

Diószegi László

## A magyar néptánc történelmi pillanatai

*A Gyöngyösbokrétától a Táncházig*

*„Nyugodtan írom le, hogy a néptánc történetében ma újra történelmi pillanatot élünk át. A megelőző az volt, amikor a csűrökből, a pajtákból, a falusi táncházakból kikopott néptánc felkerült a színpad deszkáira. A mostani történelmi pillanat viszont az, amikor visszakerül ismét a földre. S nem a földolgozott, az átgyúrt tánc, hanem az eredeti.”*

■ Csoóri Sándor 1974-ben a táncház-mozgalom elindulásának idején írta le a fenti sorokat. Tanulmányomban ezt a költői tömörséggel megfogalmazott, igen találó gondolatot szeretném kibontani, és röviden elemezni a fiatal magyar néptáncművészet meghatározó korszakait, bemutatni a legfontosabb tendenciákat és alkotókat.

A magyar néptánc színpadra kerülése, széles körben történő megismerése és elfogadása csak igen későn, a XX. század első felében történt meg. Ez nem jelenti azt, hogy a megelőző időkben ne lettek volna szórva-nyosan előforduló kísérletek a néptánc bemutatására, azonban kijelenthetjük, hogy a magyar társadalmi elit nem ismerte, és nem értékelte a magyar néptáncot. Ez az állítás nem mond ellent annak a ténynek, hogy nemzeti kultúránk kialakulása idején, a XVIII–XIX. században, a reformkornak nevezett történelmi időszakban a felvilágosult nemesség már foglalkozott a magyar falu népművészetével, így a néptáncsal is. A nemesség azonban hajlamos volt arra, hogy ne a valóságos paraszti kultúrát lássa és láttassa, hanem valami mást, valami elképzeltet és ideálist. Nem a sokszor riasztó valóságot akarták megmutatni, hanem azt, amilyennek látni szerették volna a magyar nép művészetét. A nemzeti tánc és zene megteremtésének magasztos célja lebegett a szemük előtt, ezért az ekkor még széles körben elterjedt régi stílusú ugrós és legényes táncainkat rangon aluli ugrabugrálásnak látták, amelyet az oláhok, tótok és cigányok jártak. Helyette a méltóságot és komolyságot tükröző új nemzeti táncot, a verbunkost gondolták az igazi magyar néptáncnak. Csokonai Vitéz Mihály *Dorottya* című „Furcsa vitézi

versezetének” magyarázó jegyzetében az alábbiakat írja. „Az igaz MAGYAR TÁNC, a lassú verbunkos, amit boldog emlékezetű eleink, kik a nemzeti dolgokat korcsosodó unokáinknál jobban kedvelték, szebb és méltóbb kifejezéssel nemeses táncnak neveztek. A mi hiú, szapora és rendetlen táncunk, mellyben asszonyszemélyek is ugrándoznak, ölelkeznek, keringenek, s kiki magáért és párjáért táncol, egész formájával megmutatja, hogy tót eredetű, az ázsiai gravitással és méltósággal átaltjában ellenkezik; ezt én a nép után nevezem kuferces táncnak.”

A nemzeti táncnak tartott verbunk német eredetű elnevezése persze zavarta őket, és megpróbálkoztak annak magyaritásával. A paraszti köztudat azonban a „hadrász” vagy „táborozó” elnevezéseket nem fogadta el, hanem évszázadokon keresztül megtartotta a „verbunk” nevet.

A magyar falu művészetének megismerését segítette, hogy a XIX. század végén felvirágzó paraszti háziipar jelentős figyelmet, sőt esetenként kormányzati támogatást kapott. Elsőként a kalotaszegi varrottások jöttek divatba, de hamarosan más vidékek hímzései, kerámiai, fafaragásai is népszerűek lettek. Kereskedők utaztak a korábban ismeretlen falvakra: Buzsákra, Mezőkövesdre, Korondra és más híres kézműves településekre. Megrendeléseikkel jótékonyan hatottak a falvak gazdasági életére, a kézműves termékek pedig ráirányították a városiak polgárság figyelmét az addig számukra teljesen ismeretlen magyar népművészetre.

A Millennium újabb lehetőséget és alkalmat kínált arra, hogy a magyar társadalom jobban megismerje a magyar falu világát. A nagyszabású ünneppsorozat keretében 1896-ban Budapesten, a Városligetben a világkiállítások mintájára megrendezték az Ezredéves Országos Kiállítást, mely a századvégi gazdasági konjunktúra hatása következtében óriási léptekben fejlődő ezeréves Magyarországról adott körképet. A kor szellemének megfelelő romantikus és a nemzeti önérettől duzzadó kiállításról nem hiányozhatott a magyar népművé-

szet sem. A fiatal néprajztudós, Jankó János vezetésével skanzenet építettek fel a városligeti fák alatt. A huszonégy házaspár „falu” központjában a XIII. században épült magyarvalkói templom pontos mása állt. A házakban 10 000 népművészeti tárgy – festett bútor, szőttes, használati eszköz – keltett falusi hangulatot, és a vendégeket 120 népviseletbe öltöztetett bábu fogadta. A hitelesség kedvéért a zsúpfedeles „debreceni csárda” kéményére gólyafészket is építettek a tervezők. (A híradások arról nem szóltak, hogy vajon a fészkekbe költözött-e gólyapár.)

A millenniumi falu nem csupán élettelen kiállításként működött. A szervezők arról is gondoskodtak, hogy időről időre egy-egy régióból felhozott falusi emberek mutassák be saját életük jeles napjait. Mezőkövesdről 150 fős matyó lakodalmas tömeg érkezett, máskor a Torontál megyei svábok búcsúján vehetett részt az ámuló budapesti polgárság. Az idealizált élő folklór természetesen mesze nem tükrözte a magyar falu realitását, egyfajta kirakat volt, de a főváros lakói – először a történelem során – közvetlen ismereteket szerezhettek a falvak életéről.

