő maga erre az időszakra teszi saját egyéni stílusának kialakulását, hiszen pályája szempontjából rendkívül fontos események követték ekkor egymást: csatlakozott a Bartók Béla Táncegyütteshez az autentikus népzene megszólaltatásának két úttörője, Halmos Béla és Sebő Ferenc, majd velük és az őket követő fiatal zenészekkel 1972-ben elindult a Timár Sándor táncpedagógiai módszerére épülő táncművelési mozgalom. Az Állami Balett Intézet néptánc tagozatának első évfolyama ennek a forrongó, változó és nagyszerű újdonságokat hozó időszaknak a részese volt. Így beszél erről Zsuráfszky Zoltán a vele készített interjúmban:

„Én ezt az egész intézeti időszakot csodának tartom: Sándor fantasztikusan bírta, türelemmel bírta, hatalmas tudással. Akkor kezdte az eredeti anyagot még egyszer átgyúrni. A balettintézeti első »ütés«, hogy mit kaptam, azt szinte el sem lehet mondani. Az én korosztályom nagyon sokat köszönhet Timár Sándornak: az eszének, a kitartásának, a tudásának, a táncszeretetének. Fantasztikus tanár volt, pedagógus volt, ember volt...”¹²

Timár Sándor táncpedagógiai módszerének legfontosabb alapelvei

A módszer kikristályosodásának legfőbb műhelye – a Bartók Béla Táncegyüttes mellett – az Állami Balett Intézet néptánc tagozata volt. A fentiekből kiindulva megkísérelhetjük összefoglalni Timár Sándor 1970-es években kialakult pedagógiai módszerének legfontosabb sajátosságait. Az összefoglaláshoz segítségül hívhatjuk a jelen tanulmányban tárgyalt korszak után, 1999-ben megjelent *Néptáncnyelven*¹³ című kötetet is, amelyben Timár Sándor részletesen is kifejti pedagógiai alapelveit.

A tánc számára szuverén, mással nem helyettesíthető kifejezőeszköz. A néptánc eredeti funkciójában megérthető, megtanulható és alkalmazható a „táncnyelv” metaforájának mentén: az adott tájegység motívumai megfelelnek a szókészletnek, a motívumok kapcsolásának elvei megfelelnek a nyelvtani szabályoknak, a tánc teljes struktúrája megfelel a nyelv struktúráinak¹⁴, mindennek segítségével pedig létrehozhatók táncfolyamatok – „szövegek” –, amelyek megfelelő tudás és gyakorlat esetén egyenértékűek a paraszti adatközlők táncfolyamataival: hitelesek, azaz autentikusak.

Módszere mindig épít a tanuló egyéniségére. Nem célja, hogy önmaga személyes előadói stílusát átadja a tanulóknak, még az sem, hogy egy kiváló adatközlő egyéniségét átültesse annak mozdulataiba. Saját pedagógusi személyiségén túlmutatva a táncanyagra irányítja a figyelmet: kulcsot ad az eredeti anyag megértéséhez. Számára a hitelesség része, hogy az elsajátított tánc – természetesen a jellemző stílusjegyekkel összhangban – az előadó sajátja legyen.

A fentieket szolgálja a mindennapi gyakorlat eszköztára: az eredeti táncanyag analízálása, az egyszerűbbektől az összetettebb motívumok felé haladó gyakorlás vagy

¹² Timár Mihály és Timár Mátyás interjúja. Bp., 2021. február 9.

¹³ TIMÁR Sándor: *Néptáncnyelven*, Budapest, 1999.

¹⁴ TIMÁR: *i. m.* (1999), 10.

éppen a motívumok szétbontása¹⁵, az eredeti táncanyagból merített technikai, erőnléti, tér- vagy ritmusgyakorlatok sora.¹⁶ Az improvizáció már a tanulás kezdeti szakaszában is hangsúlyos szerepet kap.¹⁷ Timár Sándor táncpedagógiájában az éneklés szintén kiemelt szerepet játszik.¹⁸

Összefoglalásként azt állíthatjuk, hogy ez a módszer nem más, mint a néptánc hagyományos paraszti közösségekben történt továbbadási módjának átültetése tudatos, tervezett, intézményesített keretek közé, amelynek létjogosultsága mellett így érvel Timár Sándor a *Néptáncnyelven* című munkája bevezetőjében:

„A mai világban divat eldobni a »régit« csupán az »új« kedvéért. De ezt nem tehetjük meg a játékaikkal, dalainkkal, táncaikkal. Különbet s még jobbat azért nehéz találni – talán nem is lehet –, mert a hagyományos paraszti kultúra soha nem volt merev, végleges, mindig formálódott, változott, tökéletesedett az idők követelményei szerint. Ma is magában hordozza a régit, de de benne van az új is, amire annyira vágyunk, benne van a történelmünk is – tehát a műveltségünk önmagunkat s létezésünket jelenti.”¹⁹

