

# TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK



2021/2.

A Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata XIII. évfolyam 2. szám



## Juhász Gyula Elssler Fanny cipellője

A múzeumnak egy kis szögletében,  
Száz tisztaság kíséretében  
Kissé fakón és kissé összetörve,  
Pihen szépen, csöndesen  
Elssler Fanny selyem cipellője.

Vén múzeumban elmélázva járok,  
Künn nyílnak még az orgonavirágok,  
Orgonavirág, mivé leszél őszre?  
Pihen búsan, porosan  
Elssler Fanny selyem cipellője.

Egy dalt idéz a lelkem mámorosan,  
Szívem egy tűnt tánc ütemére dobban;  
Hej, az a tánc, még részeg vagyok tőle...  
Pihen szépen, csöndesen  
Elssler Fanny selyem cipellője.

Szerkesztőség:

**Tóvay Nagy Péter** főszerkesztő  
**Bolvári-Takács Gábor** lapigazgató  
**Lőrinc Katalin**  
**Major Rita**

Lapterv, tördelés:  
Tellinger András

A borítón egy ismeretlen  
művész *Triangulummal táncoló*  
*Terpszikhoré* című szobra látható  
(fa, 16. sz., Berlin, Staatliche  
Museen Preußischer Kulturbesitz,  
Skulpturengalerie, inv.  
no. 8199.)

### Tánc tudományi Közlemények

A Magyar Táncművészeti  
Egyetem lektorált, tudományos  
folyóirata

A szerkesztőség címe:  
MTE Művészetelméleti Tanszék  
1145 Budapest,  
Columbus u. 87-89.

Tel.: 273-3430, fax: 273-3433

e-mail: [ttktnp@gmail.com](mailto:ttktnp@gmail.com)

[www.mtf.hu](http://www.mtf.hu)

ISSN 2060-7148

Lapnyilvántartási szám:

CE/14319-3/2016.

Megjelenik évente kétszer.

A folyóirat terjesztése ingyenes,  
további példányok korlátozott  
számban a szerkesztőségtől  
kérhetők.

### Tanulmány

Lanszki Anita: A bollywoodi zenés-táncos filmek 4

### Évforduló – Rábai Miklós

Tóvay Nagy Péter: Rábai Miklós emlékezete 10  
Az összeállítás tartalomjegyzéke 11

### Recenzió

Nyitrai Mariann: Az Utolsó Óra Program erdélyi táncgyűjtéséből 116

Szerzőinknek 118



Lanszki Anita

## A bollywoodi zenés-táncos filmek

A közvélemény műfaji besorolás nélkül bollywoodi filmnek nevez minden Indiában gyártott filmet, és ezalatt színes, egzotikus látványvilágú, a nyugati filmnézőnek szinte már nevetségesen giccses zenés-táncos filmet ért. Hiba lenne azonban általánosítani anélkül, hogy ismernénk az Indiában gyártott produkciók kultúrtörténeti előzményeit, gyártási rendszerét és elsődleges célközönségének igényeit.

A bollywoodi elnevezés szóösszerántás, utal egyrészt a gyártási helyre (Bombay, ma Mumbai) és a hollywoodihoz hasonló tömegfilm-készítésre. Bollywood a világ legnagyobb játékfilmgyártója, évente dupla annyi (mintegy 1000) film készül itt, mint Hollywoodban.<sup>1</sup> Vincze meghatározásában a bollywoodi filmek a Bombayben, hindi nyelven készültek, sztárokat felvonultató, sajátos kiállítású zenés-táncos tömegfilmek – bár Indiában nemcsak hindiül, hanem India egyéb nyelvein készülnek, és nem kizárólag Mumbai-ban gyártják ezeket a filmeket.<sup>2</sup> Lényeges kiemelni, hogy a bollywoodi, azaz az indiai filmek mindegyike hagyományosan zenés-táncos jellegű, Vajdovich megjegyzi, hogy az indiai közönség automatikusan művészfilmnek tekint minden ettől eltérőt.<sup>3</sup>

Az első mozgóképek vetítésére a gyarmatosított Indiában ugyanúgy a századfordulón került sor, mint Franciaországban vagy az Egyesült Államokban. Az indiai filmgyártás és -forgalmazás ugyanúgy stúdiórendszer-alapon alakult ki a '20-as években, mint Hollywoodban, amely a 2. világháború alatt átkerült független producerek kezébe.<sup>4</sup> Az amerikai modellhez hasonlóan a bollywoodi álmogyár mozgatórugója a mai napig a sztárkultusz.

A bollywoodi filmek és a hollywoodi filmmusicalok azonban nemcsak a profitorientált gyártási rendszer és a zenés-táncos szekvenciák miatt mutatnak hasonlóságot, hanem elbeszélésük alapszerkezetében is. A klasszikus hollywoodi filmmusicalok kétpólusú narratívája a bollywoodi filmekben is visszaköszön, az indiai közönség ugyanis kedveli az olyan ellentétek ütköztetését a filmcselekményben, mint a „gazdag-szegény”, „Kelet-Nyugat”, valamint „hagyományos-modern”.<sup>5</sup>

A számos hasonlóság ellenére a hindi film közvetlen előzményének azonban nem a hollywoodi filmmusical, hanem a fárszi színház tekinthető. A perzsa kereskedők által meghonosított populáris színházi előadásmód több elemből építkezett. A fárszi színház előadásában az indiai néphagyományokra épültek a Shakespeare-i színház, a perzsa lírai költészet és a szanszkrit dráma elemei.<sup>6</sup> Az alapvetően vígjátéki elbeszélésmód „(...) integráns részét képezték a narratívába épített dal- és táncbetétek is.”<sup>7</sup> A Bombayben népszerű fárszi színház közvetlen esztétikai előzménye volt a hindi mozinak.<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Srinivas, 2007.

<sup>2</sup> Vincze, 2007.

<sup>3</sup> Vajdovich, 2007.

<sup>4</sup> Ganti, 2004.

<sup>5</sup> Ganti, 2004.

<sup>6</sup> Ganti, 2004.

<sup>7</sup> Vincze, 2007. 12.

<sup>8</sup> Garga, 1996.



### A zenés-táncos betétek funkciója a bollywoodi filmekben

A fárszi színházi hagyományok közvetlen áttemelése a filmbe azt eredményezte, hogy a bollywoodi film dramaturgiája már a hangosfilmáttöréstől kezdve átlagosan hat-nyolc dal köré szerveződött. A zenés jelenetek szereplői – a hollywoodi filmmusicalhez szokott néző számára furcsa módon – a kamerába néznek, mintha színházban ülő közönségnek adnák elő produkciójukat. A színházi tradíciókon kívül a klasszikus indiai festészet frontális stílusa is hatott a filmek vizuális megjelenítésére.<sup>9</sup>

A bollywoodi filmek zenés-táncos betéteinek marketingértéke van a filmek piacán. A gyártási folyamat első lépése, hogy a zenei rendező összeállítja a film zenei anyagát indiai klasszikus és népzenei alapok valamint népszerű nyugati zenék remixelésével, majd a filmrendező elkészíti a dalok képi illusztrációját – tehát látványvilágot teremt koreográfiával, díszletekkel és jelmezekkel. A filmkészítők a grandiózus táncokkal leforgatott jelenetekkel győzik meg a befektetőket, hogy adjanak pénzt a film további részeinek leforgatásához. A filmek gyártása közben már megjelenik a televízióban azok zenei anyaga, a filmet népszerűsítő zenés-táncos jelenetek tehát akár egy évvel is megelőzhetik a premiert. Ez a gyakorlat az indiai színház tradícióiban gyökerezik, ahol „(...) csak a dalokat és táncokat komponálják meg és gyakorolják be előre, a köztes párbeszédet és a szellemes riposztokat pedig az előadáson rögtönzik”.<sup>10</sup>

Mivel a zenés-táncos betétek központi helyet kapnak a bollywoodi filmekben, természetes, hogy a film cselekményvezetésében is fontos szerepük van. Elsődleges funkciójuk az, hogy elősegítsék a nézők érzelmi azonosulását. Ezek a jelenetek külön szekvenciákat képeznek a filmelbeszélésben, és gyakorta előfordul, hogy a realitás és a képzelet határai összemosódnak. A szereplők álmjelenetei vagy a közönség ábrándjait megelevenítő jelenetek is helyet kapnak a zenés-táncos jelenetek sorában.<sup>11</sup> Ezek az ábrándok a középosztályba való felkapaszkodásról, a vallási tradíciók betartásának helyességéről, valamint a hagyományos indiai értékrend megőrzéséről szólnak.<sup>12</sup>

A dalbetétek másik fontos funkciója, hogy a nézőket gyönyörködtesse. Az indiai közönség szerint a jó dalok teszik a jó filmet, így a gyártási praxis szerves része, hogy a dalokat jó hangú playback-énekesekkel veszik fel (egy dalon belül akár többel is).<sup>13</sup> A playback énekesek hangjára tatógó színészek táncmozdulatait pedig az adott színész tánc tudásához képest kialakítható leghatványosabb koreográfiával oldják meg, a mozdulatokat kisebb egységekre bontva, apró részenként veszik fel.<sup>14</sup> A táncjelenetekhez híres koreográfusokat alkalmaznak, ilyen például Farrah Khan is.<sup>15</sup> Nem idegen a bollywoodi filmekben az sem, ha a szereplők többször is ruhát váltanak egy jelenet közben. A tökéletes hang és mozdulatok, valamint a minél színesebb és változatosabb vizuális megjelenítés a nézők elvárása Indiában.<sup>16</sup> A gyönyörködtetés mint cél narratív és gazdasági okokra vezethető vissza. Minél pompásabbak a jelmezek és díszletek, annál hatásosabb a két fél közti szerelem bemutatása az elbeszélésben, ugyanakkor minél inkább tetszik a film látványvilága a nézőknek, annál inkább visszajönnek majd többször is megnézni a filmet a mozi.

<sup>9</sup> Dudrah, 2007.

<sup>10</sup> Dudrah, 2007. 28.

<sup>11</sup> Vincze, 2007.

<sup>12</sup> Dudrah, 2007.

<sup>13</sup> Dudrah, 2007.

<sup>14</sup> Vajdovich, 2008.

<sup>15</sup> Vincze, 2007.

<sup>16</sup> Vajdovich, 2008.



## A bollywoodi filmek célközönsége

A bollywoodi filmek célközönsége elsősorban India lakossága, bár a '90-es évektől a világ minden táján ismertté és egyre kedveltebbé váltak ezek a filmek. Vincze megállapítja, hogy a globalizáció hatása nemcsak a filmek nemzetközi terjesztésében érezhető, hanem abban is, hogy az indiai filmek cselekményvilága is globalizálódik, mivel a bollywoodi filmkészítők bejárják a világ minden táját, hogy a szórakoztató filmeket szép külföldi helyszíneken rögzített zenés-táncos jelenetekkel dúsítsák fel. Ennek az a célja, hogy még vonzóbbak legyenek ezek a filmek az indiai lakosság számára, ugyanis látványosabbá és egzotikusabbá, így akár többszöri megnézésre is érdemessé válnak a filmek.<sup>17</sup> A Már másé a szívem I-II. (Hum Dil De Chuke Sanam, 1999, Sanjay Leela Bhansali, Milind Ukey) című film cselekményének második fele Olaszországban játszódik, azonban a figyelmes néző észreveheti, hogy a filmkészítők erre fittyet hányva a jeleneteket Magyarországon vették fel. Hollókőtől a Balatonon át a Hősök teréig sok magyar látványosság feltűnik a filmben, az indiai szereplők magyar népzene is táncolnak, bliccelnek a BKV-n, sőt a film kulcsfontosságú zárójelenete a budapesti Operaházban játszódik.<sup>18</sup>

Bollywood tudatosan épít a filmet többször is megtekintő nézőkre. Indiában az átlagos néző minimum kétszer megnéz egy filmet, mivel minden megtekintés más élményt nyújt. „Az ismételt filmnézés által a mozi társadalmi élménnyé válik, mivel a nézők vagy mindig ugyanazzal a társasággal mennek moziba, vagy gyakran másik csoporttal nézik meg ugyanazt, ami más élményt eredményez.”<sup>19</sup> A filmélményt Indiában erősen meghatározzák a befogadói szokások, közelebről pedig a szelektív, aktív, csoportos filmnézés.<sup>20</sup> Az indiai közönség szelektál a jelenetek között, ami azt jelenti, hogy ki-bejárkálnak a többórás filmek alatt és csak egyes jeleneteket néznek meg, valamint figyelmük mértéke is változhat a filmek egyes részeinél – sokan például szünetnek gondolják a párbeszédet és maguk is beszélgetnek ez idő alatt. A hosszú bollywoodi filmeket egyébként is szünet szakítja meg.<sup>21</sup> A csoportokban érkező nézők ugyanakkor interaktívan viszonyulnak a filmhez, a szereplőkkel éneklük a dalokat, ujjonganak, füttyülnek, hangosan kommentálnak a befogadás közben, sőt az sem ritka, hogy megdobálják a vásznat. Az erkélyen helyet foglaló felsőbb kasztokba tartozó nézők számára az is a filmélmény része, hogy megfigyelik a földszinten ülő tömeg reakcióit és összevethetik azt saját befogadói élményükkel.<sup>22</sup> Sokkal összetettebb és személyre szabottabb szórakozás Indiában a mozizás, mint a világ nyugatabbra eső felén, ugyanis a „(...) film sokkal inkább a nézők aktív közreműködésének terméke, semmint a filmrendező műve (...) az aktív részvételen alapuló filmnézés segítségével az indiai közönség újraalkothatja a filmet, ezzel heterogén és kontextusfüggő élményt biztosítva magának – mely minden újranézés-kor változhat.”<sup>23</sup>

<sup>17</sup> Vincze, 2007.



<sup>19</sup> Srinivas, 2007. 77.

<sup>20</sup> Srinivas, 2007.

<sup>21</sup> Vincze, 2007.

<sup>22</sup> Srinivas, 2007.

<sup>23</sup> Srinivas, 2007. 79.



## Hibridizáció a bollywoodi filmekben

A befogadói igényeknek való megfeleléssel és a fárszi színházi hagyományokkal is magyarázható, hogy a bollywoodi filmek dialógusait eltúlzott színészi játék, hirtelen váltakozó, vicces és melodramatikus elemek jellemzik, és az egész film az érzelmi azonosulást célozza meg. A karakterábrázolás is túlzó és szélsőséges: a gonosz karakterek csúnyák, a jók szépek.<sup>24</sup>

Bár a dal és a tánc hasonlóan a hollywoodi musicalekhez a bollywoodi filmek elbeszélésének szerves részét képezi, a hangszerelésben és táncok tekintetében is hibridizáció jellemzi a bollywoodi filmeket: a hagyományos indiai hangszerek (például szitár) és táncformák nyugati hangszerekkel (például szaxofon) és táncstílusokkal (az arab hastánctól a latin-amerikai táncokon át a csárdásig) keveredve jelennek meg. Példa erre a Hum Saath Saath Hai (1999, Sooraj R. Barjatya) című film Maiya Jashoda című jelenete<sup>25</sup> és a Hum Aapke Hain Koun ...! (1994, Sooraj Barjataya) című film egy igazán hibrid jelenete.<sup>26</sup>

Az indiai filmeket masalafilmeknek is szokták nevezni hibrid jellegük miatt utalva a híres fűszerkeverékre (garam masala), ami nemcsak a táncok és dalok hibriditását, hanem a műfajok keveredését is jelenti.<sup>27</sup> Vincze szerint a bollywoodi filmek alműfajait épp ezért nem műfaji, hanem tematikus alapon lehet meghatározni.<sup>28</sup> Így beszélhetünk, mitológiai és vallásos tárgyú filmekről, történelmi témájú filmekről, kortárs társadalmi témákat tematizáló filmekről, romantikus filmekről és klasszikus masalafilmekről. A '90-es években megjelenik a romantikus filmek egy markáns alműfaja, az esküvői film, melyben a tradíciók szemben állnak a modernséggel, és az előre elrendezett házasság intézménye és a sok családi kötelezettség ütközik az egyéni vágyakkal.<sup>29</sup>

### *Az elbeszélés és a tánc viszonya a bollywoodi filmekben*

Vajdovich megállapítja, hogy ellentétben a nyugati mintával, ahol a tánc absztrakció, Indiában a klasszikus táncok legtöbbje narratív művészet. Az indiai táncokban a test-, kéz-, fej- és szemtartásnak, valamint az arckifejezésnek meghatározott jelentése van, így azok szigorú szabályok szerint épülnek be a történetmesélésbe, és a mozdulatok spirituális tartalmat is közvetítenek.<sup>30</sup> Nemcsak a táncoknak van szakrális jelentése, hanem az elbeszélés természetes részét is képezik a hindu vallás közismert mondái és a vallási rituáléi. A szakrális tartalmak átövik a filmeket, a horoszkóp alapján történő párválasztás, a lélekvándorlás a filmek cselekményében magától értetődő módon megjelennek. Egy-egy jól bevált narratíva több filmben is felbukkan, mivel nem a cselekményszövés a fontos, hanem annak filmi megjelenítése.<sup>31</sup>

<sup>24</sup> Vincze, 2007.



<sup>27</sup> Vajdovich, 2008.

<sup>28</sup> Vincze, 2007.

<sup>29</sup> Vincze, 2007.

<sup>30</sup> Vajdovich, 2008.

<sup>31</sup> Vajdovich, 2008.



Az eredetiségnek nemcsak a zenés-táncos betétek, hanem a narratíva szempontjából sincs jelentősége<sup>32</sup>, a bollywoodi filmek elbeszélése sematikus. A középpontjában a szerelmi szál, sőt, szerelmi szálak állnak, amelyek a film morális üzeneteit hordozzák. Azonban a hollywoodi musicalek világával ellentétben – ahol a férfi és a nő nézőpontja egyaránt megjelenik – ezeknek az elbeszélése férfiközpontú, a legtöbb film a férfi főhős szempontjából ábrázolja a kapcsolat alakulását.<sup>33</sup> A férfi és női szereplők ezekben a zenés betétekben túlnőnek karakterükön, és a zenés-táncos jelenetekben metaforikusan jelenítik meg a két nem közötti szenvedélyt. A bollywoodi filmekben, és különösen ezekben a zenés betétekben, a középosztály jómódú Indiája jelenik meg keveredve az indiai hindu férfi-nő kapcsolat konvencióival.<sup>34</sup> A nő végső célja csakis az lehet, hogy hindu női szerepeit a lehető legtökéletesebben kiteljesítse nővérként, menyként, anyaként és lányként egyaránt. A családalapításban a férfiak döntése, különösen az apák jóváhagyása megkérdőjelezhetetlen. „A klasszikus indiai hősnő mindig passzív, szendén és szégyenlősen várja, hogy családja tagjai döntsenek sorsáról, és életét a neki rendelt férfi szolgálatának szánja (...).”<sup>35</sup> Még a külföldre szakadt, elnyugatiasodott hős jellemfejlődése is ott ér véget, hogy kiderül róla a film végére, hogy mégsem szakadt el az indiai kultúrától és szíve mélyén követi azt.<sup>36</sup>

A cselekményben kikristályosodik a főszereplők és a mellékszereplők kapcsolatrendszere, aminek az a célja, hogy kialakuljon a tradicionális közeg, és a hősök sorsával összevethető sorsok jelenjenek meg.<sup>37</sup> Jellemző a narratívában a keleti és nyugati értékrend ütköztetése a hagyomány és modernitás ellentétpár hangsúlyozásával, ami nemcsak a szereplők karaktereiben, hanem azok színészi játékán, jelmezein és a zenés-táncos betéteken keresztül is megnyilvánul. A '90-es évektől már a globalizáció hatása is érezhető, ugyanis a modernizációhoz köthető fogyasztói javak (főként elektronikai eszközök) világát nem tagadják meg a szereplők, használják azokat, viszont emellett betartják a hagyományos indiai értékrend morális kereteit.<sup>38</sup>

A többórás bollywoodi filmek esztétikai világának befogadásához nem elegendők a hollywoodi filmmusicalról szerzett nézői tapasztalatok. A hibrid zenei- és látványvilág kulturális meghatározottságának, valamint a dalok és a koreográfiák piaci és narratív funkciójának megismerése hozzájárul ahhoz, hogy a világszerte egyre híresebb bollywoodi filmek a nyugati kultúrában is értelmezhetővé váljanak.

## Felhasznált irodalom

- Dudrah, Rajinder Kumar (2007): „Ének Indiáért. Dalok a bollywoodi filmben“. In: *Metropolis*. (1. sz.), 24–37.
- Gangoli, Geetanjali (2007): „Szexualitás, érzékiség és összetartozás. Az angloindiai és a nyugati nő reprezentációja a hindi filmekben“. In: *Metropolis*. (1. sz.), 25–51.
- Ganti, Tejaswini (2004): *Bollywood. A Guidebook to Popular Hindi Cinema*. New York and London: Routledge.
- Garga, Bhagwan Das (1996): *So Many Cinemas: The Motion Picture in India*. Eminence Designs. Michigan.

<sup>32</sup> Vincze, 2007.

<sup>33</sup> Vajdovich, 2008.

<sup>34</sup> Dudrah, 2007.

<sup>35</sup> Vajdovich, 2008. 76.

<sup>36</sup> Gangoli, 2007.

<sup>37</sup> Vajdovich, 2008.

<sup>38</sup> Dudrah, 2007.



- Srinivas, Lakshmi (2007): „Az aktív közönség. Nézőség, társadalmi kapcsolatok és filmélmény Indiában“. In: *Metropolis*. (1. sz.), 69–83.
- Vajdovich, Györgyi (2008): „Műfajváltozat és műfaji keveredés. A bollywoodi film és a musical“. In: *Metropolis*. (3. sz.), 70–89.
- Vincze, Teréz (2007): „Felfedezőút a világ szubkontinensén. Bevezetés Bollywood történetébe és formáiba“. In: *Metropolis*. (1. sz.), 8–23.

## Filmek listája

*Hum Aapke Hain Koun ...!* (1994, Sooraj R. Barjatya)

*Hum Saath-Saath Hai* (1999, Sooraj R. Barjatya)

*Már másé a szívem I-II.* (Hum Dil De Chuke Sanam, 1999, Sanjay Leela Bhansali, Milind Ukey)

Tóvay Nagy Péter

## Rábai Miklós emlékezete

Az itt összegyűjtött cikkek, interjúk az egykori Batsányi-, MEFESZ-DISZ (Magyar Egyetemisták és Főiskolások Szövetsége-Dolgozó Ifjúság Szövetsége) együttes és a Magyar Állami Népi Együttes vezetőjének, koreográfusának, Rábai Miklósnak szándékoznak emléket állítani születésének 100. évfordulója alkalmából. A koreográfus saját írásai a művészi alkotás folyamatáról vallott legfontosabb gondolatait összegzik, míg a műveivel kapcsolatos kritikák, elemzések életművének sokszínűségére igyekeznek rámutatni. Végül anekdoták, visszaemlékezések, nekrológok idézik fel nagyszerű alakját.

Rövid összeállításunkkal annak a Rábai Miklósnak a centenáriuma előtt is tisztelgünk, akinek öt évtizeddel (1971) ezelőtti kezdeményezésére intézményünkben – az akkori Állami Balett Intézetben – a hivatásos néptáncos-képzés elindulhatott.



Rábai Miklós (PIM-OSZMI Táncarchívum, Szabó Jenő felvétele)



### AZ ÖSSZEÁLLÍTÁS TARTALOMJEGYZÉKE:

MŰVÉSZI HITVALLÁS .....	13
Rábai Miklós: Tovább, a népi balett felé: Az Állami Népi Együttes munkájáról .....	13
Rábai Miklós: Modernet, magyart, európaiat! .....	15
Rábai Miklós: Az én ars poeticám .....	17
LÉPCSŐFOK-ELMÉLET .....	21
MÉRLEGEN EGY ÉLETMŰ .....	24
KOREOGRÁFIÁK-ELEMZÉSEK, KRITIKÁK .....	32
Ványai verbunk .....	32
Lúdas Matyi .....	32
Sarkantyús .....	34
Üveges tánc .....	35
Pontozó .....	37
Este a fonóba .....	38
Ecséri lakodalmas .....	40
Kállai kettős .....	47
Búcsú a legénységtől .....	48
Háromugrós .....	49
Első szerelem .....	49
Györgyfalvai legényes .....	51
Magyarországi cigánytáncok .....	52
Drágszéli táncok .....	54
A kisbojtár .....	55
Háry-intermezzo .....	64
Kun verbunk .....	65
Békési esték .....	65



Barcsai szeretője .....	66
Jókai ördöge .....	70
Latinka-ballada .....	72
Hajnalodik .....	73
Kádár Kata .....	75
13 Táncminiatűr .....	76
Utak .....	89
 EGY KOREOGRÁFUS ARCÉLEI .....	 91
 RELÁCIÓK .....	 97
 NEKROLÓGOK .....	 103
 Illés Jenő: Búcsú Rábai Miklóstól .....	 103
Körtvélyes Géza: Búcsú Rábai Miklóstól .....	104
Vojnich Iván: Befejezetlen párbeszéd... Tíz éve halt meg Rábai Miklós .....	105
Vadasi Tibor: Megemlékezés Rábai Miklósról. A Gyulai Néptáncfesztivál 50 éves évfordulója alkalmából .....	108
Maác László: Emlékbeszéd Rábai sírjánál .....	110



## MŰVÉSZI HITVALLÁS

### Rábai Miklós: Tovább, a népi balett felé: Az Állami Népi Együttes munkájáról\*

Az elmúlt két év itthoni tapasztalatai és a legutóbbi külföldi utunk tanulságai sok gondolatot adtak további művészeti munkánk kialakulásához. Itthon, az elmúlt két évben, egyre inkább éreztük azt, hogy a népi táncműsorok közönsége igényesebb lett. Számtalanszor és sok-sok helyen figyelhettük meg, hogy az a kompozíciónk, amit öt éve még tomboló örömmel fogadtak, bár ma is tetszik, de már nem „úgy”. Közönségünk lassan hozzáértő – műértő – közönség lett; igényesebb és válogatosabb. Csak az igazán jó kompozíciók, az „időtálló” koreográfiák tetszenek még ma is úgy, mint régen. A selejt, a jól-rosszul megkomponált fércalkotás lehullik, elvirágzik. Semmilyen módon nem lehet „tálatni” – mert a közönség érzi a hiányosságait.

Külföldi utunkon óriási sikerrel jártuk be három ország – Franciaország, Belgium, Hollandia – színpadait. S meg kell állapítani, hogy az a közönség, mely minket Nyugat-Európában nézett, szintén igényes volt. Bár a siker – koreográfusnak és táncosnak egyaránt – jólesett és tetszett, nem szabad, hogy elvakítson. A siker különös hatásokat okozhat. Kialakíthatja az önteltséget, a fennhéjázást, a művészi gőgöt – ha az ember erre hajlamos –, és kialakíthatja az igazi értékelés módszerét, a siker okainak kutatását is – ha az ember eléggé okos.

Jobb az utóbbi – ez nem kétséges. A művészi gőggel magadat teszed vakká, a siker világos értékelése neked segít. Summa-summarum: a közönség mindenhol igényesebb lett. És mi, a néptánc művészetének képviselői?

Nos, úgy érzem, mi nem eléggé voltunk azok. Mentünk a kitaposott úton, a jól bevált számok vonalán, és csak azokén. Persze, itt is voltak kivételek, de nem nagy számmal. Itthoni és külföldi tapasztalataink arról győztek meg, hogy nagy az adósságunk. Nagy és fontos, s mi egy kicsit elkéstünk a közönséggel szembeni törlesztéssel. A néptáncművészetnek csak akkor van létjogosultsága, – csak akkor – ha ugyanazt a teljességet, sokszínűséget és művészeti kielégülést tudja adni, mint a többi művészet. Mi – ha személy szerint nem is –, fiatal gyermekei vagyunk az egyetemes művészet ágas-bogas családjának. Nagyon sok a pótolnivalónk. Kicsit gyorsan nőtünk, alig tíz év alatt s néha úgy érzem – bár egészségesek vagyunk –, minden gyermekbetegség nyomait viseljük még: vízfejtől az angolkórig. Nem akarom én bántani az elért eredményeket, de most a hibák felé szeretném fordítani a figyelmet. Egyszínűek voltunk, és nem nagyon érdekesek.

Mit vontam le magam számára tanulságként az utóbbi két év tapasztalataiból?

Azt, hogy szélesíteni kell a kifejezés skáláját, szélesíteni az emberábrázolás, a karakterizálás vonalán, a sokszínű érzelem vágányain, a szerteágazó emberség bemutatásának útjain. Az élet ábrázolása van a középpontban. Az élet pedig sokoldalú. Vidám és szomorú – örvendező és drámai. Minden érzelemhez hozzá kell nyúlni, mert hiszen művészetünk alapja – a tánc – éppen az érzelmek ábrázolására ad nagyon nagy lehetőséget. Sőt – azt is mondhatnám –, csak erre. A valóságos élet ábrázolására azonban, úgy érzem, kevés a szín a tubusainkban. Hiába van meg a festőecsetünk, nem szaporítottuk a tubusok számát. S most jövök a vesszőparipámmal: műfajilag kell gazdagítani a néptáncművészet tárházát. Nem tudom elégszer hangsúlyozni, hogy ez milyen fontos. (Nem tanácsokat szeretnék adni másoknak, hanem elmondani az érdeklődőknek azt, amit a magam számára az elmúlt időkben tanulságként levontam.)

Igenis, be vagyunk zárva egy csigaházba. A csigaház falát a szvit, a kis leánytánc, a férfitánc, meg a kóruossal kísért cselekményes tánc alkotja. A csigaházon kívül ott van az élet, de mi nem

\* Rábai, 1955. A szemelvények kiválasztásában nagy segítséget jelentettek számomra Dóka Krisztina (MTE) tanácsai, amelyeket ezúton is hálásan köszönök.



nagyon veszünk róla tudomást. Néha tapogatózó csápokot küldünk ki, egy-két kompozíció meg is születik, de ez nem az élet. Ki kell bújni a házacskából, amely immár – éppen a közönség igényessége folytán is – anakronizmussá vált, s fürdeni kell az élet vizében. (Ennél a hasonlatnál, úgy látszik, kiütközött belőlem a volt természetrajztanár.) Az élethez való szorosabb kapcsolódást a műfaji sokszínűség, a táncművelemek, a jellemképek, a táncdrámák stb. megjelenése segítheti. Műfaji szélesítés nélkül nincs fejlődés. Kísérletezni kell az új műfajok kialakításával. Egyszer egy szövetségi vitán valaki azt vágta a fejemhez, hogy az Állami Népi Együttes kísérletezik, s ez nem méltó az együttes művészeti vezetőjéhez, mert neki tudnia kell, hogy mit akar . . . Ne az Állami Népi Együttesnél kísérletezzon, hanem valahol egy kísérleti csoportnál. . . Én nagyon jól tudom, mit jelent a kísérletezés, drága szövetségi barátom, – csak azt hiszem, te nem tudod. Ha nem vágunk neki mindig újabb és újabb műfaji kísérletezésnek, a te csigaházad két éven belül senkit sem fog érdekelni, már így sem nagyon kelt érdeklődést.

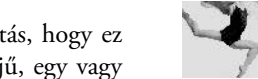
Mire gondolok, amikor a műfaji fejlesztésről írok? Arra, hogy szélesebb, nemesebb érzelme- ket nem minden esetben lehet verbunk, kanasztánc és csárdás formájában kifejezni. Én pedig az érzélem minden esetét szeretném kifejezni, s ehhez sokszor nem jók a megmerevedett formák. Használok én ezután is csárdást és verbunkot, de úgy, hogy ezek egy-egy nagyobb kompozícióban teljesen feloldva, átépítve, az érzélem kifejezését szolgálják az alkotó akarata szerint, ne pedig a maguk zárt formáiban. A tartalmi szükségszerűség, az alkotói fantázia és az egyéni költészet ihlete fogja megadni ennek új és mindig új formáit. A színpadon nem érdekes a folklór, nem érdekes a gombostűre felszúrt, gondosan kipreparált tánclepké-gyűjtemény. A kipreparált lepke soha sem fog repülni, mi pedig repülő és szivárványosan aranyló tánclepkéket akarunk. És nem szeretem a gombostűt. Közönségünk sem szereti, mert bármilyen furcsán hangzik is, kicsit hasonlít a csigaházhoz.

Még egyet ehhez. Nehogy az olvasó azt gondolja, hogy ezek a gondolatok külső szükségsze- rűségből jöttek létre (közönségizlés, sikervadászat stb.) Nem, ezek belső indítékok. Belső kényszer az, hogy újat és újat teremtesz. Belső kényszer az is, hogy figyelemmel kísérsz minden olyan lehetőséget, amellyel beszélni lehet. Keresed a mondanivalód kifejezési formáit. (Persze, ha nincs mit mondanod, nem is keresel hozzá szavakat.) Ez az a feszültség, amely kényszeríti az új mon- danivaló új formáinak és műfajainak keresésére. S ugyanakkor minden „rég volt”-hoz, minden népművészeti remekhez úgy nyúlsz hozzá, hogy szebb és csillogóbb legyen, mikor gondolataid által újjáébred s megkezdje új életét. Te vagy a teremtője ennek az újnak, és az új szépséget néped számára teremtéd. Néped számára gyönyörködésül, okulásul; neveléséért, művészi élvezetért.

Az elv szép, de a gyakorlat mutatja meg, hogy egyúttal jó is-e. Az Állami Népi Együttesben most nagy lendületű és komoly munka folyik. Készülünk arra, hogy a gyakorlat földjébe is átül- tessük a szép elv magjait. Mit szeretnénk elérni, min fogunk dolgozni a következő időben?