A fenti előzmények után magyar néptáncjal rendszeresen a Gyöngyösbokréta-mozgalom rendezvényein találkozhatott a városi közönség. A Paulini Béla újságíró által szervezett, a XX. század harmincas éveiben kibontakozó mozgalom célja a még létező hagyományörző falvak feltérképezése, együttesekbe való szervezése és produkciójuk színházi környezetben való bemutatása volt. Ennek megfelelően a bokrétás falvak az évközi kisebb előadások mellett minden év augusztus 20-án, a Szent István-napi

ünnepségek alkalmából, Budapest legnagyobb színházában, a Városi (a mai Erkel) Színházban mutatták be 10-20 perces produkciójukat. Ezekben változtatások nélkül, szinte érintetlen formában adták elő saját vidékük táncát, énekeit, népszokásait. A gyöngyösbokrétás fesztiválok kétségtelenül lelkesítő bemutatók voltak, lenyűgöző, a mai generációk számára szinte elképzelhetetlen táncrővel. Azonban hozzá kell tennünk, a leírások arról szólnak, hogy az összes együttest – a dunántúli Karádtól az erdélyi Gyimesig – Rácz Zsiga és 25 tagú cigányzenekara kísérte, ami a bemutatók hitelességét illetően kérdéseket vet fel.

A Gyöngyösbokréta-mozgalmat értékelve első helyen ki kell emelnünk, hogy az előadásokon, a történelem során először színpadra került a magyar paraszti kultúra, a néptánc, népszokás, népviselet, és ezzel megszületett a magyar színpadi néptáncművészet. Ez a tény jelentősen megemelte a népművészet presztízsét, nem véletlen, hogy az érintett települések még évtizedekkel később is megőrizték hagyományait, ami azt is eredményezte, hogy az ötvenes évek elején kibontakozó néptánc kutatás legfontosabb gyűjtőpontjai éppen a gyöngyösbokrétás falvak voltak.

A kétségtelen pozitívumok mellett azonban negatív hatásokról is szólnunk kell. A Gyöngyösbokréta máig ható hibája, hogy még mindig nem a falu valóságos világát, hanem idilli, „vasárnapi” folklórt mutatott be, sokszor a hagyományt megmerevítő, sematizáló formában, és ezzel hozzájárult a városi lakosság fejében élő hibás falukép kialakulásához.

A Gyöngyösbokréta-mozgalmat a II. világháború és az azt követő politikai átrendeződés elsöpörte. Magyarországot a többi kelet-európai országhoz hasonlóan a Szovjetunió katonai, gazdasági és kulturális tekintetben egyaránt meghódította. A magyar színpadi néptáncot meghatározó új művészeti ízlést nem a Bécsben nevelkedett reformkori nemesség, nem a revizionista-nacionalista légkörben élő, a trianoni sokk hatása alatt lévő budapesti elit, hanem a világhatalmi ambíciókkal fellépő, hatalmas, Berlinton Vlagyivosztokig terjedő területet és sok száz kis népet leigázó Moszkva diktálta.

A magyar néptánc szerencséje – vagy éppen szerencsétlensége –, hogy a népművészet a kommunista kultúrpolitikában is fontos szerepet kapott. A néptánc

a szovjet kultúrideológusok számára is kedvelt művészeti ággá vált, mert nem beszélt, mint a veszélyes színház, és természetéből fakadóan „boldog” volt és „bugyuta”. Ez utóbbi tulajdonságait a Gyöngyösbokréta által erősített hibás zsánerkép öröksége is okozta.

A szovjethatalom szempontjából ideális művészeti ág egyetlen problémája nemzeti karaktere volt. Ezért Moszkvában egy sajátos, sterilizált és stilizált néptáncot találtak ki, amelyet megfosztottak mindentől, ami egyéni volt és nemzeti. A kultúrideológusok kiválóan dolgoztak. Megalkották a szovjet népet, a Szovjetunió népművészetét, és persze megalapították a Szovjetunió Népművésze kitüntetését is. A néptánc területén a nemrég elhunyt, egyébként kiválóan tehetséges Igor Mojszejev volt, aki művészetében megvalósította a fent bemutatott „fából vaskarikát”. A nevével fémjelzett irányzat a meghatározó stílusjegyeket eltávolítja a táncról, és egy általános mozgásegyleget mutat be. Mindezt azonban kitűnő és látványos formában, akrobatikus elemekkel gazdagítva, hatásosan megkoreografálva, irdatlan nagy létszámú együttessel színpadra állítva. Sok látvány és hatás – kevés valóság, egyediség és eredetiség – ez a mojszejevizmus lényege.

Megjegyzendő, hogy a fent említett képlet a mai néptáncművészetben sem ismeretlen, csak most nem Mojszejev, hanem egy Michael Flatley nevű úr koreografálja, és nem moszkvai kultúrpolitikusok találták ki, hanem New York-i pénzemberek. A szórakoztatóipar kategóriájába sorolható színpadi művekre jellemző a fantáziátlan, de tetszetős térforma, a közhelyes, gyakran történelmi idők homályába vesző gondolat. Mind-

ez kiegészül a szegényes, de hatásosan, uniszónóban és nagy létszámmal táncoltatott mozgáskincssel, a világtzenei kísérettel, a mai fülnek kedves elektromos hangszerezéssel, a computer-vezérelt látványtervezéssel és az elengedhetetlen füstgéppel.

Természetesen a megszállt Magyarország sem állhatta ellen a moszkvai kultúrinvázióknak. Ugyanakkor a gyöngyösbokrétás időszakban felnövő, később a magyar néptáncudományt és néptáncművészetet meghatározó, kiemelkedő személyiségeknek köszönhetően a mojszejevizmus hatása Magyarországon nem volt kizárólagos. Ezért az ötvenes évek színpadi néptáncában a szovjet hatást mutató művek mellett erőteljesen jelen voltak a gyöngyösbokrétás hagyományokra épülő, a magyar néptánc karakterét őrző és tükröző művészi igényű koreográfiák is.