A Magyar Állami Népi Együttes élén

Timár pedagógiai módszere, koreográfiai stílusa az egész országban és külföldön is lelkes követőkre talált. A hivatásos együttesek ezzel szemben még hordozták az 1950-es évekből örökölt struktúrákat és művészi koncepciót. A Timár-féle újfolklorista szemlélet és a táncházmozgalom mint igazi civil kezdeményezés nem igazán illett az akkori szocialista kultúrpolitika kereteibe, de valódi veszélyt sem jelentett a hatalom számára. Egy kis értelmiségi csoportosulás – Csoóri Sándor és Nagy László költők, valamint Kósa Ferenc filmrendező – kezdeményezésére Pozsgay Imre művelődési miniszter 1981-ben úgy döntött, hogy a MÁNE arculatát Timár Sándor művészi koncepciója, a Bartók Béla Táncegyüttesben sikerre vitt újfolklorista modell szerint kell átalakítani. Így őt nevezte ki a MÁNE művészeti vezetőjének. A bő másfél évtizedes Timár-korszak alatt az együttes teljesen átalakult. Számtalan hazai és külföldi siker bizonyította, hogy Timár Sándor elképzelései a professzionális körülmények között még inkább kibontakoznak. A MÁNE új repertoárjának kialakításában korábbi jelentős műveit is felhasználta, de az együttes élén eltöltött évek alatt koreográfálta életművének talán legjelentősebb alkotásait.

Amikor Timár Sándor 1981 őszén megkezdte a munkát a MÁNE művészeti vezetőjeként, már egy csapat fiatal tanítvány várja a társulatban az érkezését, akik korábban a keze alatt nevelkedtek az Állami Balett Intézetben. Ők és a Bartók Béla Táncegyüttesből magával vitt néhány táncos jelentik számára a bázist, amelyen elkezdheti az addig megszokott munkamódszerek és művészeti stílus átformálását. Az átalakítást

¹⁵ Uo., 45.

¹⁶ Uo., 31.

¹⁷ Uo., 53.

¹⁸ Uo., 60.

¹⁹ Uo., 5.

az együttes hagyományainak és az alapító művészeti vezető, Rábai Miklós örökségének tiszteletben tartásával lépésről lépésre kívánta megvalósítani, de a konfliktusok így is elkerülhetetlenek voltak. Az együttes alapításától ismert struktúra, vagyis a tánckar-zenekar-énekkar hármasságának első megbontása a feldolgozásokat játszó cigány muzsikusok mellé beállított autentikus népzenei adó táncművészeti zenekar volt, hiszen Timár Sándor ekkor már egy évtizede csak ilyen kísérettel dolgozott. Később az énekkar, amely a később megalakuló Állami Énekkar magja lett, kikerült az együttes kötelékéből. A cigányzenekar és a népzenei között Timár Sándor kialakított egyfajta munkamegosztást, de készített egész estés előadást csak a népzenei kísérettel támaszkodva is. A MÁNE első nagy korszakát idéző Rábai-műsort, az *Ecseri lakodalmast* rendszeresen játszatta, miközben ő maga folyamatosan új műveket elkészítésén dolgozott.²⁰

- *Táncra lábam* (1981),
- *Lakodalmas* (1982),
- *Kamara műsor* (1984),
- *Vallomások a néptáncról* (1986),
- *Tánckaláka* (1989) – vendégkoreográfusok alkotásai,
- *Elindultam szép hazámból* (1992).

Timár Sándor vezetése alatt a MÁNE számtalan hazai és külföldi sikert ért el. Talán a legkiemelkedőbb az Egyesült Államokban tett összesen négy, egyenként három hónapos turné, de felléptek Franciaország és más nyugat-európai országok, Nagy-Britannia, Japán, Dél-Korea, Tajvan, Hongkong, Moszkva, Leningrád és a balti államok színházaiban is.²¹

Az alábbiakban áttekintést szeretnék nyújtani Timár Sándor művészetének legfőbb jellemzőiről, amelyek az ő keze alatt meghatározták a MÁNE arculatát.

Timár Sándor alkotóművészetének legfontosabb jellemzői

„Hiszek a népművészet – így a népzene, néptánc – önálló kifejező erejében, valamint hiszek abban, hogy a néptánc eszközével maradéktalanul kifejezhetem magam, anélkül, hogy bármilyen, tőle idegen formanyelvhez nyúlnék. Ez a formanyelv sok szálon rokonságban van a Kárpát-medencében élő szomszédaink néptáncművészetével – a történelem keze egybegyűrt minket. Ennek köszönhetően ez a »nyelv« olyan rugalmas »nyelvtannal« és olyan gazdag »szókészlettel« rendelkezik, amelynek segítségével mindent elmondhatok, ami engem izgat. Ezért olyan fontos számomra ennek a formanyelvnek a pontos megismerése, és ezen a nyelven a kifejezés gyakorlása.

Azt hiszem, nem is lehet más választásunk, ha eredeti, csak ránk jellemző mozgásművészetével akarunk hozzájárulni korunk táncművészetéhez.”²²

²⁰ FUCHS Lívia: *Múlt, jelen és jövő egységben – Beszélgetés az Állami Népi Együttes vezetőivel = Táncművészet 1981, 11. sz., 17-19.*

²¹ A Hagyományok Háza könyvtárának jelzet nélküli kéziratai, nyomtatványai alapján.