Negatívummal kezdem. Nem szeretnénk a régi műsorok analógiájára csinálni újat. Ámbár ezekben – úgy gondolom – sok szép eredményt értünk el, a fent említettek következtében ez nem elégít ki sem engem, sem a táncosainkat. Önálló táncari estek, népi kamarast, címmel hirdet- hető, egy gondolat köré csoportosítható keretműsor – és egy népi balett: röviden ez a kitűzött cél az új munkaszakasz kezdetén. Négy alapgondolat, négy különböző estének négy különböző színe. Ez a cél. Itt lehetőség van arra, hogy mindenben úgy tudjuk kiválasztani az elmondandó gondolatok műfaját, ahogyan a legjobban megfelel a célnak. Nem akarok most részletes elemzés- be bocsátkozni, csak a négy est közül eggyel – a legfontosabbal – foglalkozom külön. Ez pedig a népi balett.

Régóta izgat – már nyolc-tíz éve – a népi balett gondolata. Megmondom őszintén: munkám végcéljának, tetőpontjának érzem a népi balettet, mert ez lehetőséget ad a legszélesebb érzelmi skálára, a legőszintébb mondanivaló alapos kifejezésére, lehetőséget ad az élet széles ábrázolásá-



ra, lehetőséget ad játékra, szituációk megteremtésével – és sok-sok táncra. Nem vitás, hogy ez életképes műfaj – ha jól sikerül. Népi baletten én nagy, hetven-százperces játékidéjű, egy vagy több felvonásos táncdrámát értek, magyar témával és népi, nemzeti formanyelvvel. A népi balett megteremtésével kapcsolatban ismét el szeretném mondani az én régi „lépcsőfok” elméletemet. Ennek az elméletnek lényege az, hogy ne markolj többet, mint amennyit valóban bírsz. Ne lépj a hatodik lépcsőfokra, míg az első öt lépcső meg nem épült: különben leesel.

Hol van a néptáncban az első lépcsőfok, amelyre mai tudásunk mellett föl lehet lépni? Van ilyen és ez a népi mesejáték táncban.

Úgy lehet megírni, hogy népmeséi motívumok vannak benne, bizonyos naivítás és mese- logika. Főhősei egyirányban erősen karakterisztikusak; még nem kell sokszínű, árnyaltabb egyé- niségeket kialakítani. Mai fejlődésünk mellett a mesetáncdráma megvalósítható. Nemcsak, hogy megvalósítható, hanem gyönyörű alkotás lehet belőle, mert táncosaink fejlettségének mai foka mellett a mesejáték óriási előrehaladást hozhat. Persze, itt azonnal sok kérdés merül fel. Igénye- sebb dramaturgia, igényesebb zenei kompozíció, igényesebb koreográfia, igényesebb táncolás – előadás –, igényesebb díszlet és kosztümök megtervezése. Úgy gondolom, ezek megoldhatók, és az első népi mesejátékunkhoz, a Kisbojtárhoz már hozzá is kezdtünk.

De nem cél az, hogy mesejátékot csináljunk, hanem csak egy lépcső felfelé. A népi balett második lépcsője a történelmi táncdráma lenne, de ennek előfeltétele az, hogy az első lépcsőfokot megteremtjük. A történelmi drámában az idő, a tér, a cselekmény, a szituációk sokkal kötötteb- bek, sokkal nagyobb feladatot adnak koreográfusnak – táncosnak egyaránt, mint a népmese meg- valósításának feladatai. A harmadik lépcső pedig a mai tárgyú népi balett lenne, mely a három fok közül a legnagyobb igényű. A második és harmadik lépcső a távolabbi jövőben van még (a törté- neti táncdráma forgatókönyvének kidolgozását megkezdjük); de az elsőre már rátettük lábunkat.

A népi balett kialakításával tulajdonképpen közelebb kerültünk „idősebb testvérünkhöz”, a baletthez. Ugyanezek a problémák vannak a balettnél is s egyre több és több szál fűz hozzája. Ennek a közelebb kerülésnek szívből örülök s remélem, hogy kölcsönös segítséget tudunk adni egymásnak.

Ezek tehát az Állami Népi Együttes új munkájának állomásai. Bővítjük a repertoárt, sok irányban. Esztrád, keretműsor, kamaraműsor és népi balett egymás mellett mennek tovább. Nem hagyjuk abba a régi eredmények továbbfejlesztését, de az újtól reméljük – s ezért dolgozunk –, hogy azt a hátrányt, amelyben ma még a többi művészetekkel szemben, éppen fiatalságunk miatt vagyunk, nem sokára behozzuk.

### Rábai Miklós: Modernet, magyart, európai!

Hazaérkezésünk után számtalan ismerősöm – szakmabeliek és nem szakmabeliek – tette fel a kér- dést: „És hogyan fogadtak titeket?” „Érdekli-e a nyugati országokat, amit adtok?” „Van-e vonzása a népművészetnek?” „Van-e híretek kint a világban – illetve van-e hírünk a világban?”

Azért érdekes ez a többszám, mert minden kérdésből kiéreztem azt, hogy az Állami Népi Együttesről nem úgy beszélnek az emberek: „ti”, hanem úgy: „mi”. Az pedig, hogy a Népi Együt- tes az országé – a miénk –, nagyon sokra kötelez. Kötelez arra is, hogy beszéljünk a kérdésekről s ha érdekel valakit, kapja meg rájuk a választ.

Sok különböző színpadi produkciót láttam odakint. Láttam a balett régi, megmerevedett formáit (mint a London's Festival Ballet), a balett új törekvéseit (Sadler's Wells junior és Roland Petit együttese). Láttam népi és népies táncokat (Folk Dance and Song Society együttese, vala-

<sup>1</sup> Rábai, 1956.





mint Antonio spanyol balett társulata), láttam revüt (Kismet a Stall Színházban), továbbá éjjeli klubok táncos műsorát (Paradise from Southern See), láttam a jive-ot is, a legújabb társas táncot és még sok mást. Ha hozzáveszem előbbi utunk tapasztalatait s a televízióban látott műsorokat, úgy vélem, eléggé jól fel tudom mérni a helyzetet.

Együttesünk nyugati útjain bebizonyította, hogy meg tud állni a maga lábán. S nemcsak, hogy meg tud állni, hanem járkal, szalad, ugrik, táncol – s világhírnévre tett szert. Ma már nincs olyan a nyugati táncművészek közt, aki ne látta volna az együttest vagy ne szeretné látni a híre után. Nagy sajtónk volt kint, nagy művészi megbecsülésben volt részünk.

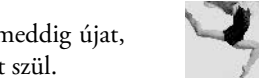
Hogy miért ?

Aki utánoz a művészetben, az sohasem érdekes. Sok epigon él a művészet minden ágában, propaganda, hírverés segítségével meg is tudnak élni: de előbbre vinni művészetüket a saját szakmájukban sohasem tudják. Az utánzó mindig az utánzótat juttatja eszünkbe. S az a nagyobb művészi érték, akit utánoznak. Miért volt művészi becsületünk nyugaton? Mert önálló utakat törtünk a táncművészetben, mert ez már nem kísérleti úttörés, ez már kialakult művészi irányvonal, önálló művészi törekvés, amely eredményeket mutat fel s felejtethetetlen estéket tud szerezni a közönségnek, – ugyanakkor az új művészi vonalon belül személyes is. A személytelenség az én szememben egyet jelent a művésziatlenséggel. Bátran kiállhatunk együttesünk műsorával mindenféle közönség előtt, mert a néző új, személyes művészi törekvést mutató művekben tud gyönyörködni. A Ballet Hongrois, mint ahogyan külföldön nevezik együttesünket, ma már fogalom, nem kell magyarázni senkinek. Sem az előadóművészeknek, sem az impresszárióknak, sem a közönségnek. Tudják már, hogy mit várhatnak ettől a névtől. Mint ahogy itthon is tudja a közönségünk, mit várhat a Magyar Állami Népi Együttestől.

Vajon tudjuk-e mi is, mit várnak tőlünk? Sejtjük. Nagy alkotásokat, modem megfogalmazásban, magyarul. Úttörésünk kezdetén még nem láttunk tisztán. Ma már igen. A magyar népi tánc megszületett az elmúlt századokban s újra született, amikor 1945-ben először léphetett színpadra. Mi, a népi tánc művelői, majdnem mindnyájan abból indultunk ki, hogy új életet kell adni a néptáncnak. Élővé kell tenni, vissza kell adni a népnek, mert elfelejtette már. Itt a modern tánc, itt a szving, a tangó. (Óh, magyar nép, fogsz-e még egyáltalán csárdást táncolni? . . .) Nagy ellenfelek ezek a táncok, beleszívódtak a városba, faluba, szinte kötelező volt az, hogy a parasztfiú meg a parasztlány kitörjön a falu kereteiből, levesse népi ruháját, elfelejtse a népi dalt, szégyellje a verbunkot, a csárdást. Társadalmilag a népi művészetek fokozatosan háttérbe szorultak. Szélmalomharcba kezdtünk, én is, társaim is, mindenütt azt kiáltottuk és kiáltjuk, írjuk, tanítjuk: ne dobjátok el magatoktól a régi értékeket, mentsétek meg, amit lehet, legyetek büszkék hagyományaitokra! Táncoljatok magyarul is. Táncoljátok a bálokon a csárdást, hisz magyarok vagytok. Ne vegyétek fel az idegen condrákat, megélünk mi a jive nélkül is. Ez a verekedés most is tart, mindaddig, amíg élni fogunk. De a hosszú tíz év eredménye elkeserítően kevés.

Hol élhet tehát a magyar tánc jövője? Hol élhet tovább a népi mozgás? A színpadon. A színpadon, mert új művészeti ág született s járja diadalútját. A színpad is az élet része, nagy hatása van társadalmunkra. Itt született meg az új magyar néptáncművészet. Meghódította a városokat, a Sár-ga-tengertől az Atlanti óceánig, megy előre diadalmasan. Közönségünk szeret minket. Az Állami Népi Együttes büszkén állhat oda minden nyugati táncprodukció mellé, különleges ízével, magyar táncaival, szenvedélyes előadásmódjával. Elértünk egy szép magaslatra s büszkék lehetünk rá.

Büszkék, de nem elégedettek. Különösen az utóbbi időben látom, ahogy országosan szette-kintek a magyar néptáncon, hogy elkényelmesedünk, hogy sokan gondolják: jól van, elérkeztünk ide, megpihenünk. „Költőcske Mihályok“ akarunk csak lenni, vagy igazi költők szeretnénk lenni? Úgy érzem, nem repíti előre a koreográfusokat az elért eredmény, hanem csak súlyt jelent szel-lemi és érzelmi frissességükön. Koreográfus-társam: ma versenytárs vagy mindenütt a világban,



számolnak veled, megbecsülnek, nyilvántartanak a művészlistán – de csak addig, ameddig újat, szépet, frisset és elevenet tudsz teremteni. A poros gondolat áporodott kompozíciókat szül.

Szegezzük magunknak a kérdést: Rábai Miklós (aki ezt a cikket írod), Molnár István, László-Bencsik Sándor, Náfrádi László, Vadasi Tibor és a többiek, szeretitek ti igazán a népművészetet, amire életeteket tettétek föl? Persze, hogy szeretjük – mondjuk. De ez a szeretet nem elég. Gyilkosai leszünk saját gyermekünknek, ha nem tudunk igazán modern és igazán magyar, európai színvonalú művészetet kifejleszteni a meglévőből. Most még nincs baj, de gondoljunk előre, úgy, ahogy apa gondol gyermekei jövőjére. Ne legyünk unalmasak, ne legyünk keményfejűek, ne ragadjunk le a már megteremtett műfajok mellé. Ne esküdjünk a szvitre, a kis játékokra és a néptáncfeldolgozásra. Hol a ballada, hol a mese, a dráma, a táncjáték? Hol vannak a régi és új témák, s hol a témák megvalósulási formái? Hol van a kifejezés érdekében megteremtett új magyar mozgás? Alsunk mindnyájan? Ha nem is alsunk, de szundikálunk, s mikor majd felébredünk, késő lesz. Ne hagyjuk, hogy az idő keresztül gázoljon felettünk: ha most nem építünk az általunk lerakott alapokra, az alapot is szétmossa az eső. Most emelkedhet a palota, mert a tervezés, építőanyag, munkakedv együtt van – csak az a fontos, hogy a mérnök ne aludjék.

Előre kell nézni s előre dolgozni, hogy mikor az idő eljön, a gondolat is kompozíciókká érlelődjön. Sokat várnak tőlünk és sokat kell adni, mert csak úgy haladhat tovább a dédelgetett gondolat, a néptánc és népművészet új felvirágozása és élete. Tenni kell – és sokat. S nem ér semmit a szó az értekezleteken és a mondat az újság papírján. Csak a színpadi művek érnek sokat. A koreográfus ne beszéljen és ne írjon, hanem alkosson. A művek mindennél többet mondanak.

S most én is abbahagyom ezt a cikket, hogy majd új művekkel bizonyíthassam, nemcsak a számat jártattam. Dolgozzunk erősen, hogy elérhessük életünk célját: az igazán magyar, európai színvonalú modern néptáncművészet megszületését.

### Rábai Miklós: Az én ars poeticám\*

Koreográfus vagyok, szeretem a táncot. A tánc minden fajtája érdekel, de csak a néptáncsal foglalkozom igazán. A néptánc mindig megragad varázsával és igazmondásával. Amikor valaki beszélni kezd magyarul vagy románul, egy idő után kirajzolódik előttünk az ember jelleme, de csak akkor, ha értünk magyarul vagy értünk románul. Ha ugyanaz az ember viszont táncolni kezd, tolmács nélkül is azonnal megértjük jellemét, vérmérsékletét, vágyait, ízlését. Mert a tánc ugyanúgy hordozza az emberi és a nemzeti karaktert, mint a beszéd, de nem kell közbeiktatott fordító: közvetlenül kaphatok képet a táncoló ember gondolatairól, érzéseiről.

Főleg persze érzéseiről, mert a tánc az érzelmek nyelvén beszél a legkönnyebben. Azt, hogy „szeretlek, gyűlöllek, gyanakszom rád“, minden művésznél könnyebben tudja elmondani, az érzelmi szituáció szinte egy pillanat alatt világossá válik. De azt eltáncolni, hogy „tegnap apám Szegeden járt“, majdnem lehetetlenség – órákig táncolhatod, mégsem értik meg. Mert a tánc elsősorban az érzelmek művészete –, s ebben szoros rokonságot tart a zenével.

Gondolom, ezeket mindenki tudja a táncról. Hogy mégis elmondtam, ezzel csupán arra akartam felhívni a figyelmet, hogy a tánc az erősen gondolati tartalmú témákat is csak az érzelmek felől közelítheti meg. Bár a táncról általában beszéltem, rajta burkoltan mindig a néptáncot értem, minden népnek ezt a csodálatos kifejező eszközét. Varázsa abban rejlik, hogy egyszerre nemzetközi és nemzeti is. Ennek az a magyarázata, hogy a népművészet egyúttal ősművészet is. Az emberről válás maga teremtette eszközei – ha akarom – a szakmák előtti ősrétegek népművé-

\* Rábai, 1973.



szete is. Mert ahogyan a tárgyak első művészi emlékei: az első szakócák, a nyíl- és a lándzsahegyek vagy a fazekak, ugyanúgy a teremtés közösségi fokán születtek meg az első énekek és táncok is.

Ez az ősművészet a világ minden népénél megvolt, s bár a későbbiek során a hordák, csapatok, nemzetségek, törzsek, nemzetek sajátos színeit vette föl, ősi jellegét megtartotta. Így a népművészet kettős kötődésű. És ez a lényege az egész néphagyománynak. Nemzetköziségét azzal is bebizonyította, hogy míg némely régi tradíció sokszor szembeállította a népeket egymással, a népművészet soha – mindig összekötötte őket.

A néphagyományt azért tartjuk fontosnak és azért használjuk, mert nemcsak megtart minket magyar jellegzetességeinkben, hanem össze is kapcsol más népekkel. Az mindnyájunk előtt világos, hogy a népművészet olyan érték, amely – bár régi időkben született – ma is hatni tud.

Ha pedig érték, akkor be kell kapcsolnunk mai művelődési életünkbe, mert ha nem, elpusztul, és mai életünk lesz szegényebb nélküle. A kérdés minden koreográfus előtt az: hogyan használjuk fel?

Európában – mondhatni – két elképzelés hívei harcolnak egymással szinte már egy évszázad óta: a megőrzők és az újrafelhasználók. A megőrzők azt mondják: a néphagyományt az írástudatlan nép hozta létre, zárt közösségek teremtették, hagyományozása szájról szájra, lábról lábra történt. A hagyomány a régi társadalom terméke; érték, de csak úgy, ha nem nyúlunk hozzá. Tánccold, tiszteld, szeresd úgy, ahogy volt! Az „újrafelhasználók” meg ezt: igaz, hogy régi társadalmak születték, de a hagyomány a régi társadalmakban is változott. Ez a változás nem halált, hanem életet jelent, változék tehát úgy a hagyomány, hogy hatni tudjon most is a ma életére. Ha régi módon nem alkalmas, alapjait és értékét megtartva változtassunk rajta.

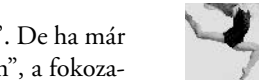
Én ebben a vitában, amióta koreográfusként működöm, a második csoport mellé álltam, s ma is ezt vallom a helyes útnak. Mert fontosnak érzem, hogy a hagyomány éljen. A hagyomány alkalmakhoz kötődik (fonó, farsang, kenderdörzsölő stb.), s ha az alkalmak elmúlnak, a hozzá kötődő hagyomány is szükségszerűen elhal. Békéscsabán gyerekkoromban még a Jókai utcai kútra kellett járnom vízért, s amíg a víz csordogált a kannába, énekeltünk, táncoltunk, játszottunk a kút körül. Most Budapesten a Fodor utcában csak megnyitom a vízcsapot, és nem éneklek, nem táncolok.

Változik a hagyomány? Nem baj. Változott régebben is, amikor például megjelentek az első szűrszabók, gubacsapók, ácsok, asztalosok, mézeskalácsosok, szíjgyártók, ványolók, takácsok. Ők vették át immár mesterségszerűen a hagyomány tárgyainak készítését a parasztságtól.

Ma viszont már őket is mint néphagyományt tartjuk számon. Kodály mondja: „A hagyomány formái változhatnak, de lényege ugyanaz marad, míg él a nép, melynek lelkét kifejezi.” Nekem is van egy „magánjelszavam”: hűnek kell lenni a hagyományhoz, de nem szóról szóra, hanem szellemében. Persze, mindennek alapfeltétele az, hogy a hagyomány régi formáit nagyon kell szeretni és biztonságosan meg kell tanulni.

Mindig is a néptánc volt a hobbym, a szenvedélyem. 1950-ben, amikor megalakult az Állami Népi Együttes, s rám bízta a táncosok vezetését, az első műsort még szinte gondolkodás nélkül, könnyedén fogalmaztam – s az arányosra, tisztára, elegánsra sikerült műsor mintegy 2000 alkalommal került a közönség elé. Ez az első nagy műsorunk lényegében az akkori táncmozgalom esszenciája volt. De azt is tudtuk, hogy a nemzeti táncművészet megteremtésében nem elég csupán az eredeti táncokat megtanulni. Az általános érzelmi-hangulati tartalmán felül a táncokkal mélyebb emberi érzéseket, szenvedélyeket is ki kell tudnunk fejezni. Ezzel kapcsolatban azonban szinte semmi hagyománnyal nem rendelkezünk. Kísérletezni kellett tehát minden azzal járó kockázat vagy félsiker ellenére. És jöttek is a művészi megpróbáltatások évei.

Ahogy egyre jobban megismertem a néptáncot, egyre görcsösebben ment a komponálás – mintha nemcsak a kezem, a lábam, hanem a gondolataim is megbénultak volna. Valahogy úgy



jártam, mint Mikszáth hályogkovácsa. Az én kezemből is majdnem kiesett a „bizsók”. De ha már ráléptem az útra, végig is akartam menni rajta. Mankóm lett a „lépcsőfok-elméletem”, a fokoza-  
tosság elve. Ez fogta aztán rendszerbe a lépéseimet. Körvonalaztuk, kialakítottuk, megterveztük, majd megvalósítottuk „lépcsőfokainkat”. Így kerültek sorra: eredeti néptáncok (táncszvittek – minimális feldolgozással, időkorrekcióval és szép ténnyel: Kunverbunk stb.); kisebb gyöngyszemek (csiszolt kompozíciók: Pontozó, Györgyfalvi legényes stb.); népi életképek (az alapul vett szokásanyagba ágyazva kicsi cselekményfonalra fűzött táncok sora, szép kompozícióban, még ragaszkodva a hagyományokhoz: Ecseri lakodalmas, Este a fonóban, Magyarországi cigánytáncok stb.); cselekményes népi játékok (erős koreográfiai feldolgozással, erőteljes cselekményvonalakkal, nem követve szóról szóra a hagyományt: Békési esték stb.); cselekményes zsánerképek (néptáncból kiinduló, megújított formanyelven mai témákhoz közelített, kevés külső cselekményes táncok sok „belső” érzelemmel: Almalopás, Vízparton, Bölcső stb.); az új élet ábrázolása a (néptáncból fejlesztett nyelven: Bevonulás stb.); adott zenei műalkotásokra készített koreográfiák (amelyben a zene az uralkodó, a tánc csak megpróbál egyenrangú kiegészítést adni: Hány-intermezó stb.); drámai egyfelvonásos (néptánc-alapból fejlesztett, erősen változtatott táncok magyar karakterű formanyelven: Barcsai szeretője, Kádár Kata, Jóka ördöge stb.); három felvonásos mesejáték (gyermekeknek – aránylag hagyományos feldolgozásban: Kisbojtár); történelmi képek (történelmi elképzelés a régen volt táncokról: Katonafogás, Kuructáborban stb.); Magyar Századok (elképzelés, rekonstrukció és fantázia az Árpád-kortól az I. világháborúig terjedő időszakról); szocialista témájú művek (néptánc alapú, cselekményes, drámai szerkesztéssel készült alkotások: Latinka Ballada, 1919; Hajnalodik, 1945 és Utak, 1956); népek táncai (a szomszéd népek táncait véve alapul: Hétszínvirág – hét nép tánc stb.); komplex táncok (úgy használni ki az Együttes erényeit, hogy összművészetben legyen magasabb rendű, a kórus is táncoljon, a táncosok is énekeljen egységes ruhákban: Jeles napok). Ez a „lépcsőfok-elméletünk” természetesen menet közben is bővült, amint az is természetes, hogy egyik műfaj vagy forma sem egyedülállóan üdvözítő. Az értékrendet is legfeljebb a fokon belül levő értékek összessége adhatja meg, s talán meg sem kellene említenem, hogy a felsorolás sorrendje sem jelent értékítéletet.

Mi úgy tekintjük együttesünket, mint amelyben a tánc szövetségre lép – egy műsor, egy történet, egy hangulat megteremtése érdekében – a zenével, a pantomimmal, a színpad- és jelmeztervezéssel. Ez a szövetség Együttesünk működésének lényege. Arra törekszünk, hogy létrehozzuk a dráma, zene, képzőművészet és tánc tökéletes színházi ötvözetét. Ebből a szintézisből olyan művészet születhet, melynek emocionális ereje nagyobb, mint összetevőie külön-külön. Ez a komplexitás máskülönben magában a néphagyományban is benne van. A művészi siker további feltétele: az alkotó-, az előadó- és a szervező-kiszolgálógárda harmonikus együttműködése, „együtthúzása”. A mi munkafolyamatunkban a diszharmónia azért lenne veszélyes, mert csak akkor válna láthatóvá, amikor már túl késő rendbe hozni a dolgokat. Én különben fontosnak tartom a táncosok részéről az alkotótársi szerepet is. Nem szeretem a hónalj-embereket, akik kitarják karjukat, és azt mondják: „Itt vagyok, cipelj!” Olyan táncossal szeretek dolgozni, aki lélekben is jelen van egy kompozíció kidolgozásakor. Számítok táncosaim alkotói erényeire, gondolataira, aktív közreműködésére és vitakészségére. Véleményem szerint így alakul ki a jó szerep – a táncos és a koreográfus együttműködésével. Ebben az együttműködésben természetesen éppúgy kell érvényesülnie az „újrafelhasználás” szellemének és gyakorlatának, amint arról már az elején vallottam.

Hevesi Sándor, az egyik legnagyobb rendezőnk mondja egy helyen a hagyományról: „A tradíciót nem lehet úgy őrizni, mint a poszt a löportort vagy a takarékpénztárat; a tradíciót csak úgy lehet őrizni, mint a Vesta-szüzek a Tüzet: folyton élesíteni kell, hogy ki ne aludjék. Pedig a tüzek mindig kialszanak, ha azok nem lángolnak, akik az oltár előtt állnak.



A tüzet táplálni kell, s amit rárakunk, az látszólag eltűnik. Így sül ki a titkos rokonság a tradíció és forradalom között. Ahhoz, hogy egy tradíciót elevenen megtarthassunk, folyton forradalmat kell csinálnunk.” Munkám mottójául én is ezt választottam.



Rábai Miklós (PIM-OSZMI Táncarchívum, Szabó Jenő felvétele)



## LÉPCSŐFOK ELMÉLET

– Az a véleményem – mondotta Rábai Miklós –, hogy, bár az együttesünk által eddig bemutatott műsorszámok képviselnek bizonyos, nem is lebecsülendő művészi színvonalat, ezeket a kompozíciókat mégis csupán művészi fejlődésünk alapjainak kell, hogy tekintsem. Egy virágzásnak indult, sok műfajú művészet bimbói ezek. Olyan alkotások, melyek lezárják munkánk első korszakát. Ezeknek a számoknak széles körű bemutatása igen fontos, azonban ezzel nem elégszünk meg. A fokozatos, lépcsőzetes fejlődés elvei alapján új művészi célok felé törekszük az együttes és töreksem én magam is alkotói munkámban.

– Az eddig megalkotott műfajok állandó gazdagítása mellett új úton keresem további lehetőségeinket. Ez az út a táncdráma felé vezet. Munkánkra, mellyel ezen az úton haladni fogunk, továbbra is érvényes marad a fokozatosság elve. A modern témájú, mai életből is ismert karaktereket bemutató táncdráma nem születhet meg egyszerre. Az első lépcső, úgy gondolom, a mesejáték vagy táncjáték: népmeséből alakított, népmeséi keretben játszódó történet. Ennek a lépcsőnek megjárása nemcsak jó és szükséges erőpróba a koreográfus és a táncosok számára, hanem természeténél fogva alkalmas arra, hogy az új generációval, a 6–14 éves gyerekekkel is megszerettesse a népművészetet, és ezen keresztül a nemzeti művészet megbecsülésére nevelje őket.

– A második lépcső a történelmi témájú realizált mese, a történelem egyes dicsőséges korszakainak s nem egyszer mesébe illő hőseinek reális, tehát már nem meseszerű keretben történő ábrázolása.

– Ezekon a lépcsőfokokon lehet eljutni az együttes következő munkaszakaszának céljához: a táncdráma megalkotásához. Az új út jellemzője műfajilag: törekvés a dráma felé; formai sajátossága pedig a helyi paraszti jellegzetességek bemutatása helyett egyetemes nemzeti jellegre való fokozott törekvés. A nemzeti jelleg nem jelenti a tájegységi különbségek eltűnését, hanem azoknak egységes művészi koncepciójú, harmonikus felhasználását. Az igazi táncdráma csak ezen az úton bontakozhat ki, s ebben válnak a szereplők erősen egyénítetté. Az egyes jellemek, karakterek sokoldalú bemutatása viszont elképzelhetetlen olyan szituációk megteremtése nélkül, amelyekben a hősök, a szereplők minden jellemvonása kibontakozhat. Világos, hogy két-három perces kompozíció mindezekre nem adhat lehetőséget.

– Ahhoz, hogy a táncdráma valóban sokoldalú jellemeket, típusokat és valódi életet ábrázoljon, az szükséges, hogy formájában mintegy újjáalkossa a régi népi hagyományokat. Mondanivalójának összetettsége és a mai néző igénye is azt követeli. A népi tánc kimeríthetetlen kútforrás. Bőséges lehetőségeket gazdag inspirációt nyújt ehhez a formai forradalomhoz. E forma forradalom támaszkodik a balettművészet már elért eredményeire és a dráma törvényeire is (anélkül, hogy másolná azokat) és a néptánc lényegének és szellemének megfelelő egységes harmóniát – új színpadi műfajt hoz létre.

– Népi művészetünk gazdagsága szilárd alap a nép művészetét ismerő s szerető ember kezében, és biztosítja nemzeti művészetünk további virágzását, szakadatlan és új utakon haladó fejlődését.

Szeretnénk ezeket a művészeti elveket nagy utunk utáni új műsorunkban, a Kisbojtár c. mesejátékban megvalósítva bemutatni a táncművészet kedvelői előtt.

(Sík Ferenc –Vojnich Iván: Válaszok kritikákra)\*

\* Sík-Vojnich, 1955. 80-81.



\*\*\*\*\*

Mielőtt azonban erre rátérnénk, szükséges, hogy érintsük a munka elvi alapját, Rábai sokat emlegetett „lépcsőfok-elméletét”, amelyet táncosaival együtt 1955. első felében tett közzé, tehát akkor, amikor az elméleten alapuló kompozíciók egy része már megszületett, s megkezdődtek a Kisbojtár előkészületei is.

E program szerint arra kell törekednünk, hogy megragadjuk és táncban ábrázoljuk az élet minden mozgásban megragadható és táncban kifejezhető mozzanatát. Ebben a követelményben az élet teljességének igényét tarthatjuk a legfontosabbnak, mert ez a színpadon az eddigi témakör és műfaji skála szükségszerű kiszélesítését jelenti. (Ebben már az is benne van, hogy ugyanakkor jelenti a felszínes és egyoldalú „hurrá-optimizmus” burkolt tagadását is.) A végső cél, amelyben az élet teljességének teljes értékű ábrázolását elérhetjük: a népi balett. Hogy azonban idáig eljussunk, számos megelőző kisebb műformával, „lépcsőfokkal” kell megbirkóznunk. Az ÁNE számára a kiindulópontot az egyszerű, cselekmény nélküli néptáncszívek és triós számok adják. Mint adott műfajban, ezekben kell először megjelennie – bármilyen halványan is – a jellemábrázolásnak, a drámai vonalvezetésnek. (Példa rá az Első szerelem, kevésbé exponált alakokkal tulajdonképpen már a Fonó is.) Ezt követik a további lépcsőfokok: a kisebb, kamara jellegű zsánerképek, s a nagyobb ívű mesejátékok, történeti játékok, balladák, táncdrámák. Mint látható, ez a program az ÁNE belső fejlődését műfaji oldalról közelítette meg, közelebből a drámaiság igényével. Nem tért ki külön a programba hallgatólagosan beleértett formanyelvi fejlődésre, és – minthogy az adott szakaszban a drámai műfajok előfeltételeinek megteremtéséről volt szó – nem érintette a cselekmény nélküli műfajok továbbfejlesztését sem. S az utóbbi körülmény bő félremagyarázásra adott okot: azt a torz látszatot keltette, mintha az ÁNE a cselekmény nélküli táncokat alsóbbrendűnek ítélné a cselekményesekkel szemben, s művelésüket nem tartaná szükségesnek. Holott erről ma nincs szó és akkor sem volt, csupán arról, hogy az együttes a szívek talaján már biztosabban mozgott, a cselekményes táncok területén viszont – ahol a sokszor reklamált újat kellett megteremtene – természetesen több volt a tennivalója.

Lássunk néhány kompozíciót, amely a lépcsőfok-elmélet alapján született. A kamaraszámok közül Rábai: Almalopás c. műve, Vadasi Tibortól a Kisdobos és a Bíró előtt, Náfrádi Lászlótól – a formanyelvi tisztázatlanságok ellenére is – a Makar Csudra kompozíció hozott újat az együttes színpadán hangulat- és helyzetábrázolás, drámai feszültség és jellemalakítás terén. (A számok részletes méltatására nincs terünk.) Ezek a koreográfiák egyben arra is módot adtak, hogy a zeneszerzők túllépjenek a népdalok egyszerű harmonizálásán és hangszerelésén, s önálló invenciójú dallamokkal segítsék a játékok vagy zsánerképek hangulatának kibontakoztatását.

Talán nem érdektelen, ha megemlítjük, hogy a lépcsőfok-elmélet különböző műsortípusok kialakítását is célul tűzte ki, nemcsak azért, hogy változatosabbá tegye az ÁNE arculatát a közönség előtt, hanem azért is, hogy az egyes műsortípusok szintén fejlődési fokokként szolgáljanak a népi balett megközelítéséhez. A kiindulópont ehhez az első műsorban kialakított esztrádműsor. (Sajnálatos, hogy nem akadt rá jobb kifejezés. Tulajdonképpen a triós számokból, valamint az önálló ének-, zene- és tánckari számokból összeállított vegyes koncertműsor típusát jelzi.) Ebben a zsánerben az 1961-es jubileumra három műsor állt össze: az Ecseri lakodalmas, a Muzsikáló tájak, és a Fergetegetes címmel jelzett műsorok. A második a keretműsor terve, amely részben koncertszámokat, részben tematikus műveket kíván egy-egy gondolati mag köré csoportosítani. Ez a műsortípus kissé elkésve és csak részben valósult meg a Forradalmi képek c. műsorban, a többi terve egyelőre terv maradt és kidolgozásra vár. A következő fokozatot jelző kamaraműsor sajnos, csak kezdeményezés formájában valósult meg az 1955. novemberi bemutatóval. Önálló kamaraestet az együttes azóta csak 1964-ben tartott s az 1955-ben bemutatott számok, amelyeket már



emlégtünk, részben „felszívódtak”, részben az esztrádműsorokba olvadtak vissza.