A korszak nem lebecsülendő művészi eredményei mellett hangsúlyosan kell szólnunk az ekkor kibontakozó és a magyar néptáncművészet jövőjét meghatározó tudományos kutatásokról is. A Magyar Tudományos Akadémia Zenatudományi Intézete Néptánc Osztályán Martin György vezetésével európai tekintetben is kiemelkedő, szisztematikus és elmélyült kutatómunka kezdődött el, aminek eredményeként több tízezer méternyi filmen – a huszonegyedik órában – rögzítésre és feldolgozásra került a Kárpát-medence falvainak táncanyaga. Ez a gyűjtőmunka fél évszázad múltán is meghatározza a magyar néptáncművészetet.

A korszak két meghatározó koreográfus egyéniségének, Molnár Istvánnak és Rábai Miklósnak a munkásságát elemezve ki kell emelni, hogy nekik még nem állt rendelkezésükre a Martinék által gyűjtött hatalmas anyag. Alkotásaikat befolyásolta, hogy csak kevés és gyatra minőségű filmfelvételt tudtak tanulmányozni. A néma, rugós filmfelvevővel csak rövid folyamatokat lehetett rögzíteni, és ahogy a rugó fáradt, úgy lassult a felvételi sebesség, tehát követhetetlenül gyorsult a lejátszáskor a tempó. Nem kedvezett az alkotóknak, hogy a Moszkvából diktált kultúrpolitika nem vette jó néven a népieskedést, nem rokonszenvezett a parasztsággal, és elvárta, hogy az alkotások boldogságot, jókedvet és optimizmust sugározzanak. Meg kell említeni azt is, hogy Rábaiék előtt nem volt kialakult néptánc-koreografálási gyakorlat. Egyszerre kellett megküzdeniük a táncanyag megismerésének, színpadra állításának és dramatizálásának problémájával. Ez okozta a koreográfiai térformák kezdetlegességét, a motívumok egyszerűségét, a figurafűzések, folyamatok – mai szemmel nézve – alacsony színvonalát.

Művészetük azonban – különösen a Molnár Istváné – így is karakteresen eltért a Moszkva által diktált iránytól. A kolozsvári születésű és korábban Párizsban vendégzereplő Molnárnak különösen meggyűlt a baja a kommunista hatalommal. Művei erőteljesen kötődtek a magyar folklórhoz, ezért „narodnyiksággal” vádolták, meghurcolták, és „nem kívánatos személyként” minden alkotási lehetőséget elvettek tőle. A néptáncszínpadhoz csak 1951-ben, azt követően térhetett vissza, hogy a sajtóban is megjelent nyilvános „önkritikát” gyakorolt.

Rábai Miklós és Molnár István nemcsak a magyar színpadi néptáncművészet alapjait rakta le munkásságával, hanem iskolát is teremtett. A hatvanas, hetvenes években kibontakozó, ma klasszikusnak számító koreográfus nemzedék legtöbb tagja Molnár István tanítványának vallja magát.

A hatvanas években új korszak kezdődött a magyar néptáncművészetben. Az új utak keresésében kiemelkedő szerepet játszottak a nem hivatásos táncegyüttesek alkotói, koreográfusai. A csak lassan enyhülő diktatúra elsősorban a professzionális táncegyüttesekre figyelt, a szakszervezetek által fenntartott és ellenőrzött amatőröknél szabadabb volt a légkör. A hatvanas évektől itt dolgoztak azok a koreográfusok – Györgyfalvai Katalin, Szigeti Károly, Kricskovics Antal, Novák Ferenc és Tímár Sándor –, akik táncos tudásukat hivatásos együttesekben szerezték. A fiatal nemzedék új utakat keresett, a táncot az önkifejezés eszközének tekintette. Szakítani akartak a néptánc mojszejevista felfogásával, és az örökké vidám, gondtalanságot vagy álkonfliktusokat sulykoló koreog-

ráfia helyett – a társadalmi hangulatnak megfelelően – drámai hangvétellő, sötét tónusú, a kor problémáival foglalkozó művekkel jelentkeztek. Gyakran dolgoztak együtt a társzművészeti ágak alkotóival, írókkal, költőkkel, színház- és filmrendezőkkel. Tevékenységüknek köszönhetően a magyar néptáncművészet ki tudott törni az ötvenes évek politikai karanténjából, és egyenrangú művészeti ággá vált.

A hetvenes–nyolcvanas évek kivételes sokszínősége miatt máig nosztalgikus időszaka a magyar néptáncművészetnek. Az előbb említett öt alkotó mindegyike önálló utat járt. Tímár Sándor kivételével, akinek nevéhez a később kifejtendő „tánccház”, újfolklorista irányzat fűződik, megegyeznek abban, hogy a néptánc-motívumokat, lépéseket saját alkotói mondanivalójuk szolgálatába állították. Azt mondhatjuk, hogy esetükben kialakulóban volt a néptánc „bartóki modellje”, hiszen a néptánc nyelvében magas művészeti értékű, katartikus, mély társadalmi mondanivalójú alkotásokat hoztak létre.

A hetvenes évek újabb forradalmi változásait az ekkor kibontakozó tánccházmozgalom okozta, amelynek eredményeként a néptánc nemcsak a kiválasztott művészek irigyelni való kiváltsága, színpadi látványosság és elidegenült művészeti alkotás lett, hanem vissza is került eredeti közegébe és funkciójába. A hetvenes években viharos gyorsasággal szaporodó tánccházakban a néptánc ismét a fiatalok életének, szórakozásának része, párkeresésének egyik eszköze lett.

Tánccháznak eredetileg egy erdélyi, mezőségi kis falu, Szék hetente megrendezésre kerülő táncalkalmát neveztek. Akkoriban ez volt a széki fiatalság egyedüli szórakozási lehetősége, hiszen a faluban nem volt televízió, mozi, diszkó, így ha találkozni, szórakozni akartak, a tánccházba mentek. Ez volt a párkeresés és párválasztás helye is, éppen ezért rendkívüli népszerűségnek örvendett.