²² TIMÁR Sándor: *Előszó = Sípbal, dobbal, 1974, 3. sz., 23.*

Timár Sándor ritkán és keveset nyilatkozott, írt saját koreográfiai szemléletéről. Ezért különösen fontosak a fent idézett, 1974-ben megfogalmazott gondolatai, amelyeket akár ars poeticaként is értelmezhetünk. Világosan kiolvashatjuk belőlük a következő elveket: az alkotásban kizárólag az eredeti néptánra támaszkodik – nem is egyszerűen annak formakincsére, hanem teljes struktúrájára –, a Kárpát-medence népeinek tánc kultúráját egységben szemléli, törekszik a formanyelv minél pontosabb megismerésére és gyakorlására, mindezzel pedig saját korának táncművészetét kívánja egy sajátos mozgáskultúra által gazdagítani. Az alábbiakban megkíséreljük összefoglalni, milyen eszközökkel éri el ezeket a célokat.

A Timár-koreográfiák szerkezeti sajátosságai

Az időbeli megformálás

Az előzőekben már említettük, hogy Timár Sándor koreográfiai kiindulópontja nem a színház, hanem a klasszikus zene. Formai megoldásai szinte mind párhuzamba állíthatók az európai műzene klasszikus formáival, különös tekintettel a barokk szvit és versenymű szerkezetére. Saját maga így ír erről: „a koreográfia és a vele szövetkező zenei nagyforma megvalósításában vagy felépítésében irányadó lehet a népi táncrendi gyakorlat, a népdalok formája, de bőven nyílik alkalom az európai zenei hagyományok felhasználására is”.²³ Később azonban figyelmeztet: „...a formai sémák csak ösztönzőül szolgáljanak, ne pedig lemásolni való mintának... Ha a nagyon sajátos népművészetünket eredeti módon kívánjuk bemutatni, akkor a népzenénk és néptáncaink »összeházasítását« a nyugat-európai zenei formákkal nagyon körültekintően kell elvégeznünk.”²⁴

Timár Sándor – kevés kivételtől eltekintve – a hagyományos paraszti táncrend hű követésével sorakoztatja fel koreográfiáinak egyes tételeit, ám gyakran él egy-egy tánc-tétel visszatérésének formai lehetőségével, amelynek segítségével zárt szerkezetet ad műveinek. A hagyományos táncrendhez azonban sokszor kapcsol szorosan nem hozzá tartozó tételeket is: pl. leánykörtáncok, énekes-mozgásos játékok, énekes vonulás.

Az autentikus táncfolyamatok a színpad követelményeinek megfelelően tömörebben, mintegy esszenciaként kerülnek megformálásra (egy-egy tétel hossza ritkán haladja meg a másfél percet). A koreográfiai kísérőzenéjében a dallamok visszatérése gyakran mutat akár többszörösen egymásba fonódó keretes szerkesztést. A visszatérés jellemző a táncfolyamatokra vagy egyes motívumokra, ezeknél előfordul a *da capo* jellegű és a rondószerű szerkesztés is. Alkotásaiban a nagyobb szerkezeti íveket tekintve találkozunk a kettős hídformával is.

Timár a jellemzően 3–12 perces koreográfiákat azok belső szerkesztési elveivel hasonló módszerekkel rendezi egész estés, két félidős műsorokká, amelyekben mindig

²³ TIMÁR: *i. m.* (1970), 61.

²⁴ Uo., 62.

helyet kapnak tisztán zenei produkciók is. A műsorok szerkezetére is jellemző a többszörösen keretes szerkesztés, illetve a félidők közötti szünet szimmetriatengelyként való alkalmazása: a két szakasz műsorszámait valamilyen szempontból (hangulat, létszám, tájegység) tükörképei vagy éppen ellentétei egymásnak. Ez a szvitszerű szerkesztés nem más, mint az autentikus táncanyagban eleve fellelhető nagy formai egységek, táncrendek továbbgondolása.

A térbeli megformálás

A képzőművészet adta inspirációról ezt olvashatjuk Timár Sándornál: „A táncművészet a látás és hallás eszközeire támaszkodó művészet. Ilyen tekintetben egyrészt a képzőművészetekkel, másrészt a zenével van szoros kapcsolata. [...] a XX. század festői megkísérelték a közletről látható plasztikus testeket egyetlen síkba beleforgatni, a több nézetből keletkező összbnyomást egyetlen képsíkba belesűríteni. [...] A koreográfus is sűrítve szeretné a látott világot a tánc térbe befoglalni.”²⁵ A koreográfiai tér megformálásában tehát a képzőművészet eredményeire is támaszkodik, de itt is uralkodik a zenei gondolkodás, ha a mozgásszólalomok kezelésére gondolunk. Térbeli megformálásainak legfőbb jellegzetességei:

Koreográfiáinak térszervezése alapvetően az aszimmetriára épül. A táncosok elhelyezésével (pl. ív, átló) egy-egy motívumot, a koreográfiai tér elforgatásával a táncfolyamatot párhuzamosan több szögblől, nézőpontblől is láttatja.

Gyakran dolgozik azonos táncfolyamatot formáló csoportok ellenpontoszerű vagy akár imitációs szerkesztésű mozgatásával. Ezeket következetesen „szólalomoknak” nevezi, amelyek nemcsak a táncfolyamat szempontjából, hanem a térben is ellenpontozottak (pl. ív-tömb). A térbeli többszólalúság és az egységes mozgás is gyakran váltakozik (polifónia-homofónia). Az aszimmetrikus tér folytonos változása – akár pillanatnyi szimmetrikus helyzeteken keresztül – a térbeli disszonancia-konsonancia érzetének oldódásai által viszi előre a koreográfiát.