(Maácz László: *A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája*\*)

\*\*\*\*\*

Azok közé tartozom, akik tisztelték Rábai Miklós sokrétű és gazdag munkásságát. Tiszteltem azért is, mert időnként rendkívüli vállalkozó kedvvel veszélyes vizekre merészkedett. Tiszteltem, mert nem elégedett meg korán begyűjtött babérjaival, hanem sokszor kockáztatta hírnevét, mert újat, váratlant, megdöbbentőt akart alkotni. Talán a váratlanság nem is helyes kifejezés, hiszen híres „lépcsőfokelméletében” kifejtette alkotói útjának fokozatait, s bár ő nem tesz különbséget a lépcsőfokok értékei között – én mégis hadd válasszak közülük. Nekem legjobban tetsző, ma is eleven élményként ható művei drámai balladafeldolgozásai voltak: a Barcsai szeretője, a Kádár Kata, a Jóka ördöge és modern „balladáit”, a Latinka-ballada meg az Utak. Ezeket tartom Rábai csúcseredményeinek, amelyekben a néptáncalap drámai hatású formanyelvként szolgálta a modern érzelmi-gondolati mondanivalót. Plasztikussága és dinamizmusa jellemző anyagává és formájává vált a tartalomnak. Meghatározóvá, mint ahogy meghatározó a szobrász – kő-, bronz vagy fa – anyagválasztása.

Azért is fontosak ezek a Rábai-művek, mert – a másik nagy mester, Molnár István remekei mellett – velük mutatott követendő példát a néptáncművészet új csúcsait meghódítani szándékozó „második nemzedéknek”, a fiatal koreográfusoknak.

A problémátlan idillikussággal oly sokszor vádolt Rábai ezekkel a művekkel bizonyította, hogy a néptáncfeldolgozások, mesejátékok és más, a „kellemes” szférájába sorolható munkái előtanulmányok voltak egy drámai „népi balett”-színház létrehozásához. E művek, túl a hagyománymentésen, a látványosságokon, a kellemességen, igazi színházi eseményszámba mentek a maguk idejében, szellemi értelemben is izgalmasat, újat hoztak. Saját korukhoz szóltak, „itt és most” akartak és tudtak hatni, etikai-erkölcsi véleményformáló hatásuk, közéleti mondanivalójuk alapján.

Hogy Rábai nem folytatta ezt az utat, talán nem rajta múltott, de szellemi örökségként, folytatandó példaként az utódokra hagyta, s különösen arra az együttesre, amelyet ő hozott létre, s amelynek, úgy érzem, kötelessége kiteljesíteni a torzóban maradt Rábai-életművet.

(Böjte József: *Az örökség kötelez*\*\*)

\* Maácz, 1963–1964. 63–64. A lépcsőfok elmélet a fentebb közölt Rábai-cikkekben is megjelenik, lásd: 14–15., 19. oldal. Az elmélet bírálata: 84. old.

\*\* Böjte, 1980.



## MÉRLEGEN EGY ÉLETMŰ

(...) 1950-ben megalakult a Magyar Állami Népi Együttes, a nemzet virágzó táncszínháza, amelyben minden mozdulat, minden ének arról vallott: magyarok vagyunk.

A személyi kultusz diktatúrája ezt a kis rezervátumot adta, mondhatnám úgy is, konstruálta a nemzeti érzés kifejeződéséhez, ebben a színházban lehetett „magyarkodni”.

Később éppen ezt rótták fel az együttes bűnéül a folkloristák, akik – amint lehetett – vad hévvel elkezdtek a nép rejtett kulturális kincseinek feltárását, s Rábai Miklós táncszínházáról dühödten kijelentették: hamisan csillogó kirakat volt, stilizált panoráma, ami nem a „tisza forrást” mutatta, nem a nép mozdulatait táncolta el, csupán feldíszített önmagát, édeskés történetekbe vagy balladás szomorúságba áthazudva a valóságot.

Lengyelfi Miklós, a Magyar Televízió zenei szerkesztője, az Állami Népi Együttes (hajdani) alapító tagja, vegyes érzelmekkel hallgatja a fentebb elmondottakat.

– Nem vitatom, a személyi kultusz „terméke” voltunk, mint abban az időben minden. Azt sem vitatom, hogy a Mojszejev, pontosabban a Pjatnyickij együttes mintájára szerveződöttünk, de aztán átváltottunk önmagunkra, és soha meg nem ismételtető, sajátos hangvétellő magyar táncszínházát csináltunk – jelenti ki határozottan.

– Hogyan született ez a látványos színház?

– 1948-ban országos versenyt nyert Gyulán a békéscsabai Batsányi együttes. Vezetője egy világos tekintetű természetrajztanár, Rábai Miklós volt, aki ezzel a győzelemmel az érdeklődés kereszt-tüzébe került, és 1950 szeptemberében, amikor megalakult az Állami Népi Együttes, a nagy hármas egységből álló táncszínház, a világon a legtermészetesebb volt, hogy őt nevezték ki az élére.

(...) Az ötvenes években az Állami Népi Együttes eszménykép gyanánt világitott, hatására megmozdult a fél ország, egymás után szerveződtek az amatőr együttesek, példája nyomán kibontakozott a hazai néptáncmozgalom, amely eleinte utánozni igyekezett a Rábai-féle stílust, majd a tehetségesebb koreográfusok próbálták megtalálni saját önkifejezési formájukat. Utat törtek maguknak a különféle irányzatok, amelyek közül az egyik – a legerőteljesebb hatású – azt a célt tűzte maga elé, hogy mindenáron vissza kell térni az ősi állapothoz, a tiszta, egyszerű, eredeti formákhoz, s mellőzni kell minden átlényegítést, minden stilizációt. (...)

Erdélyi Tibor (szintén hőskorszakbéli táncos) jelenleg a Duna és a Tisza táncegyüttes vezetője, higgadtan kezdi vallomását, de két percig sem bírja a türelmes „szó-pakolgatást”, hirtelen indulatba jön.

– Nemeszser hallottam, miként csepülték Rábait, hamis csillogású kirakatnak „becézve” az ő táncszínházát. Benne voltam én is ebben a csillogásban, méghozzá nagy indulatú szólótáncosként, s tanúsíthatom, hogy rajongta azt az együttest az ország és a világ. Azt nem tagadom, hogy az akkori politika valóban kirakatnak szánt bennünket, de Rábai Miklós olyan fényekkel, olyan atmoszférával telítette meg ezt a kirakatot, olyan mozdulatokra serkentett bennünket, amelyeknek semmi közük nem volt a hamis csillogáshoz meg a gyöngyös bokrétaéhoz. Rábai, a meghatározó egyéniség egy személyben volt igazgató, koreográfus, pedagógus. Mindannyiunk tisztelt mestere és bensőséges barátja, aki még a kötelező Sztálin-köszöntőt is úgy csinálta meg, hogy abban a magyar nép legszebb, legnemesebb indulatait vitte színpadra.

– Emlékszem én is, az ötvenes években és a hatvanas évek elején elementáris színekkel ragyogott az Állami Népi Együttes. Ahol megjelent, ott „kitört” az ünnep.

– És nemcsak itthon. A világban az együttes volt Magyarország csodált és ünnevelt jelképe, mi tudatosítottuk Amerikától Japánig, Koreától Mongóliáig, hogy valahol Európa közepén él egy nemzet. . . És valamennyien éreztük diplomáciai küldetésünk szépségét, erejét. Hogy milyen erős



hatást gyakoroltunk idegen emberekre, arra egyik legfantasztikusabb bizonyíték, hogy Japánban az Ecseri lakodalmas bemutatója után divatba jött az „esküvő magyar módra”. (...)

Varga Erzsébetnek, a hajdan híres Liszt-díjas táncosnőnek más a véleménye. Szerinte Rábai sose hal meg igazán. Amíg őrzi a filmszalag az Ecseri lakodalmast, a Kállai kettőst, amíg színpadra vihetők Rábai híres tánckompozíciói: a Barcsai szeretője, a Kádár Kata, az Este a fonóban, a Jókai ördöge, az Utak – melyben ugyanazt mondta el, mint Sánta Ferenc a Húsz órában – addig Rábai Miklós él (...)

– Miben rejlett Rábai varázsa?

– Sugárzott belőle a tehetség és a szeretet. Feltétel nélkül hittünk benne. Ha azt mondta volna, hogy ugorjunk le a Notre-Dame tornyáról, hát leugrottunk volna. Nem érdekelt bennünket a pénz, semmi nem érdekelt, csak az, hogy táncolhassunk – úgy, ahogy ő akarja, ahogy ő diktálja, ahogy ő megálmodta. (...)

1974-ben meghalt Rábai Miklós, s a válság, amely az ő koreográfusi működésének utolsó harmadában kezdett kialakulni, most egyszerre kiobbant. A nagy személyiség fénye kihunyott és sok új – a kelleténél valamivel több – egyéniség próbálta érvényre juttatni egyedüli helyesnek hitt koncepcióját.

Vajda Sándor kórustag (az együttes valamikori párttitkára) keserű indulattal vall erről az időszakról. Ő említi először a belső körökben „rózsadombi puccsnak” nevezett beszélgetést, a jó szándékú szellemi találkozót, ahol olyan nagy formátumú egyéniségek szálltak síkra a népi revünek titulált Rábai-féle stílus ellen, mint Nagy László, Csoóri Sándor, Vitányi Iván stb. – akik úgy vélték, hogy abba kell hagyni végre ezt a flitteres, csillogó parasztrevüt, s helyette a minden stilizációtól mentes, eredeti folkloért kell a színpadra vinni. Elképzelésük szerint – amelyet írásban meg is fogalmaztak, s eljuttattak a döntéshozatalra illetékes magasabb fórumokra – egyedül Tímár Sándor képes arra, hogy a „tisza forrásból” merítve új úton vigye tovább az Állami Népi Együttest. (...)

Dr. Sárosi Bálint zenetudóst kerestem föl az Akadémia Zenetudományi Intézetében, s kérdeztem őt is: véleménye szerint miben tévedtek a tiszta folklór hívei, milyen indulati „vakvágányon” siklott ki az Állami Népi Együttes, miért tűntek át a nagy népszerűségből a csöndes észrevétlenségbe?

– Kezdjük talán a „tisza forrás” értelmezésénél. Meggyőződésem – Bartók és Kodály is lényegében így értelmezte –, hogy a népi kultúra forrását nem kell feltétlenül tiszta jelzővel ellátni, elég ha forrásról beszélünk, amelyből meríteni kell, hogy a kiemelt iszap és kavics között megtaláljuk az aranyrögöket. 1906-ban, amikor a két óriás zeneszerző először közölt népdalokat, bevezetőjükben leírták, hogy ezeket „fel kell öltöztetni”. Eredeti, nyers valóságukban nem lehet őket közönség elé vinni. A harmonizálás eredetileg nem tartozik a magyar népzenehez, ők mégis megtették, így születtek meg a népdalfeldolgozások. A közérthetőség kedvéért Bartók három fokozatot különböztetett meg. Első, amikor a népdalt tiszteltetben tartva csupán keretet adnak neki; a második, amikor a népdalt mottóként használja a zeneszerző egyéni mondanivalója kifejezéséhez; a harmadik, amikor már nem használja a konkrét népi dallamot, zeneművében mégis érződik a népzenei ihletettségek. Bartók a Concertóban a népzene nyelvét csak részben alkalmazva fejezi ki a maga koncentrált zenei mondanivalóját, s Kodály ugyanígy a Psalms Hungaricusban. (...)

– A példát azért említette, mert úgy érzi: ez a fajta átlényegítés a néptánc területén is elképzelhető?

– Valószínűleg. Nézetem szerint Rábai is elsősorban mottóként használta tánckompozícióiban az eredeti folkloért, s bár ő nem juthatott el a Bartók- és Kodály-szintű általánosításig, stilizációs szándékait megkérdőjelezni, egyéni alkotói tehetségét degradálni mégsem szerencsés



dolog – hiszen ő végül is táncszínházát akart és tudott is teremteni. Az összegezés, amit csinált, többet mondott el a nemzetről, mint a különféle néprajzi tájegységek mozdulatvilágát pontosan utánozni igyekvő szándék, ami bármily nemes indíttatású, mégsem képes többre, mint egy elmúlt világ anakronisztikus mozdulatainak dokumentálására. Az ilyenfajta utánpótlás nem lehet hosszú távon programja egy nemzet táncszínházának. A dokumentum-értékű dolgok megőrzése a zene és a tánc tudomány dolga. A színházakba sem „egy az egyben” kerül be a valóság. Az író átszűri önmagán az élményeket, s két órában összesűrítendő lényegét viszi a színpadra, amely általánosítható tanulságokkal szolgál. Ettől színház a színház, s gondolom, a táncszínházzal sincs ez másként.

(Magyar Katalin: *Volt egyszer egy nagy csapat I.*)

\*\*\*\*\*

Sík Ferenc, a Nemzeti Színház rendezője a legrégebbi Rábai-tanítvány. Ő már 1946-ban a békéscsabai gimnázium regös cserkészcsapatában táncolt a természetrajztanár instrukciói szerint, s 1947-ben a Párizs melletti Moissonban sikerrel és boldogan szerepelt azzal a legelső csoporttal, amelyből később megalakult a nevezetes Batsányi-együttes, amely elsöprő győzelmet aratott 1948-ban Gyulán az országos néptáncversenyen.

A Nemzeti Színház ötödik emeletén lévő apró irodájában vár rám. Úgy ül kényelmes fotelében, mint aki bármelyik pillanatban kész felugrani. Indulatos, harsány egyéniség, akit nem kellett győzködni: tegye hozzá véleményét a nevezett témához, sőt!

– Örömmel és szívesen beszélek erről a gubancos kérdésről, mert már régen tudom. Rábait helyre kell tenni, még hozzá az őt megillető méltó helyre. Meg kell tisztítani emléket a ráaggatott sallangoktól, legyenek azok bár lelkes rajongások, avagy lekicsinylő, bántó vélemények.

– Való igaz, Rábai Miklósnak rajongói vagy ellenzői vannak. Alig akad néhány „középutas”, aki reálisan ítélné meg munkásságát.

(Magyar Katalin: *Volt egyszer egy nagy csapat II.*)

\*\*\*\*\*

Az előbbi koreográfiákkal kapcsolatban ki kell térnünk arra a kérdésre, amelyet éppen az első műsor bemutatója vetett fel a legélesebben: milyen az ÁNE tánckarának a néphagyományhoz való viszonya? Az első bemutatók után tíz két ellentétes vélemény alakult ki a tánckarról: 1. „Túl parasztosan és paraszti táncolt, nem mutat fejlődést az eredeti táncokhoz képest”; 2. „Túl balettes, amit csinálnak, nem ez az igazi néptánc.”

Tekintsünk el most attól, hogy mindkét vélemény nemcsak egyszerű stiláris értékítélet kívánt lenni, s hogy mindkettőben volt valami pejoratív, vállon veregető vagy elítélő – inkább azt nézzük, miért hamis mindkét vélemény. Szerintünk azért, mert túl sommásan, kategorikusan ítélik. A tánckari repertoár ui. már az első bemutatók idején – és azóta éppen – volt olyan változatos, hogy ne lehessen ráhúzni ezt vagy azt a sémát. Hiszen tkp. inkább arról volt és van ma is szó, hogy a színre vitt néptáncok a belső koreográfiai fejlődés melyik stádiumát képviselik. Ilyen értelemben beszélünk az együttesen belül „közvetlen” folklórszámokról és nem folklórszámokról. Vagyis az ellentétes vélemények feloldása végső soron egyrészt megköveteli az egyes művek

<sup>†</sup> Magyar, 1988a 39–41.

<sup>\*\*</sup> Magyar, 1988b 39–40.



elemzését, másrészt pedig a feloldás műfaji síkra tolódik át (függetlenül attól, hogy még ma is és bármelyik szám formanyelvének kidolgozása a néptánc alapjáról indul ki). Világosabban szólva: az együttesen belül az az elv alakult ki, hogy a néptánc alapjáról kiindulva, minden műfaj és műforma létjogosult a legegyszerűbb és még majdnem természetes mozdulatanyagú kis lírai táncoktól az életképeken át a táncdrámáig. Világos, hogy az ilyen alkotási koncepció számára – amely ráadásul nagyrészt már művekben is megvalósult – a „paraszi” és a „balettes” szélsőséges jelzői csak torzak, egyoldalúak lehetnek.

(Maácz László: *A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája*)

\*\*\*\*\*

És vannak, akik legszívesebben leradíroznák a magyar néptáncművészet sokszínű táblájáról Rábai Miklós eredményeit, egész munkásságát. Vannak, akik a Gyöngyösbokrétától magas ívben – legátóban – önmagukig repülnek, sok mindent felejtve, vagy feledtetni akarva. Pedig, hogy élt, hogy alkotott, hogy hatott – ezek olyan tények, amelyeket tagadni: történelemhamisítás. (...)

Az 1945-ös nagy történelmi fordulat valóban nagy ösztönzője volt – többek között – az amatőr néptáncmozgalom kialakulásának és tömegmértűvé növekedésének. A Gyöngyösbokrétások közül együtt maradt hagyományörző csoportok, Molnár, Muharay együttese és a viszonylag elszigetelten működő regöscserkész csoportok mellett városi és falusi fiatalok ezrei, tízezrei kezdtek ismerkedni a néptáncal.

De milyen volt, milyen lehetett ez az ismerkedés? Ezerszám voltak tanulni vágyók, s mester alig. És főleg nem a néptáncot ténylegesen ismerő mester. Adva volt Molnár István Huszárverbunkja, Nagykónyi verbunkja – és ezenkívül? Két-három, valahonnan jól vagy rosszul ellesett figura birtokában már legényesek, verbunkok, csárdások születtek. Stílust, néprajzi hűséget, hiteles előadási módot kitől lehetett volna tanulni? Ismeretek nemigen voltak, lelkesedés? – az igen.

A lelkesedés ültette kerékpárra a békéscsabai természetrajz tanárt. Érezte, hogy kevés az, amit másoktól tanulhat. Élőben akart találkozni magyar népművészettel. Bejárta szűkebb páttriáját, a békési falvakat, nézett, hallgatott, tanult, gyűjtött. Itta magába a népművészetet.

1950. A frissen alakult Magyar Állami Népi Együttes tánckarának vezetője és „főkéi” a filmvetítógép előtt kuporognak. Méhkerék, Réty, Kisdorog, Bodrogköz, Nagyálló táncosainak a lábát lesik. Hol lehet az „egy”? (El tudjátok képzelni ti, kedves fiatal barátaim, akik tanfolyamokon, szervezett formákban, táncházakban tanultok táncrendeket, készen, elemelve, akik előtt már világossá tették az alapvető stílusjegyeket, a dialektusban uralkodó „lent”, vagy „fenn” hangsúlyt – milyen lehetett ilyen alapokról, vagy alapok nélkül elindulni és színpadi néptáncművészetet teremteni?)

Kínlódásos munkával érik a siker. A motívumok átkerülnek a táncosok lábára és Rábai játszik. Úgy tűnik, hogy játszik, pedig nevel, tanít. Színpadi játékra, átélésre, alakításra.

– Völgységbe telepített bukovinai székely vagy. Mesélj magadról, hogy kerültél ide, mióta jársz azzal a kislánnyal?

Születik a Völgységi leánynéző, a Méhkeréki sarkantyús és a Fonó. És már érik, bontakozik a néprajzi vita is: szabad-e közeli vagy távolabbi falvak táncait, szokásait egy kompozíción belül színpadra költeni? – Nem akarok múzeumi lepkegyűjteményt a színpadra vinni – mondja az ötvenes évek elején, és:

– Folklór-középpontú szemlélettel, színházközéppontú műveket akarok csinálni – írja le 1972-ben.

<sup>†</sup> Maácz, 1963–1964. 60–61.



– Rábai forogna a sírjában, ha tudná, hogy Timár „eredeti” eleki és méhkeréki táncokat tanít az Állami Együttesben, Székely Zsiga meg „eredeti” lőrincrévi pontjait – mondta valaki 1976-ban. De vajon tényleg forogna-e? Ő, aki a másik Zsigát, Karsait kérte meg az 1951-es Pontozó motívumkincsének betanítására, ő, aki végigjárta és filmezte Szatmár táncos községeit, hogy táncokat gyűjtson a későbbi Első szerelemhez? Aki vendégül látta az Együttesben Szuromi Péter bácsit, hogy táncosai élő-eredetiben is lássák? Aki élete utolsó hónapjaiban is gyűjtőutakon vett részt? Aki 1972-es művészeti tervében azt írja : „... csak akkor érhetünk el eredményt nevünkhöz és hírünkhöz méltóan, ha a néptáncagyományt jobban megismerjük és a gyökeréig leásunk?”

(– Miklós, annyian hivatkoznak Rád, de ha élnél, mit mondanál ma, Öreg?)

Hogy hozzányúlt a táncokhoz, alkalomtól, felhasználási céltól függő mértékben, hogy megpróbálta kihasználni a motívumokban rejlő variációs lehetőségeket: tény. De sohasem hamisítani, revüsíteni akart, hanem színpadra formálni. Óh, korunk múltat, kortársat, vetélytársat, kollégát temetni törekvő szelleme, ki dönti el, kinek volt helye a szándéka ?

(Várady Gyula: *Töredékek egy befejezetlen életműhöz*)

\*\*\*\*\*

Kérdés közben, hogy milyen materiából táplálkozott a koreográfus és milyen módszerekkel? A kérdés első felére a válasz meglehetősen világos, mert Rábai a néptáncot mindvégig fontosnak tartotta, s ennek megfelelően próbatermi munkájának szerves alkateleme lett az „előkészítés”, vagyis a saját korában elérhető néptáncanyag rekapitulálása és elemzése akár személyes gyűjtéseiből, akár mások táncfilmjeiből. Még a hatvanas évek közepén is ki-kiszakította magát az együttes életrendjéből, hogy vidéken újabb impulzusokat szerezzen, de ettől függetlenül gyakran lótotfutott, hogy megszerezzen unikum-értékű némafilmeket a harmincas évek második feléből vagy a negyvenes évekből, mert szükségét érezte, hogy meghatározott stílusú táncfolklorra támaszkodjék. Az ötvenes években alkalmi külföldi útjaira az együttes filmfelvevőjét is elvitte, hogy valamit lencsevégre kapjon. Így született meg a bukaresti VIT-en suttyomban forgatott filmből a Györgyfalvi legényes. Mindehhez persze hozzá kell tenni, hogy az egyre inkább irányító poszton élő koreográfus munkaköre már az ötvenes évek közepén egyre kevésbé engedte meg a kiszakadást a társulat életrendjéből, következtül már munkamegosztásra kellett támaszkodnia. Ezért részben az együttes házi folkloristája „szállította az anyagot” különböző filmtekerccsek formájában, részben pedig a koreográfus a Népművészeti Intézet akkortájt egyre erősebben gyarapodó felvételeit vette igénybe formai feltöltődéshez. És itt érdemes azt is megjegyezni, hogy az ötvenes-hatvanas években működő koreográfusok közül szinte egyedül Rábai vette komolyan a táncírást – a Lábán-Khust-féle (sic!) táncjelírásról van szó – annyira, hogy az eredeti táncok rögzítésén és tanulmányozásán túl a koreográfia jelírásos rögzítését is fontosnak tartotta, maga is tanulta a jelírást, sőt, a lejegyzés elsajátítására az együttesen belül tanfolyamokat is rendezett.

(Maác László: *Kísérlet egy művészportréra*)\*\*

\*\*\*\*\*

Amikor 1953 őszén az Állami Népi Együtteshez kerültem [Maác László], közvetlen főnököm, Rábai Miklós nem sokat habozott: már talán az első napon lelkes szuszogással kivett a szekrényből

\* Várady, 1979. 27–30.

\*\* Maác, 1986. 69.



egy vállon hordozható bőrtáskát, a táskából pedig egy Paillard Bolex filmfelvevő gépet: „Fogd, ez most már a tiéd, vele fogsz dolgozni!” És rögtön elmagyarázta a legfontosabb tudnivalókat.

Fogalmam sincs, hogy Miklós, illetve az együttes honnan szerezte a drága svájci gépet (feltehetőleg kéz alatt, bizományi áruházon keresztül), de ösztönösen megéreztem, hogy egy akkortájt szinte elérhetetlen kincs birtokába jutottam. Szerintem jó, ha akkoriban legfeljebb öt ilyen gép létezett az országban. És nagyon bölcs volt „az Öreg”, hogy a beszerzést kihajtotta az „állam bácsiból”, s az már mindegy, hogy ebben a beszerzésben személyes érdeke és előrelátása, illetve a tudományos rögzítés igénye milyen arányban testesült meg. (...)

Rábai ugyanis rendíthetetlen híve volt a Lábán-Khust-féle táncjelírásnak, a leolvasni tudásnak mindenképpen, s azt hiszem, ebben nagyon egyedül állt a koreográfusok közt. Odaadása addig is elvezetett, hogy a hatvanas években házi tanfolyamot rendezett a táncosok közt a táncjelírás elsajátítására Szentpál Mária vezényletével, s igyekezett táncosait noszogtatni a részvételre. Ámde közben maga is igényelte a megfogható vizuális támpontot, nyilván sejtve, hogy egy-egy falusi táncmulatságon, egyéb táncos megnyilvánuláson visszavonhatatlan gyorsasággal peregnek a mozdulatfolyamatok, melyek rögzítését futó ákombákkal vagy pláne táncpartitúrával a helyszínen senki emberfia nem vállalhatja, mert megfigyelési és írástempóval képtelen követni a dolgok menetét. (...)

Rábai 1946-52 közt elég sokat járt-kelt, filmezett is, később már csak szórványosan vett részt az akciókban, utóvégre az együttesnek élt, a „nyersanyag-utánpótlást” pedig többnyire én [Maác László] szállítottam.

(Maác László: *Találkozások a táncsal*)

\*\*\*\*\*

Mindamellet életművének két komponense még említést kíván. Az egyik, hogy éppen egyetemi, természettudományi alpműveltsége feltétlenül hozzásegítette az analízis és szintézis készségéhez, s ez a készség ugyanúgy megnyilvánult az eredeti néptáncfilmek elemzésében, mint a további színpadi munkában, vagyis a mozdulatok kombinációjában, szerkesztésében, az arányok kialakításában. A másik momentum pedig a koreográfus képzőművészeti érzéke, amely titkosan és játékos formában jelent meg úgy, hogy az ötvenes évek Rábaija szorgosan rajzolt apró skicceket, vázlatokat az elképzelt táncokhoz, hogy a hatvanas évek végétől áttérjen az otthoni festegetésre. Akvarelleket, tempera-képeket festett önmaga kedvére, titkos kiélési formának, szinte senkinek sem mutatva a kész festményeket. Egyetlen egy alkalommal, az ÁNE egyik házi kiállításán mutatta be egyik festményét – önarckép volt és félelmetes önismeretről tanúskodott! – , ám ez a hobbi valamiképp igazolhatja a koreográfus látás-szeretetét, s ezt is , hogy a képteremtés mindvégig szívügye maradt.

(Maác László: *Kísérlet egy művészportréra*)\*\*

\*\*\*\*\*

Az intézményesülésnek ebben a folyamatában magam is [ti. Maác László] egy fogaskeréknek illeszkedtem be, hogy Rábai helyett és számára végezzem a néprajzi gyűjtőmunkát, s alapot adjak az új kompozíciókhoz. Önként, örömmel és ébredő hivatástudattal vállaltam ezt, hiszen szerettem a folklórt, szerettem az együttest, s bizony Rábait is. Igyekeztem nem zavartatni magamat

\* Maác, 2015. 173–174.

\*\* Maác, 1986. 71.



a státusomat minősítő képtelen célzásoktól, hogy ti. „a tudomány a művészet szolgája”, s azon is csak évek múltán kezdtem morfondírozni, hogy míg én névtelenül caplatok hóban és sárban, mások hogyan vesznek át pénzt és dicsőséget itthon és külföldön. Az indulás idején még hálás is voltam, hogy kutatási lehetőséghez jutottam.

Mondhatná valaki: „Rábai tehát személyemmel és közreműködésemmel pótolta, amit magának kellett volna megtennie”. Majdnem így igaz, de ehhez azért hozzá kell tennem, hogy az öreg legalább ezt a „pótmegoldást” kivívta, míg sokan mások hasonló helyzetben nem gondoltak ilyesmire. Azt az alattomban terjesztett híresztelést is szeretném helyére tenni, miszerint Rábai nem szerette vagy becülte volna a gyűjtőmunkát. Akik ezt mondják, nem járták helyette gyalog és biciklin a Békés megyei falvakat. És később is: ha tudott, ment. Nagyon szerette. Akkumulációnak és kikapcsolódásnak egyaránt fontosnak tartotta. Még az ötvenes és hatvanas évek fordulóján is többször együtt voltunk Nagyredén, Pétervásáran, Galga-vidéki falvakban. Csak ilyenkor mindig éreznem kellett, hogy valósággal úgy lopta el magát más feladatok elől. És már ez a helyzet uralkodott vastagon az ötvenes években is: Miklós a saját intézménye foglya lett. Ezért történt hát „felfogadásom”, valamint az is, hogy Rábai visszatérően meghívott népművészeket táncok betanítására. Karsai Zsigára, majd a tyukodi Szuromi Péter bácsira emlékszem (őt persze előbb Tyúkodon nézte meg), aztán a marosbogáti Fülöp Feri bácsira, akinek tánca nagyrészt beépült a Barcsai szeretője balladába.

Felmerül itt persze, hogy végül is az általam és általunk gyűjtött néprajzi matéria hogyan csatlakozott be a repertoárba? Erről a következőket mondhatom. A megismert népszokásokról alkalmilag csupán eldiskuráltunk. Rábai nem volt tájékozatlan, s a Csurgay Ernő bácsival [az ÁNE gazdasági vezetője] vívott harcok eredményeként más könyvek mellett megszereztük például a Néprajzi Társaságtól az Ethnographia elérhető évfolyamait, egészen a múlt századi példányoktól, s Miklós fel-fellapozta a különböző számokat. Ezen a téren inkább csak kiegészítésekre, ötletekre, együtt-töprengésekre volt szükség. A zenei gyűjtésekből hol a már lejegyzett dallamot, hol a hangzó eredetét mutattam meg a zeneszerzőknek, s olykor kiegészítéseket is szereztem a Népművészeti Intézet szépen fejlődő gyűjteményéből. Ezeknek a dallamoknak ugyanaz lett a sorsa, mint a táncoknak: hol csak egy-két dallam vonult be az adott kompozícióba, hol szőröstülbőröstül az egész az én hozományomból épült fel. (...)

Nagy általánosságban minden előfordulhatott. Az is, hogy a zeneszerző alaposan megvariálta a kérdéses dalt, s az is, hogy adott tájegység táncához és kíséretéhez egész más tájegység készletéből építettünk be dallamot. Gátlátalanság? A muzsikások ekkor már nálam sokkal jobban tudták, hogy Kodály Székely fonójában nyitrai dallamok is szerepelnek. Nálunk is előfordult hát, hogy a Békési estékbe baranyai gyűjtésű dal került, s hogy a hevesi Nagyredéi lakodalmasba egy aszimmetrikus ritmusú csángó dallamot kellett beiktatni. Nincs értelme az utólagos ideologizálásnak, de egyszerűen nem is lehetett másként cselekedni, pedig magam is sokszor dohogtam a „vérátömlesztések” miatt. Egyszer elhatalmasodtak a moll dallamok, s tűvé kellett tenni a gyűjteményeket egy dúr változatért, máskor az új stílusú giusto vált monotonná, s egy dudánótát kellett előrángatni, megint máskor az örökös páros üteműség tette lapossá a hangzást, muszáj volt hát az archaikusabb, csak egészen más vidékre való aszimmetrikus ritmusú dallamokra kacsintanunk. S alig kell mondanom, a zeneszerzők is gyakran fordultak olyan fogásokhoz, melyekkel a folklór ugyancsak bőven élt: a diminuálásához és augmentálásához, alkalmilag a rubato dalok feszessé tételéhez, és így tovább. De mi történt a táncokkal?

Az aszatra tett filmtekerccsel és vetítógéppel Miklós elvonult egy-két tánckari korifeus kíséretében, s elkezdődött a film nyúzása. Többnyire délutánonként zajlottak le ezek a filmnézések, esetleg reggel, a balettyakorlatról lopott ki egy-két embert, hiszen a késő délelőtti főmunkaidőben már a testületi betanításnak kellett jönnie, ötször-hatszor megnézték egy filmszakaszt,



pontosabban motívumot, utána elemezték, tükör előtt elpróbálták, ismét vetítették, korrigálták, s mentek a következő motívumra. De egyszerű ezt így leírni! A valóságban verejtékes munka volt, hiszen a „lapos” filmen a tánc plasztikája nem rajzolódhatott ki tökéletesen. De még optimális körülmények közt is legalább két nehézséggel kellett folyamatosan számolni. Először azzal, hogy filmjeink mind némafilmek voltak, vagyis a zenei támpontot, s az auditive megfogható metrumot örökké nélkülözni kellett. Ki kellett találni, silabizálni, hogy hol lehet az „egy”, mikor, mi és hogyan hangsúlyos. S ezt a kutatói bíbelődést még komplikálta, hogy a felvételek tekintélyes része rugós gépen készült, vagyis nagyon gyakran csak negyven másodpercnyi táncfolyamatra támaszkodhattak, utána „ugrott a kép”, és új folyamattöredék következett.