A hagyományos tánccház Széken a 70-es években még virágkorát élte, minden héten három táncot rendeztek, külön zenekarral. A résztvevők, legények és leányok hagyományos viseletbe öltöztek, és a táncrend alapvető táncait: a csárdást, négyest, a lassút mindenki tudta. Ez a XX. század Európájában kivételes és különleges kép fogadta a Budapestről Székre érkező néprajzosokat, néptánc-koreográfusokat.

Az először ide látogató Novák Ferenc koreográfus vagy Korniss Péter fotóművészt szakmai érdeklődés vonzotta Székre. Fontos megjegyezni, hogy a széki népzene már évtizedekkel korábban figyelem irányult, amikor Lajtha László népzenekutató zeneszerző több éven keresztül behatóan foglalkozott Szék énekes és hangszeres népzenejével, és gyűjtését *Széki gyűjtés* címmel kiadta.

Novák Ferenc, a budapesti Bihari János Táncgyűttes vezetője, akinek nagyszülei a Székhez közeli Szamosújvár örmény közösségének tagjai voltak, kollégáival kitalálta, hogy a széki tánccház mintájára a budapesti néptáncgyűttesekben táncoló fiatalok részére is táncalkalmat kellene szervezni. Nem olyat, mint az együttesi

próba, hanem kötetlenebbet, ahol alkalom nyílik a beszélgetésre, ismerkedésre is. Így került megrendezésre 1972. május 6-án az első budapesti táncház négy amatőr táncegyüttes: a Bihari, a Bartók, a Vasas és a Vadrózsák táncosai részvételével. A rendezvény jól sikerült, de kiderült, hogy a résztvevő táncosok bizony az együttesi koreográfiákon kívül nem tudnak mást táncolni, szóba sem jöhetett az a fajta improvizatív tánc, amelyet a székiek vagy más falu fiataljai jártak.

Az improvizatív táncolás elsajátítása nem volt könnyű feladat, hiszen ehhez meg kellett fejteni a táncnyelv kódjait, megérteni szerkezetét, nyelvtanát, elsajátítani a szavakat, azaz a táncok motívumait. Ez a korszakalkotó felfedezés Martin György és Tímár Sándor nevéhez kötődik. Martin az ötvenes években elkezdett gyűjtő- és kutatómunka eredményeként ekkor már tökéletesen

megértette és értelmezni tudta a táncok belső törvényszerűségeit, logikáját. Munkatársával, Tímár Sándor koreográfussal, a Bartók Táncegyüttes vezetőjével közösen megalkották azt a pedagógiai rendszert, amellyel a felgyűjtött táncokat az eredetihez hűen, eredményesen és mindenki számára élvezhetően meg lehet tanítani. Tímár, aki saját együttesében már sikeresen alkalmazta az új módszert, úgy gondolta, hogy az együttesek tagjai ré-

szére szervezett táncház kapuit ki kell nyitni, és minden érdeklődőt be kell fogadni.

A táncház kialakulásához elengedhetetlen volt, hogy az akkori „Röpülj páva” című televíziós versenyen feltűnt két fiatal építész mérnök, Halmos Béla és Sebő Ferenc, Martin György útmutatásai szerint megtanulta a táncok kíséretéül szolgáló autentikus népzene – éppen úgy, ahogyan azt Lajtha László a 1940-es években felgyűjtöt-

te és közölte. Jellemző, hogy a korszak akkori zeneszerzői és koreográfusai vagy nem ismerték ezeket a gyűjtéseket, vagy ha ismerték, a korszak ízlését és elvárását követve átírták, feldolgozták azokat.

A mindenki számára nyitott táncházra néhány hónappal az első zártkörű rendezvény után a Fővárosi Művelődési Házban került sor. A rendezvénynek óriási sikere és visszhangja volt, olyannyira, hogy kis idő elteltével a minden hónap harmadik vasárnapján rendezett esti táncházra már délután két órakor gyülekezni kezdett a fiatalság, és a négyórás pénztárnyitásra az eladható jegyek többszörösére volt várakozó.

Nyilvánvaló, hogy az óriási érdeklődés nem csupán az újszerű szórakozási lehetőségnek szólt. A kiokoskodó siker háttérében egy társadalmi, szociológiai tényező is nagy szerepet játszott. A szocialista Magyarország fiatalsága az ekkor hanyatlóban lévő beat korszak megismerése után volt, és olyan mozgalmat keresett, amelyet a sajátjának tekinthetett, amely nem csupán szórakoztató volt, de kifejezte nemzeti, közép-európai kötődését is. Éppen ezért mondhatjuk azt, hogy a táncház sokkal többet jelentett, mint a városi fiatalság szórakozási alkalma vagy a

falusi kultúra felé fordulása. A táncház a XX. század végi magyar fiatalság azonosságkereső és azt megtaláló mozgalmá volt, egy jellegzetesen közép-európai jelenség. Éppen ezért nem véletlen, hogy a táncházmozgalom mellé állt az akkori demokratikus gondolkodású értelmiség – különösen annak népi szárnya. A táncházakban állandó vendég volt Illyés Gyula, Nagy László, Csoóri Sándor, Sára Sándor, Kósa Ferenc és sokan mások.

Az sem meglepő, hogy mindez óriási aggodalommal töltötte el az akkori hatalmat, melynek szereplői minden alulról szerveződő, nem általuk irányított mozgalmatól félték, ezért megpróbálták azt elnyomni. A táncházban számukra különösen aggasztó momentumok voltak. Egyrészt a fiatalok mozgalmá volt, akik lelkesedése, hite és lendülete minden diktatúra számára veszélyt jelentett. A mozgalom nemzeti jellege, a határon túli magyarsággal való találkozása a kommunisták által elhallgatott, de nagyon is valóságos problémakört érintett, amelynek felszínre kerülése sokkal több volt egyszerű kultúrpolitikai kérdésnél.