Munkáiban a színpadnak nincs állandóan hangsúlyt kapó, kitüntetett pontja, a központi tér folyamatosan változik. Fontos része a színpadképnek a zenekar, az az elótti tánc tér eleve kiemelt terület, úgy, mint a hagyományos paraszti táncalkalmaknál.

Egyéb szerkezeti jellegzetességek

Timár Sándor nem motívumokban gondolkodik, hanem az eredeti táncanyag teljes struktúrájában és funkciójában.²⁶ A magyar néptánc alapvető jellegzetessége, az improvizációs lehetőség fontos szerepet kap a Timár-koreográfiákban az alábbi változatokban: megszabott dallam, esetleg ütemszám idejére akár a teljes színpadon (a teljes dekomponáltság érzetét keltve); mindössze az egyik szólalom számára, amelyet a többi

²⁵ Uo., 82.

²⁶ ZÓRÁNDI: *i. m.* (2014), 117.

kötött folyamatokkal kísér; szólista, szóló pár vagy kisebb csoport számára. Jellemző szóló vagy kisebb csoport *concerto* jellegű szembeállítás a karral vagy a többi szó-lammal improvizáció nélkül is (*solo-tutti*).

Timár stílusának jellegzetessége a színpadon jelen lévő táncosok létszámával való játék is (gyarapodás, fogyás, visszatérés).

Szcenikai jellegzetességek

Timár Sándor koreográfiai egy teljesen semleges színpadi teret kívánnak: azt maguk a táncosok alakítják ki, sem díszlet, sem dekoráció, sem kellékek használatával nem él (kivéve az egyes táncokhoz autentikusan hozzátartozó eszközöket, mint pl. kendő vagy bot).

A színpadi fények finom, szinte észrevehetetlen használata azonban fontos szá-mára: pl. a tér szűkítése vagy tágítása a megvilágítással, a koreográfia dinamikai elő-rehaladásának alátámasztása a fényerő finom emelkedésével, vagy éppen melegebb tónusú, gyengébb megvilágítás alkalmazása egy visszafogott, lírai pillanat megjele-nítése esetén.

A táncosok lehetőség szerint az adott tájegység ünnepi viseletében jelennek meg a színpadon. Nem alkalmaz stilizált kosztümöket, azonban előfordul, hogy egy-egy szó-lamot vagy karaktert megkülönböztet, esetleg kiemel a megfelelő viselet egy, a többi-től eltérő változatával.

A Timár-koreográfiák tartalmi sajátosságai

„Nagyon táncszerűt szeretnék, és semmiképpen nem akarok valamilyen dramaturgiai vezérfonalat követni, amit szóban körül lehetne írni, inkább a belső feszültségek érde-kelnének. [...] dramatikus táncot semmiképpen sem szeretnék csinálni, ebben a műfaj-ban sokszor magamnál és másoknál is úgy érzem, hogy kicsit erőszakoljuk a táncot”²⁷ – így nyilatkozik Timár Sándor 1979-ben a *Táncművészet* című lapnak.

Korábban már utaltunk stílusának olyan jellegzetességeire, amelyeket a fenti idézet is alátámaszt. Koreográfiainak témája maga az autentikus néptánc, saját alkotói sze-mélyiségét tudatosan háttérbe szorítja, paradox módon mégis ettől összetéveszt-hetetlenül egyéni a stílusa. Mit jelentenek az idézetben szereplő „belső feszültségek”? Timár Sándor műhelyében a néptánc szuverén, semmi mással nem helyettesíthető kifejezőeszköz. Tehát olyan dolgokat közölhet általa, amelyek sem nyelvi, sem más művészi eszközzel nem fejezhető ki. Ezek a tartalmak az autentikus paraszti tánc-alkalmakon is jelen vannak: a páros táncokban a férfi–nő kapcsolat (egyensúly, fe-szültség, egymásra utaltság); a férfitáncokban a vetélkedés, versengés; a női körtán-cokban az összetartozás vagy sorsközösség. Még sorolhatnánk hasonlókat, de nagyon ingoványos talajra tévedünk, ha a táncok tartalmi elemeit fogalmilag próbáljuk meg-

²⁷ MAÁ CZ László: *Jubileumi párbeszéd Timár Sándorral = Táncművészet*, 1979, 4. sz., 30–32.

ragadni. Minden kísérlet a Timár-koreográfiák tartalmának nyelvi eszközökkel való megfejtésére ellentétes lenne Timár Sándor alkotói szándékával. Mindenesetre ezek a tartalmak a koreográfiák formai eszköztárának segítségével egészen sűrűn, tömörítve jelennek meg Timár Sándor színpadán.

„Timár Sándor sajátos esztétikája és kreativitása szerint formált művei mindenféle teatralitás nélkül, az autentikus zene és tánc eszközeivel a motívum és a forma felragyogtatásán keresztül ünnepet varázsolnak a színpadra”²⁸ – fogalmaz Zórándi Mária.