Elégé kézenfekvő, hogy a technikai adottságok nem adtak módot nagy ívű mozgásfolyamatok áttekintésére, inkább csak „motívumvadászatra”. Ezen ma lehet zsörtölődni, de az akkori technikai színvonal nem is tett mást lehetővé. Nagyjából ugyan 1955-től kezdtük a Népművelési Intézet akkumulátoros felvevőjével a „hosszú snittek”, nagyobb táncfolyamatok rögzítését, de ez közel sem vált azonnal általános gyakorlattá, hiszen egyetlen ilyen gép állt rendelkezésre, s gyakran nyersanyagellátási zavarokkal küszködtünk. Egyébként az újonnan rögzített hosszú snittek is szemlélve a próbateremben gyakran rá kellett döbbernünk, hogy egyes táncfolyamatokat bizony lötyögések, táncos üresjáratok terhelnek, melyekkel az égvilágon semmit nem kezdhetünk. Itt meg szelekcióra lett szükség, más indítékú motívumvadászatra. Oda akarok kilyukadni, hogy a koreográfusnak az akkor adódó matéria alapján mindenképpen konstruálnia kellett a mozgásfolyamatot, a különálló motívumok nem fityeghettek egymástól függetlenül a levegőben. De mielőtt a teljes koreográfiái mozgássor kialakult volna, az együttes házi gyakorlatában még közbeiktatódott egy munkafázis: az előkészítő brigád előbb Rábai vezetésével még variálta, fűzte, kombinálta a megismert motívumokat. Egyszerre volt ez improvizáció és tudatos változatteremtés. Amelyik kombináció pedig szépnek, jónak, mutatósnak ígérkezett, az bevonult a koreográfiái képbe. Megint olyan módszer, amin örökké lehet vitatkozni (mennyire hű vagy nem hű a népművészethez stb.), mindenesetre ez alakult ki.

Valójában izzadságos, de többnyire termékeny eljárás volt ez, legfeljebb az idők során – már megint az intézményesülés jegyében – kissé mechanikussá vált, iparszerűvé, hiszen nem volt mindegy, hogy milyen talentumú emberek végezték ezt a „táncgyári” munkát. Mert Rábai utóbb ezt a filmnéző, motívumrögzítő és -variáló feladatot is gyakran rátestálta a tánckari brigádjára, ami megint szaporodó elfoglaltságából következett, s ami ismét kár. A koreográfiái ösztönösséget nyíltan beismerő Miklós ugyanis igen jól elemzett, lábmozgást és botlót, ritmust és stílust igen hamar elsajátított.

(Maác László: *Találkozások a táncsal*)<sup>\*</sup>

<sup>\*</sup> Maác, 2015. 149–152.





### VÁNYAI VERBUNK (1948)

Eltekintve a már említett Székely táncok anyagától, a korábbi békéscsabai hagyatékból még két tánc ment át a MEFESZ-be: a Ványai verbunk és a Ványai csárdás. Az előbbi volt az a bizonyos, tréfás katonaverbuváló strófákkal megtűzdelt táncforma, melyet a békési lakodalmi hagyományok alapján alakítottak ki a Batsányiban: a középütt rigmusoló „káplár” szavára minden strófára eggyel több táncos állt be, s minden új dallamra együtt jártak a teljes dallamhosszon át egy új, közös motívumot. A legtöbb motívum tehát az első táncosnak jutott, a legkevesebb az utolsóknak, amikor már félkörre, körre gyarapodott a létszám. Ezt a táncot ritkábban jártuk (az érdeklődő utánanézhethet a Szentpál Mária szerkesztette, 1949-ben kiadott Gyermektáncok kötetben), míg a Ványai csárdás gyakran szerepelt műsorunkon. Kedveltük is széles, lendületes lippentős motívuma miatt, meg ezért, mert egy kis improvizálási lehetőséget ugyancsak hagyott; kiugráshatunk magunkat benne. Ez a tánc különben nagy karriert futott be, s mondhatni, végigment az elidegenedés folyamatán. Az első áttétel nyilván a csabaiak dévaványai biciklitúráján beszerzett Batsányi-variáns lett, a második a MEFESZ-ben művelt forma. Miklós aztán még tovább tanította a táncot a Színművészeti Főiskolán, s ebből lett Simay Zsuzsa vizsgakoreográfiája, amely kiadványban is napvilágot látott. Ezt a formát látta meg Mojszejev, s tűzte újabb átdolgozással a Mojszejev-együttes műsorára. Hápoztunk is, amikor egyik magyarországi turnéjukon bemutatták: a ványai csárdásból körtánc lett; a széles lippentős lépést hatalmas körben, vállfogással járták. Legalábbis sajátosnak éreztük.

(Maácz László: *Találkozások a táncsal*)<sup>\*</sup>

### LÚDAS MATYI (1949)

A belső indítékból alkotó koreográfus életművében a felsoroltaknál valószínűleg fontosabb lett a Lúdas Matyi, melyet a MEFESZ-DISZ együttes a budapesti Világifjúsági Találkózón mutatott be. Fontosabb, mert Fazekas és Móricz nyomán Rábai szinte kikerülhetetlennek érezte, hogy megalkossa a maga népi hősét (a korábban ható Móra-Tömörkény-vonulatnak mintegy folytatásaként), s ez akkor is igaz, ha tudjuk, hogy az első magyar Táncszövetség kebelében pontosan ekkor indultak meg az első tánc-dramaturgiai tanulmányok. Mai szemmel persze roppant naivnak tűnne az egész táncjáték – minden lezajlott 25 percen belül, a nyomorult Döbrögi uram nadrágját ötpercenként porolták ki –, ám a konfliktusteremtésre és a táncbeli egyénítésre Rábai mégis ekkor tette meg első lépéseit, s a jellemeknek ezt az egyénítését már az epizód-alakok formálásában is több ponton megkezdte, például a vásári üstfoltozók vagy Matyi libáinak mozdulati feladataival.

(Maácz László: *Kísérlet egy művészportréra*)<sup>\*\*</sup>

<sup>\*</sup> Maácz, 2015. 45. Az 1948 környékén keletkezett egyéb koreográfiákról (48-as verbunk, Május 1., Trencsényi Páros) lásd: Maácz, 2015. 47–48.

<sup>\*\*</sup> Maácz, 1986. 63.

\*\*\*\*\*

De milyen is volt a Lúdas Matyi? Arról már bajos lenne számot adni, hogy [Rábai] Miklós a táncjáték dramaturgiáját egyedül, vagy másokkal főzte-e ki. Mindenesetre Fazekas Mihály „csomópontjai” – a döbrögi vásár és a háromszori megveretés – a táncban is szerepeltek, s mint egy kicsit Fazekasnál is, a döbrögi vásár vált a legmozgalmasabbá. A csúcspont úgyszólván előrecsúszott az expozícióra, s a továbbiak bizony vázlatosak lettek. Szegény Dömét – ő alakította Döbrögi uramat – ötpercenként püfölte el Matyi. Ha ugyan nem sűrűbben, mert az egész darab huszonegynéhány percig tartott. Utóbb persze a balettben is találkoztam hasonló, viharos gyorsaságú lebonyolítással, hiszen Harangozó Gyula egyfelvonásos Rómeó és Júliájában ugyancsak egymást kergették az alabárdosok és párbajozók, a szerelem és a halál jelenetei. De Rábai számára miért lehetett fontos a Lúdas? Gondolom, egyszer azért, hogy kiélhette benne a játékkészességét. Másodjára pedig a darab próbatételül és bizonyításul is szolgált. Mert akkor már az első Táncszövetségben elkezdődtek a rágódások a táncdramaturgia kívánalmai fölött. „Milyen a helyes cselekménybonyolítás, mi a típus, milyen legyen az egyénítés a táncban?” – ilyesfajta kérdéseken ment az órlődés még sokkal később is. Miklós pedig ezekre a maga módján a Lúdasban próbált először megfelelni. A társadalmi hovatartozásnak is megfelelő egyénítés úgy festett, hogy Matyi szerepében a mezítlábas Kovács Dávid vezérmotívumként állandóan egy megadott fürge, szökdécselő motívumot járt furulyaszóra, csínytevő vigyora pedig folyamatosan betöltötte a színpadot. Lengyelfi pótpocakkal gazdagodott, basszushangszerre közlekedett dölyfös-totyakos léptekkel, szemöldöke nem kevésbé dölyfösen megvastagodott, arcára pedig borvirág került. (Matyi vezérmotívumáról még érdemes közbevetni, hogy Döbrögi harmadik elcsépelése után az egész „felszabadult nép” átvette a láblengető és szökdécselő motívumot, s együtt járta záró örömtáncként.) A további típusalkotások főleg a vásári mesteremberek alakjához és Döbrögi fogdmegjeihez kötődtek. Miklós például a vásárhoz kreált egy üstfoltozó táncot; széles lábmozdulatokkal Aszalós és Náfrádi kopácsolta a kasírozott kondérokot, mialatt Gulyás vezényletével ugyancsak püfölték az üstdobokat a zenekari árokban. A lándzsás fogdmegeknek ugyancsak akadt valami – megfelelően ellenszenves – csoportos koreográfiai feladata. És a libák? Lányaink közül öten alkották Matyi libacsapatát. Fehér alsószyoknyájukban és ingvállukban bájosan nyújtogatták nyakukat, még sziszegtek is, míg karjukat hátranyújtva lebegtették. Ha kellett, elsírták pórul járt gazdájukat. Játékos, mesei illúzióknak ez nagyjából elegendő is volt.

Céloztam a darab vázlatosságára. Tartom az állításomat, de azt is érdemes rögzíteni, már a Lúdas táncnyelvéről, hogy Rábai meglepő érzékkel elkerülte a mutogatós, jelbeszédű pantomimot. Nála a cselekményvivő pantomim vagy játékos, karakterizáló táncmozgás volt, vagy valamilyen utánzó – esetleg kitalált, de megjelenítő szándékú és erejű – táncmozgás, mint a mesterembereknél is. Tulajdonképpen a Lúdas mindkét kategóriában friss mozdulatteremtő invencióról tanúskodott. És végre Gulyás is kiélhette magát. Ezúttal nem népdalváltozatokat, hanem népdalhoz ugyan közelálló, de egyéni hangvételű és gyakran groteszkbe átforduló dallamokat szőtt egybe, a darab menete szerint visszatérő fordulatokkal.

A táncosoknak persze kijutott. Az egy Döbrögi kivételével a táncjátékban állandó vetkőzés, öltözés, kapkodás volt az életünk. Kihúzott inggel nép voltam, pucér felsőtestre vett mellénnyel Döbrögi gonosz fogdmegje, begyűrt inggel és mellénnyel megint más. A többiek is hasonlóan jártak. Hiába, ehhez kevesen voltunk. Az Operaháztól jelmezt, kelléket kaptunk kölcsön, ezeket kevertük saját ruhatárunkkal. A városban pedig úgy csatangoltunk a lándzsákkal, kondérokkal, köpenyekkel, mint valami gyanús cigánykaraván. Nagy elégtételünkre egyszer olaszoknak néztek bennünket. Nincs mit tagadni, jól éreztük magunkat a VIT-en.

(Maácz László: *Találkozások a táncsal*)

<sup>\*</sup> Maácz, 2015. 51–52.



\*\*\*\*\*

Rábai számára már ebben az időben is csak az egyik utat jelentette a szvittek és életképek műfaja. A másik útra: a táncdrámára ugyanekkor lépett rá, elsősorban a Lúdas Matyi táncjátékkal. Ma már megállapíthatjuk, hogy a felkészültség akkori fokán a játék túl nagy falatnak bizonyult. A huszonöt perces számban a cselekmény vázlatos, kibontatlan maradt, az egyénítés, a jellemábrázolás igénye szinte alig vetődött fel, így az egész mű naivan jelzészzerű lett. Azonban a maga idején – sőt, utána is nagyon sokáig – egyedülálló pozitívuma volt a cselekmények mindvégig játékos-táncos megoldása, a gesztusok és a tánc szerencsés ötvöződése (pl. a mesterségtáncokban). A Batsányi együttesben előadott balladajátékok mellett a Lúdas Matyi jelzi azt az utat, amelyre Rábai a műfajtól való időleges visszalépés és erőgyűjtés után majd ismét rálép az ÁNE keretei között a Kisbojtárral és az egyptelvonásos játékokkal.

(Maácz László: *A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája*)

### SARKANTYÚS (1951)

Az első műsorban természetesen helyet kaptak a kisebb zárt számok, lírai kompozíciók is. A férfikar a Sarkantyús táncsal, majd pár hónap múlva a Pontozóval jelent meg a színpadon. Mindkét tánc azonos okokból jelentős. Egyrészt igen határozott mozdulatkincset sikerült bennük megragadni, s ez jelentősen hozzájárult az ÁNE belső stílusfejlődéséhez. Másrészt – s ez talán még fontosabb – e táncok bonyolult ritmusa és mozgásanyaga az addigi igényekhez képest fokozott technikai követelményeket támasztott a táncosokkal szemben. Éppen ezért azt mondhatnánk, hogy a férfi tánckar tulajdonképpen e két tánc színrevitelével lépett ki az amatőr táncmozgalom akkori színvonalából.

(Maácz László: *A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája*)\*\*

\*\*\*\*\*

A férfi tánckar igen jó technikai felkészültséggel oldotta meg a Sarkantyús táncot, mely a méhkeréki románok sajátos táncolási módját mutatja be. Helyes lett volna azonban bemondani a tánc előtt, hogy ez a tánc a Magyarországon élő román nemzetiségi csoport tánca, mely ezen a területen is ékesen mutatja a lenini-sztálini nemzetiségi politika megvalósulását hazánkban. Mindent egybevetve: az Állami Népi Együttes első nagy reprezentatív hangversenye máris sok értékkel járult új művészetünk gyarapításához.

(Sárközy-Roboz: *Az Állami Népi Együttes hangversenye*)\*\*\*

\*\*\*\*\*

A magyar együttes táncsoportja gazdag és sokoldalú műsorral mutatkozott be. A nagy sikert aratott Sarkantyústánc az előadás ritmikusságával, a tánc kitűnő felépítésével és a mozdulatok ösz-

\* Maácz, 1963–1964. 53.

\*\* Maácz, 1963–1964. 60. Az 1951. esztendő jellegzetes koreográfiája volt a Beköszöntő (Sztálin- köszöntő). Elemzését lásd: Sárközy-Roboz, 1951., Maácz, 1986. 62., Maácz, 2015. 53–54.

\*\*\* Sárközy-Roboz, 1951.



szehangoltságával vonta magára a nézők figyelmét. Ez a tánc annyira bonyolult, hogy előadóinak kimeríthetetlen ötletei és művészi tudása egyenesen csodálatot keltenek.

A női csoport vidám tánca, az Üveges tánc olyan természetes elevenséget és egyszerűséget mutatott, amely valóban csak a nép jellemvonása.

A Fonótánc című koreografikus jelenet képeket mutat be a nép munkájáról és vidám hangulatáról, az Ecséri lakodalmas pedig egy népi lakodalmas táncot. Ebben Rábai Miklós, a táncsoport művészeti vezetője, a nép életének egy-egy ragyogó jelenetét ábrázolja.

(Névtelen: *A magyar művészet mestereinek sikerei*)

\*\*\*\*\*

[Szülőföldje] két okból lett fontos a koreográfus életművében. (...) Másrészt – és ezt ismét Rábai elejtett megjegyzéseiből tudom – családjában szegről-végről román rokoni szálak is éltek, s ez azért fontos, mert ez a kapcsolat eleve mentesítette mindenféle alpári sovinizmustól, sőt éppen fogékonnyá tette szomszédos népeink kultúrája iránt. Innen adódhat hát – a „Magyarország kicsinyben” személyi státusából –, hogy életének különböző szakaszaiban fontosnak tartotta a bihari táncokat, színpadra vitte a Battonyán megismert Oláh verbunkot, s hogy az Állami Együttes első műsorában a méhkeréki táncokból készített olyan koreográfiai képet, a Sarkantyús táncot, melyet a Mojszejev együttes is csakhamar átvett.

(Maácz László: *Kísérlet egy művészportréra*)\*\*

### ÜVEGES TÁNC (1951)

Legjobban sikerült kompozíció az Üveges, melyet a női tánckar adott elő. Táncukat énekszóval kísérték. Énekük és táncuk dolgozó parasztjainknak, asszonyainknak és leányainknak egészséges életkedvét fejezi ki.

(Sárközy-Roboz: *Az Állami Népi Együttes hangversenye*)\*\*\*

\*\*\*\*\*

Ha Kodályra gondolunk, csak sajnálhatjuk, hogy az együttes egészéről vagy külön a zenekarról soha nem tett elvi horderejű nyilatkozatot. Megnyilvánulásainak mozaikjából viszont úgy sejtem, hogy kettős érzelmeket táplálhatott a társulattal szemben. Odáig ugyanis világos a kép, hogy megírta a Kállait, s hogy többször is szívesen mutatkozott a kórusnál, ahol természetesen mindig nagy tisztelettel vették körül. A továbbiak okozzák a rejtélyt, az például, hogy a Kállai után már külön nem írt az együttesnek, a capella művet sem. (Más kérdés, hogy a Békesség óhajátást a kórus hamar műsorára tűzte.) Magam azt is furcsálltam – már annak idején –, hogy az ötvenes évek elején megírta híres cikkét Romlott népdalt terjeszt az Állami Népi Együttes címmel, alaposan elmarasztalva az Üvegestánc énekelt kíséretében tapasztalható oktávtrórest. Szerintem ugyanis a hiba kijavításához bőven elég lett volna egy Rábaihoz intézett telefon vagy levelezőlap. De nem.

\* Névtelen, 1952. 6.

\*\* Maácz, 1986. 47. A Bihari táncokról lásd: Maácz, 1986. 60., Maácz, 2015. 45–46.

\*\*\* Sárközy-Roboz, 1951.



S pontosan a szóvá tétel módjából azt érzem ma is, hogy éle burkoltan, ám a nyilvánosság előtt a tánckari munka ellen szólt. (Rábai persze szívta a fogát, csöndesen dühöngött, mihamar átláította a lányok énekét.). Töprengek: vajon nem az együttesen belüli kari hegemonia kérdése in-tonálódott-e itt titokban, még akkor is, ha tudjuk, hogy Kodály az oktávörtést más alkalommal szintén valóságos harci kérdésnek tekintette?

(Maác László: *Találkozások a tánccal*)<sup>\*</sup>

\*\*\*\*\*

A koreográfiai feladatok eltérő követelményeket támasztottak. A kettő közül, bármilyen furcsa: az Üveges tánc koncepciója volt a kényesebb. A megoldás sikeres megtalálásához a Rábai-féle kompozíció erőseit és gyengéit a tanulságok miatt kritikusan elemezni kellett. A siker egyik nagy titkát a szerencsésen megválasztott szövegben és a fülbemászó dallamában fedeztem fel, amit az első évben Kodály Zoltán figyelmeztetése ellenére az együttes „romlott formában, ún. oktávörtéssel” énekelt és emiatt addig részéről még nem tapasztalt, igen kemény bírálatot kapott („az ÁNE romlott húst árul” stb.). A sikerben része volt a tánc közben a fejen szokatlan biztonsággal hordott borosüvegnek is, de azt is megfigyeltem, hogy e sajátosság korántsem volt kellően kihasználva. Ez a vizsgálódás vezetett el a felismeréséhez is, mely szerint üveges táncot leányok sohasem táncoltak! Azaz minden olyan üveggel járt női tánc, amelyik ezt nem veszi figyelembe: hiteltelen, funkciótlan, hamis. Ezt a táncformát kizárólag menyecskék, fiatalabb – ahogy mondták – „kikapósabb”, „szabadszájúbb” asszonyok táncolták olyan lakodalmak, vagy bálak (sic!) hajnalain, amelyeken az indulatok felszabadultakká, s „természetesebbé” váltak, amelyeken leányok a közösségi hierarchia szokásrendje miatt sohasem vehettek részt. E szellemi képzet határozza meg a közösségi együttlét magatartási követelményeit, s ennek megfelelően az ebből készülő alkotást is, ha azt művi-, költői módon akarom felidézni, megfogalmazni.

(...) A Rábai-féle kísérőszöveg és dallam a pontosabb vizsgálódásban negatív jelenségeket mutat. Koreográfiája valójában indulatok nélküli, a kívánt jelenséghez képest monoton tempójú. (Molnár, és Tímár Sándor Üveges tánca, s általában az általam látottak mind „eszközös tánc”-nak képzelik el funkciótlannul, tehát hamisan ezt a táncos alkalmat). Az ÁNE Rábai-féle Üvegesének tipikus „moderato” tempójú dallamát valószínűtlen, hogy valamikor is az üveges tánchoz énekeltek. A magyar néző figyelmét a jó szövegfordulatok élvezete, hangulatos előadásmódja köti le, nem az eredeti táncos jelenség költői megidézése, azaz komplex kompozicionális megoldásának művészi értéke, színvonala. (Problematikus a tánc uniformizált kosztümje is.)

(Falvay Károly: *A koreográfus epilógusa*)<sup>\*\*</sup>

\*\*\*\*\*

A női tánckar az első műsorban az Üveges táncot mutatta be. Ez a kompozíció – amely a néptánc szimmetrikus térformákba állított egyszerű alaplépéseiből áll – azért nevezetes, mert mozgás-anyaga nem kapcsolódott egyik néprajzi tájegység formanyelvéhez sem, s ennek ellenére jó kompozíció lett. Ami azt igazolta, hogy a színpadi hitelességnek nem feltétlen kritériuma a néprajzi hitelesség. (Ma már ez természetes, nincs is róla vita. A maga idején azonban ebből a szempontból

<sup>\*</sup> Maác, 2015. 127.

<sup>\*\*</sup> Falvay, 1994–1995. 127–128. Az idézett Kodály írás: Kodály, 2007. 266–267. A bibliográfiai adatért Kóvágó Zsuzsának tartozom köszönettel.



az Üvegestánc úgyszólván táncideológiai győzelem volt. Itt nem térhetünk ki arra, hogy ez a győzelem és néhány hasonló siker hogyan szolgált viszont alapul hamis ideológiák kovácsolásához az akkori táncmozgalomban; mikor egyesek a folklór felszínes ismeretében máris „túl akartak lépni” a folklóron.) Talán nem érdektelen megemlítenünk, hogy a nem konkrét tájegységhez fűződő önálló lánytánc koncepcióját Rábai éppen tíz év múlva valósította meg ismét, ezúttal azonban sokkal magasabb technikai szinten, a Lippentős c. kompozícióban.

(Maác László: *A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája*)<sup>\*\*</sup>

## PONTOZÓ (1951)

Két magyar tánc szerepel az együttes új műsorában: a Magyar tánc – Igor Mojszejev – és a Pontozó – Rábai Miklós koreográfiája. A nagy sikert aratott Pontozóról írja Hacsaturján: „Kitűnően érzékelteti a tánc bonyolult ritmikáját, férfiaságát, könnyedségét.” Sz. Galperin karmester nagy gonddal és körültekintéssel dolgozta fel a népi melódiákat. Művészetének nagy része volt a Briul és a Pontozó sikerében – állapítja meg Hacsaturján.

(Névtelen: *Két magyar tánc a Mojszejev-együttes új műsorában*)<sup>\*\*</sup>

\*\*\*\*\*

Kiviszik Berlinbe legújabb gyűjtésüket is, a Pontozót.

– Mit jelent ez a név? – kértem Rábai Miklóstól, a táncegyüttes vezetőjétől.

Válasz helyett beint a táncosokat és már nem is kell magyaráznia: ez a Nagyenyed-környéki székely tánc apró, szinte hegyes lépéseivel valóban pontokat rak a padlóra, új gyűjtés, nemrég tanulták egy odavaló fiútól. Igen nagyfokú táncstudás, elsőrangú ritmusérzék és nagy testi készenlét kell hozzá. Négy legény járja mindössze, de betöltik a színpadot.

(Boldizsár Iván: *Boldog fiatalok között*)<sup>\*\*\*</sup>

\*\*\*\*\*

Rábai Miklós és tanítványai – Mátyus Zoltán, Sík Ferenc, Várady Gyula, Vojnich Iván –szintén ebben az időben, 1951 első felében ismerkedtek meg a pontozóval s ennek nyomán hamar elkészült az első nagy sikerű, világhíró magyar férfítánc koreográfia (premierje 1951 májusában volt Prágában) melynek zenéjét Gulyás László állította össze Karsai fütyölt dallamaiból. Az Állami Népi Együttes 1951-ben Berlinben VIT-díjat is nyert a tánccal, majd bejárta vele a világot. Az ötvenes évek végén forgalmazott kisfilm is készült a koreográfiáról (amiről Karsai csak véletlenül, évek múlva szerzett tudomást).

(Martin György: *Karsai Zsigmond és a pontozó Magyarországon*)<sup>\*\*\*\*</sup>

<sup>\*</sup> Maác, 1963–1964. 60.

<sup>\*\*</sup> Névtelen, 1953.

<sup>\*\*\*</sup> Boldizsár, 1951. 4.

<sup>\*\*\*\*</sup> Martin, 1982. 213.



## ESTE A FONÓBAN (1951)

Színes, ötletben gazdag koreográfia a bodroghalmi Fonó. A tánc tervezője azt a nehéz feladatot oldotta meg kitűnően, hogyan lehet sok apró mozzanattól – népszokásból – összefüggő egészet alkotni. A Maszkások táncában Rábai Miklós nem használja ki eléggé az adott lehetőséget, itt elkelt volna még több virtuozitás és humor.

(Sárközy-Roboz: *Az Állami Népi Együttes hangversenye*)<sup>\*</sup>

\*\*\*\*\*

Az Ecséri lakodalmas tapogatózásai után megszületett az első kerek, egységes, szép táncfilm, az Este a fonóban. Úgy látszik, a film készítői s még inkább a szereplői első kísérletük óta mélyebbre hatoltak ebbe a sajátos műfajba, megéreztek a színpad és a film közötti különbséget s új helyzetükben emberábrázoló, jellemfestő tehetség dolgában is kiállták a próbát. Az Ecséri lakodalmas szép részleteinek megejtő hangulata még beléveszett a külsőségekbe, a merev élettelenységbe, a táncosok nem találták benne a helyüket; az Este a fonóban kompozíciójában otthonosan mozognak, élnek a táncosok s csak jelentéktelen részletek figyelmeztetnek arra, hogy még az út elején járunk.

E folyóiratban olvashattuk nemrég a film írójának, Banovich Tamásnak beszámolóját tervezéséről, céljairól.

A kész film azt mutatja, hogy az elképzelések és eredmények között alig van eltérés. Ami van, az is elsősorban a gyakorlat hiányán múlik s nem a terv vagy a tehetség hiányosságán. Ez pedig annak jele, hogy az Este a fonóban nem véletlenül sikerült ilyennek, hanem nagyonis tudatos munka eredményeképpen. S bár a filmből érezhető, hogy nem fékezi a táncosok ösztönös alakító kedvét, sőt feladatokkal ösztönzi a fejlődésben: a magától kicsattanó jókedv és játékoság mégis szigorú, tudatos, mélyebb tervszerűség gyümölcse. Rábai Miklós koreográfiája így tudott az addiginál több újat mondani. A drámai szerkezet gondosabb elemzése, a részletek arányának, jelentőségének tudatosabb méregetése nyomán rejtett szépségek bukkantak elő. Érezhetőbbé vált az egész láncalkotás ritmusa. S emberibbé is vált azáltal, hogy közelebről mutatja meg szereplőit. Ez a „közelebről” természetesen a film ábrázolási eszközeiből is következik, melyek nemcsak megengedik, hanem meg is követelik az átélt, érzékeltes játékot. Rábai Miklós táncalkotását dicséri, hogy a színpadra készült kompozícióból ennyi újra, többre futotta, hogy lelkileg mindez eddig is benne volt, csak nem tudott ennyire érvényesülni. Termékeny kölcsönhatás van itt kialakulóban a táncfilm és a színpadi tánckompozíció között: a filmezés tapasztalatai plasztikusabbá tehetik a színpadra készült koreográfiát is, s az új táncfilmekben még magasabb fokon érvényesülhetnek az új színpadi erények.

Az Este a fonóban-nak már a bevezetője is szerencsés: a kis, jelképes színpadnyílás, mely mögött kitarul a színpad, a természetesnél nyilván jóval nagyobb méretekkel. De a szem csakhamar megszokja a méreteket különösen, hogy táncosokkal telik meg ez a teremnyi szoba; már ismét otthonosan mozgunk, már meg is szűnt a színpad nagysága okozta feszélyezettség. Okos, művészi módja ez annak, hogy a néző ezt a táncot – műfajának megfelelően – színpadi kompozíciónak lássa s ugyanakkor teljesen valószerűnek fogadja el. Tudomásul vettük, hogy színpadi alkotást látunk, de nyomban benne is élünk, mert érzéseinket megragadja a tánc, a cselekmény.

A koreográfia szerkezetét a film közelebről megmutatja. A lányok és legények tréfálkozása – amelynek kezdetben a lányok a kezdeményezői – egyre vidámabb lesz, a hangulat egyre dévajabb s ebben a forró, feszült, vágódás fűtötte légkörben végül pompás, szenvedélyes tánc csattan

<sup>\*</sup> Sárközy-Roboz, 1951.



ki. Líra és komédia váltakozik, szövődik össze; s az érzelmek természetes hullámzása, viharzása csak lassan nyugszik el a cselekmény végére. Párok alakulnak, tekintetek találkoznak s most már a csönd esik jól. A feszültség feloldódott.

A filmben ennek a szerkezetnek a középpontjába egyetlen pár kerül: a tréfaival magakellettő, csúfolódó leány s a legény, aki jóleső, édes, ártatlan bosszút áll végül. Történetük voltaképpen semmiben sem különbözik a többi figura történetétől: csak éppen őket közelebről is szemügyre vehetjük, lassú egymáshoz csiszolódásukat tisztábban, mélyebben láthatjuk. Különösen a leánytól követel ez a feladat jellemábrázoló tehetséget. Alakítója (Kacsó Klára) nagyrészt sikerrel szerepel. Bonyolult lelkiállapotot kell pedig kifejeznie: ez a leány azért csúfolódik, hogy kellesse magát, s minél több borsot tör a legények s különösen választott párja orra alá, annál inkább azért teszi, mert a vére hajtja. A táncosnak mindezt nemcsak a cselekményben kell kifejeznie, hanem egész magatartásával, járásával, mosolyával, szeme villanásával. Ki is fejezi. Van egy mosolya (azt mondja vele: „na, megint kitaláltam valamit, előre mulatok rajta, de nem árulom ám el magam, csak ki ne pukkadjon belőlem, jaj, csak sikerüljön!”), ezzel a mosollyal kezdi szövögetni tervecskéit, s ez csakugyan jó. Jó egészen addig, amíg meg nem merevedik. Mert a film vége felé a néző már nem érzi elevennek a mosoly mögött a lelket; az arc vonásai változatlanok, de a mozdulat unottá lesz, elveszti kifejező erejét. Ez a példa arra int, hogy a jellemfestésben találékonyabbnak, változatosabbnak kell lenni, hogy még az átélt arckifejezés is külsőségessé szűrjül, ha közben a cselekmény, a helyzet, a lélek talaja kicsúszott alóla, s új kifejezési formákat kívánna.

A film jól él a képek, közeli és távoli beállítások ritmikus változásának, egyes alakok, jelenetek kiemelésének lehetőségével. Egyetlen alkalommal túloz. A székeken betáncoló legényeket vezérük egy intéssel fölparancsolja a székekre. Ez az intés hatalmas, széles mozdulat. Különösen, hogy alulról fényképezik s ezáltal olyan „heroikussá”, valószerűtlenné s ebben a szobában és helyzetben annyira idegenné lesz, hogy egy pillanatra megzavarja a tánc összhatását.

A jó elképzelést elvértve túlzásba viszik, elvértve épp az ellenkező hibába esnek. Tanúsítja egy részlet a film végén. A nagy táncforgatag lassan elcsitul, csak a történet főszereplői táncolnak egymásba felejtkezve. Egyedül maradnak a szoba közepén. Csönd van. Csak egy újabb tréfa téríti magukhoz őket, akkor kissé megzavarodnak s megy tovább a cselekmény. Ezt az egymásba felejtkezést, ezt a vad és huncut tréfálkozást követő, abból természetesen adódó csöndes találkozást nem eléggé magas érzelmi hőfokon mutatja a film. Itt bátran fényképezheték volna közelebről a táncosok arcát, szemét; kileshették volna a szerelmes találkozás minden szemérmes szépségét. A filmnek ez a részlete elnagyolt, felszínes. Pótolhatatlan pillanatokat szalaszt el a művész, veszít el a közönség.

A film gyöngéi azonban olyan részletkérdések, melyek többnyire a műfaj ifjúságával, készítőinek gyakorlatlanságával vannak kapcsolatban. Az Este a fonóban filmváltozata az Ecséri lakodalmas-hoz képest is, de önmagában is szép, jelentős művészi teljesítmény. Az Állami Népi Együttes táncosai nemcsak jól, lelkesen táncolnak, hanem játszanak is. Jellemformáló erejük nélkül sosem sikerült volna ilyen jól ez a film.

(Sebestyén György: *Este a fonóban, Játékos táncfilm*)<sup>\*</sup>

<sup>\*</sup> Sebestyén, 1953.



## ECSERI LAKODALMAS (1951)

Az Ecseri lakodalmas keletkezéséről szólva mindenekelőtt érdemes rögzíteni, hogy közvetlenül a kompozíció születése előtt egy-két évvel a Néptudományi Intézet (az Egyetemi Néprajzi Intézet elődje) kutatásokat folytatott a Pest megyei Ecseren. Lehet, ez volt az első vállalkozás a néptánc kutatásban, amikor úgynevezett komplex brigádokat alakítottak ki a különböző gyűjtési részfeladatok sokoldalú és egyidejű elvégzésére. A néprajzi kutató épp az a Gábor Anna volt (akkor és nekünk még Herman Panni), aki a MEFESZ-ben is táncolt, párhuzamosan egyetemi tanulmányaival. A filmfelvétel operatőrének feladatát dr. K. Kovács László, az Intézet munkatársa látta el, zenei gyűjtőként Volly István, koreográfusként Rábai kapcsolódott be. Nos, a felvétel végül megtörtént, az akkori adottságokkal rögzítették a csárdást, a marsot és az idős Murár József verbunkját. A gyűjtött anyag az Ecseri táncok című kiadványban is meglepő gyorsasággal napvilágot látott, a táncgyűtteseknek szóló tanácsokkal és a javasolt zenekíséret egyszerűen harmonizált kottájával. Ez utóbbi szintén Volly Istvántól származott.