Nem volt véletlen, hogy a táncházmozgalmat a kommunista hatalom nagy gyanakvással és ellenszenvvel



figyelte, és ahol lehetett, akadályozta. Az, hogy az aczé-  
li „három T” közül a táncház végül a „túrt” kategóriá-  
ba került, első sorban annak volt köszönhető, hogy az  
Aczéllal jó kapcsolatban lévő Vitányi Iván rávette a po-  
litikust, hogy látogasson el a Sebő Együttes táncházába.  
Az emlékezetes vizit rendben lezajlott, és ettől kezdve,  
ha támogatásban nem is részesült a mozgalom, legalább  
nem tiltották. A hatalom tájékozatlanságát és a nemze-  
ti kérdéssel kapcsolatos teljes tudatlanságát persze jól  
mutatja az a tény, hogy a nacionalistának gondolt tánc-  
házakban az erdélyi magyar táncok mellett az első pilla-  
nattól kezdve szerepeltek és nagyon népszerűek voltak a  
hazai románság táncai is.

A táncházmozgalom alapvető változást hozott színpa-  
di néptáncművészetünkben. Az a tény, hogy a néptánc  
nem csupán színpadi látványosságként, koreográfiákban  
megformálva létezhet, hanem a színpadról lekerülve, az  
eredeti funkciójához hasonlóan szórakozási tevékenység  
alapjául szolgálhat, döntően megváltoztatta a hetvenes  
évek néptánc-koreográfiai szemléletét. Előtérbe került és  
új értelmezést kapott a hagyomány szerepe. Ez a színpa-  
di néptáncművészetben azt a felismerést eredményezte,  
hogy a hagyomány önmagában is képes művészi élményt  
teremteni és a modern kor követelményeinek is megfe-  
lelve elemi erővel hatni. A változások elindítója Tímár  
Sándor és az általa vezetett Bartók Táncegyüttes volt,  
de hamarosan csatlakozott az új irányhoz a Jászság Népi  
Együttes, a Szeged Táncegyüttes és sokan mások.

Az improvizatív néptánc színpadra kerülése a Gyöngyösbokrétás mozgalom hagyományainak újraélesztése,  
illetve folytatása volt, de természetesen magasabb szín-  
vonalon, az elért színpadi, koreografálási és tudományos  
eredményeket összegezve és felhasználva. A Tímár Sándor  
névvel fémjelzett újfolklorista koreografálási módot  
meghatározta, hogy az improvizatív néptáncból építke-  
zett. Az eredeti néptánc, az improvizáció és a tánc házi  
tánc új tartalmat adott a színpadi alkotásoknak, amelyek  
belső feszültséget és erőt sugároztak.

A koreográfusnak az improvizatív néptánc magas  
színvonalú megtanítását követően az arányos színpa-  
dra állítás, szerkesztés és a tetszetős térformába rendezés  
feladatát kellett megoldania. Éppen ezért az alkotási fo-  
lyamatban meghatározó volt az adott táncstílus megta-  
nítása, aminek során a táncosok elsajátították a tánc mo-  
tívumait, és önállóan improvizálva is képesek voltak azt  
eltáncolni. A hónapokig tartó táncanyagtanítást követően  
viszonylag rövid idő alatt készülhetett el a koreográ-  
fia. A színpadon revelációként hatott a paraszti közegben  
és a táncházakban a táncolást jellemző természetes erő,

öröm és önfelelt tánc. Tímár új táncitanítási módszere  
valóban alapvető változást jelentett a Mojszejev-féle sti-  
lizált, balett alapú néptáncszemlélethez képest.

Ami a koreografálást és a színpadra állítás eszköz-  
tárát illeti, a kétségtelen előre lépés mellett nem tör-  
téntek alapvető újítások. A mojszejevi formavilág fő  
elemei – szimmetria, uniszónók, átlátható, egyszerű  
térformák – tovább éltek. Megállapítható ugyanakkor,  
hogy Tímár ezen a téren is változtatott a színpadi nép-  
táncművészetet addig meghatározó eszközrendszer-  
en. Alkotásaiban új, addig még kevésbé alkalmazott  
térformákat, félköríveket, átlókat, aszimmetriákat al-  
kalmazott. Műveire a rendkívül változatos és mozgal-  
mas színpadkép volt a jellemző.

A táncházmozgalom döntő változást hozott a színpa-  
di néptáncok zenei kíséretének terén is. Az addig általá-  
nos „kávéházi cigányzenekari” vagy „klasszikus zeneis-  
kolai” formációk helyett az eredeti parasztszenét játszó  
„tánc házi” zenekarok terjedtek el. Ez is az autentikus  
tánc elementáris erejének bemutatását segítette, hiszen  
a tánc házban muzsikáló zenekarok a falusi zenészek  
mintájára „szolgálták” a táncosokat, így a tánc és a zene  
ismét élő, organikus kapcsolatba kerülhetett egymás-  
sal. Ezt a szoros kapcsolatot erősítette, hogy a zenekar  
az árokból felkerült a színpadra, így a zenész és a táncos  
egy térben helyezkedhetett el. Ez lehetővé tette az egy-  
más közötti kommunikációt, és valóságossá, élővé vará-  
zsolta a produkciót. Megjegyezzük, hogy a rendszerint  
a színpad bal oldalán, elől elhelyezett zenekari állás egy  
természetes színpadi aszimmetriát teremtett, ami hoz-  
zájárult a korábban tapasztalt, elfáradt, szimmetrikus  
formák megváltoztatásához.