Timár ritkán ad valódi címet alkotásainak, többnyire csak tényszerűen közli a színpadra állított tánc eredetét (pl. *Széki táncok*) vagy a táncjátékok sorát (pl. *Dél-alföldi oláhos és csárdás*), hasonlóan a klasszikus zeneművekre való utaláshoz (pl. h-moll szonáta). Ritkán, de előfordulnak valamilyen „programot” sugalló címek is, amelyekkel a befogadót kissé irányítani szeretné (pl. *Katonakisérő, Lakodalmas*), ám ezeknél az alkotásoknál sem találkozunk dramatikusan vezérfonallal. Kíváncsi Zsuzsa megfogalmazása szerint: „[Timár] nem akart életképeket csinálni..., ő ennek a hangulatát akarta megcsinálni, nem akarta lineárisan végigvezetni, hogy abból én, mint néző, kiolvassak egy szituációt. [...] Őt, azt hiszem, hogy elvarázsolta az első gyűjtés... és ő ebben a varázsban maradt bent. Ebből akart valami mást, egy másik fajta szemléletet. A zeneiség izgatta, de nem izgatta a drámaiság.”²⁹

Összegzőképpen kijelenthetjük, hogy Timár Sándor tevékenysége az Állami Balett Intézetben és a MÁNE élén máig ható fordulatot jelentett a magyar néptáncművészet számára. Zórándi Mária szerint: „az újfolklorista irányzat napjainkra a magyar néptáncmozgalom mintegy önálló ágává fejlődött, a színpadi megformálás tekintetében óriási megtermékenyítő hatást ért el, hiszen a formanyelv tekintetében óriási gazdagodást eredményezett”.³⁰ Timár Sándor életműve tehát viszonyítási pont a mostani és a következő generációk néptáncpedagógusai és -koreográfusai számára.

Irodalomjegyzék

- FUCHS Livia: *Múlt, jelen és jövő egységben – Beszélgetés az Állami Népi Együttes vezetőivel = Táncművészet*, 1981, 11. sz., 17–19.
- Hagyományok Háza könyvtára (jelzet nélküli kéziratok, nyomtatványok)
- KISS Krisztina: *Timár, a Mesti*. Bp., Püski, 2020.
- MAÁCS László: *Jubileumi párbeszéd Timár Sándorral = Táncművészet*, 1979, 4. sz., 8–16.
- *Timár Mihály és Timár Mátyás interjúja Novák Ferencsel*. Bp., 2021. február 9.
- *Timár Mihály és Timár Mátyás interjúja*. Bp., 2021. február 9.
- *Timár Mihály és Timár Mátyás interjúja Kóvágó Zsuzsával*. Bp., 2020. február 14.
- TIMÁR Sándor: *Előszó = Sípval, dobval*, 1974, 3. sz., 23.
- TIMÁR Sándor: *Koreográfiaelmélet*. Pozsony, Népművelési Intézet, 1970.
- TIMÁR Sándor: *Köszönöm az útravalót = ZÓRÁNDI Mária: A bartóki út – Pályaképek a színpadi néptáncművészet 20. századi történetéből*. Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2014, 26.
- TIMÁR Sándor: *Néptáncnyelven*, Bp., 1999.
- ZÓRÁNDI Mária: *A bartóki út – Pályaképek a színpadi néptáncművészet 20. századi történetéből*. Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2014.

²⁸ ZÓRÁNDI: *i. m.* (2014), 118.

²⁹ *Timár Mihály és Timár Mátyás interjúja Kóvágó Zsuzsával*. Bp., 2020. február 14.

³⁰ ZÓRÁNDI: *i. m.* (2014), 41.

Absztraktok

Kővágó Zsuzsa

A „Magyar Iskola” szemléletével nevelt táncművészek-pedagógusok szerepe táncművészetünk újragondolásában

A tanulmány mindenekelőtt körbejárja a kérdést: mit jelent a „Magyar Iskola”? A néptáncművész szak első periódusának eltérő szemléletű, iskolateremtő mestereinek bemutatását követően kitér a végzett növendékek megjelenésére is a professzionális társulatoknál. Választ kaphatunk továbbá arra a kérdésre, hogy mi a különbség az autenticitás és a táncszínház között, milyen szerepe van a kortárs tánc eredményei megismerésének és a táncos anyanyelv kapcsolatának az alkotó- és előadó-művészetben. Végezetül szó esik a pályamódosítási lehetőségekről, az alternatív társulatokról és a néptáncművészekről, emellett átfogó képet kaphatunk az új koreográfus- és pedagógusnemzedék megjelenéséről és az országhatáron túli eredményekről is.

Hortobágyi Gyöngyvér

50 év néptánc – Honnan hova?

Táncművész- és táncpedagógus-képzés a Magyar Táncművészeti Egyetemen (MTE Néptánc Tanszék)

A tanulmány a Magyar Táncművészeti Egyetemen folyó néptáncművész-, illetve néptáncpedagógus-képzéseket mutatja be. Szó esik többek közt a néptánc tagozatról, az első évfolyamtól a tizennegyedikig. Az anyag rövid áttekintést nyújt a rendszerről, a néptánc tagozattól a táncművész BA néptánc szakirányú diplomáig, emellett a szerző bevezet minket az oktatói utánpótlásprogramba, valamint a bolognai rendszer által indukált változásokba. Megemlíti továbbá a pedagógusképzést 1988-tól és a vidéki, kihelyezett képzési helyszíneket. Végezetül bemutatja a bolognai rendszer bevezetését (táncos és próbavezető alapszak, mesterszak), majd a pedagógusképzésben bekövetkezett strukturális változásokat is.