Második évadunk végén már DISZ Központi Együttes volt a nevünk. Időközben ugyanis lezajlott a különböző ifjúsági szervezetek egyesítése a Dolgozó Ifjúsági Szövetségbe. Ha úgy tetszik, előléptünk: egy nagyobb szervezet ismert el bennünket magáénak. A dolgokon ugyan ez nem sokat változtatott, s nekünk csupán az volt a fontos, hogy végezhessük tovább a magunkét. Neki-láttunk tehát az Ecserinek. A bejövétel és a kivonulás marsformái („Már a miénk a menyasszony”, „Utcára nyílik a kocsmajtó”) aránylag hamar kialakultak a maguk hárm-as-négy-es csoportjaikkal. Megtanultuk a csalogató-s-kifordulós csárdást is, majd kialakult a vőlegény-vőfély-legények pajtástánca. Gyanítom, Miklósnak a legtöbb gondja a verbunkkal támadhatott, hiszen a sok oldott, széttagolt formával szemben egy nagy, kollektív és egységes képre ugyancsak nagy szükség lehetett. Vagyis Murár Józsi bácsi töredékes szólóanyagát egységes folyamatba és közös férfiverbunkba kellett átkalapálni. Végül meglett ez is.

Óhatatlanul felmerül a kérdés: miben különbözött a korábbi kompozíció az ÁNE később híressé vált Ecserijétől? Abban, hogy sokkal egyszerűbb volt, sokkal kurtább is. Azok az arányok, amelyek az ÁNE-verzióban akarva vagy akaratlan, de telitalálatként klasszikussá erősödtek, az elődváltozatnál még nem alakultak ki. Vagy ha igen, akkor – visszanezetből – amolyan zsugorított formában. Az ÁNE-változat sikerének titka többek közt éppen proporcionáltságában rejlik; minden része pontosan addig tart, ameddig kell, nem rövidebb ideig, s nem tovább. És természetesen a korábbi verzióban néhány részlet még nem szerepelhetett. Hiányzott a násznagy ünnepi „hoppmester”-alakja, amely később Léka Géza alakításával teremtődött meg; a menyasszony öltöztetési ceremóniája is éppen csak jelzésszerűen szerepelt. Ugyancsak új motívum a második verzióban az átöltöztetett menyasszony visszatérése. A legfőbb különbség azonban, hogy az ÁNE-változat egyik lehangulatósabb tétele, a gyertyás tánc a MEFESZ-nél még nem szerepelt. (...)

Az Ecserinek köszönhettem ezután, ha ugyan van benne köszönnivaló, hogy egy kicsit bepillanthattam a táncdal kapcsolatos szerzőjogi dzsungelbe. Csak ehhez most épp egy kerek évtizedet kell előreugranom. Az ÁNE verziója ugyanis, amelyik most már „az” Ecseri lakodalmas lett, elindult hódító útján, s hatalmas előadásszámot ért meg. (...) Ez a körülmény – nem is teljesen alaptalanul – felkeltette Volly István figyelmét. Kérte az együttestől, hogy az ő nevét is írják ki a plakátra, valamint, hogy a szerzői jogdíjból is részesedjék. Az ÁNE igazgatósága kitért az igény elől, mondván, hogy Maros Rudolf a zeneszerző. Az ügyből polgári per lett.

A Markó utcai Pesti Központi Kerületi Bíróságon indított keresetében Volly István az említett igény hangoztatása mellett annak is hangot adott, hogy az Ecseriben felhangzó népdalok az ő gyűjtései (ami a felhasznált dallamok többségét tekintve kétségtelenül igaz), s értéküket az is emeli, teszi egyedivé, hogy a gyűjtés óta e dalok már nem élnek a községben. (...) A bíróság



döntése végül szükségszerűen kompromisszumot tükrözött, s az utolsó tárgyalásról egyik fél sem kerülhetett ki abszolút fölényrel. Tudomásommal tehát az ÁNE-nek valamilyen egyösszegű térítést (honoráriumot?, kártérítést?) kellett folyósítania Volly István számára, azt az igényét azonban, hogy nevét is kiírják a plakátra, valamint, hogy folyamatosan részesedjék a jogdíjból, a bíróság nem akceptálta. (...) És Rábai folyvást dühöngött. Miklós ekkor még nem volt a társulat egy-személyi művészeti vezetője, azonban már ekkor testületi ügynek és mélyen személyes ügyének tekintette a per kimenetelét. Ne kerüljük meg a dolgot: az Ecserit elsősorban saját művének érezte, és ebben igaza is volt. Emellett azt sem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy a ma is élő gyakorlat a negyvenes-ötvenes évek fordulóján ugyancsak érvényben volt, nevezetesen: ha nem nagy zenei kompozíciós feladatról volt szó, hanem csupán dallamok fűzéséről, harmonizálásáról és hangszereléséről, többnyire épp a koreográfus volt a szerkesztő, ő határozta meg a zeneszerző számára, hogy „ezt a dallamot ide, azt amoda, ezt háromszor, amazt ismétléssel”, és így tovább. Egyáltalán nincs hát kizárva, hogy a MEFESZ-DISZ együttesben művelt forma, s a kiadvány zenei „blokkjai” Rábai szerkesztői intencióit (is) tükrözik. Elismerem, ehhez őt már tanúnak nem lehet megidézni. Az azonban elgondolkodtató, hogy átváltva az egyik együttesből a másikba, s az egyik Ecseriből a másikba, jó néhány korábbi fűzéshez ragaszkodott, mintegy önmaga korábbi és sikeresnek bizonyult elképzeléséhez. Hadd zárjam le ezt az eszmefuttatást nem a magam, hanem a tények fitorával. A bíróságon nem esett szó a gyűjtő, Gábor Anna jogairól, s nem esett szó a koreográfus Rábai jogairól.

(Maácz László: *Találkozások a táncdal*)

\*\*\*\*\*

1952-ben a Városi Színházban láttam az Állami Népi Együttes műsorát. A közönséggel együtt – amely kitörő örömmel és tetszéssel fogadta azt – engem is megragadott az előadás hangulata, nagyszerűsége – elsősorban az Ecseri lakodalmas. Ez volt számomra az első igazán dramatikus magyar koreográfia. Hősei és szereplői voltak, akiknek története előre vitte a cselekményt. Ez az előadás adta az élményt az Ecseri lakodalmas forgatókönyvének megírására. A feladat merész volt, de egyben lelkesítő, mert nemcsak új műfaj megteremtéséről és kialakításáról volt szó, hanem a magyar nép táncának és énekének megszeretetéséről Magyarországon és világszerte egyaránt. Úgy gondoltam, hogy ennél az első, és tulajdonképpen kísérleti filmnél túlnyomórészt megtartom az eredeti koreográfia gondolatmenetét és részleteit. Természetesen újraépítettem az egész történetet (a tánc alkotójával, Rábai elvtárral egyetértésben); igyekeztem kerek filmdramaturgiai egységet teremteni. Ennek az egységnek az alapanyaga az eredeti koreográfia volt, követve a téma epikus hangulatát. Helyszínleírás (új rész), vőlegény felvonulása, menyasszony előkészülete és találkozása a vőlegénnyel. A nagy esemény (esküvő) után a fiatal pár együtt indul a lakodalomra (új rész). Kontyolás: csendes előkészület a hangos lakodalomra. S végül az egészet feloldó, befejező, színesen kavargó lakodalom.

A forgatókönyvben végig követtem és kiemeltem (közeliakkal) a fordulópontokat és a játékos kapcsolatokat. Ezek a pontokon a tánc és a zene simábbá, lassúbbá vált, s így közelebb kerülhetett a filmkép. Ugyanis az erős mozgás filmképeiben (premier plánban): vagy erős szétdülést okoz (a zárt keretben felnagyul a mozgás), vagy egyszerűen kivágódik, kiesik a képből. Kiválasztottam a helyszíneket (még írás közben), hogy a külső felvételeknél mindig artisztikus háttérrel kaphassak; mert megfigyeltem más, külsőben készült táncfilmeknél, hogy a természeti háttér (fák, bokrok, virágok) a maga belső mozgalmasságával elvonja és feloldja a néző figyel-

\* Maácz, 2015. 55–57.



mét. A forgatókönyv elkészült, hossza 28 perc lett. A legérdekesebb probléma az volt: hogy fog tetszeni a közönségnek? Nem lesz-e hosszú (a színpadi koreográfia 13 perces), végig tudják-e követni a filmen a történetét?

Aztán bemutatták az Ecséri lakodalmas-t, s a közönség városon és falun, sőt külföldön is nagy tetszéssel fogadta. A néző félórán keresztül végig tudta követni minden magyarzó szó és felírás nélkül a film eseményeit. A műfaji kísérlet tehát sikerült.

Az Ecséri lakodalmas-nak azonban alapvető hibái voltak. Az első és legfontosabb az, hogy olyan formai elemek és körülmények (szituáció) kerültek a filmbe, amelyekre a tánckompozíció, illetve a film tartalma nem utal. Röviden: napjainkban történik, s nem fejezi ki mai valóságunkat. Ez persze magával von újabb hibákat: a film szereplői, a lakodalmas nép elszigetelődött a környezettől, a falutól (amelyet még fokozott a rendezés: legények felvonulása tanácsház előtt stb.). Ez az alapvető hiba egyrészt az írótól és kisebb részben a rendezőtől ered; másrészt viszont ez (a mai élet kifejezése) jelenlegi táncművészetünk legnehezebb problémája, melyet a film sem tudott megoldani. Tanulság: a jövőben a filmnek számolnia kell táncművészetünk jelenlegi kifejezési határaival (amely elsősorban mindennapi életünk kifejezésében szegényes). Tehát a táncfilmjáték műfajának ezen belül és ezzel együtt kell növekednie.

Az előbbiekkal kapcsolatos a másik hibaforrás is (amely bizonyos fokig a műfaj gyermekbetegsége): a film nem dolgozta át teljesen az eredeti színpadi koreográfiát az adott környezetben, és így a filmen belül stílusterést okozott.

E kezdeti – főleg írói – hibák mellett ki kell emelni a rendező szép képmegoldásait és filmszerű képösszekötéseit (folyamatos képrántások).

A film értékéről eltérőek a vélemények, de valamennyien megegyeznek abban, hogy kialakult egy új műfaj. Az Ecséri lakodalmas még sok egyéb pozitív és negatív tapasztalattal szolgál.

(*Banovits László: A táncfilm problémáiról*)

\*\*\*\*\*

Állami Népi Együttesünk egyik legnagyobb sikerű száma az Ecséri lakodalmas (Rábai Miklós koreográfiája, Maros Rudolf zenéje). Ezt a táncot – a színpad lehetőségeit teljesen kihasználva remek érzéssel és biztos tudással alkották meg. A lakodalmas levegőjét árasztja, annak eseményeit és változó hangulatait nagyszerűen mutatja meg. Az Ecséri lakodalmas egyre fejlődő színpadi néptáncművészetünk egyik legjobb alkotása, egyik gyöngyszeme.

Ezt a táncot látta viszont a magyar közönség – más rendezésben – a hasonló című új magyar színes rövidfilmben. A film rendezője Kalmár László Kossuth-díjas, szövegírója, Banovits Tamás.

Mi volt a film készítőinek célja? Nyilván az, hogy Rábai Miklós Ecséri lakodalmását vigyék filmre a film sajátos eszközeivel, a falu életébe beleágyazva. A film ezt a célt nem tudja következetesen végigvinni. Azzal, hogy természetes környezetbe helyezték a cselekményt, a koreográfia viszont változatlan maradt, kettősség állt elő. Amit Rábai elvtárs koreográfiájában helyesen és elegendőképpen fejez ki a színpad körülménye között, azt a filmnek a rendelkezésére álló még nagyobb lehetőségek kihasználásával kellett volna kifejeznie. Ez annyit jelent, hogy a színpadi táncot át kellett volna dolgozni vagy újra alkotni, szerves egységbe hozni a faluval, a falu életével, embereivel. A filmen azonban a cselekmény több részlete nem filmszerűen, hanem színpadszerűen hat. A falut, Ecsert, a színpadi koreográfiához díszletnek használják fel. Így ezeken a helyeken elszakad a valóságos környezetétől, megtörik. Nem lehet végig úgy érezni, hogy a cselekmény, tehát a lakodalom a maga természetes körülményei között játszódik le, vagyis, hogy egy parasztlakodalmat mutat be a falu életéhez szervesen kapcsolva. Az a benyomásunk, hogy a színpadi tánc bele van erőltetve környezetébe és így szükségszerűen hamissá válik. Ebben mutatkozik meg a film következetlensége, kettőssége.

<sup>1</sup> Banovits, 1953. 192.



kodalmat mutat be a falu életéhez szervesen kapcsolva. Az a benyomásunk, hogy a színpadi tánc bele van erőltetve környezetébe és így szükségszerűen hamissá válik. Ebben mutatkozik meg a film következetlensége, kettőssége.

A helyes megoldás az lett volna, ha kiinduló pontnak azt veszik a film alkotói, hogy az Ecséri lakodalmast mutassák meg, nem pedig az Ecséri lakodalmas koreográfiáját. Ebben az esetben alkalom nyílt volna arra, hogy megismertessék – túl a szép táncokon és szokásokon – a falut, az embereket; hisz erre a film lehetőséget ad. A film kezdő képe a menyasszony háza. Az udvaron sürgés-forgás, sütés-főzés. Él ez a jelenet, érezteti, hogy itt lakodalomra készülnek. Későbbiekben nem látjuk ezt ilyen egyértelműen. Szobát, kapukat, utcarészleteket mutat a film, de nem lehet látni az embereket, a falu dolgozóit, akik részt vesznek ebben a lakodalomban. A táncosokon kívül más embereket szinte nem is látunk. Így ezek elszakadnak a falu valóságos életétől. Ez a legélesebben a Tanácsháza előtti jelenetben mutatkozik meg. Itt az a benyomásunk, hogy a falusiak az Állami Együttes produkcióját nézik, holott az kellene, hogy szorososan hozzátartozzanak a cselekményhez. Ezt az elszakadást még csak fokozza a kis leányok indokolatlan táncolása. A film rendezési hibája az is, hogy nem lehet világosan érteni, melyik házban, melyik utcán játszódik, vagy folytatódik a cselekmény. Így nem logikus a vőlegény közeledése a menyasszony háza felé. (Egyszer már a kapu előtt vannak, majd később megint egy másik úton haladva látjuk őket.) Ezzel a nem eléggé átgondolt rendezéssel nem lehet egyetérteni. A film szövegét is nagyobb gondossággal kellett volna megírni. A nézőnek pontosan értenie kell, mi miért történik, kell, hogy könnyen tudja követni az eseményeket. Nyilván nem csak a szép táncokkal, zenével és szokásokkal szeretne megismerkedni, hanem az embereket is szeretné közelebről megismerni.

Fel kell vetni egy kérdést: helyes-e a filmben, hogy mindent csak táncal mutatnak be. Ugyanis a szobában játszódó jelenet (menyasszony öltöztetés) erőltetetten táncos. Ez a színpadon helyes lehet, de a film ennél több lehetőséget nyújt. Ezért történik, hogy azok a táncosok, akiknek nincs konkrét feladatuk, nem tudnak belekapcsolódni a cselekménybe. Részvételük itt szürke. Több mozgást, nagyobb természetességet várna a néző. Meg kell azonban mondani, hogy a táncosok a számukra is újszerű feladatot jól oldották meg, bár játékuk nem volt minden esetben meggyőző, eleven. (Különösen a mellékszereplőké nem.) A film egyik legsikerültebb része a végső tánc és az ehhez kapcsolódó epizódok. Itt emelkedő hangulatot áraszt, kifejezi a lakodalom, a mulatozás tetőpontját. A film zenéje szervesen kapcsolódik a tánchoz, segíti a cselekmény fejlődését, hangulatának érzékelését. (Bár technikai hiányosság, hogy a hang nem mindig esik egybe a megfelelő mozgással.)

Összefoglalva: a film nem tudja eléggé valószínűen, a maga természetességében megmutatni a lakodalmat, bár erre igen széles lehetősége volt. Ez a legnagyobb hibája. Oka az, hogy a táncok és a környezet nem kapcsolódnak szerves egésszé, a film rendezése nem következetes.

Az Ecséri lakodalmas egészében véve jó kezdeményezés és pozitív eredményeket mutat fel. A film elkészítését kísérletnek kell tekinteni és örömmel kell fogadni hibái ellenére is. Újszerű feladatot kaptak a film alkotói és szereplői. Az új megteremtése nem könnyű, nem megy egyszerre. Ez az első ilyen próbálkozás volt és igen helyes lenne, ha a jövőben is foglalkoznának ilyen, vagy ehhez hasonló filmek készítésével. Itt kívánjuk megjegyezni, hogy koreográfusaink egyes színpadi alkotásait igen helyes és szükséges lenne filmre vinni. Művészi, jó megoldásukra a szovjet koncertfilmekben láthatunk példákat.

A hibákra való rámutatással csupán azt szeretnénk elérni, hogy a jövőben táncos filmjeink művészileg még jobbakké és hitelesebbek legyenek.

(*Boldog László: Az Ecséri lakodalmas filmen*)

<sup>1</sup> Boldog, 1953.



\*\*\*\*\*

1950 tavaszán tanítottam először az ecseri táncokat, 1951 márciusában táncoltam először az Ecseri lakodalmast, s azóta hányszor hallottam elátkozva... mint „kövületet”, a maradiság jelképét. Pedig a Magyar Állami Népi Együttesnek nem ez volt az alapvető problémája, hanem, hogy Rábai Miklós korai halála után nem tudott tovább lépni. Nem az Ecseri lakodalmast több évtizedes előadásorozata, hanem a továbblépés hiánya okozta a problémákat.

1983 nyarán Gyulán találkoztunk, az 1948-as centenáriumi néptáncverseny, az első országos verseny döntőjének színhelyén, emlékezni, sírni, könnyezni a hajdani nagy indulatok, megindulások, elhatározások harmincötödik évfordulóján. Mennyi szépet gondoltunk el régen, milyen csodálatos jövőt gondoltunk el!

S ha gondosan megvizsgáljuk: mennyivel szebbek is megvalósultak, csak éppen meg akartuk gyilkolni egymást közben. És éppen itt, Magyarországon, ahol annyira színesen, gazdagon kivirágzott a néptáncművészet, ahol olyan széles horizont nyílt a folklór nyelvén beszélő alkotók számára! És ők tudták is élni vele. Csak egymással nem tudtunk és azóta sem tudunk élni. Mert nem tudjuk, nem tudják egymást elviselni.

Novák Feri, Györgyfalvai Kati, Timár Sándor, Pesovár Ernő, vagy a tanítványként maguknak utat törő Varga Zoltán, Zsuráfszky Zoltán, Farkas Zoltán és a többiek – nem tudok teljes névsort nyújtani, s most nem is ez a célom – megmutatták, mennyit lehet elmondani, megmutatni a magyar néptáncművészet nyelvén emberségről, igazságról, emberi érzésekről, indulatokról. Folklórnyelven alkotó koreográfusok jóvoltából ilyen tágas horizont még nem nyílt a világon, mint amit az elmúlt három évtized magyar néptánc-koreográfusai nyitottak.

És – Molnár István mellett – Rábai Miklós volt az első. Ha semmi mást nem teremtett volna, akkor is az Ecseri lakodalmast, ez a fehérbe, kékbe álmódott szerelmi költemény örökre megőrizné nevét a magyar néptáncművészetben. Sajnálom, hogy nálam nem méltóbb, hivatottabb műértő emlékezik erre a csodálatos alkotásra.

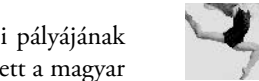
Ecseri lakodalmast. Az ötvenes évek egyik legcsodálatosabb alkotása, a hetvenes évek legtöbbet szidott műremeke. És negyedik évtizede a Magyar Állami Népi Együttes állandóan, többször ismételt zárószáma.

Hogyan kezdődött?

1950-ben Szentpál Mária hozta el a DISZ (Dolgozó Ifjúság Szövetsége, a mai KISZ elődje) táncgyűjtésének próbájára, a Testnevelési Főiskola próbatermébe a táncírási jegyzeteket. Akkor mint másodéves építész-mérnök-hallgató táncoltam ott, és második éve jártam át a Bölcsészkarra táncírást hallgatni, ami az akkori heti ötvenkét órás kötelező penzum mellett nem kis megerőltetést jelentett. De miután ezt már akkor jövődó életem alapjának tekintettem, valahogy már nem is volt nehéz. Rábai Miklós rám bízta az ecseri táncok betanítását a készen kapott táncírásból. Külön tanulmányt érdemelne, hogy mennyire felel meg Murár Józsi bácsi huszár-verbunkja és lakodalmi verbunkja a kezünközé került táncleírásnak... De ezt tanítottam be, a táncjelíráshoz hűen.

És megszületett az Ecseri táncok első formája. Alapja a keményen, szigorúan megfogalmazott verbunk volt, a hozzá lazán kapcsolódó csárdással. Ekkor már a megalakuló Magyar Állami Népi Együttesbe készültünk, a bölcsész Sik Feri, néprajzos Maácz Laci, Lengyel Miklós, mérnök-hallgató Vojnich Iván, testnevelő hallgató Ripka Ilona és a többiek.

Ahogy manapság megnézem az akkori filmfelvételt, nem látom rajta az ecseri verbunkot. Gondolom, nem Murár Józsi bácsi tehet róla, hanem az akkori néptáncszemlélet, vagy egyáltalán akkori ismereteink, vagy inkább ismereteink hiánya, ami miatt ma ne szidjon se Timár Sándor, se táncismeretekben gazdagabb társai, mert nekünk akkor ennyi jutott. Az Ecseri lakodalmast



Rábai Miklós útkeresésben, utak megtalálásában, kijelölésében gazdag koreográfusi pályájának egyik legelső gyümölcse. Gazdag teremtő fantáziájának köszönhető, hogy megszületett a magyar néptáncművészet egyik örök életű remekműve.

A mű előzményei: gyűjtés Ecseren, több ismert gyűjtő közreműködésével. A nagyrészt szlovák lakosság magyar és szlovák népdalai és táncai adják a gyűjtés alapanyagát.

Gábor Panni, Volly István és társaik találtak olyan népdalt is, amelynek magyar szövegét utólag kellett „kitalálni”, megírni, mert Ecseren csak szlovákul énekeltek. 1950 elején-közepén színpadra került az „Ecseri” első formája, a DISZ együttes előadásában, már az ősszel – néhány hónappal később – megalakuló Állami Népi Együttes kontójára vásárolt jelmezekben. Alapanyaga: Murár Józsi bácsi „Huszárverbunkja”. A többi – a marson és csalogató csárdáson kívül – majdhogynem „kitaláció”, azaz csodálatos példa arra, hogy ha valaki vérében érzi, tudja a népművészetet, milyen szépen tud vallani vele szépségről, szerelemről, emberi érzésekről.

A mű tételei: lányok és menyecskék bevonulása; a menyasszony öltöztetése; férfiak bevonulása; a vőlegény szólója; az asszonnyá öltöztetett menyasszony; gyertyaosztás és gyertyatánc; körverbunk; csárdás; elvonulás.

Ha az ember végignézi ezt a mintegy negyedórás, mindig több ismétlést követelő remekművet, elgondolkozhat: mi a titka a sikernek? Maga a mozgásanyag – mai szemmel – szegényesnek mondható. Van a körverbunk, a maga öt motívumával, visszatérő alkalmazásával. Az egyszerű csárdás csak ráadás. Tehát tulajdonképpen egyszerű mozgásanyagból megoldott negyedórás kompozícióval állunk szemközt. Miért lett ez mégis negyedik évtizede maradó alkotás? Mert:

1. Rábai Miklós 1950-ben képes volt absztrahálni, abban a korban, amikor kötelező volt a „hurróoptimizmus”, amikor vidám, üde „népitáncokat” kellett gyártani. Amikor a „népitánc” volt az egyik jelzője, mutatója népünk egyre szebb életének. Igaz, hogy a padlásokat is leseperték, szemernyi mag sem maradt, de örülni kellett.

2. Rábai Miklós megteremtett egy olyan művet, amelyben megszületett a szerelem, két ember egymásra-találásának, egybekelésének gyönyörű himnusza.

3. Nem a lakodalmak pálinkától, bortól hangos, kemény viccekkel terhes hangulatát, hanem a fiatal pár szíveinek egymásra találását próbálta és tudta színpadra állítani. Fehérbe és kékbe öltöztetett szerelmi-lakodalmi szimfónia – Mallász Gitta remeklése Rábai mellett –, és az átöltöztetett új asszony gyönyörű vörös ruhája, a lángoló szerelem színpadon égő jelképe adja az Ecseri lakodalmast színeit.

Harmincnégy éve él és élni fog a színpadon ez a csodálatos mű. Láttam Észak-Amerika, Dél-Amerika, Kína, Japán, Közel-Kelet, a teljes Európa és – ami a legtöbb – Magyarország a magáénak tartja: az Ecseri lakodalmast a magyar néptáncművészet egyik legkiemelkedőbb műve.

Érdemes lenne elgondolkozni azon, hogy ha egy nép lelkét akarjuk bemutatni, nem feltétlenül virtuóz táncait kell csupán megmutatni belföldnek és külföldnek, hanem érzelmeit, indulatait is. Az Ecseri lakodalmast menyasszonya gyönyörű nő, ha úgy választják ki, hogy szíve is legyen. A bemutató táncoló Horváth Saródi Terike, a sok éven keresztül táncoló Drávucz Margit aktív, tevételes részese volt a mű világsikerének. És Tarczai Laci, a többi, mint két évtizedes vőlegény, akinek méltó követője Incze Péter.

Az Ecseri lakodalmast példát, mintát adhatna arra, hogy ha valaki néptáncot állít színpadra, miként csinálja. Tulajdonképpen csekély eredeti anyagból, inkább csak zenei, szóbeli és gyermekkorból hozott hagyományokból ilyen alkotni – igazán nagy művészre vall. Rábai Miklós az volt.

Az alkotás közben sorra tisztult le, kristályosodott ki a végső mű. A menyasszony-kikérés hagyományos momentumai közül Rábai játékos szenvedélyeiből az öregasszony, tyúk, gyermeklány, vénlegény ötlete sorra eltűnt, és maradt a két, menyasszony helyett kipörgő kislány. Letisztult a mű, a szó jó értelmében „sterilizálódott”. Rábai szakított a játékos elemekkel, a lakodalmast



járulékos elemeivel. A lényegre koncentrált, egy férfi és egy nő egymásra találásának megismételhetetlen pillanatára. Nagyobb hangsúlyt kapott a vőlegény és a menyasszony a műben, mint igazában a lakodalom rituális szertartásai közben. (Az egy tányérból evő fiatal pár igazából szinte mellékszereplő a lakodalomban, a jó szövegeivel villogó vőfély, a hangoskodó vendégek mellett. Őmiattuk emelik a sátrat, az ő kedvükért ölik a birkát, tucatjával a csirkét – , de igazából a többiek mulatnak.) Lakodalmat sokféleképpen lehet bemutatni. Rábai kikerülte a lakodalmak borgőzös hangulatát, játékos sokszínűségét. Nála a főszereplő a menyasszony és a vőlegény, ők vannak a középpontban, rajtuk van a fejtű. A többiek – csak körítés.

Van egy férfi és van egy nő. Szeretik egymást és egymásé lesznek. Hogy máskor ez a rokonok, ismerősök italtól bűzös hangulatában történik, ez most nem érdekes. Itt és most két fiatal talál egymásra. Az Ecseri lakodalmas fiatal párja gyönyörűen esküszik. Rábai Miklós nagyon szépen és az örökkévalóságnak vall a szerelemről. Igazából nagyon kevés mozgásanyaggal, de nagyon sok érzellemmel és alkotástudással. Megteremtette az Ecseri lakodalmast, a magyar néptáncművészet százszor elátkozott és ezerszer megáldani való, gyönyörű remekművét.

(Várady Gyula: *In memoriam Rábai Miklós. Ecseri lakodalmas*)

\*\*\*\*\*

A Forradalmi Képek és a Kisbojtár után harmadszor láttuk a Népi Együttest. Ez az est, az Ecseri lakodalmas mutatta meg igazán az együttes népi oldalát.

Tizenegynéhány évvel ezelőtt, legelső műsorukon is szerepelt már számaik közül Kodály Kállai kettőse, Gulyás Üvegestánc és Este a fonóban-ja, meg Maros Rudolf Ecseri Lakodalmasa, mind Rábai Miklós koreográfiájával. Akkor – s azóta is – ezek a számok jelentették a népi muzsika és a népi tánc színpadra állításának, feldolgozásának klasszikus példáit. Zene és koreográfia valósággal iskolát teremtett. (És akadtak, elég szép számmal, szolgálai másolók is, akik súlyos károkat okoztak a műfajnak.)

Az együttes „ösműsorát”, vagy legalábbis annak legfontosabb darabjait láthattuk tehát, s épp az előző két műsor után felmérhettük, mi volt a kezdet, örömmel láttuk, hogy ezek a számok több mint egy évtized után is frissek, életteli, hitelesek. Jó úton indultak tehát annak idején azok, akik hagyomány és útmutató előzmények nélkül vállalkoztak egy műfaj megteremtésének kockázatos feladataira. A Kállai kettős, az Üvegestánc, az Ecseri lakodalmas ma már „világszámok”, Londontól Pekingig tapsolták vörösre a nézők a tenyerüket, újrázást követelve. S bárhová mennek az együttes tagjai a jövőben, ezek mindig sikerszámok maradnak, mert megmutatnak valamit – és nem is keveset – egy nép lelkületéből, feltárnak néhány drágakövet a folklór kimeríthetetlen kincséből.

A régi számok közé beillesztett újabb darabok szervesen és törés nélkül illeszkedtek ebbe a környezetbe, jól kidomborítva az együttes népi jellegét. A sokéves begyakorlottság egy pillanatra sem vált rutinná, hanem minden percben eleven, friss, mozgalmas volt a színpad. Nehéz lenne bármelyik számot is a másik fölé emelni, de mégis külön említésre méltó az énekkar nagyszerű teljesítménye, Csenki Imre vezetésével. Az Esti dal még nem szólalt meg így Zalaegerszegen, ilyen selymesen puha pianókkal és ilyen fényes crescendokkal. Kár, hogy csak egyszer hallhattuk őket a capella énekelni. S nem lehet említetlenül hagyni a bravúrosan játszó zenekart sem. A tánckart az Ecseri lakodalmasban és külön a női kart a két lánytáncban nyújtott kitűnő teljesítménye dicséri.

(Takács István: *Az Állami Népi Együttes harmadik műsora. Ecseri lakodalmas*)

<sup>†</sup> Várady, 1984.

<sup>\*\*</sup> Takács, 1962.



\*\*\*\*\*

Mondják, hogy az Ecseri lakodalmast évekkel ezelőtt nem vállalták magukénak az ecseriek, azt kifogásolták benne, amivel a táncjáték gazdagabb az eredetnél. Azóta sokan belátták és megértették, hogy Maros Rudolf zenéje és Rábai Miklós koreográfiája éppen az eredeti, az ecseri jelleget tette benne érvényes művészetté.

(Tamás István: *Az Állami Népi Együttes ezredik fellépése*)

\*\*\*\*\*

Rábai művészetét az 1951-es felszabadulási műsor óta ismerjük. Ezt az első bemutatkozást az Állami Népi Együttesben a nyersanyag keresése, megtalálása és a tisztán folklorikus formakincs-csel való színpadi próbálkozás jellemzi. A fő szempont itt a formahűség volt, amikor a magyar népi mozdulatelemeket, motívumokat és táncokat a maguk hitelességében kellett megragadni, elemezni és elsajátítani. Jellemző alkotása ennek az analitikus stádiumnak az Ecseri lakodalmas, amely a maga nemében mindig nagy sikerre számíthat.

(Dienes Gedeon: *Új művek az Állami Népi Együttes műsorában*)

## KÁLLAI KETTŐS (1951)

Rábai „találmánya”, az első „triós számok” (vagyis az ének-, zene- és táncari közös produkciók) ugyancsak megnyerték a publikumot. Róluk, az Ecseri lakodalmasról és a Fonóról szólva – valamint az első műsorba beilleszkedő Kállai kettősről, amelynek partitúráját Kodály kifejezetten az együttesnek írta – eszembe jut Rábai két vallomása, tíz évvel későbből. Az egyik a Kállai kettősre vonatkozik, melyről Miklós azt mondta, hogy egyszerűen vért izzadt koreografálás közben. Elképzelhetjük a szituációt: adva volt a többperces partitúra, amely már születésekor ereklye-számba ment, de hogy lehetett húzni belőle! És adva volt egy kis, alig kétperces némafilm-tekercs a harmincas évek közepéről, néhány motívummal, hogyan dagassza ezt fel a partitúra időtartamára?! Nos, innen származik a Kállai motívumismétlődésének és térjátékának a magyarázata.

(Maácz László: *Találkozások a tánccal*)

\*\*\*\*\*

Elmélyült művészi munka az Ecseri lakodalmas, ahol külön ki kell emelni a menyasszonyt alakító, táncosnő művészi teljesítményét. Nem mondhatjuk el ugyanezt a Kállai kettős-ről, ahol igen gyakran válnak a tánc alakzatai öncélúvá és a mű nem fokozódik eléggé. Olyan értékei vannak ennek a táncnak, hogy megérdemli az átdolgozást.

(Sárközy-Roboz: *Az Állami Népi Együttes hangversenye*)

<sup>†</sup> Tamás, 1959.

<sup>\*\*</sup> Dienes, 1960. 35.

<sup>\*\*\*</sup> Maácz, 2015. 113. Egy ekkortájt keletkezett másik Rábai-koreográfiáról (Völgységi leánynező, 1951–52. Átdolgozása: Völgységi szvit, 1957.) lásd: Maácz, 1963–1964. 62.

<sup>\*\*\*\*</sup> Sárközy-Roboz, 1951.