A táncházmozgalom hatása a színpadi viselet tekintet-  
ben is megmutatkozott. A néptánc-színpadon általános-  
sá vált az eredeti vagy annak hű másolataként elkészített  
ruha, háttérbe szorultak a stilizált viseletek. A korábban  
általános puha szárú balettcsizmát felváltotta az eredeti  
formájú, vastag bőrből készített keményszárú csizma, ál-  
talánossá vált a néprajzi szempontból is hiteles népvise-  
letek alkalmazása. Ugyanakkor gyakran találkozhattunk  
a hagyományos táncalkalmakon soha sem használt vise-  
letdarabokkal; szembetűnő volt a viseletek egyformasá-  
ga, az apró részletek figyelmen kívül hagyása. Különösen  
a férfiak ruhája volt egyhangú. A táji sajátosságokat fi-  
gyelmen kívül hagyva általános volt a csizma, fekete bri-  
csesz, fekete mellény, fehér ing, fekete kalap használata.  
A nők esetében nem fordítottak figyelmet a változatos haj-  
és lábbeliviseletre, itt is általános volt az egyforma öltöz-  
tetés. Az is szembeötlő volt, hogy az alkalomtól és kortól



függetlenül mindig a legdíszesebb „vasárnapi” viselet került a színpadra, ami a Gyöngyösbokréta által elterjesztett „ünnepi” folklórfelfogás hibás képét erősítette.

A hetvenes években kibontakozó újfolklorista irányzatot értékelve megállapíthatjuk, hogy az jelentősen közelítette a színpadi néptáncot az addigi stilizált felfogással szemben a valódi, élő folklórhoz, de még mindig nagyon elmaradt a valóság hű kép bemutatásától. A tánc improvizatív jellege, individualizmusa nem bontakozhatott ki, mert az monumentális, nagy létszámú kartáncba volt kényszerítve. A táncosok improvizált táncot adtak elő, de stílusismeretük kezdetleges volt.

Általános volt egy nagy tájegység táncainak, motívumainak összefoglaló bemutatása (dunántúli, mezőségi táncok stb.). A viselet nem mutatta meg az egységben lévő különbségeket, sokszor általános maradt. A zenei kíséret szintén elnagyolt volt, általában a széki háromtagú zenekari felállítás és harmonizálás jellemezte. Az újfolklorista, tánc házi irány viharos gyorsaságú hódítása ugyanakkor homogenizálta a hetvenes évek sokszínű néptáncművészetét. Az autentikus néptánc előtérbe kerülésével megszaporodott az igénytelenül elkészített fantáziátlan alkotások száma, hiszen az ilyen szakipari termékek előállítása nem igényelt különösebb tehetséget, alkotói kvalitást. Mindezen problémákat azonban a kezdeti években elhomályosította a felfedezés izgalma, az újdonság varázsa, amelyet a Kárpát-medence néptánc kincse nyújtott. Az új táncstílusok elfogyásával azonban kiderült, hogy a színpadi művészet nem nélkülözheti az eredeti alkotói megoldásokat, és a kezdetben alkalmazott, sikeres formák megszokottá, unalmassá válnak. Ez rávilágított arra a problémára, hogy Tímár, ha magasabb szinten is, de a Mojszejev műveiben megismert és kritizált stilizálást, általánosítást és látványcentrikusságot alkalmazta koreográfiáiban. Tímár művészetében már valódi táncfolyamatokat táncoltak, de ezt általában tömegben, uniszónóban, szépen megszerkesztett térformákban tették, ami különösen a pro-

fesszionális Magyar Állami Népi Együttes esetében volt szembetűnő. A táncokban a paraszti közegre jellemző egyediségek eltűntek, az egyénekre jellemző változottság helyett sokszor arctalan tömeg uralta a színpadot. Meg kell azonban jegyezni, hogy Tímár kiválóan, mesteri arányérzékkel megkomponált műveiben ezek a problémák nem mindig voltak szembetűnők.

A hetvenes–nyolcvanas évek „új-mojszejevista” szemléletét meghaladva a kilencvenes évek magyar táncszínpadán az egyéniséget hangsúlyozó, táncfolyamatokban, zenében, viseletben igen elmélyült, tudományos alaposágot tükröző alkotások tűntek fel. A Tímár-féle térforma-koreografálást felváltotta a táncosra, táncra koncentráló, kevésbé megkomponált koreografálási mód; az alkotók gyakran és szívesen fordultak a népszokások felé. A változások háttérében más mellett a gyűjtések technikai körülményeiben bekövetkezett robbanásszerű fejlődés állt. Az ötvenes–nyolcvanas években csak hosszú előkészítő munka után, nappal, szabadban, költséges nyersanyagra lehetett felvételt készíteni. A kilencvenes évek digitális technikája lehetővé tette a videók, később akár mobiltelefonok használatát, a helyszíni, „in situ” filmezést és az elkészült felvételek széles körben történő terjesztését. Mindez elősegítette az eredeti anyagok elmélyült tanulmányozását, egyénekre bontott megismerését. Fontos megemlíteni a néptánc oktatásában lezajlott öröndetes változásokat, amelyek eredményeként először művészeti iskolai oktatásban, majd a Magyar Táncművészeti Főiskola pedagógusképzésében kapott önálló lehetőséget a néptánc. Mindezeknek köszönhetően a hetvenes, nyolcvanas évek „térforma”-koreografálásának továbbfejlődésével a 90-es években az akomponált, táncra koncentráló koreografálási stílus terjedt el. Ez újabb előrelépés volt a „realista”, „valóságú” alkotói szemlélet felé, amely leszámolt a gyöngyösbokrétás- mojszejevista sztereotípiákkal. Ez az alkotások általános szemléletében is tükröződött. Feltűntek a paraszti világ eddig rejtve maradt vagy szégyellt pillanatait bemutató alkotások (kivetkezés, szegénység, mindennapok folklórja).