Zsuráfszky Zoltán

Utam a Balettintézetől a Magyar Nemzeti Táncgyűttesig

Zsuráfszky Zoltán Kossuth-díjas táncművész, koreográfus, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja az egykori Balettintézet (ma Táncművészeti Egyetem) első néptánra specializálódott osztályában (néptánc tagozat) 1975-ben végzett nívódíjjal. Akkori osztályából hat pár került a Magyar Állami Népi Együtteshez. Pályája azóta is felfelé ível, először táncosként, ma koreográfusként és együttesvezetőként viszi hírül a világban a magyar néptánc erejét. A Kossuth-díjas koreográfus most a néptánc színpadra viteléről, jelenbe ágyazásáról beszél.

Bólya Anna Mária

Adalékok az állami népi együttesek történetéhez: a folklórányag színpadi feldolgozásának kérdései a szkopjei állami népi együttes kapcsán

A szkopjei állami népi együttes (hivatalos nevén: Macedón Nemzeti Tánc- és Ének-együttes) a Magyar Állami Népi Együttessel azonos korszakban és ahhoz hasonló célokkal alakult meg. A falusi folklórányag állapotában és gyűjtési folyamatában, a repertoárba való integrációjában, majd visszatánulásában, valamint a művészi feldolgozás szintjében viszont vannak különbségek a két együttes történetében.

64

A folklórányagot stilizáló koreográfiák létrejöttével, majd visszatánulásával, széles körű diffúziójával ezen a földrajzi területen is létrejöttek az etnológiai diskurzusban leírt „párhuzamos hagyományok”. A jelenség a magyar tradícióban már a Gyöngyös-bokréta-mozgalom létrejötte óta nyomon követhető. A macedón folklórt bemutató együttes életében azonban a falusi kultúra és a művészi feldolgozás egymáshoz való viszonya a magyarországihoz képest eltérő kulturális mintázatok révén alakult. Ennek bemutatásával járul hozzá az előadás a Magyar Állami Népi Együttes repertoárjának művészetelméleti vizsgálatához.

Fehér Anikó

A Kállai kettős

Az 1950-ben alapított Magyar Állami Népi Együttes egyik talán legismertebb, nagyon gyakran előadott darabja az az alig 10 perces alkotás, amelyet a kor legnagyobb zeneszerzője, Kodály zenéjére alkotott az együttes alapító koreográfusa, Rábai Miklós.

Az alkotás alapja az a Szabolcs-Szatmár-Bereg megyében, egészen pontosan Nagykállón felfedezett és szorosan a településhez kötődő tánc speciális dallamokkal, amelyet már a XVII. században említenek, de a XIX. század végén írtak le először. Az eredeti tánchoz, amely tulajdonképpen táncballada, azaz egy történet elmesélése, számos legenda fűződik. Kodály a kállai kettős alapidallamait először 1921-ben hallotta. Fonográfra való rögzítésük hét évvel később történt meg, pár évvel később pedig már filmen is megörökítették a mozdulatokat. A tanulmány a táncfolklór gyökereit, valamint Kodály művének hátterét vizsgálja.

Timár Mihály

Timár Sándor tevékenysége az Állami Balett Intézetben és a Magyar Állami Népi Együttes élén – Pedagógiai és művészeti megújulás az újfolklorizmus jegyében

A hivatásos néptáncosképzés 1971-ben indult az Állami Balett Intézetben Rábai Miklós, a Magyar Állami Népi Együttes akkori művészeti vezetője kezdeményezésére. Az első évfolyam vezetésére Timár Sándort és Györgyfalvy Katalint kérték fel. Timár Sándor saját műhelyében, a Bartók Béla Táncegyüttesben erre az időszakra már jórészt kialakította pedagógiai módszerét, így már az első évfolyam növendékei is a Timár-módszer szerint, tájegységekre részletesen lebontva, egy teljesen új szemszögből ismerhették meg általa a néptáncot. A mai néptáncművészet számos jeles képviselője került ki ebből a legendás osztályból. A sikeres munka folytatódott, később Timár Sándor lett a főiskolává szerveződő intézmény néptánc tanszékének vezetője, beindult a felsőfokú néptáncpedagógus-képzés is. Timár Sándor ma is a Magyar Táncművészeti Egyetem címzetes egyetemi tanára.