\*\*\*\*\*

Az Este a fonóban és az újraformált Ecseri lakodalmos kompozíciókkal az együttes lényegében új műfajt teremtett, az ún. „triós” számok műfaját. (Az elnevezés az ének-, a zene- és a tánc- kar összmunkáját jelzi.) A műfaj előzményére már korábban rámutattunk. Ami itt új, az az „össznépművészet” kialakítását célzó forma, illetve a hangulatoknak és kifejezéseknek az a gazdag skálája, ami ebből a formából fakad. Megjegyzendő, a triós számokon belül kezdettől fogva a műveknek két nagy típusa alakult ki: a valamilyen cselekményvázra-, rendszerint egy többé-kevésbé dramatizált népszokásra épülő művek típusa, s a drámai cselekmény nélküli, nagyívű lírai kompozíciók típusa. Így csatlakozott az első típust alkotó Ecseri lakodalmashoz és Fonóhoz az első műsorban a Kállai kettős, amely a geometrikus formák „diadala” volt, s így jött létre pl. tíz év múlva egymás mellett a Kukoricafosztás és a Fergeteges. Magáról a műfajról még annyit, hogy nemcsak hazai, hanem sok tekintetben európai viszonylatban is az ÁNE speciális műfaja lett, s ebben a formájában mindmáig az együttes arculatának egyik legfontosabb meghatározója.

(Maácz László: *A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája*)<sup>\*</sup>

### BÚCSÚ A LEGÉNYSÉGTŐL, SZÜRETEN (SZÜRET; MEGÉRET A SZÓLÓ), 1952.

Búcsú a legénységtől. Vavrincez Béla zenei feldolgozása, Rábai Miklós koreográfiája. A szólót táncolták: Léka Géza, Pálfi Csaba és Varga Vera. A tánc rövid cselekménye az, hogy a megházasodó „legénybíró” az új legénybírónak adja át botját, kapuvári szokás szerint. A koreográfus az igen értékes táncanyagból készült kompozícióban a jellemkiemelésre való helyes törekvést egészében nem tudta megoldani. Helyenként szépek a táncrészek (ilyen a tánc indulása), de nem eléggé segítik a koreográfia fejlődését. A cselekmény a kompozíció szaggatottsága miatt – amit a zene is alátámaszt –, alig érthető. Így a táncfeldolgozás nem ragadja meg különösebben a nézőt. (...)

Az új táncműsor méltó befejező száma Rábai Miklós Szüreten című táncjátéka. A kompozíción érezzük az alkotó művész igen gondos előkészítő munkáját. A szerepek világosak és kidolgozottak, ami annak a következménye, hogy mindenki tisztában volt saját, egyéni feladatával. A szüret itt kerete két egymást kereső és megtaláló szerelmes fiatal történetének. A szüret jóízű, vidám, tréfákban gazdag hangulatában bontakozik ki és teljesedik be a hozzánk közelálló legény és leány egymásra találásának boldog eseménye. Ez a mű valóban novella táncban elbeszélve. Az egymásba kitűnően kapcsolódó részletek mind a központi cselekmény kibontakozását, fejlődését segítik elő. Már nem egyszerűen a hagyományok szép tolmácsolásáról van szó, mint az első műsor Fonó-jában vagy Ecseri lakodalmos-ában, hanem valamivel többről. A népi szokásvilágban megmaradva szabad életünkre jellemző embereket mutat be a kompozíció: vérbő, népi típusokat. A táncsoport kitűnő összmunkájából kiemelkedik a szerelmes pár: Ripka Ilona és Sík Ferenc nagyon komoly művészi teljesítménye. Igen bensőséges átéléssel oldják meg feladatukat. Gyönyörű a lírai kettősük. Ízes volt az örökös tréfacsinálót megszemélyesítő Csizmadia Imre humoros alakítása. Farkas Ferenc Kossuth-díjas énekes-zenés feldolgozása gyönyörűen együtt zeng, lüktet a táncsal, bizonyosságául annak, hogy zenének és táncnak elválaszthatatlan egységben kell lennie a közös tartalom hú tolmácsolásában.

(Csizmadia György: *Az Állami Népi Együttes új táncműsora*)<sup>\*\*</sup>

<sup>\*</sup> Maácz, 1963–1964. 60.

<sup>\*\*</sup> Csizmadia, 1953. 148., 150–151.



### HÁROMUGRÓS (1952)

Rábai Miklós bájos leánytánc-feldolgozásával, a Háromugrós-sal ismét egy gyöngyszemet adott az Állami Népi Együttes nemcsak a közönségnek, hanem öntevékeny csoportjainknak is. Annak ellenére, hogy nincsenek kiemelt alakok, a leánycsoport egésze világos, élénk és kedves színekkel állítja élénk fiatalságunkat. Pompás és kifejező a tánc indítása. Ezt a vidám, emelkedett hangulatot a koreográfia állandóan fokozni tudja. A hangulat akkor sem veszít erejéből, mikor hirtelen lassú, énekes-táncos rész következik. Megkapóan szép és egyszerű, ahogy ebből a lassú részből átvált a kar a gyorsba. Nincs semmi felesleges mozdulat, semmi aránytalanság. Gulyás László a kedves számhoz egyszerű, stílusos zenei feldolgozást írt.

(Csizmadia György: *Az Állami Népi Együttes új táncműsora*)<sup>\*</sup>

\*\*\*\*\*

Nem a koreográfia teljes és részletes tartalmi és formai elemzésére vállalkozom, mert erről csak hosszabb, alapos munka után lehet majd beszámolni. Ellenben szeretném elmondani, miért érzem és tartom ezt a kompozíciót, a benne kifejeződő érzelmeket és megnyilvánuló magatartást újnak?

Érzésem szerint – és ez megegyezik sok más ember véleményével – ebben a kompozícióban a táncosok olyan érzelmeket fejeznek ki, olyan magatartásúak, ami a nézőt érzelmeiben felemeli, az érzelmek és magatartás nemessége pedig azt a vágyat kelti, hogy szeretnénk olyanok lenni, mint azok a fiatalok, akik táncolnak előttünk.

Meg vagyok győződve arról, hogy ez a koreográfia, ennek érzelmi és magatartásbeli tartalma nem olyan, mint ami a szerelmi vagy érsekcsanádi leányok tánca közben kibontakozott, hanem több annál. A Háromugrós-ban benne van mindaz, ami az alkotóművész emberségében értékes, amit ő jónak lát, és az is, ami az együttes kollektívájában értékes és mai, illetve az az eszmény is, amit ez a kollektíva emberi magatartásban elérendő célként maga elé tűzött. Mindez jóval több annál, amit az élő néptánc, vagy a legjobb falusi csoportok spontán erejű tánca kifejezhet.

(Körtvélyes Géza: *Mai valóságunk ábrázolása*)<sup>\*\*</sup>

### ELSŐ SZERELEM (SZATMÁRI TÁNCOK, 1953)

A bemutatón hatalmas siker kísérte Rábai Miklós Első szerelem című kompozícióját. (Zenéjét Gulyás László szerezte.) A tánc a félénk, kicsit mamlasz, félszeg kamaszlegénykét hozza élénk, aki először lesz szerelmes életében s nem tudja, hogyan közeledjék szíve választottjához. Valószínű embert állít élénk a koreográfus a főhős személyében (Tarczi Zoltán alakítja). A szerelmet még nem próbálta s millió gátlással van teli. Nem tudja, mit kezdjen a kislánnyal, aki viszont már alig várja, hogy legalább a kezét megfogja vagy egy kedves szót mondjon neki. A legény azonban többszöri nagy nekirugaszkodás után is megtorpan a leány tekintete előtt. Csak kalapját forgatja tovább félszegen. A leány végül is megsokallja a mamlaszkodást és faképnél hagyja a legénykét. Idősebb legénybarátai segítik át aztán a kezdeti nehézségen, akik mellette állnak s tanácsokkal látják el, mit tegyen, hogy tegye. Sok mulatságos helyzetet keresztül bonyolódik a cselekmény egészen addig,

<sup>\*</sup> Csizmadia, 1953. 148.

<sup>\*\*</sup> Körtvélyes, 1953. 346. Vö. Varga, 1962.



míg végre „összeboronálják” őket. Ezután a legényke már nagyon jól érzi magát, egészen összemegdedik párjával. A végén azután, mikor ismét tanácsokat akarnak adni legénybarátai a továbbiakra, már nem fogadja el a tanácsadást, mondván: már ő is nagyon jól tudja, mi a teendő.

Az Első szerelem műfajában hasonló a Fonó című kompozícióhoz. Azonban ebben a műfajban nagy továbblépést jelent. Többet ad annál felépítésében, kompozíciós megoldásaiban, szerkesztésében, színpadszerűségében, típusalkotási és ábrázolási törekvéseiben és nem utolsósorban gyönyörű táncbaiban. Az Első szerelem méltán aratott nagy sikert és joggal számíthatjuk az együttes eddig ismert kompozíciói közül a legjobbak közé.

Mi az, ami az Első szerelem sikerét adja? Elsősorban ötletgazdagsága, egészséges, harsány kacagást kiváltó bájos humora, amely sugárzó derűvel festi alá az alig felcseperedett emberkék gátlásokkal teli első szerelmének kedves líráját. A cselekmény kibontakozása sok színnel tarkítva, derűs, komikus helyzeteken keresztül folyik. Nagyon jól kihasználja a koreográfus a félszeg legényke és a „nagy legények” ellentétes jelleméből fakadó egészséges, bő humort. Az ebből adódó ötletek pedig erőteljesen fejlesztik tovább a cselekményt. Több helyen ezt a jellemekből fakadó humort a helyzet adta komikum váltja fel (pl. amikor a kos felökleli a tanácsokkal szolgáló nagylegényeket); ez azonban táncos megoldásának gazdagsága miatt nem válik szimplábbá a kétségtelesen erőteljesebb, jellemből fakadó humor mellett. Ez a vidám humor teszi színesebbé a kislány „spárganyomon” történő párjára-találása után adódó kedves lírát, a legénykében még mindig meglevő gátlásokat pedig ötletes humorral élezi ki s teszi elragadóan kedvessé.

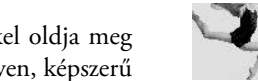
Ugyanazt a kedves humort viszi tovább a koreográfus, miután már egymásra talált a két szerelmes s megértik egymást. A végére azonban valószínűtlenül nagyot változik a félszeg legényke.

Az a legény, akinek esetlenségén, tehetetlenségén mindenki mosolygott, – bár mindenki segítségére volt gátlása leküzdésében – végtére akkorát fejlődik, hogy szinte már ő „dirigál” a legényeknek is és ő irányítja tovább a mulatságot. A kompozíció vége, hogy már visszautasítja a legények további tanácsadását, jelentené igazi és hihető fejlődésének tetőpontját. A probléma azonban az ez előtt történetknél merül fel, amikor a kis félszeg legényke lesz a legény- és leánysereg irányítója.

Vagy talán csak – mint a nap hőjét – ezzel is ugratni akarják a többiek, hogy ma „nagy legény lehet” s ők ehhez „alájátszanak” neki? Nem ezt a törekvést mutatja a kompozíció. Így azután valószínűtlennek tűnik a jelleméből nem fakadó s a lezajlott eseményekből sem következő hirtelen nagy változás.

Milyen eszközökkel érte el Rábai Miklós ennek a kompozíciónak nagy sikerét? A művészien megkomponált táncokkal, amelyek kiemelik a jellemek és a cselekmény érthetőségét s erőteljesen rajzolják meg a cselekményben részt vevő társaság derűjét s egy frissen bimbózó szerelem kibontakozásához való kapcsolatukat. Mindenki szívében viseli és tőle telhetően – legtöbbször humorral – segíti a két fiatal egymásra találását.

Rábai Miklós koreográfusi munkájában újabb nagy lépést jelent előre az Első szerelem című kompozíció. Számot ad kiváló színpadérzékéről és színpadismeretéről, rendezői képességeiről. Egész apró eszközökkel csodálatos táncos hatást tud elérni, ami az érthetőség és a hangulat fokozását segíti elő. Ilyen fergeteges, szilaj táncokat hivatásos együttestől magyar néptánckompozícióban még nem láttunk. Gondoljunk csak a leányok első bemutatására, amikor megjelennek a színpadon. Egyszerű eszközökkel nyújt róluk kiváló jellemzést a koreográfus. Vagy gondoljunk a legények vad verbunkjára, amely magyar férfitáncaink legjobb színpadi megformálásai közé tartozik. Nagy fejlődésről tesz tanúságot az egész tánc, de különösen a finálé megkomponáltsága. A férfi verbunk és a csárdás olyan fergeteges, sodró lendületű, hogy szinte odakívánkozunk a táncoló leányok, legények közé. A verbunknál az elől táncoló s egymást váltó legények szilaj táncát még fokozza a félkörben elhelyezkedett férfikar mozgása: az állandóan lüktető sarkantyúpengetés s



a szólót hangsúlyozó, azt nagyszerűen aláfestő mozgás. Nagyon jó művészi érzékkel oldja meg Rábai Miklós azt a feladatot, hogy az elől táncolók és a kar között meglegyen az eleven, képszerű és táncos kapcsolat, ami kidomborítja a szolisták táncát.

Amikor már a legények szilaj tánc a végsőkéig feszül, amikor a hangulat már a tetőponton van, s amikor már azt hisszük, hogy nem lehet tovább fokozni a táncot, berobbannak a verbunkolt táncoló férfiak közé a leányok, rigmust kiabálva, kezüket magasba emelik s a vad lüktetés után a lányok karjainak lágy hullámozása még tovább emeli a hangulatot s még tovább fokozza az addig már végsőkéig feszített lendületet. Az utána következő csárdás pedig egészen új hangsúlyt ad a végső befejezéshez. A koreográfus megbontja a tömeget, részekre osztja, kiemel egyeseket, majd ismét másokkal váltja fel őket. Állandó mozgás, forgás, feszült hangulat festi színesebbé a kompozíció egész menetét, a cselekmény kifejlődését, a jellemeket.

A tánc a cselekmény befejezéséből következő ötletes tablóval zárul. Mindenki eltávozik a színről, csak a szerelmesek maradnak és a „tanácsadó legények”. Majd, miután azokat is elküldi a „hósszerelmes”, – hogy egyedül is tud már boldogulni – kettesben maradnak. A társaságot azonban nem hagyja nyugodni a kíváncsiság: vajon mit csinál egyedül ez a kis mamlasz, s visszadugják fejüket. Ez a leskelődés adja a kompozíció végét, a tablót.

A helyenként még érezhető pontatlanság csupán itt a tablónál hatott zavaróan. A zenétől függetlenül dugták vissza fejüket a leskelődők a kulisszák mögül s ez annyira tisztázatlan volt, hogy a közönség nem tudta, mi lesz. Vége van – vagy még lesz valami?

A kompozíció másik hibája – szintén a kidolgozatlanságából ered – az, hogy a botforgatásban egyébként nagy technikát eláruló táncosok táncánál a kompozíció lendülete megtörik. Ez a törés a kidolgozatlanság adta bizonytalanság mellett nagyrészt a zene bizonytalanságából és – gondolom – nem szerencsés hangszereléséből is fakad. A furulya nem tudja megtartani ebben a formában azt a lendületet, ami az előtte és utána következő jelenetek összekapcsolásához szükséges lenne. A zene egyébként egészében jól hangsúlyozza a cselekmény fordulatait. Látszik, hogy a tánc és zene párhuzamos, összehangolt munkával készült el.

Külön ki kell emelni a táncosok – elsősorban Tarcsi Zoltán és Pospisek Erzsébet, valamint Papp Mihály és Léka Géza – színészi alakítását. Éreztük még a megérettég, a teljes kidolgozottság hiányát, de ennek ellenére biztató jeleket láttunk annak, hogy a jellemábrázolás felé újabb lépést tett az együttes táncára.

A siker mellett is érezhető volt az, hogy nem érett még be a kompozíció. Azonban már ebben az előadásban is megmutatkoztak kiváló erényei s méltán aratott nagy sikert.

*(Lengyel Miklós: Az Állami Népi Együttes két új száma)*

## GYÖRGYFALVI LEGÉNYES (1953)

A Györgyfalvi legényes igen szép, virtuosus, vibráló ritmusú, bonyolult technikájú néptánc. A kompozíció ezt a néptáncanyagot két táncossal mutatja be és arra törekszik, hogy a tánc minden sajátos szépségét feltárja, sűrítse és felfokozza. Nagyrészt sikerült is megoldani ezt a feladatot. Amivel azonban a kompozíció – szerintem – alatta marad a Pontozónak, ez az, hogy még a visszafajtott erőt érzékeltető, hirtelen leállításokkal és csak apró mozdulatokkal kifejezett ritmusok ellenére is kissé hajszolt az egész tánc. És ami még lényegesebb: majdnem egyugyanazon erőfokon mozog elejétől végéig, tehát nem eléggé változatos, fejlődő. A kompozíció hibája az is, hogy erő-

\* Lengyel, 1953. 350–352. Egy 1953-ban született másik alkotás volt a Bevonulás (Kapuvári táncok) címet viselő koreográfia. Leírását lásd ugyanitt: Lengyel, 1953. Ugyanebben az esztendőben került bemutatásra a Magyarvistai táncok (A két öntelt) is, lásd: Csizmadia, 1953. 148–149., Körtevényes, 1954. 155–156.



sen az egyik táncosra épít, a másikra pedig különösen sok apró mozgású ritmusjátékot hárait, ami az „egyensúly” rovására megy és nagyon nehéz feladat elé állítja a szóban lévő táncost is.

Az előadás az átélés, a játék és különösen a technikai kivitelezés szempontjából itt is jó és egyaránt érdeme Vojnich Ivánnak és Erdélyi Tibornak.

*(Körtvélyes Géza: Az Állami Népi Együttes új táncműsora)*

\*\*\*\*\*

A harmadik Rábai-kompozíció, a Györgyfalvi legényes, második feldolgozása ugyanannak a néptáncnak. Sikeres újraalkotás ez. A kitűnő táncanyag ebben a formában művészebb, megkomponáltabb, mint az előzőben, ahol csak két legény táncolta. Kedves ötlet a színpadon szerepeltetett háromtagú zenekar. Ez nyilvánvalóan elősegíti a tánc közönségsikerét. Megoldásra vár még a bejövétel és a kimenet, ami jelenleg még nem teljesen indokolt. Teljes ítéletet most nem mondhatunk, mert a kompozíció még éretlen, sok helyen megtorpan, elbizonytalankodik. Ezt az előadások során bizonyára kinövi, ahogy erre éppen az együttes repertoárjának nem egy tánca adott példát.

*(Gera Mihály: Az Állami Népi Együttes bemutatója)*\*\*

\*\*\*\*\*

A Györgyfalvi legényes (Gulyás László–Rábai Miklós) mostani formájában még csak értékes táncanyagával kelt érdeklődést. Bár a koreográfia fő motívuma a kötetlen jelleg, úgy hisszük, végső elrendezését még nem kapta meg a kompozíció.

*(Csizmadia György: A Magyar Állami Népi Együttes új műsora)*\*\*\*

\*\*\*\*\*

A bukaresti VIT-en 1953-ban csak Rábai vett részt megfigyelőként, az együttes nem. (Akkor a SZOT együttes utazott.) Fontos, hogy Miklós mehetett, ugyanis magával vitte a filmfelvevő gépet, és mutyiban lefilmezte a VIT-en szereplő györgyfalvi táncosokat. A felvételtől hamarosan kompozíció lett, s így az ötvenes évek közepére az együttesnek már három erdélyi legényese volt: a Pontozó, a Györgyfalvi és a Magyarvistai legényes.

*(Maácz László: Találkozások a tánccal)*\*\*\*\*

## MAGYARORSZÁGI CIGÁNYTÁNCOK (1954)

Rábai Miklós táncai közül és az egész műsorból is kiemelkedett a Magyarországi cigánytáncok című kompozíció, amelynek a zenéjét Csenki Imre, a cigányok életének, szokásainak kitűnő ismerője alkotta. A színpompás, nagy cigány-kavalkádban az első pillanatban szemünkbe tűnik az az ellentét, ami a jellegzetesen idegesnek tűnő cigányos, számunkra illogikus lépések, taglejtések és a változatos,

\* Körtvélyes, 1954. 154–155.

\*\* Gera, 1955. 30.

\*\*\* Csizmadia, 1955.

\*\*\*\* Maácz, 2015. 117.



de mindig világos térformák között van. A táncban egymást váltják a szólók, a kisebb és nagyobb létszámú ösztáncok. Mind más és más és mégis egybetartozó. Van bennük valami közös, ami egybefogja: a cigányos jelleg. A koreográfusnak és a zeneszerzőnek sikerült összesűrítenie a táncban mindazt, ami – Mojszejev megfogalmazása szerint – elsődleges, legfontosabb a cigányok megismerésében. A tánc szerkezetileg is tökéletesen egységes kompozíció. Ebben nagy szerepe van a zenének. A tánc gyengéje a finálé. A vége, tempóját tekintve, esik, gyöngül. Kicsit olyan színezete van, mintha elfáradtak volna a táncosok. Erőteljesebb, az egész kompozíciót betetőző nagy finálé kellene.

*(Gera Mihály: Az Állami Népi Együttes bemutatója)*

\*\*\*\*\*

A tánckar több új művet mutatott be. Közülük legkiemelkedőbb, s egyben az egész műsor legnagyobb hatású darabja a Magyarországi cigánytáncok. Rábai Miklós koreográfiája a hazánkban ma is fellelhető gazdag ritmikájú, színes, változatos és rendkívül temperamentumos cigánytáncokat fűzi össze. Biztos művészi érzékkel válogatta és emelte ki a táncok legjellegzetesebb vonásait. Igen jó a kompozíció felépítése. Az alkotóművész arányérzékét dicséri, ahogyan a szólókat, a kisebb és nagyobb csoporttáncokat egymással váltogatja a mű belső dinamikai fejlődése szerint. A leánytáncok egyszer halkán, lírai, máskor kihívóan kacér hangulata, a férfiak hol fojtott szenvedélyű megmozdulása, hol pedig évődésbe csapó szilajsága az érzések széles skáláját adják. A koreográfus gazdag és hatásos térformákat alkalmaz. A mű felépítésének egyetlen gyengéje csupán, hogy a fináléja nem éri el a közép-rész dinamikai felfokozottságát. A táncosok kiváló teljesítményt nyújtanak a szokatlanul nehéz feladat megvalósításában, méltán érdemlik ki a közönség nagy elismerését. A zene- és énekkari feldolgozás Csenki Imre kitűnő munkája. A cigányfolklór kiváló ismerője érzelemdús muzsikát alkotott, amelyre biztosan építhetett a táncoköltő.

*(Csizmadia György: A Magyar Állami Népi Együttes új műsora)*\*\*

\*\*\*\*\*

Azaz az Ecseri vonulós táncaiban és csárdásaiban spontánnak, improvizáltak hatottak az egyes jelenetek, s az említett erdélyi férfitáncokban is a motívika vibrálása keltette az egyes részletek rögtönzött hatását, holott már minden meg volt kötve térben, időben, feladatban. A koreográfus tehát a maga módján ismét lépett egyet, s ez a lépés megfelelt az egykori néptáncos koreográfia evolúciójának. Annyira, hogy ez a szabályozó attitűd az évtized első feléből származó magyarországi cigánytáncokban ugyancsak megmutatkozott, holott itt Rábainak csaknem a fából vaskarika feladatával kellett szembenéznie. Utóvégre cigánytáncaink par excellence improvizatív formák szólóban vagy párosban, s belőlük kellett csoportos, nagy formátumú kompozíciót gyúrni, borotvaélen jártatva egymás mellett a kollektív kötöttséget és a rögtönzés-látszatú szólókat. (A tánc később sok jogos vitát váltott ki, de nem az előbbieket miatt, hanem mert szcenirozásban és táncos magatartásban a „dádés és bolharázós” szemléletet, a cigányság félreérthető ábrázolását adta, pillanatnyi színpadi hatása ellenére is.)

*(Maácz László: Kísérlet egy művészportréra)*\*\*\*

\* Gera, 1955. 29. Rábai ekkoriban keletkezett egyéb koreográfiáiról (Vízparton / Folyóparton, 1953., Almalopás, 1954) lásd: Körtvélyes, 1954. 152–154.

\*\* Csizmadia, 1955.

\*\*\* Maácz, 1986. 64–65.

**DRÁGSZÉLI TÁNCOK (1955)**

Rábai Miklós másik kompozíciója a Drágszéli táncszvit. Koreográfiája semmiben sem marad el a Cigánytáncok mögött, sőt, inkább előtte jár. A kisebb siker oka nem itt keresendő, hanem a zenében, amit Vujicsics Tihamér írt. Az egyébként kitűnő zene a tánc utolsó harmadában nem tudja újabb és újabb dallam-variációkkal követni a koreográfia változatosságát, hanem megreked valamilyen egyhangúságban, ami sokat ront a tánc élvezhetőségén. Annál is érthetlenebb ez, mert éppen Vujicsics ugyanitt bemutatott, népi zenekarra írt versenyműve (Maros és a Küküllő mentén) győzött meg arról, hogy a zeneszerző egy-egy dallamnak nagyon szép és változatos variációit tudja megteremteni.

A Drágszéli táncszvit-nek, éppen úgy, mint a Cigánytáncok-nak – és bátran mondhatjuk, Rábai Miklós újabb munkáinak általában – legnagyobb erénye a művészi emberábrázolás. A tánc lépései nyomán kibontakozik előttünk a magyar paraszt jellegzetes alakja. Ezt legjobban Pálfi Csaba szépen, mértéktartóan és nagyon kifejezően eltáncolt szólója oldja meg. A tánc szerkezete rendkívül egyszerű. A legények tánca, a leányok tánca és a páros táncok minden különösebb kapcsolás nélkül, sok kis szóval tarkítva következnek egymás után – és mégis, ha megváltoztatnánk a sorrendet, megbomlana az a belső szerkezet, amit az előadáson megcsodáltunk és most megdicsérünk.

(Gera Mihály: *Az Állami Népi Együttes bemutatója*)<sup>\*</sup>

\*\*\*\*\*

A Drágszéli táncszvit (Rábai Miklós másik új műve) Kalocsa környékének jellegzetes ritmusú táncmotívumaira épült. Ezek között különösen jól ismert az úgynevezett mars. A koreográfia, de az előadás is igazolja, hogy az együttes nagyot fejlődött néptáncaink ízes, zamatos tolmácsolásában. Vujicsics Tihamér stílusos kísérőzenét írt a kompozícióhoz. Egy megjegyzésünk van csupán: érdemes lenne sokoldalúbb feldolgozással még kiküszöbölni a muzsika néhány egyhangúbb részletét.

(Csizmadia György: *A Magyar Állami Népi Együttes új műsora*)<sup>\*\*</sup>

\*\*\*\*\*

Az együttes korábbi műsorszámainak éppen az volt egyik fő hatóereje, hogy bennük a zene és a tánc egyenrangú fontosságot kapott. A zene állandóan inspirálta a táncöltőt, a táncost, a néző pedig a zene hangulatát, mondanivalóját megtestesítve látta a színpadon. Az új műsorban számomra az volt a legfeltűnőbb, hogy ez a korábbi művészi egység – úgy érzem – megbomlott. Például a Pásztortánc kitűnő művészi lehetőségeit nagyban rontotta, hogy a koreográfusnak a különböző egyéniségek megmutatására való törekvését a zene és a dirigálás egyhangúvá, monotonná tette. (Itt kérdezem meg Vujicsics Tihamértól és Baross Gábortól, akikkel szórakoztam már együtt, vajon jól érezték volna-e magukat egész éjszaka, ha hasonló monoton hangulatú és jellegű zenével traktálták volna őket.) Az emberi élet kialakult törvényeit a színpadon sem lehet figyelmen kívül hagyni – s ebből még nem születik okvetlenül naturalizmus.

<sup>\*</sup> Gera, 1955. 29–30.

<sup>\*\*</sup> Csizmadia, 1955. Vö. Névtelen, 1955.



A Lassú magyar-ban is – amelyet én igen nagy alkotásnak tartok, koreográfus és az előadó-művészek részéről egyaránt, mert tulajdonképpen cselekmény (mese) nélkül kitűnően épít fel egy hangulatot – itt is éreztem a karmester hidegségét, kívülállását. Hasonló a helyzet a Drágszéli szvit-tel is. Nagy eredménynek tartom koreográfia szempontjából. Hangulatilag, táncban rendkívül gazdag, zenéje azonban elmarad ettől a hangulati gazdagságtól. A zeneszerzőnek és a karmesternek az adott népdal itt tapasztalt, ily gyakori ismétlődését úgy kellett volna megoldania, hogy az hangulatban, dinamikában színesen – a koreográfus munkájához hasonlóan – szólaljon meg. (...) A műsorszámok egy része bizonyos stílustörést mutat. Pl. a színpadkép szempontjából stílustalan a Magyarországi cigánytáncok és az Első szerelem háttérdíszlete, a Lassú magyar-ban a padok behozatala. Ezek külső zavaró eszközök – de a stílustalanság mélyebben, a kompozícióban is jelentkezik. Legszenbetűnőbben a Cigánytáncok fináléjának megoldásában. Zeneszerző és koreográfus a mű befejezésének fokozása érdekében az állandóan vibráló, visszafojtott temperamentumú mozgást – teljesen érthetetlen módon – más karakterű, széles táncban oldja fel.

(Fülöp Viktor: *Üzenet az Állami Népi Együttesnek*)<sup>\*</sup>

**KISBOJTÁR (1955)**

Lázbahozó művészi esemény légkörében került színpadra az Állami Népi Együttes legfrissebb produkciója, a Kisbojtár. Miért a láz, az izgalom? Valami új – szinte eddig nem volt népművészeti formával találkozott a „szakma” és a nagyközönség.

Az Állami Népi Együttes mostantól kezdve színházat játszik. Az egyszerű néptánc színpadi bemutatásától a táncjeleneten át elérkeztünk a népi táncjátékig. A népi táncszínházig. (Alig tíz év alatt!)

A Kisbojtár alkotói: Varjasi Rezső szövegíró. Gulyás László zeneszerző, Rábai Miklós koreográfus, Fülöp Zoltán díszlettervező, mást akartak, mint ami eddig volt. Mást, többet, mint a néptánc-divertissement-ok. Az „esztrád”: egész estét betöltő, cselekményes játékot, a népművészet formanyelvén. Ebből a szempontból minden alkotói területnek megvolt a maga rész-problémája, a legizgalmasabb kétségkívül a koreográfiáé.

Rábai Miklós már több kompozíciójával bebizonyította, hogy merész kísérletező. A Kisbojtárral megtette azt az elhatározó lépést, ami eddigi koreográfusi törekvéseiből egyenesen következett, s ami szerencsésen egybeesik a nagyközönség igényével: a közönség ugyanis a néptánc-művészettől is egyre inkább színházi élményt vár. Ennek a bátor embernek lett igaza. A néptánc életerejével, elherdálatlan értékeivel nagyszerű lehetőségeket teremtett egy valóban újfajta művészet kibontakozásához. A Kisbojtárban szívdobogtató részletek vannak, sok határozottan új és jó dolog. Sok zavarba ejtő elem is. Együtt, egymás mellett forrnak különféle stílusok, mozgásformák. Magyar és nem magyar ötvözetek. (Gyakran érezzük úgy, mintha nem magyar mesetájakon járnánk, hanem Ali Baba és a negyven rabló keleties világában. Pedig a librettó meg a szép díszlet egyértelmű magyarságot sugallhatott volna a táncnak is; igaz, hogy a zene: ez a különben nagyon tehetséges, duzzadó erejű zene sem egyértelműen magyar, hanem túlcsapong a határokon.)

A Kisbojtár koreográfusa szemmel láthatóan sok mindenből tanult. Elsősorban természetesen a magyar néptáncból. S nagyon érdekes, ahogy a népi mozgáskincset felhasználja a játék, az eleven hatású ábrázolás, a színház szintjén. A somogyi kanászok botforgató ügyessége itt a cselekmény részévé válik. A bottal való viaskodás virtuóz művészetére a porcsalmai botoló tanított, s alighanem a kínaiak is. Azt a bravúrt, ahogyan a rablóvezér s társai a cserény fölött beugranak a színpadra, szovjet

<sup>\*</sup> Fülöp, 1955. 36–37.



koreográfiában (Bahcsiszeráji szökőkút) láttuk már. Ez is nagyon helyénvaló megoldás. Viszont... akkor, amidőn a baletthez fordul segítségért a Kisbojtár táncalkotója, egyszeriben ingó talajra lép. Nem balettet akart – s óhatatlanul mégis odakényszerült ehhez az évszázadok során kialakult műfajhoz, mivel a néptánc formanyelve, úgy látszik, ezidőszerint még nem elégséges a szerelmi líra sokrétű kifejezésére. Nem az a baj, hogy átvett emeléses figurákat, pótolta a néptánc szegényes karmozgását s port de bras-t próbált megteremteni a néptáncban – hanem, hogy kellő ismeretek nélkül tette ezt. A látottak legalábbis azt mutatják, hogy nem eléggé alaposan ismeri a balett műfaját, lehetőségeit. Mert mit látunk? Ragyogó, néhol elsöprő erejű népi csoporttáncokat – és erőtlen, félig népi karakterű, félig „balettes” pás de deux-eket. Így következhetik be az a dramaturgiai képtelenség, hogy a pozitív főhős, a kisbojtár, nagyon-nagyon gyenge legényke a negatív előjelű rablókkal szemben...

Sokat fognak vitázni a szakemberek a Kisbojtáron. Kell is a vita. Van min vitatkozni. Jó-e ez, ez-e a jövő útja? Véleményünk szerint ez. A műfaj most születik, s oroszlánkormök mutatják, hogy nagy dolog van születőben. A Kisbojtár – nagyot lép. Akkoris, ha mérföldes csizmája még meg-megbotlik.