A kilencvenes évek koreográfiáiban kiemelt hangsúlyt kapott a tánc és a táncos. A technikai fejlődés eredményeként a széles körben is bőségesen rendelkezésre álló eredeti filmfelvételek és a fejlett táncpedagógiai módszertan lehetővé tette, hogy egy falura, sőt egyes adatközlőre összpontosítva készüljön el a tánc. Ez azt is eredményezte, hogy az általánost háttérbe szorította az egyedi. A színpadon nemcsak tartalom nélküli motívumokat, hanem az azt eltáncoló személyeket, karaktereket, kis

túlzással életsorsokat is láthatott a néző. Az is egyértelművé vált, hogy a táncra, táncosra koncentráló koreográfiákban háttérbe szorul a térforma addig meghatározó szerepe. A kilencvenes évek koreográfiáiban eltűntek a mojszejevi, a magyar néptánc karakterétől idegen monumentális formák, a tömegben táncolt uniszónók. Az alkotásokban az elmúlt évtizedek eredményeit megjelenítő, de a gyöngyösbokrétás kezdeteket idéző színpadi táncot láthatunk, amelyben kiemelt szerepet kapott a magas szintű tánc tudás és a magyar néptáncra jellemző individuális, improvizatív előadásmód.

A zenekari kíséretben a tánchoz hasonlóan az igényesség, az adott tájegység zenei kíséretének alapos tanulmányozása, a jellegzetességek feltárása és elsajátítása volt a jellemző. A hetvenes évek leegyszerűsített: hegedű, kontra, bőgő zenekari felállása helyett a nagyobb létszámú zenekarok váltak általánossá, amelyekben a vonósok mellett – tájegységtől függően – helyet kapott például a cimbalom, a klarinét és a tangóharmonika, de feltűntek az egy-egy tájegységre jellemző fúvóegyüttesek is.

A hangtechnikai lehetőségek fejlődésének, különösen a mikroport elterjedésének eredményeként a zenekar elmozdulhatott a kötelező, mikrofonállványokkal körülrkerített bal oldali zenekari állásból. Ennek eredményeképp a zenészek a produkció aktív részeseivé váltak, így még inkább erősödött a táncos-zenész kapcsolat. A zenészek színpadi jelenléte a zenészek korábbi „kivülállását” is megváltoztatta: a viselkedésmódban feltűntek az adatközlők gesztusai, ami még hitelesebbé és emberibbé varázsolta a produkciót. Megjegyezzük, hogy a zenekar mozgatásának lehetősége koreográfiai tekintetben is színesebbé, változatosabbá tette a táncokat.

A színpadi viselet tekintetében is a tánc és a zene területén tapasztalt változások mentek végbe. Jellemző volt az adott tájegység viseletének elmélyült tanulmányozása, az egyedi jellegzetességek feltárása. A tájegységi sajátosságok mellett nagy figyelem fordult az apró, egyéni különbségekre. A férfiak viseletében megszűnt a fekete szín egyeduralma, megjelent a barna, szürke bricsesz és mellény. Külön is érdemes szólni a kalapviseletről, amely nem csupán színpadi jelmezként szolgált, hanem általános néptáncos divattá vált. Ennek megfelelően a férfiak nagy gonddal választják ki annak formáját, színét, és nagy figyelmet fordítanak a kalapdísz – toll, zöld, szalag – kiválasztására is. Elterjedt az apró kiegészítők – óralánc, kítűzők, zsebkendők stb. – használata is.

A női viselet terén hasonló változások történtek. Előtérbe került az általánostól megkülönböztető apró, egyedi részletek alkalmazása. Feltűnő változás tapasztalható

a főkötő és a hajviselet területén. A kendő-főkötőviselet alapos tanulmányozását követően valóságos múzeumok kerültek a színpadra, és általánossá vált, hogy a lányok a fellépés előtt órákkal elkezdik a különleges hajköltemények befűlését. A hetvenes évek általános karaktercipőviseletét felváltotta a paraszti életben használt változatos cipőformák alkalmazása. Összességében elmondható, hogy a női viselet terén a kiemelkedő változatossággal és igényességgel megkomponált öltözködés lett jellemző.

Külön is kell szólnunk a viselettel kapcsolatosan a kivetkőzés különböző stádiumainak színpadi megjelenéséről. Ez a jelenség a gyöngyösbokrétás, mojszejevista és a Tímár-féle folklórszemlélet megváltozásának egyik markáns példája. Amíg az előbbieket a néptáncot és a népművészetet egy lezárt folyamat eredményeként létrejött mozdulatlan, idealizált anyagként értelmezték, a kilencvenes évek megváltozott folklórszemlélete a néptáncot ma is változó, élő materiának tekinti. Ennek megfelelően foglalkozik a változások megragadásával, még akkor is, ha az nyilvánvalóan egyfajta romlás eredménye. Így a színpadon a hagyományos, letisztult színvilágú és formájú viseletdarabok mellett megjelennek az utóbbi évtizedek városi divatjának másolásából fakadó formák, anyagok és színek is.

A kilencvenes évek új alkotói szemléletét értékelve megállapíthatjuk, hogy néptáncművészetünkben a Gyöngyösbokrétára jellemző idealizált ábrázolást és a mojszejevi koreográfiai paneleket a magyar néptánc karakterét figyelembe vevő, azt kidomborító koreográfálási látásmód váltotta fel. Mára kialakult a néptánc hiteles bemutatására alkalmas koreográfálási stílus, ami megváltoztatta a néptáncszínpadokat korábban meghatározó, alapvetően a balett elemeiből táplálkozó formanyelvet. Az

improvizatív tánc elterjedésével – korábban soha nem remélt minőségben – nagy tömegek sajátították el az eredeti néptáncot, és kapcsolatba kerültek az ekkor már széttöredezett paraszti kultúrával – a huszonnegyedik órában.

Ugyanakkor az is tény, hogy az irányzatra jellemző alkotói egysíkúság és tömegjelleg visszavetette, elorvasztotta a hetvenes évek rendkívüli sokszínűségét, aminek következtében a kilencvenes évekre szinte kizárólagossá vált az alkotói kreativitást nélkülöző folklórtánc-vonal. Az alacsony színvonalú folklórtáncdömping azt a képzetet keltette, hogy a folklórtáncok művészi tekintetben értéktelenek, nem haladóak, és hogy magas színvonalú művészi alkotás csak feldolgozásokkal, a néptánc átalakításával érhető el.