Az 1970-es évek néptáncművészete az amatőr együttesekben forrongott és újult meg, azok élén vált ismertté egy új koreográfusgeneráció, köztük Timár Sándor. Az ő pedagógiai módszere, koreográfiai stílusa az egész országban és külföldön is lelkes követőkre talált. A hivatásos együttesek ezzel szemben még hordozták az 1950-es évekből örökölt struktúrákat és művészi koncepciót. Pozsgay Imre művelődési miniszter 1981-ben úgy döntött, hogy a Magyar Állami Népi Együttes arculatát a Timár Sándor nevével fémjelzett és a Bartók Béla Táncegyüttesben sikerre vitt újfolklorista modell szerint kell átalakítani, így Timárt nevezte ki a Magyar Állami Népi Együttes művészeti vezetőjének. A bő másfél évtizedes időszak alatt az együttes teljesen átalakult. Számtalan hazai és külföldi siker bizonyította, hogy Timár Sándor művészi elképzelései a professzionális körülmények között még inkább kibontakoznak. A Magyar Állami Népi Együttes új repertoárjának kialakításában korábbi jelentős műveit is felhasználta, de az együttes élén eltöltött évek alatt koreografálta életművének talán legjelentősebb alkotásait.

Abstracts

Zsuzsa Kővágó

The Role and Influence of Dance Artists-Pedagogues Educated with the “Hungarian School” Approach in Rethinking our Dance Art

Above all, the study revolves around the question: what does “Hungarian School” mean? The presentation of the school-creating masters of the first period of the folk-dance major with a different approach will also be followed by the appearance of the graduated students at professional companies. We can also get an answer to the question of what is the difference between authenticity and dance theater, what is the role of learning about the results of contemporary dance and the relationship between the dancer’s mother tongue in the creative and performing arts. Finally, we talk about career change opportunities, alternative troupes and folk-dance artists, we can get a comprehensive picture of the appearance of the new generation of choreographers and teachers, as well as the results beyond the country’s borders.

Gyöngyvér Hortobágyi

50 Years of Folk Dance – From Where to Where?

Dance Artist and Dance Teacher Training at the Hungarian Academy of Dance
(MTE Folk Dance Department)

The study presents the folk-dance artist and teacher training courses at the Hungarian Academy of Dance. Among other things, we are talking about the folk-dance department, from the first grade to the fourteenth grade. It provides a brief overview of the system, from the folk-dance department to the BA folk dance specialization diploma of the dancer, and the speaker also introduces us to the teacher replacement program and the changes brought about by the Bologna system. He also mentions the teacher training since 1988 and the rural, outsourced training locations. Finally, it also presents the introduction of the Bologna system (Dancer and Rehearsal Conductor basic course, master's course), and then the structural changes in teacher training.

Zoltán Zsuráfszky

From the Hungarian National Ballet Institute to the Hungarian National Dance Ensemble

Zoltán Zsuráfszky is a Kossuth Prize-winning dancer and choreographer, a regular member of the Hungarian Academy of Arts, and graduated in 1975 from the first department specializing in folk dance (folk dance department) of the former Ballet Institute (now the Academy of Dance). Six couples from his class at that time joined the Hungarian State Folk Ensemble. His career has been on the rise ever since, first as a dancer, and now as a choreographer and ensemble leader, he brings the power of Hungarian folk dance to the world. The Kossuth Prize-winning choreographer is now talking about bringing folk dance to the stage and embedding it in the present.

Anna Mária Bólya

Additions to the History of State Folk Ensembles: Issues of the Stage Processing of Folklore Material in Relation to the Skopje State Folk Ensemble

The Skopje State Folk Ensemble (officially known as the Macedonian National Dance and Singing Ensemble) was founded in the same era as the Hungarian State Folk Ensemble and with similar goals. However, there are differences in the history of the two ensembles in the state and collection process of the village folklore material, its integration into the repertoire and then its relearning, as well as the level of artistic processing.

The “parallel traditions” described in the ethnological discourse were also created in this geographical area with the creation, then relearning, and wide diffusion of choreographies that stylize folklore material. The phenomenon can be traced in the Hungarian tradition since the creation of the Gyöngyösbokréta movement. However, in the life of the group presenting Macedonian folklore, the relationship between village culture and artistic processing was formed through different cultural patterns compared to the Hungarian one. By presenting this, the performance contributes to the art-theoretical examination of the repertoire of the Hungarian State Folk Ensemble.

Anikó Fehér

The Kállai kettős

One of the most well-known and frequently performed pieces of the Hungarian State Folk Ensemble, founded in 1950, is the barely 10-minute work created by the ensemble's founding choreographer, Miklós Rábai, to the music of the greatest composer of the time, Kodály.

The basis of the work is the dance discovered in Szabolcs-Szatmár-Bereg county, precisely in Nagykálló, and closely linked to the settlement with special melodies, which was already in the 17th century, but in the 19th first described at the end of the century. Many legends are attached to the original dance, which is actually a dance ballad, i.e. the telling of a story. Kodály heard the double basic melodies of Kálla for the first time in 1921. It was recorded on a phonograph seven years later, and a few years later the movements were captured on film. The study examines the folklore roots of the dance as well as the background of Kodály's work.

Mihály Timár

Sándor Timár's Activities at the State Ballet Institute and at the Head of the Hungarian State Folk Ensemble – Pedagogical and Artistic Renewal in the Spirit of New Folklorism

74 Professional folk dance training began in 1971 at the State Ballet Institute at the initiative of Miklós Rábai, the then artistic director of the Hungarian State Folk Ensemble. Sándor Timár and Katalin Györgyfalvai were asked to lead the first grade. In his own workshop, the Béla Bartók Dance Ensemble, Sándor Timár had largely developed his pedagogical method for this period, so even the students of the first year could learn about folk dance from a completely new perspective according to the Timár method, broken down in detail into landscape units. Many famous representatives of today's folk-dance art came out of this legendary class. The successful work continued, later Sándor Timár became the head of the folk-dance department of the institution, which was organized into a college, and the higher-level folk-dance teacher training was also started. Sándor Timár is still a titular university professor at the Hungarian Academy of Dance.