(Szenthegyi István: *Kisbojtár–nagyot lép*)<sup>1</sup>

\*\*\*\*\*

A Kisbojtár mesei formákon keresztül reális mondanivalót igyekezett kifejezni, összefüggő drámai cselekménnyel. A tétel, amelynek a bizonyítását maga elé tűzte, a következő: a népi hős, aki a maga igazát védi, az összefogás segítségével hogyan kerekedik fölbe és hogyan győzi le a nálánál hatalmasabb ellenséget. Hogyan győz a népi humánus, a hűség, a becsületes, igaz magatartás az álnok, gonosz erőszak felett. Vagyis: a népmese mindenkor alaptétele.

Ez a feladat, amelynek a megoldása csak részben sikerült, rendkívül sok leckét adott fel az együttes művészeinek a drámai szerkesztés, a cselekmény fűzése és tempója, az egyes jelenetek aránya szempontjából; helyesen kellett megválasztani az egyes helyzeteket, amelyek lényegileg jellemzik az egyes alakokat és amelyekben keresztül fejlődnek ezek az alakok. Küzdeni kellett a szétesés ellen, jelentkeztek a drámai sűrítés problémái. Emellett, mint egyik legnagyobb feladat, jelentkezett a népi táncformák szükséges továbbfejlesztése, továbbá a stílusesség kérdése, a pantomim és a tánc viszonya, a környezet rajza, a díszletmegoldás problémái és a zene és tánc egységének a feladata. A táncosok pedig a reális emberábrázolás követelményével és a rendkívül megnövekedett, sokrétűvé vált technikai feladatokkal kerültek szembe.

Mind e feladat úgy került az alkotók elébe, mint eddig még sohasem. Vajon mondhatjuk-e azt, hogy hiszen mindezeket már megoldotta a balett a színpadi táncjátékban, mindezeknek már szakmai hagyományaik vannak, amelyeket csak meg kellett volna tanulni. Ez egyrészt igaz. Mindabból, amit a balett teremtett, a táncjátékalkotás és előadás minden mesterségbeli fogását sokkal jobban meg kellett volna tanulni, sőt azt hiszem, mindnyájunk előtt világos, hogy azokat a további fejlődés szempontjából multhatatlanul teljesen el kell sajátítani. (...) A Kisbojtár az Állami Együttes és egész színpadi néptáncművészetünk szempontjából hibáival együtt is –, amelyeket bőven elkövetett –, úttörő feladatot oldott meg. Hozzáteszem azt is, hogy csak ott, ahol hű maradt saját műfajához. (Erre később még visszatérek.)

Nem véletlen az, hogy a Kisbojtárban – és a Kisbojtár alkotó periódusa idején még más táncokban is – kezdtek külön arculatot kapni az együttes táncosai. Ma már nem csak mint együttesről beszélünk az Állami Együttes táncosairól, hanem például Pálfi Csaba remek rablóalakításáról és a rablók egyéni megoldásairól, Ripka Ili átél, szeretetreméltó Katájáról, Szépfalvi Zoltán

<sup>1</sup> Szenthegyi, 1956. 4.



emberséges, megnyerő csizmadiamesteréről, Vadasi Tibor jóhumorú kucséberéről, Osváth László cigányvajdájáról, már össze tudjuk hasonlítani Katona, Zsélyi, Gyurján, Tarczai Kisbojtár-alakítását, hogy melyik milyen volt és így tovább. Az egyéni alakítás nem rég még feladat volt, de ma már eredmény és új a népi együttes életében.

Eredménynek látom azt is, hogy olyan jelenetek, amelyek eddig mint önálló táncok éltek a népi együttes műsorában, ma már mint epizódok, mint a táncjáték részei illeszkednek bele egy összefüggő cselekménybe, és így mélyebb tartalmat kapnak a valóságábrázolás szempontjából.

Ebben az összefüggésben említtem az I. felvonás cigányjelenetét, a II. felvonás bábjátékát, a III. felvonás rabló-örjáratát és a botolót, mint amelyek magukkal ragadtak és amelyeket, mint részleteket, a legjobbknak tartok. Ezekben olyasvalami is van, ami már a Népi Együttes sajátos fejlődéséből származó eredmény, a népi erő, a népi humor színei, ízei, ennek jó megfigyelése és szellemes ábrázolása.

A Kisbojtár utat nyitott ahhoz, hogy nagyobb lélegzetű, táncjátékhoz irt, új magyar zene-művek szülessenek. Ilyen igénnyel készült Gulyás László színvonalas, bővérű, jól táncolható, sok helyütt merész hangvételű Kisbojtár-zenéje, amely szorosan simul a színpadi cselekményhez, igen jól jellemzi az egyes alakokat – s talán ebből fakad az, hogy eredményei és hibái is nagyon egybeesnek a színpadéival. Különösen egyes részleteit érzem sikerülteknek, mint az igen szellemes bábjáték-zenét, a rablók drámai erejű táncait. Sok szép dallama van: a bojtár furulyaszólója és a lírai kettősök (ez utóbbiak talán a hangszelvény miatt tompábban szólnak, mint kívánnánk). A zene dramaturgiai egysége és a magyar népi hangvétel problémái, mint említettem, körülbelül ugyanúgy jelentkeznek, mint a koreográfiai megoldásban. (Ezekről alább lesz szó.)

Új a Kisbojtárban az is, hogy díszletekhez nyúl. Fülöp Zoltán a teljesen bedíszletezett balettszínpad és az eddigi körfüggöny között keresett átmeneti megoldást.

Az I. felvonás és a visszatérő háttérmegoldás nagyon szép volt, a vásárcsopó kissé zsúfoltnak tűnt, (amiről a koreográfia is tehet), viszont érdekesen igyekezett a III. felvonás rablótanya-díszlete a reális környezettel szemben a mesei erdő világát érzékeltetni. A népi együttesek táncjátékai tehát a színpadkép szempontjából is adnak újszerű feladatokat.

Nem új, de a Kisbojtárban is benne van az Állami Együttes művészkollektívájának egyik legnagyobb ereje: táncuk, egész magatartásuk erőteljes jókedvet, erőt, hallatlanul nagy életörömet és lelkesedést áraszt magából. Ez az az alapszín, amely a népi táncok lényegét és a népmese lényegét is jelenti. Ez az az erő, amellyel a nézőt, aki át tudja magát adni ennek a lendületnek, magukkal tudják ragadni még akkor is, ha az elemző bíráló sok hibát talál az alkotásban. Bevallom, ez a kettősség volt az, ami oly nehéz tette számomra ennek a beszámolóknak az elkészítését. Mert lelkesen tudtam tapsolni, különösen a harmadik előadáson –, de amikor elemzés alá vettem a Kisbojtárt, sok mindenre azt kellett mondanom, hogy hibás. Az együttesnek ez a lendülete, lelkesége és eddigi fejlődése azonban e pillanatban nagyobb biztosíték előttem arra, hogy művészi szempontból továbbra is termékeny lesz és hogy a hibákat kijavítja, mint ha tökéletes rutinnal elkészült táncjátékot láttam volna, de kevesebb hittel, kevesebb lendülettel.

Melyek – véleményem szerint – a Kisbojtár megoldatlan problémái és hibái?

Varjasi Rezső kedves meséje rengeteg alkalmat ad a cselekmény táncokkal való kifejezésére, sokszínű ábrázolására, az alakok sokrétű jellemzésére. Mondanivalójáról már előbb volt szó. Ha azonban érdemben akarjuk megvizsgálni a mesét is, és a táncjátékot is, két alaptételből induljunk ki. A mesejátéknak, mint színpadi műfajnak, egyik alapproblémája, hogy a mesei csodás elemekből, mesei alakjaiból, tehát meséből reális drámai színjáték át tud-e válni, amelynek hitele van a néző előtt és amelynek hőseivel együtt tud élni, szenvedni és örülni. Ennek alapfeltétele az, hogy a mesei alakok mögött igazi emberi érzelmek, valódi tulajdonságok legyenek és ezek hassanak, s a drámai összeütközésnek is meglegyen a valóságalapja.



A magyar népmese kalandjainak a színtere mindig a magyar paraszti világ, hősei, alakjai is ebből a világból valók. A nép a maga környezetét, a valóságos eseményeket, tárgyakat és alakokat formálja költőivé, de a maga környezetének a képére, s ruházza fel csodásra nagyított emberi tulajdonságokkal. Ebből a népi mesei szemléletből fakad a mesei-táncjáték másik fontos követelménye: a mesei elemeknek és a reális környezetnek a teljes művészi egységbe foglalása. E két tétel alapján szeretnék néhány kérdéssel foglalkozni.

A valóságos ember legerősebben a rablóvezér mesei alakján keresztül fejeződik ki. Pálfi Csaba táncja és alakítása azért oly kitűnő, mert az igazi szenvedély, vágy, álnokság, erőszakosság vonásait valóban éli, valóban ábrázolja. Erre a koreográfia minden lehetőséget megad. Táncának minden gesztusa kifejezi a rablóvezér nagyon is reális, emberi alakját. Ezért tud tánc, megjelenése drámai feszültséget teremteni.

Vele szemben áll a kisbojtár. Ő lenne a mesejáték igazi hőse. A népi hős, aki, ha kicsi is, gyenge is, a mese folyamán el kellene, hogy árulja azokat a tulajdonságait, amelyek előttem, a néző előtt hőssé formálják. Sajnos, a kisbojtár alakja igen halovány. Gyenge és erőtlenségre vetélytárs a szerelemben, s az első két felvonásban túl passzív, sodródik az eseményekben, nem árul el olyan vonásokat, amelyek biztosítanák a nézőt arról, hogy győzni fog. Hiányzanak belőle a népi mesehős olyan tulajdonságai, amelyek segítségével az legyőzi a hatalmasabb ellenséget: az ügyesség, fortélyosság, rejtett nagy erő, a magabiztos jókedv kifejezése és a nagy szenvedély, amely küzdelemre buzdítja. Szerepe nem ad elég alkalmat arra, hogy hőssé fejlődjék és így érzelmiileg nem készíti elő a nézőt arra, hogy a nagy verekedésben biztosan győztes lesz. Inkább csak tudom, hogy így kell történnie a mese logikája szerint, de nem élem át a küzdelmet vele együtt. Vannak ugyan olyan tulajdonságai a bojtárnak, amelyek az ő pártjára állítanak, ilyenek kedvessége, jósága az állatokhoz, amivel őket segítő társakul megnyeri. De ez kevés. A kisbojtár jellemzését, alakjának fejlesztését nagyon is meg kell erősíteni ahhoz, hogy a táncjáték hősevő tudjon válni.

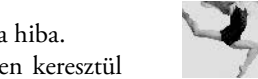
A rablók kara – a kisbojtár többi ellensége – nem ugyanolyan emberi, reális alak, mint a vezér. Lehet, hogy a táncosok túloznak kissé, lehet, hogy a koreográfus, de táncuk, jellemzésük túlságosan karikatúrisztikus. Helyenként kitűnően hat a humor (mint például az említett őrjáratban), de már a III. felvonás rablótanyáján nagy kár, hogy a rosszaság, gonoszság, vadság helyett ezek karikatúráit kapjuk, és a részeg társaság csak tovább gyengíti a kisbojtár hősi győzelmének hitelét s a mese igazságát. Pedig a rablóknak néhány lendületes táncja és a verekedés a táncjáték jó megoldásai közé tartozik.

Tehát a drámai összeütközés fő feltétele, a hiteles emberi alakok, a hiteles cselekmény, csak részben van meg a Kisbojtárban, és ebből adódik, hogy a táncjáték igazi hőse nem a kisbojtár.

A második követelmény a reális környezet és a mesei alakok egységbeötvozése és ebből fakadóan a táncjáték stílusának egysége. A Kisbojtárban mind a reális környezet, mind a mesei alakok jelen vannak, de ezek nincsenek mindig egységben. Ezt többen szóvá tették, egyik kritika így fejezte ki, hibáztatván az alkotókat: „A mesei elemek és a realista elemek keverednek.”

A fentiek szerint az még nem volna baj, ha ezek együtt jelen vannak, sőt ez a mese természetéből következik. A hiba ott kezdődik, hogy a néző azt érzi: keverednek, tehát, nincsenek egységben. Pontosabban, a mesei realista elemek, a táncjal kifejezett költészet keveredik naturalista pantomimmal.

Pedig épp a mese világának ábrázolására a legszínesebb fantáziával kellett volna megformálni a táncokat. Így érthette volna el a koreográfus, hogy kifejezze a mese realizmusát, hogy hőseinek és környezetüknek és a gonosz alakoknak a sorsa ugyanakkor, amikor reálisan emberi és drámai, egyben a csodás mesei világba emelkedjék. Ez nem sikerült, mert a táncok nem elég ragyogóak, nem elég gazdagok, nem elég „meseiek” és a fel-felbukkanó naturalizmus újra és újra kizökkenti a nézőt a mesei világból.



Ez kemény szó, de szeretnék rámutatni, hogy véleményem szerint honnan ered a hiba.

Rábai eddigi táncai legtöbbször gyönyörű, gazdag formákat alkotott és ezeken keresztül fejezte ki, amit mondani akart. Feledhetetlenek az Üveges, a Háromugrós, az Ecseri lakodalmas, a Szüret, a Kállai kettős táncai. Ezekben Rábai formaalkotó fantáziája színesen, gazdagon bontakozott ki. Amikor azonban tudatosan a cselekményes tánc felé fordul, akkor, mint például már az Almalopás és a Vízparton esetében, táncai elhalványulnak, eltolódnak a pantomim felé. Bizonyára annyira izgatja a cselekmény fűzése, az alakok jellemzése, hogy ilyenkor teljesen ez köti le figyelmét és érdeklődését, s ezért a táncokat elhanyagolja. Ez jelentkezik a Kisbojtárban is. Ha a táncjátékot elemeire bontjuk –, de első látásra is feltűnő –, hogy a szólótáncok (például Katáé, a bojtáré), a kettősök, vagy a vásári kép csoportos táncai, a kendős, a papucsos, a verbunkos, de akár a finálé is, mennyire elmaradnak a fent említett táncok ragyogása, gazdagsága, formai ötletessége mögött. E tekintetben a koreográfus önmagához képest is visszalépett.

Például Kata és a kisbojtár szerelmi kettősei azért is olyan halványak, mert nem eléggé táncolnak. Az alakjukat igen gyakran túlzottan egyszerű gesztusokkal és nem táncos pantomimiával ábrázolja a koreográfus. Bátrabban, szárnyalóbban kellene táncolniuk, kevesebbet, vagy semmit se lépkedniük, akkor juthatnának el ezek a kettősök a lírához ahhoz a bensőséges, „teli zengéséhez”, ami itt a szereplők szívében (különösen Ripka Iliében) már megvan, de a formák, amelyeken keresztül igazán kifejeződhetnének, még nagyon szegényesek.

A vásárban is több és szebb táncot kívánnánk, és rendkívül zavar az éppen nem táncoló mellékalakok sok, naturalisztikus mozgása. S milyen kitűnő, kihasználatlan lehetőségek rejtőznek még a táncosabb megoldásra az állatok figuráiban! A táncjáték cselekményének, jellemábrázolásának egyetlen kifejező eszköze maga a tánc. Ezért a Kisbojtár alkotói nem mondhatnak le a gazdag, ragyogó, kifejező táncokról. Minden pantomimikus, naturalista mozgást táncá kell transzponálni a koreográfusnak, épp úgy, mint amikor a költő a köznapi beszédet versé formálja. Ha táncban gondolkodik, egy pillanatra sem lehet szüksége a nem táncos pantomimra.

A stílus másik problémája az egységesség. A Kisbojtár magyar mesejáték, alapja a magyar néptánc. Sokan kifogásolják – magam is –, hogy a Kisbojtár formanyelve nem egységes, levegője nem magyar. Az alkotó viszont azzal a problémával küzd, hogy hogyan fokozza fel a magyar néptánc elemeket színpadi formanyelvvé, olyanná, amivel mindent kifejezhet. Különösen a női szólónál és a lírai kettősöknél válnak erőtlenné a néptánc formái. Hogyan kellene ezt megoldani? Nem könnyű, sőt véleményem szerint a népi táncjáték legnehezebb problémája, de egyben megoldásának kulcsa is.

(Ortutay Zsuzsa: *Kisbojtár*)

\*\*\*\*\*

Az Erkel Színház közönsége nemrég új magyar mű bemutatóját ünnepelte: először került színre az Állami Népi Együttes új táncos mesejátéka, a Kisbojtár (Rábai Miklós koreográfiája, Gulyás László zenéje, Varjasi Rezső szövegkönyve). A bemutatón a mű igen nagy sikert ért el és szenvedélyes vitákat váltott ki a szakemberek körében.

Érthető is ez a nagy érdeklődés. A Kisbojtár az utóbbi évek legjelentősebb, legnagyobb szabású, de egyben legproblemátikusabb alkotása a népi táncművészetben. Nagyszabású, sokoldalú és – egyetlen. Mind hívei, mind ellenzői találnak hát érveket állításuk igazolására.

Próbáljuk megvonni a mérleget. Az egyik oldalon ott áll az a tény, hogy ilyen merész lépésre, önálló, egész estét betöltő mesejáték megalkotására még egyetlen néptánc együttes egyet-

<sup>1</sup> Ortutay, 1956. 157–163.



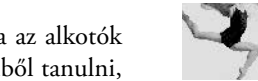
len vezetője sem szánta rá magát, a Kisbojtár ezért úttörő nemcsak a magyar, de a nemzetközi néptáncmozgalomban is. Az az igény, hogy az eredeti népi táncok, a paraszti életből vett színes táncjelenetek mellett a néptáncgyűttesek a drámai ábrázolás útjára lépjenek, ott élt ez hosszú évek óta a magyar néptánc minden művészetében. Sok félbemaradt, sikertelen, vagy más okok folytán bemutatásra nem került mű után azonban ez az első, amely ez igény létjogosultságát a közönség előtt is bebizonyította. A Kisbojtár-ban tükröződik Rábai Miklós eddigi munkájának szinte minden erénye: színes szép népi jeleneteket láthatunk (a cigányjelenet, a vásári kép, a zárójelenet stb.); elragadó ötletekkel, Rábai szeretetteljes humorának zseniális megnyilvánulásaiával találkozunk. (A ló, a medve, a nyúl szerepe, a bábjáték jelenete stb.). Ezekben a forró percekben minden néző, ha szíve van, ellenállhatatlanul gyönyörködni kényszerül, el kell felejtenie minden esetleges szakmai vagy más előítéletet s át kell adnia magát az élvezetnek. De Rábai Miklós eddigi erényei újjakkal is gazdagodtak, eddig csak melegítő humorába, most a groteszk ábrázolás gúnya is belevegyül, művésze drámai vonásokkal gazdagodik, az élet derűs oldalai mellett – ha nem is épp humor nélkül – ábrázolja a harcot, a küzdelmet is. Táncosai is igen nagy fejlődést mutattak táncstudásban is, színészi játékban is.

A másik oldalon azonban hibák, hiányosságok sora. Igaz, hogy a pozitív erők ábrázolása nemcsak halványabb a negatívakénál, de egyenesen színtelen is, s ennek folytán éppen a főhősök jelleme, szerelme, hűsége nem kap megfelelő kifejezést. Igaz, hogy számos dramaturgiai hibája van az előadásnak, egyes jelenetek túl vékonyan kapcsolódnak a cselekményhez, s éppen a legtáncosabbak gyakran feltartják az események menetét. A dramaturgiai hiányok olykor eszmei hibát is eredményeznek, ilyennek kell tartanunk pl. azt, hogy a kisbojtárt csak az állatok támogatják, a nép magára hagyja. Az egész mű a felhasznált táncos kifejezőeszközöket tekintve is egyenetlen, sokféle hatás mutatkozik meg benne a kínai operától a Bahcsiszeráji szökökútig, s habár mindez keresztülmegy Rábai erős, sajátos egyéniségének szűrőjén, a művészi egység mégsem épül ki teljesen. A koreográfus a néptánc mellett sokszor – különösen a lírai jelenetekben a balett eszközeit is használja, de nem elég szervesen, nem elég szakzerűen, s a táncosok (az egy Pálfi Csaba kivételével) nem is táncolják a balett-elemeket megfelelően. A színészi játék is gyakran színtelen, s nemegyszer kezdetleges a színpadi megoldás is.

Az történet tehát, hogy Rábai Miklós az Ecseri lakodalmas és a Fonó nagy tökéletességű népi jelenetei után olyan feladat elvégzésére vállalkozott, amely bonyolultabb, összetettebb, művészileg igényesebb volt amannál, de amit korántsem tudott olyan maradéktalanul megvalósítani. Vajon jól tette-e hát, hogy hozzáfogott? Nem lett volna-e helyesebb megmaradni az együttes eredeti feladatát képező kompozíciók bemutatásánál? Ezt a kérdést vetette fel a bemutató és mellébeszél-nénk, hanem igyekeznénk válaszolni rá.

Nézetem szerint Rábai Miklós jól tette, helyesen tette, amikor a táncjáték nagy fájába akasztotta fejszéjét. Jól tette, még akkor is, ha nem sikerült ugyanolyan vitathatatlan tökéletességgel, mint az Ecseri lakodalmas vagy a Fonó (amelyeket különben bemutatásukkor szintén vitattak). Nyugodtan leszögezhetjük: aki azt kívánja, hogy magyar néptáncan alapuló táncdrámához csak az fogjon hozzá, aki tökéletesen tud alkotni – az örök időre elodázza e műfaj megszületését. Éppen ezért kétszeresen dicsérendő Rábai Miklós, műve éppen ezért nemcsak jól sikerült alkotás, de merész és elismerésre méltó tett is. Mindenesetre jóval hasznosabb, hogy ez az alkotás megszületett, mintha ez nem történt volna meg, jóval hasznosabb, hogy az elméletileg évek óta vitatott néptáncdráma megvalósult, mintha ma is csak elvben vitatkoznának róla; helyesebb, hogy alkotója a Kisbojtárt művé érlelte s nem egy kötet esztétikai elmefuttatást írt műfajáról. Így fog előrehaladni néptáncművészetünk.

Természetesen joggal várhatjuk most már azt, hogy Rábai is, a néptánc többi művészei is tanulni fognak e mű erényeiből, hibáiból egyaránt. Természetesen a második múnél már más-



fajta, sokkal magasabb igényekkel kell fellépniük, sőt az sem lenne éppen hiba, ha az alkotók a tapasztalatok alapján már a Kisbojtár-t is átdolgoznák. Most már azonban van miből tanulni, van mit átdolgozni, van mihez mérni az újabb alkotásokat. S ez a valami nem éppen akármilyen – a Kisbojtár-t nyugodtan bocsáthatjuk útjára a nagyközönség elé, biztosak lehetünk abban, hogy sikere lesz, hogy mindenki szépet és jól fog belőle tanulni.

Marad a műfaji kérdés – hogy vajon feladata-e az Állami Népi Együttesnek ilyenfajta kompozíciókat műsorára venni. Akadémikus dolog lenne erre végleges és kategorikus választ adni, mert nem lehet művészgyűtteseket, sőt egész művészeti ágakat előre elkészített skatulyákba szorítani. Rábai Miklóst, amióta csak feltűnt a néptáncmozgalomban, mindig szenvedélyesen érdekelte a mesejáték problémája, évről évre visszatért hozzá és mindig is egyik legfőbb céljának tartotta. El kell ismernünk, hogy tehetségének számos sajátosága szinte „predestinálja” is rá. Merevség lenne eleve kijelenteni, hogy csak azért, mert ilyet eddig még nagyon keveset csináltak, Rábai se csinálja. Merevség lenne azon a címen, hogy „az Állami Együttes ne csináljon balettet”, elzárni a néptáncművészetet egy olyan fejlődéstől, amelynek tapasztalatait a balett is hasznosíthatja és amelynek problémáit végül is csak a balett és a néptáncművészet kifejezőeszközeinek harmonikus egyesítésével lehet megoldani. Ez a feladat a modern, nemzeti táncdráma megteremtése.

Persze, a másik oldalról nézve igen nagy veszély lenne, ha az Állami Népi Együttes most, a táncdráma ígézetében elfordulna a népművésztől, az egyszerű néptáncoktól, s legközelebbi feladatként mondjuk a Fából faragott királyfi vagy akár a Seherézáde betanulásához kezdene. A táncdráma megteremtése irányába tett kísérletek továbbra is csak egy részét képezhetik az együttes munkájának, a másiktól, alapvetőbbtől, a népművészet ápolásáról, kincseinek bemutatásáról és terjesztéséről továbbra sem szabad lemondani. Reméljük, hogy a bemutató nem zavaró, hanem megtermékenyítő hatást fog kiváltani az egész táncművészeiben, hogy alkotói e merész tettük után a szívósság, alaposág és művészi szigorúság elvei alapján igyekezzenek előrehaladni.

Sajnos a jelen kis cikk keretei nem engedik meg azt, hogy a tánchoz hasonló részletességgel foglalkozzunk a zenével, pedig Gulyás László rendkívül tehetséges muzsikája megérdemel-né, fontos határkövet jelent alkotója művészi fejlődésében és szélesebb értelemben véve műfajának fejlődésében. Problémái lényegükben ugyanazok, mint amit a táncról elmondottunk, a néptáncjelenetek kísérőzenéje és a balettzene, a népi zenekar és a szimfonikus zenekar igényei és lehetőségei, különböző hatások megoldatlan módon együtt jelentkeznek itt. Fülöp Zoltán díszletei nagyszerűen illeszkednek az alkotók elképzeléseihez, mesészerű hangulatot teremtenek. Ugyanezt mondhatjuk Mallász Gitta jelmezeiről. Általában véve példamutató az a közös munka, ahogy az előadás valamennyi alkotója egy szívvel, egy akarral összefogott a mű megteremtésére, de példamutató az a lelkesedés, amit a szereplők tanúsítottak. Különösen Pálfi Csaba rablóvezére volt kitűnő alakítás. A címszereplő Katona György és partnere Ripka Ilona halványabbak voltak, részben a szerep hibájából. Egyes epizód szerepekben jó alakítást nyújtottak Szépfalvi Zoltán (csizmadia), Osvát László (cigányvajda és a vadász), Mészáros Joli (nyúl), Danielisz László (medve), Kiss István, Ószer Imre (ló), Vadasi Tibor (Kucséber), a hét rabló s a bábszínház szereplői valamennyien.

A zenekar sok igyekezettel látta el feladatát, reméljük a mű zenei megformálása a további előadásokon még javulni fog. Baross Gábor karmesteri munkája erőteljes, biztos és szilárd volt.

(*Vitányi Iván: Kisbojtár*)

\* Vitányi, 1956. 63–64.



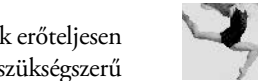
\*\*\*\*\*

Kísérletek, sikerek és kudarok, maradandó koncerttáncok és részben vitatható értékű tematikus művek – ilyen körülmények között született meg és került bemutatásra 1956. márciusában az együttes első háromfelvonásos mesejátéka, a Kisbojtár. Mint ismeretes, a mű elég széles körű és ellentmondásos visszhangot váltott ki.

Próbáljuk ezért tanulságait összegezni. A mű szöveggönyve annyiban nem volt rossz, hogy megfelelt a legfontosabb követelmények: le lehetett fordítani a koreográfia nyelvére, „megtáncolható” volt. Meg kell azonban állapítani, hogy ez a szöveggönyv mégsem volt eléggé kidolgozott, sőt, sok helyen végzetesen vázaltszerű maradt. S az természetes, hogy az ebből fakadó hibák a librettóra támaszkodó koreográfiában is megjelentek. Hogy csak a szembetűnőbbekből említsünk: a kisbojtár alakja vérszegényesen idealizált és passzív, majdnem mindvégig az eseményekkel sodródik, s vele szemben gyakran a negatív alakot, a rablóvezért érezzük főhősnek; vagy: a II. felvonásban a cselekmény a felvonás közepéig teljesen leáll és csak a zárt számokból álló divertissement lezajlása után bonyolódik tovább. Az is biztos, hogy bár a szöveggönyv a népmesék világát és hangvételét kívánta megragadni, ez a népmesei hangvétel a mesei és a reális világ gyakori keveredése folytán szintén nem sikerült egyértelműen. Ebből a szempontból a belső különbségeket eléggé megvilágítják pl. csak a harmadik felvonásból az olyan jelenetek, mint a vadász vagy az ún. angyali kar jelenete, vagy a lakodalmi finálé. (Az utóbbiban pl. a táncos teljesen táncsoportszerűen jelenik meg, s természetesen sikerületlen kompozíciók is. A Völgységi leánynéző mellett csupán a Bevonulás és a Két öntelt c. műveket említjük meg, mint amelyek átdolgozása refrénszerűen tért vissza időérzékünkön kívül csupán az alkalmanként megjelenő főszereplők tájékoztatnak bennünket arról, hogy egy táncjáték záróképét látjuk.)

Bármilyen szemszögből is nézzük, a Kisbojtár fő hiányosságát abban összegezhetjük, hogy nincs belső egysége. Vonatkozik ez a szöveggönyvre, de a zenére és a koreográfiára is, illetve ezek szerkesztésére és stílusára. Ez a tény – új típusú műről lévén szó – végső soron megérthető. Ugyanakkor nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy éppen a belső egység keresésével az együttes testközelségbe került a balett egyik többszázados és minden műben újra megoldandó alapkérdéséhez; a divertissement és a cselekményes tánc egyensúlyának kérdéséhez. Nem mintha ez a tény önmagában erényt vagy mentességet jelentene, hiszen a probléma megközelítése a Kisbojtárban nem a legpozitívabb eredménnyel járt. A mű azonban a konkrét tapasztalatokon túl kéréllhetetlen tanulsággal szolgált, s ezt éppen a lépcsőfok-elmélet jegyében kellett levonni: az ilyen nagyvonalú vállalkozásokra még mindig kevés az erő. Vissza kell térni tehát a kisebb lélegzetvételű, de biztosabban megvalósítható művekhez. Ez a program valósult meg az 1958–59-ben megalkotott egyfelvonásosokban.

A belső egységgel kapcsolatban még közelebből a mű táncos formanyelve kell, hogy érdekeljen bennünket. Valóban, a Kisbojtár zömét kitevő belső, ún. zárt számok, a néptáncszerű csoporttáncok és szólók mellett más összetevők is megjelentek a műben. A bemutatót követő kritikák pl. jogosan utaltak a pantomimra, mint amely jelentős szerepet töltött be a műben, s amely egyben megnehezítette a stílusegység kialakítását. Ennyit elismerhetünk. Vissza kell azonban utasítanunk a kritikákból azt az állásfoglalást, amely ezeket a játékos-pantomimikus részeket naturalistának bélyegezte. E jelenetek túlnyomó részének mozgásanyaga ti. karikírozó jellegű volt, melyben akadhattak naivul megfogalmazott részletek, s voltak áttételes, játékos mozgásutánzatok, de nem voltak durva mozgásmásolatok. – A bírálatok másrészt a formanyelv népiségét vitatták, s nehéz eldöntenünk, hogy mennyiben jogosan. Az a sajátos helyzet alakult ki ugyanis, hogy a csoporttáncok mellett sikerült kialakítani a magasabb technikájú férfiszólókban, a női szólóban, sőt a játékos-pantomimikus részekben is egyfajta néptáncszerű nyelvezetet, s ugyanez a szerelmi kettősökben már „nem ment”, az érzelmek magasabb hőfokú ábrázolásához a balettől kellett kölcsönözni ha nem is konkrét formai



elemeket, de legalábbis ötleteket (pl. az emelést). Világos, hogy az így kialakított részletek erőteljesen elütöttek a táncjáték többi részétől. Azonban – annak ellenére, hogy az adót műben ez szükségszerű belső töresek okozott – a pas de deux-k problémája Rábai és a táncos számára egy új fejlődési szakasz, pontosabban egy új felismerés és a belőle fakadó formakeresés forrása lett. Ez a felismerés pedig az, hogy be kell látnunk: nem lehet mindent kifejezni a néptánc hagyományos formanyelvével. (Vonatkodik ez elsősorban a lírai kettősökre, a magas hőfokú érzelmek és a személyes mondanivaló táncos interpretálására.) Ez az a felismerés, amely egyre tudatosabb formakereső programmá vált, s amelynek jeleit, eredményeit majd a későbbi balladáműsorban láthatjuk.

Torz és igazságtalan képet alkotnánk a Kisbojtárról, ha csupán hibáiról, problematikus részéről szólnánk. Érdemes egy pár szóban a táncjáték erényeiről is kitérnünk.

Azt már mások is megállapították, hogy a mű – különösen a zárt számokban – Rábai addigi koreográfiai munkájának összegezését jelentette. Éppen ezért sokak előtt talán úgy tűnt, hogy koreográfiai művesség terén a Kisbojtár nem is hozott újat. Ami ebben a kategorikus formában nem teljesen igaz, mert pl. a korábbi kompozíciókkal szemben itt már megjelentek a bontott térformák, sőt, ritmikai nívó is jelentkezett, mégpedig igen erőteljes formában: a rablók táncának aszimmetrikus ritmusában. Mindenesetre nem vitás, hogy a mű a zárt számokkal kapcsolódott a legerősebben a korábbi koreográfiai eredményekhez. Meg kell azonban jegyezni, hogy ezen a kategórián belül már megjelentek az első, motivikailag önálló invenciójú csoporttáncok is (ugyancsak a rablók táncára hivatkozunk).

A táncjátékban a korábbi eredményekkel részben összefüggő csoporttáncok mellett elsősorban a játékos-táncos alakítások, jellemábrázolások jelentettek újat. S ha korábban utaltunk rá, hogy voltak kevésbé markáns alakok és alakítások, most meg kell említenünk azokat, amelyek megkomponálása és színrevitele egyaránt maradéktalanul sikerült, mindenekelőtt a rablóvezér, a csizmadiamester, a cigányvajda és a vadász alakját, nem szólva más epizódalakokról. Ezekkel a hús és vér alakokkal, drámai erőttől vagy humortól duzzadó figurákkal az együttes igen sokat lépett előre a táncos jellemábrázolás terén.