A kilencvenes évek néptáncművészetére a múlt tendenciái mellett az a tény is hatott, hogy a rendszerváltás eredményeként hirtelen kinyílt a világ. Eddig soha nem látható társulatok turnéztak Magyarországon, a magyarországi szakemberek könnyen utazhattak külföldi fesztiválokra és kurzusokra. A nyitottság természetesen nem csupán pozitívumokkal járt, hiszen az értékes mellett az értéktelen és a talmi is könnyen elérhetővé vált, ráadásul képviselői a „modernség”, a „progresszivitás” jelszavával terjesztették silány, dilettáns alkotásaikat.

A kilencvenes évek első nagy divathulláma a Riverdance kelet-európai hódítása volt. A Michael Flatley nevével fémjelzett jelenségről korábban már írtunk. A szórakoztatóipar kategóriájába sorolható „folklor show” műsorok egész Kelet-Európában megjelentek. Törökországban, Bulgáriában és természetesen Magyarországon is egyre-másra születtek az „ír mintára” készült hatásvadász koreográfiák. Mára természetesen kiderült, hogy múló divathullámról van csupán szó. Tündöklése és gyors eltűnése természetes jelenség volt az amerikai mintákat utánzó kelet-európai világban. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy míg ezeket a produkciókat Nyugat-Európában a magántőke finanszírozta, addig Magyarországon jelentős állami támogatást kaptak. Néhány, a magyar népművészetet csak felszínesen ismerő, annak mélységeiről és értékeiről alig valamit tudó kultúrpolitikus a magyar néptánc felvirágoztatását ír példára képzelte el. Nem volt előttük világos, hogy a Riverdance-nek vajmi kevés köze van az ír néptánchoz, egyáltalán a folklórhoz, sokkal inkább az amerikai szórakoztatóipar terméke.

Az autentikus táncok színpadra állításában elért jelentős eredmények mellett a magyar néptáncművészet egyelőre adós a „bartóki modellhez” hasonló új néptánc-koreográfálási formanyelv kialakításával. Az amatőr és hivatásos együttesek műsoraiban feltűnnek ugyan figye-

lemreméltó alkotások, de a hetvenes években Európa-hírvé vált „magyar iskola” eredményeit a tanítványok még nem tudják felmutatni.

Ez azonban nem róható fel fiatal néptáncművésztünknek. A magyar néptánc gyűjtése száz évvel később kezdődött el, mint a magyar népzene feltárása. A késedelem miatt sokkal töredezettségű, vegyesebb anyag áll a kutatók, koreográfusok rendelkezésére, ráadásul a képrögzítés kezdetlegessége miatt sokszor rendkívül gyenge minőségben tudták azokat archiválni. Még nagyobb a lemaradásunk a színpadi művészet és az oktatás területén. Az ötvenes évekig néptánc csak kuriózumként szerepelt a színpadokon, nem alakulhatott ki a XIX. századi zeneművészethez hasonló nemzeti táncművészet. A képzést illetően a „néptánc” csupán a hetvenes években kapott helyet a főiskolai oktatásban, és csupán tizenöt évvel ezelőtt a művészeti alapoktatásban. A mai napig nincs rendszeres, felsőfokú néptánc-koreográfus-képzés, de ha néha el is indítanak egy évfolyamot, nincs kiérlelt tananyag, tankönyv, megfelelő oktatói gárda.

A magyar néptáncművészet elmúlt évtizedeit és jelenét értékelve mégis bizakodóak lehetünk. A néptánc a hetvenes években kibontakozó táncművészeti mozgalom eredményeként soha nem tapasztalt népszerűségnek örvend. A népművészeti mozgalom nagyrendezvényein, a Táncművészeti Találkozón és a Mesterségek Ünnepén évről évre soktízezer tömeg vesz részt. A népzene és néptánc ma már a művészeti iskolákban is választható tantárgy, aminek eredményeként – a világon egyedülállóan – gyermekek ezrei ismerkedhetnek meg magas színvonalon a sokszínű magyar népi kultúrával. Ez a gyermekkorban szerzett kötődés és tudás meghatározza a felnőttkori érdeklődést, életminőséget is.

A médiaszakértők nagy meglepetésére minden várakozáson felüli sikert aratott a „Fölszállott a páva...” című televíziós népzenei és néptáncos vetélkedő, megmutatva, hogy a mai magyar társadalomban a hetvenes évekhez hasonlóan óriási igény van a saját értékek felkutatására és felmutatására. A sikerben az is jelentős szerepet játszott, hogy évtizedek óta ez volt az első olyan televíziós műsor, amely egyformán szól az országon belül, a határainkon túl, sőt a diaszpórában élő magyarokhoz.

A hagyományőrzés és hagyományátörökítés magyar modellje számos nemzetközi elismerést is kapott. 2012-ben az UNESCO a kitüntető „Best Practice” (legjobb gyakorlat) díjat ítélte a negyvenéves „táncművészeti módszernek”. 2013 júliusában Magyarország volt a központi vendége a washingtoni Smithsonian Folklife Fesztiválnak, amelyen évről évre 1,5 millió látogató vesz részt.

Csoóri Sándor bevezető gondolatához visszatérve megállapíthatjuk: néptáncművészetünk múltjában és jelenében szorosan összetartozik, elválaszthatatlanul összefonódik a színpadi és a táncművészeti világ. Egyaránt beletartozik a néptánc „bartóki” formanyelvének keresése és a táncművészetben történő örömtánc, a magas művészi színvonalú színházi alkotás és az alapfokú művészeti iskolákban folyó tanítás. Ebben, a művészetben ritkán megtalálható összetartozásban, kettőségben rejlik a magyar néptáncművészet hallatlan ereje és sokszínűsége is.