The art of folk dance in the 1970s seethed and was renewed in the amateur ensembles, led by a new generation of choreographers, including Sándor Timár. His pedagogical method and choreographic style found enthusiastic followers throughout the country and abroad. The professional ensembles, on the other hand, still carried the structures and artistic concept inherited from the 1950s. In 1981, Minister of Culture Imre Pozsgay decided that the image of the Hungarian State Folk Ensemble should be transformed according to the new folklorist model marked by the name of Sándor Timár and brought to success in the Béla Bartók Dance Ensemble, so he appointed Timár as the artistic director of the Hungarian State Folk Ensemble. During the period of more than a decade and a half, the ensemble was completely transformed. Countless domestic and foreign successes have proven that Sándor Timár's artistic ideas unfold even more under professional conditions. In developing the new repertoire of the Hungarian National Folk Ensemble, he also used his previous significant works, but during the years he spent at the head of the ensemble he choreographed perhaps the most significant works of his oeuvre.

Műhelytanulmányok

I. évfolyam

1. „Hullatja levelét az idő vén fája...”
Tanulmányok Arany János születésének 200. évfordulójára
Szerkesztő: Balogh Csaba - Windhager Ákos
2. „A teljesség felé...”
Tanulmányok Weöres Sándorról
Szerkesztő: Balogh Csaba - Falusi Márton
3. **Klima Gyula**
A lélek mint a test formája, és a művészet mint a lélek formája
4. Miklós és Petar
Horvát-magyar politikai és kulturális kapcsolatok
Szerkesztő: Balogh Csaba - Windhager Ákos
5. A magyar művészetelmélet hagyományai
Szerkesztő: Balogh Csaba - Falusi Márton
6. Vallás - nép - művészet
Egyházművészeti tanulmányok
Szerkesztő: Fehér Anikó
7. **Grad-Gyenge Anikó - Lehóczki Zsófia**
Szerzői jogi sorvezető komolyzenei szakemberek számára

Műhelytanulmányok

II. évfolyam

1. Auróra
A magyarországi balett születése
Szerkesztő: Bólya Anna Mária
2. Kálnoki-Gyöngyössy Márton
Nemzet és múzeum
A magyar múzeumügy a jogszabályalkotás tükrében (1777–2010)
3. Symphonia Ungarorum
Tanulmányok Nagy Gáspár és Szokolay Sándor életművéről
Szerkesztő: Windhager Ákos
4. „Mozgó dó...”
Gondolatok Kodály Zoltán zenepedagógiai módszeréről
Szerkesztő: Fehér Anikó
5. ifj. Sipka Sándor
„Magam helyett” az „Irgalom”
6. Baksay-Nagy György – Grad-Gyenge Anikó
Design és jog –
Bevezető a design védelmének lehetőségeibe

Műhelytanulmányok

III. évfolyam

1. **Grad-Gyenge Anikó**
Az építészet szerzői jogi kérdései –
Szerzői jogi útmutató az építészeti gyakorlat számára
2. **A művészet közege**
Szerkesztők: Kocsis Miklós – Boros János
3. **Kucsera Tamás Gergely**
Globalizált média, mediatizált kultúra
4. **Orosz István**
Képlakátok
5. **Káel Csaba**
Élmény. Minden tekintetben.
Kulturális FMCG, avagy fast moving cultural goods
6. **Az idő küszöbén – A magyar balett története**
Szerkesztők: Windhager Ákos – Bólya Anna Mária
7. **Tánc és módszer – Táncmódszertani kutatások**
Szerkesztők: Bólya Anna Mária – Windhager Ákos

Műhelytanulmányok

IV. évfolyam

1. A művészet közege II. – Kihívások a XXI. század elején
Szerkesztők: Kocsis Miklós – Boros János
2. Kultúraláncolatok – Tóth Árpád kora és szellemi örökösei
Szerkesztő: Fehér Anikó
3. „Mélyebb barázdát húzni...” – Zene a keresztény egyházban
Szerkesztő: Fehér Anikó
4. **Marczin István**
Művésztelepek a Kárpát-medencében 2020 –
Empirikus kutatás
5. **Grad-Gyenge Anikó – Timár Adrienn**
Képzőművészet szerzői jogi lencsén át
6. **Váradi Judit**
Zeneoktatás távhangolásban
7. **Gálhidy Péter**
Hol van a szobor helye?
8. **Bólya Anna Mária**
Utak, irányok a hazai táncéletben –
Pandémia előtti elmélkedés a magyar táncművészetről
9. **Wesselényi-Garay Andor**
Most mi lesz? –
Kortárs magyar építészet 2010–2020
10. A kiválasztott – A magyar tánckultúra Nizsinszkij-öröksége
Szerkesztők: Bólya Anna Mária – Windhager Ákos

Műhelytanulmányok

V. évfolyam

1. Auróra 3–4.
A magyarországi balett születése
Szerkesztő: Bólya Anna Mária