

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 hátterében 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” csoportjának<sup>1</sup> 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 Tibor<sup>2</sup> és Vásárhelyi László<sup>3</sup> 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 állítani<sup>4</sup>, 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

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

<sup>2</sup> ZÓRÁNDI: *i. m.* (2014), 42.

<sup>3</sup> *Timár Mihály és Timár Mátyás interjúja Novák Ferencsel*. Bp., 2021. február 9.

<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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 SZOT<sup>6</sup> 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.

---

<sup>5</sup> KISS Krisztina: *Timár, a Mesti*. Bp., Püski, 2020, 132.

<sup>6</sup> 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.”<sup>7</sup>

Tehát maga Timár Sándor az 1970 körüli időkre teszi saját karakteres stílusának kialakulását. Kiváló dokumentuma ennek a korszaknak az 1970-ben megjelent *Koreográfiaelmélet*<sup>8</sup> 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?”<sup>9</sup> 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 tánckultúrájával.

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

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

<sup>8</sup> TIMÁR Sándor: *Koreográfiaelmélet*. Pozsony, Népművelési Intézet, 1970.

<sup>9</sup> 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.”<sup>10</sup>

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 szintéziséként 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.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Uo., 6.

<sup>11</sup> 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 táncházmozgalom. 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 intézetes 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...”<sup>12</sup>

## 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*<sup>13</sup> 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 struktúráinak<sup>14</sup>, 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 stíluselemekkel 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

<sup>12</sup> Timár Mihály és Timár Mátyás interjúja. Bp., 2021. február 9.

<sup>13</sup> TIMÁR Sándor: *Néptáncnyelven*, Budapest, 1999.

<sup>14</sup> TIMÁR: *i. m.* (1999), 10.

éppen a motívumok szétbontása<sup>15</sup>, az eredeti táncanyagból merített technikai, erőnléti, tér- vagy ritmusgyakorlatok sora.<sup>16</sup> Az improvizáció már a tanulás kezdeti szakaszában is hangsúlyos szerepet kap.<sup>17</sup> Timár Sándor táncpedagógiájában az éneklés szintén kiemelt szerepet játszik.<sup>18</sup>

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.”<sup>19</sup>

## 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

---

<sup>15</sup> Uo., 45.

<sup>16</sup> Uo., 31.

<sup>17</sup> Uo., 53.

<sup>18</sup> Uo., 60.

<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup>

- *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.<sup>21</sup>

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.”<sup>22</sup>

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

<sup>21</sup> A Hagyományok Háza könyvtárának jelzet nélküli kéziratai, nyomtatványai alapján.

<sup>22</sup> 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”.<sup>23</sup> 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 »összesházasítását« a nyugat-európai zenei formákkal nagyon körültekintően kell elvégeznünk.”<sup>24</sup>

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

---

<sup>23</sup> TIMÁR: *i. m.* (1970), 61.

<sup>24</sup> 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 közlelő látható plasztikus testeket egyetlen síkba beleforgatni, a több nézetből keletkező összbemórást egyetlen képsíkba belesűríteni. [...] A koreográfus is sűríteni szeretné a látott világot a tánc térbe befoglalni.”<sup>25</sup> A koreográfiai tér megformálásában tehát a képzőművészet eredményeire is támaszkodik, de itt is uralkodik a zenei gondolkodás, ha a mozgásszólalom 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 szögöl, nézőpontból 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 előtti 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.<sup>26</sup> 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

---

<sup>25</sup> Uo., 82.

<sup>26</sup> 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. [...] dramatikusan táncot semmiképpen sem szeretnék csinálni, ebben a műfaj-ban sokszor magamnál és másoknál is úgy érzem, hogy kicsit erőszakoljuk a táncot”<sup>27</sup> – így nyilatkozik Timár Sándor 1979-ben a *Táncművészet* című lapnak.

Korábban már utaltunk stílusának olyan jellegzetességeire, amelyeket a fenti idézet is alátámaszt. Koreográfiáinak 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-

---

<sup>27</sup> 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”<sup>28</sup> – 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. *Katonakísérő*, *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.”<sup>29</sup>

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”.<sup>30</sup> 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, dobbal*, 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.

<sup>28</sup> ZÓRÁNDI: *i. m.* (2014), 118.

<sup>29</sup> *Timár Mihály és Timár Mátyás interjúja Kóvágó Zsuzsával*. Bp., 2020. február 14.

<sup>30</sup> ZÓRÁNDI: *i. m.* (2014), 41.