(Maácz László: *A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája*)

\*\*\*\*\*

A kisbojtár egyébként is hónapokig tartó lelkes felfordulással járt, hiszen hol Varjasi Rezső robbant be a szöveggönyv valami újabb módosításával, hol Gulyás talált ki valamit a zenében (teszem azt, a rablók aszimmetrikus ritmusú verbunkját), ami egészen új hozzáállást követelt. Ebben a felfordulásban a játékos kedvű Rábai valósággal kivirágzott. Alakított medvét és vadászt, rablót, kucsébert és mesterembert, nagy hevülettel előre eljátszotta elképzeléseit, csattogva forgatta botját a harmadik felvonás nagy küzdelméhez, s nem szűnt buzdítani a társaságot. (Ma is a fülemben él a kucsébernek szóló instrukciója: „Remeg, kettő, három, négy, nyaka is, kettő, három, négy!”) Annyira komolyan vettük a dolgot, hogy én is felkerekedtem a felvevőgéppel, és az Állatkertben felvételeket csináltam az örvös medve mozgásáról (a barna medvék ugyanis hihetetlenül lusták voltak), majd Érden felkerestem egy hatalmas állami nyúlfarmot, hogy ott meg a nyulak mozgását rögzítsem a mesefigurák kidolgozásához. (...) Kitűnő cigánytáncokat, még inkább botolókat sikerült filmeznünk, egyik adatközlőnk, a magosligeti Orgovány Gyuri bácsi még a Kisbojtárba is bevonult, mint a sánta rabló modellje.

(Maácz László: *Találkozások a táncsal*)

\* Maácz, 1963-64. 64-66.

\*\* Maácz, 2015. 161.,166.





\*\*\*\*\*

A folklór szigorú követése azonban bizonyos értelemben zsákutcába vezethet. A kész formákat fel kell oldani, a folklórelemekből új szavakat kell gyártani az új mondanivaló kifejezésére, a népművészet szelleméhez hű magyar nemzeti táncnyelvet kell kialakítani. Ezzel megindul a szintézis, az önálló kompozíció felé mutató művészi munka. Az új formanyelv megtalálása után mód nyílt a továbblépésre: cselekményes művek alkotására s ez, természetesen felvetette a dramatizálás kérdését. Képes-e az együttes és koreográfusa arra, hogy a magyar tánc formanyelvét dramatizált cselekmény érzékeltetésére felhasználja? Ennek a próbálkozásnak az első gyümölcse a Kisbojtár, amely részleteiben sikeresnek mondható, de a maga teljességében kissé terjengős, nincsen szigorúan zárt ökonómiája. El kell azonban ismerni jelentőségét is: Rábai első, nagyszabású, a magyar népi mozdulatanyagon épült drámai műve.

(Dienes Gedeon: *Új művek az Állami Népi Együttes műsorában*)

### HÁRY-INTERMEZZO, HUSZÁRTÁNC (1958)

Nem lenne érdektelen kinyomozni, ha egyáltalán még kideríthető, hogy mi bírta rá az Állami Operaház akkori igazgatóságát Rábai felkérésére. Talán friss keletű protokolláris szempontok? Az is lehet, hogy csupán praktikus ok: az 1948-49-es évadban a színház még nem a legjobban állott táncos erők dolgában. Egyszerűen kevés férfitáncosuk volt, s heterogén képzettségüket nemsokára, de mégis később simította egybe Vaszilij Vajnonen a klasszikus balett irányába. Ez már persze az Operaház, valamint A diótörő itthoni történetéhez tartozik, a mostani krónikához annyi a fontos, hogy a színház egyszerre bízta Miklósrá a koreográfiát, valamint a táncosok összeválogatását, betanítását és a produkcióhoz való „szállítást”. Tehát Hány toborzójához előbb neki is el kellett járnia a maga toborzóját. Az olyan, MEFESZ-től kiválasztott fiúk mellé, mint Pollner vagy Lengyel, külső körből is vett fel táncosokat. Böröcz Jóskára és a szólistának beállított Pesovár Ernőre emlékezem. (Ne feledjük: Ernő nagyon jó kiállítású táncos volt.) Nagy nekibuzdulással folytak aztán a gyakorlatok.

Ez volt az első alkalom, amikor Rábai kész műzenére koreografált. Ez is szoríthatta, de Kodály nimbusza is, s nem kevésbé a fellépési színtér, az Operaház színpada. Nem babra ment a játék, s ennek megfelelő gondossággal készült fel. A férfikórossal kísért visszatérő részt – „A jó lovas katonának...” - térben is, mozgásban is gondosan megkomponálta; az akkori mértékkel mérve valósággal agyafűrt lépéseket bízott a táncosokra. A visszatérő és hangsúlyozottan kötött részek között pedig, a zene hangszeres figurációs szakaszára a táncosok improvizáltak, ami koncepcionálisan meg is felelt a muzsikának. Arról már nem tudok számot adni, hogy eközben az egyes táncosokat a térben vagy a mozdulatfűzés rendjében mennyire orientálta. Az improvizálás azonban tény, hiszen ezért is válogatta össze olyan gondosan az előadó garnitúrát, hogy a tudásnak ezzel a formájával ne valljon szégyent.

Az akkori kritikák nem sok figyelemre méltatták a vállalkozást, s elismerésre sem. Az egyik ok, gondolom, az lehetett, hogy az akkori sajtósok stílusban be voltak állítódva a korábbi operaházi manírokra, s most a „hogyan kerül a csizma az asztalra?” esetével kellett találkozniuk. Az egyik, „bolhacirkuszra” célzó megjegyzés azonban érdemes volt eltűnődni. Mi többiek ugyanis a kasszülőről drukkoltunk, s ami a próbateremben ritmikái gazdagságnak és dinamikus mozgásnak bizonyult, a nagyobb távlatból vagy egészen elkenődött, vagy furcsa, ideges vibrálással mosódott össze. Valószínűleg célszerűbb lett volna egyszerűbb és nagyobb ívű mozdulatokat beállítani.

<sup>1</sup> Dienes, 1960. 35.



Adott minőségtől függetlenül is rövid életű lett ez a vállalkozás, hiszen a színház üzembiztonságát sem szolgálta, ha a produkció egyik kulcspontját estéről estére összerántott külsősökkel kellett megoldania. A Hány-toborzó így Hány-intermezzo lett együttesünk életében. Rábai feltehetőleg levonta szakmai konzekvenciáit, mi pedig ezentúl kicsit otthonosabban jelenhettünk meg az Operaház épületében.

(Maácz László: *Találkozások a tánccal*)<sup>1</sup>

### KUN VERBUNK (1958)\*\*

Talán nem árulok el nagy titkot: a kész kompozíciók utólag nem vallottak igazán a befektetett munkáról. A Kun verbunk szinte egy fütttyentésre, három nap alatt elkészült, más kompozíciók meg hetek görcsös munkája után kerültek színpadra, esetleg kisebb hatással. Azt hiszem, az ilyesmi előfordul a balettben is, más művészetekről nem is szólva.

(Maácz László: *Találkozások a tánccal*)<sup>2</sup>

### BÉKÉSI ESTÉK (1956, átdolgozás és bemutató: 1958)

(...) Nem véletlen hát, hogy amint [Rábai Miklós] megszabadult a második világháborúból, Csabára ment vissza tanárkodni, s ugyanígy nem véletlen, hogy az Állami Népi Együttesben hónapokig rágódott a hatvanas évek elején, mert színpadra akarta tenni a Békési estéket, – egyszerűen újra kellett álmodnia és ki kellett magából löknie a gyermekkor benyomásait.

(Maácz László: *Kísérlet egy művészportréra*)<sup>3</sup>

\*\*\*\*\*

... Mert [Rábai] Miklós szóban, tervezetében legalább háromszor-négyszer nekirugaszkodott a Békési esték megfogalmazásának. Ahogy ő mondta: „fantáziált”. S végül már előre mondtam magamban csökönyösen visszatérő kezdőmondatait: „Emlékszem, gyerekkoromban Csabán este mindig kimentünk az artézi kúthoz. Hordtuk a vizet kannával, közben meséltünk, énekelünk, játszottunk.” Kuncogtam: ki a csuda fog majd a színpadra felcipelni egy artézi kutat? Nem is lett így belőle semmi – a kompozíció egészen más lett. Ámde lehetetlen volt észre nem venni a próbálkozásokban az egykori kollektivitás bűvöletét, e kiirthatatlan emlék látomássá alakulásának egyszerre keserves és édesen sajgó folyamatát.

(Maácz László: *Találkozások a tánccal*)<sup>4</sup>

\*\*\*\*\*

A Batsányi-repertoárból más már nem került át hozzánk. Így ugyan még tudtuk, de színpadon már nem jártuk a minden dallam második felét hatalmas csapásoló sorozattal kitöltő Csüdüngölőt,

<sup>1</sup> Maácz, 2015. 37–38.

<sup>2</sup> Maácz, 2015. 160.

<sup>3</sup> Maácz, 1986. 47.

<sup>4</sup> Maácz, 2015. 14.



s nem vettük át a csabaiaknál még kedvelt Dobozi kanásztáncot sem. Miklós korai méhkeréki gyűjtésének áttétele, a Sarkantyústánc is már csak az ÁNE-ben került színpadra. A korábbi nosztalgiaik azonban még dolgoztak, s bizonyos elemek korábról mégis átépültek a MEFESZ-ben született Békési lakodalmasba. Sajnálatomra azonban a kompozíció részleteire nemigen emlékszem, leszámítva, hogy Naszi [Náfrádi László] töltötte be a derűs vőlegény szerepét.

(Maác László: *Találkozások a táncsal*)<sup>\*</sup>

## BARCSAI SZERETŐJE (1958)

A Petrovics Emil zenéjével megjelenített Barcsai szeretője című táncdráma ismert székely népballadák hangulatát, feszültségét és kavargó indulatait idézi. Különösen a férj és feleség drámai erejű és féktelen indulatokat fellobbantó szólója mutatta meg, hogy Rábai Miklós ezúttal jó úton jár. A Kisbojtár ellentmondásosságának béklyóit levetve a népi táncmotívumokban rejlő drámai erőt és indulatokkal teljes dinamikát figyelemre méltó módon használja fel emberi cselekmények és jellemek közérthető és világos, emellett művészi szépségében magával ragadó tolmácsolására.

(Csáky Lajos: *Hatalmas sikerrel szerepelt Kecskeméten a Magyar Állami Népi Együttes*)<sup>\*\*</sup>

\*\*\*\*\*

– Hosszú évek előkészítő munkája van mögöttünk – mondja Rábai Miklós koreográfus. – Ed-digi alkotásainkat is úgy tekintjük, mint utat mostani és távolabbi terveink megvalósításához. Meggyőződésünk, hogy a néptáncművészet is alkalmas magasrendű drámai mondanivaló, nagy emberi érzések tömör kifejezésére, tragikus balladai hang vagy pedig vígjáték, komédiázás közvetítésére. A Barcsai szeretője, Tamás László forgatókönyve alapján Petrovics Emil zenéjére készült táncdráma, az ismert székely népballada komor hangulatát, féktelen indulatok kirobbanását akarja a néptánc eszközeivel felidézni; az Orbán és az ördög táncjáték pedig – Pápai László és Faragó Katalin forgatókönyvére, Szokolay Sándor zenéjére – Arany János Jóna ördöge című elbeszélő költeményének alakjait viszi színpadra szatirikus eszközökkel.

(Névtelen: *Két új táncművelemény*)<sup>\*\*\*</sup>

\*\*\*\*\*

Hogyan lehet és kell megőrizni a népi tánc formanyelvét, a népművészet érzelmegzagságát úgy, hogy a fejlődés ne rekedjen meg, s ne torkolljon a klasszikus balett útjára? A választ kiváló tehetséggel adta meg Rábai Miklós. Elsősorban a Barcsai szeretője című táncdráma színpadra vitele ragadta magával érzelmi erejével a nézőt. Varga Erzsébet, a feleség, Fejes Sándor, a megcsalt férj, Tarczai Zoltán, Barcsai, a csábító, Mészáros Jolán, a gyermek, Nemes Lia, a dada – érzelmeket, indulatokat kifejező mozgása, arcjátéka a táncművészet és a színjátszás nemes ötvözete volt. A zene – Petrovics Emil alkotása – viharzó erejével több, mint aláfestés: a táncdráma alkotó része

<sup>\*</sup> Maác, 2015. 47.

<sup>\*\*</sup> Csáky, 1958. Ugyanebben az esztendőben született másik koreográfiáról Farsang Hevesben / Farsang Bekölcén / Hevesi farsang ) lásd: Maác, 2015. 204.

<sup>\*\*\*</sup> Névtelen, 1958.



volt. A Barcsai szeretője bemutatását újabb állomásnak, továbblépésnek érezzük még akkor is, ha a koreográfia lehetett volna sokszínűbb is, főleg a feleség szerepénél.

(Pesold Ferenc: *Barcsai szeretője – Orbán és az ördög*)<sup>\*</sup>

\*\*\*\*\*

A május 11-én bemutatott új műsor első száma Petrovics Emil táncdrámája, a Barcsai szeretője volt. Forgatókönyvét székely népballada nyomán Tamás László írta, a merész új ösvényekre lépő koreográfiát Rábai Miklós alkotta.

A népballada a Barcsaival szeretője asszony bűnét és bűnhődését sűríti nehézveretű székely mondatokba, és a zene, meg a koreográfia nem csekélyebb feladatra vállalkozott, mint hogy megteremtse egy új műfajt: a ballada sorait életre keltő népi táncdrámát. Merész kezdeményezés, mely mindenképpen tiszteletet érdemel. Petrovics Emil újabb bizonyítékát adta nagyra hivatott komponista-tehetségének. Kitűnő zenét írt, s ezt az Állami Népi Együttes néhány fúvós- és ütőhangszerrel kibővített zenekara híven tolmácsolta Baross Gábor vezetésével. E zenének táncos részei sodró lendületűek, a drámai csúcspontok nagyszerűen érvényesülnek és az egész zene nyelve roppant egységes, jól hangzó, a balladai jelleget híven kidomborítja. Amit soknak éreztem: az ostinato sűrű alkalmazása; a monotóniától helyenként csak jó ízlése és biztos keze mentette meg a szerzőt.

A koreográfus megpróbálta pusztán népi táncművek felhasználásával megoldani a táncdráma problémáját és csak akkor nyúlt elvétve a pantomim kifejezőbb eszközeihez, amikor ez már teljességgel elkerülhetetlen volt. Úgy látszik, a népi táncmotívika nem elég széles skálájú egy ilyen drámai műfaj kitöltéséhez, vagy pedig a koreográfus kínosan ügyelt a stílus tisztaságára, nehogy áttévedjen a balett rokonterületére – mert tagadhatatlanul egyszínű, monoton volt a koreográfia, és a táncdráma cselekményét csak az érthette meg hiánytalanul, aki előzőleg a balladát elolvasta. Mindez azonban, – egy új műfaj kísérleti példányáról lévén szó, – semmit sem von le a nagyszerű kezdeményezés értékéből, Remélhetőleg rövidesen új művek fognak következni, amelyek véglegesen eloszlatják most még fönnálló kételyeinket. A kitűnő szereplők: Tarczai Zoltán, Fejes Sándor, Varga Erzsébet, Mészáros Jolán és Nemes Lia nagy lelkesedéssel támogatták a bátor kezdeményezést és minden elismerést megérdemelnek.

(Németh Amadé: *Az Állami Együttes új műsora*)<sup>\*\*</sup>

\*\*\*\*\*

Az Állami Népi Együttesnek az Erkel Színházban rendezett legutóbbi bemutatója három részből állott. Az egészében is nagyszerű előadás darabjai közül elsősorban a Barcsai szeretője című táncdrámáról emlékezünk meg. Ebben ugyanis merész és nehéz kísérletre vállalkoztak. Felvetették a kérdést: lehet-e népi táncművekkel drámai cselekményt építeni, régi székely népballadából hatásos táncjátékot csinálni? Nos az érdekes, megkapó művészi produkció határozottan bebizonyította, hogy igen, lehet. Csak annyi lelemény, bátorság és fantázia kell hozzá mint amennyi nagyszerű koreográfusunknak, Rábai Miklósnak van. Olyan tehetséges táncosok szükségesek, mint Tarczai Zoltán, Fejes Sándor, Varga Erzsébet, Mészáros Jolán, Nemes Lia meg az egész együttes, s olyan kifejező, szép zene, mint amilyent Petrovics Emil komponált.

<sup>\*</sup> Pesold, 1958.

<sup>\*\*</sup> Németh, 1958.



Mellékes az, hogy a mű milyen műfaj korlátait lépi át és hogy miben és miként viszonylik klasszikus baletthez, pantomimhoz, némajátékhoz. De nem is fontos, hogy ilyen vagy olyan műfaji szempontból nézzük, előítéletekkel mérjük. Meg kell éreznünk, hogy itt valami sajátosról, újról, eredetiről van szó. Nem állítjuk, hogy amit láttunk, hallottunk, már beteljesedés, de kétségtelenül olyan indulás, amely eddig járatlan útra is ki tudja terjeszteni a magyar népi táncművészet hatóságát.

A Barcsai szeretője táncjáték forgatókönyvét Tamás László – a ballada anyagát szabadon használva, a lényegét elég plasztikusan kidomborítva – szerkesztette. A zenekar Baross Gábor lelkes vezetésével színesen, melegen játszotta Petrovics Emil muzsikáját.

(Péterfi István: *A Magyar Állami Népi Együttes bemutató előadása*)

\*\*\*\*\*

Az est három műsorszámából feltétlenül az Udvarhelyszéken gyűjtött székely népballada, a Barcsai szeretője nyomán komponált táncdráma emelkedett ki. Petrovics Emil zenéjének már első ütemei megteremtik azt a balladai légkört, amiben a csalfa asszony tragédiája beteljesedik. Rábai Miklós koreográfiája ezúttal nem a szemet kápráztatja, hanem a lélek legmélyebb húrjait pengeti meg. Az ellentétek kiaknázása is kitűnően sikerült zenében és mozdulatokban egyaránt. Az önfeledt szórakozást a megcsalt férj gyanúja és a bebizonyosodás ténye fokozatosan váltja fel, míg a dráma tetőfokára jut és jól zengő akkordokkal, döbbenetes mozdulatokban – mostan hadd vigadjon feleségem szíve! – véget ér. Varga Erzsébet (feleség) és Fejes Sándor (férj) személyében két igen nagy drámai erővel rendelkező táncost ismerhettünk meg. Baross Gábor a zenekar élén nyújtott egyenletes teljesítményt.

(–sze–: *Nagy sikerrel vendégszerepel megénkben a Magyar Állami Népi Együttes*\*)

\*\*\*\*\*

A Barcsai szeretője azonban – de említhetnénk más műsorszámot is – teljes tudatossággal igyekszik tagadni a balettet. Rábai Miklós olyan koreográfiai formanyelvet használt, amelynek származásán nincsen feltétel, néptáncmotívumokból szövődik és hiteles balladai légkört ad.

(Tamás István: *„Az Állami Népi Együttes ezredik fellépése”*\*\*)

\*\*\*\*\*

Természetesen a néptánc és a néphagyomány a táncjátékokban jelentkezik a legerősebb áttételekben. A téma azonban ezekben is népi maradt, részben a szó eszmeiséget jelző értelemben: Latinca ballada, Hajnalodik; részben a szó néprajzi értelmében is: balladák, népmese – Barcsai szeretője, Kádár Kata, Jóka ördöge. Ami pedig e művek formanyelvét illeti, ez is a néptáncmotívumból indul ki, csak éppen nem állhat már meg ott. Szükségszerűen idomulnia kell a cselekménybonyolítás és a jellembrázolás követelménye szerint, s a különböző szituációk szerint. S e szituációk változása folytán a játékokban levő táncok is a „néptáncszerűség” különböző fokozatait tükrözik. Nagy általánosságban talán azt mondhatnánk, hogy a jelenleg meglévő táncjátékokban a szólók-

\* –sze–, 1958.

\*\* Tamás, 1959.



kal szemben inkább a csoporttáncok néptáncszerűek, ami végső soron természetes is. (Vö. pl. a Barcsai szeretőjének csoporttáncait a szólókkal.)

(...) Mindemellett 1957–58 telén mégis megszületett a két várva-várt egyfelvonásos, a Barcsai szeretője és a Jóka ördöge.

A Barcsai szeretőjének sikerét bizonyos fokig a bemutató helyzeti, történeti körülményei is magyarázzák, az ti., hogy évek hosszú sorának kötelező optimizmusa után táncosnak és nézőnek egyaránt szinte üdítő volt egy igazi tragédia. Ez azonban egyáltalán nem csökkenti a ballada objektíve meglévő érdemeit. A tánc nyelvére jól megfogalmazott szöveggel, amely tökéletes drámai keretet biztosított, a librettót hűen követő és a koreográfus intencióit híven szolgáló zene, a koreográfia, amely lényegét illetően tökéletesen visszaadta a székely népballada tragikus atmoszféráját – mind hozzájárult ahhoz, hogy igazi táncdráma szülessék, igazi hősökkel. Néptánc és „egyéni” tánc, gesztus és póz, játék és állás első ízben olvadt itt észrevehetetlen átmenetekbe, magasabb egységbe. Ami a jellembrázolást illeti, ez tökéletesen sikerült a férfiszerepekben, míg a női főszerep megformálásában a belső izzás korántsem párosult olyan magasrendű technikával és kikristályosodott, egyértelmű mozdulatkinccsel, mint a férfiaknál. Az a formateremtő törekvés, amely a Kisbojtárral indult meg, itt hagyott leginkább problematikus nyomot, és a pas de deux-kben, melyek azonban a Kisbojtár kettőseivel szemben stílárisan már belesimultak a játékmenetébe. Új, és a drámát elmélyítő szín jelent meg az „asztali vendégek”-ben, kik személytelenségükben is a kibontakozó tragédia látói, jelzői, hírnökei és ítéltői, s kiknek baljós mását más síkra transzponálva majd a Kádár Kata látó asszonyaiban találjuk fel.

(Maácz László: *A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája*\*)

\*\*\*\*\*

Hasonlóan nagy buzgalommal látott neki [Rábai] Miklós később az egyfelvonásosoknak. A Barcsai előtt szinte másodnaponként konzultált Tamás Lacival, s a táncari kidolgozás előtt két hétig valósággal benn lakott a székházban. Mint az Orbán lelke, hajnalonként már ott bolyongott a balett-teremben, s törte a fejét a különböző mozdulati megoldásokon.

(Maácz László: *Találkozások a tánccal*\*\*)

\*\*\*\*\*

Hibáit maga a koreográfus is felismerte és arra a meggyőződésre jutott, hogy három felvonásos helyett egyfelvonásosban próbálja ki a magyar néptáncanyag kifejező erejét. Így született meg két évvel ezelőtt a Barcsai szeretője című táncballada Petrovics Emil zenéjére. Anyag és művész, néptánc és koreográfus itt egymásra talál, itt oldódik fel a kifejezés szolgálatában a népi nyersanyag új, teljes értékű kifejezésformává, és nyit új távlatokat. A székely balladatéma, a mélyen nemzeti tánc, a drámai erejű zene és Perhács László finoman stilizált díszletei harmonikus egységet alkotnak.

(Dienes Gedeon: *Új művek az Állami Népi Együttes műsorában*\*\*\*)

\* Maácz, 1963–1964. 61–62., 67.

\*\* Maácz, 2015. 161.

\*\*\* Dienes, 1960. 36.



## JÓKA ÖRDÖGE / ORBÁN ÉS AZ ÖRDÖG (1958)

Az Orbán és az ördög, melyben Arany János Jóka ördöge c. költeményének eseményeit idézik a táncjáték alkotói ugyancsak népi tőről fakadt mozgáselemekkel, a vidámságot, a groteszk karikatúrát viszi színpadra. Pantomim, népi táncangulat és balett elegyedik igen nagy sikerrel és tökéletes szintézisbe foglalva az Orbán és az ördögben. Szinte kitérít és magasabb egységben mutatja meg népünk táncgyományainak értékeit és a jellemzés, az események megjelenítésének új útjain jár ez az érdekes és magával ragadó, két képből álló táncjáték. Különösen az ördög szerepét táncoló Molnár Lajos és az utolérhetetlen karikírozó készséggel rendelkező Mátyus Zoltán táncait fogadta nagy tetszéssel a kecskeméti közönség.

*(Csáky Lajos: Hatalmas sikerrel szerepelt Kecskeméten a Magyar Állami Népi Együttes)*

\*\*\*\*\*

A harmadik mű az Orbán és az ördög című táncjáték. Ennek forgatókönyvét Arany János Jóka ördöge című elbeszélő költeménye alapján úgyesen írták meg Pápai László és Faragó Katalin. De többet akartak beletenni, mint ami ebbe a formába a könnyen érthetőség kára nélkül belefér. Rábainak itt is számtalan az ötlete, mulatságos helyzetalkítása, bámulatos találékony a mozgatója.

A muzsikát a többszörösen nemzetközi versenydíj nyertes ifjú zeneköltőnk, Szokolay Sándor komponálta. Most is feltűnt dallam- és ritmusinvenciójával csakúgy, mint a modern zene formanyelvének rutinos használatával. Zenéje jóval több, mint aláfestő muzsika, nélkülözhetetlen szerves része a darabnak.

A szereplők közül Mátyus Zoltán taglejtésben, alakításban és főként mimikában úgy kelte életre Orbán figuráját, hogy az akármelyik híres színésznek is becsületére válhatna. Molnár Lajos az Ördög szerepében bravúrosan táncol, ugrik, mozog. De a többiek is: Czirvein Anna a feleség, Mészáros Jolán a szolgálólány, valamint Váradi Gyula, Szöllösi Ágnes, Varga Vera, Erdélyi Tibor, Létai Dezső mind legjobban képességükkel és eredményesen állnak a kedves, tréfás, új magyar táncjáték szolgálatába. Beszámolóink nem lenne teljes, ha a jelmeztervező Mallász Gitta, a díszlettervező Perhács László művészi munkáját, valamint Horváth Vince játékmestert meg nem említenénk.

*(Péterfi István: A Magyar Állami Népi Együttes bemutatató előadása)*

\*\*\*\*\*

A műsor befejező száma terjedelmes, 2 képből álló táncjáték volt: Orbán és az ördög. A forgatókönyv Arany János: Jóka ördöge c. elbeszélő költeménye alapján készült; Pápai László és Faragó Katalin közös munkája. Zeneszerző: Szokolay Sándor, koreográfus: Rábai Miklós. Ebben a táncjátékban már otthonosabban mozgott az együttes. Az egész mű táncosabb, műfajilag egységesebb, mint a Barcsai szeretője, de zenéje felszínesebb, bár tagadhatatlanul tartalmaz értékes momentumokat. A házsártos feleség zsarnoksága alól felszabaduló Orbán mesterkedéseit a komikustól a groteszkig terjedő széles skálán ábrázolta Mátyus Zoltán. A paprikás természetű, kútba pottyant és a legrosszabbkor visszatérő feleséget a temperamentumos Czirvein Anna alakította. Nagyszerű volt Molnár Lajos az Ördög sokrétű szerepében, de a kisebb szerepekben is

<sup>1</sup> Csáky, 1958.

<sup>2</sup> Péterfi, 1958.



kitűnően helytálltak a Népi Együttes táncosai. A koreográfiában Rábai Miklós mesteri kézzel, sziporkázó ötletekkel, humorból soha ki nem fogyva, valósította meg elképzeléseit, igaz, nem mindig érthetően.

*(Németh Amadé: Az Állami Együttes új műsora)*

\*\*\*\*\*

Az Arany János: Jóka ördöge című elbeszélő költeményből írt táncjáték: az Orbán és az ördög közelebb áll az Ecseri lakodalmashoz és a Kisbojtárhoz, s talán éppen ezért egységesebb is. Véleményünk szerint az első kép tempójának néhány húzás előnyére válna. Molnár Lajos ördöge kiváló alakítás ragyogó technikával párosítva. Jó volt Mátyus Zoltán Orbánja, Czirvein Anna a feleség és Mészáros Jolán a szolgálólány szerepében. Mindkét műnél az egyszerűségükben is szép díszletek Perhács László, a jelmezek Mallász Gitta érdeme.

*(Pesold Ferenc: Barcsai szeretője – Orbán és az ördög)*

\*\*\*\*\*

Arany János Jóka ördöge című elbeszélő költeménye alapján született meg az Orbán és az ördög kétképes táncjáték Szokolay Sándor zenéjével és Rábai Miklós koreográfiájával. Míg a Barcsai szeretője tragikumra megfogta, lenyűgözte a nézőt, az Orbán és az ördög komikumra csak a felszínen hatott és mélyebb nyomot aligha hagy. Ettől a táncjátéktól sem lehet elvitatni gazdag koreográfiai ábrázolásait, néhol rendkívül ötletes megoldásait, mindezek ellenére némi hiányérzettel küzd a szemlélő, amikor lehull a függöny. Meg kell emlékeznünk ezúttal Mátyus Zoltán (Orbán) nagyszerű alakításáról. A táncjáték éltető-lüktető ereje Molnár Lajossal (ördög) együtt.

*(–sze–: Nagy sikerrel vendégszerepel megyénkben a Magyar Állami Népi Együttes)*

\*\*\*\*\*

A Jóka ördöge (a bemutatón és az utána következő két évben Orbán és az ördög volt a címe) bővérű és ötletektől sziporkázó tánckomédia lett, amely azonban a drámai egység tekintetében messze elmaradt a Barcsai szeretőjétől. Szövegkönyve ötletes, de mozaikszerű, a játék fő konfliktusa a pénzsóvár ördög és a szoknyavadász Jóka között későn exponálódik, így a belső fordulatok és mozgalmasság ellenére is a játékot majdnem epikusnak mondhatnánk. A zene – amely egyébként a legmodernebb és a legcsillogóbb effektusokat produkálta – szintén mozaikszerű lett. Következőként a kapcsolódó koreográfiának sem sikerült egyetlen lendülettel és úgy felvázolni a cselekményt, mint az a Barcsai szeretőjében történt. A Kisbojtárban tapasztalt szerkesztési, dramaturgiai problémák így bukkantak elő ismét. S a Kisbojtárhoz hasonlóan itt is a részletek kárpótolják a nézőket a mű egészével kapcsolatos hiányérzetéért: a felbukkanó humorú jelenetek, a bő karikírozással, szerető iróniával megrajzolt alakok: Jóka, az ördög, Judit, a kis cseléd lány, a kapzsi gazda családi köre.

A két egyfelvonásos vegyes visszhangot váltott ki. Azok, akik hittek a néptáncművészet jövőjében, hibáival együtt is örömmel üdvözölték a két művet. Mások viszont – akik már a Kisboj-

<sup>1</sup> Németh, 1958.

<sup>2</sup> Pesold, 1958.

<sup>3</sup> –sze–, 1958. Egyéb kritikák: Délmagyarország, 1958. 08.05, Petőfi Népe, 1958. vö. Vadasi, 2001. 85.



tárnál is a homlokukat ráncolták – most ismét fejüket csóválták: „Az ÁNE letért a helyes úrtól”, „miért nem csinálják inkább a régi szép néptáncokat?”, „miért akarnak mindenáron balettet?” stb. Ezek a vélemények, amelyek laikusok, szakmabeliek és hivatalos fórumok részéről egyaránt elhangzottak, híven tükrözték a néptáncművészet fejlődéséhez fűzött remények és elképzelések el- lentmondásosságát. Azonban ettől függetlenül – s ez ismét jellemző az adott időszakra – a két mű sem alapos elemző kritikát, sem nyílt, megvitató szakmai fórumot nem kapott. Az utóbbira 1958 nyarán került sor Prágában, az ottani koreográfusok előtt tartott szakmai bemutató alkalmával.

(Maác László: *A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája*)<sup>\*</sup>

## LATINKA BALLADA (1959)

Rábai Miklós koreográfus és Gulyás László zeneszerző Hamburger Jenő említett Latinka-balladájában lelték meg a legmegfelelőbb alapot mondanivalójukhoz. Úgy érezték: a versnek már a hangvétele is közel áll a népballadához. Erről a műfajról pedig az a meggyőződésük, hogy nagyonis illik az együttes adottságaihoz.

A vers nyomán Tamás László írta a Latinka-ballada librettóját. A cselekmény kisvárosi-népi környezetben játszódik, a szereplők egy része falusi ember vagy olyan dolgozó, akit még sok szál fűz a paraszti élethez. Ez megkönnyíti a koreográfus dolgát; a népművészet eszközeivel jelenítheti meg őket. Maác László, Martin György, Pesovár Ernő fiatal néprajzosok Somogy megyei táncgyűjtésének anyagát dolgozza fel a koreográfus a paraszti figurákban, táncokban. A többi szereplő bemutatása már kötetlenebb, szabadabb, pantomimikus elemeket is hasznosító formanyelv megteremtését kívánja. Úri csárdás karikírozza a mulatozó fehér tisztet, de szerepelnek az akkori divatos táncok is. Ehhez Gyenes Rudolf, a társastáncok ismert szakértője adott segítséget.

A három képből álló egyfelvonásos táncdráma cselekménye röviden a következő:

Latinka Sándor vezetésével élet-halál harcot vív a forradalmi nép az ellenforradalom erőivel a kaposvári megyeház előtt. A túlerő azonban legyőzi a hősiesen ellenállókat. Latinkát elfogják, megkínózzák, börtönbe vetik. Fehér tisztet nőkkel tivornyáznak a kúria előtt. Ide vezettetik az elfogott népbiztosokat, s egyre vadabb mulatozás közben kivégeztetik őket. Földhöz vágott poharuk egy-egy forradalmár halálát jelenti. Már csak Latinka maradt hátra. Szeretnék, ha közibük állna. Nőt, vagyont, hatalmat, életet kínálnak neki, de Latinkát nem lehet megkísérteni, – inkább a halált választja, minthogy elárulja a forradalmat. Aztán ismét vörös lobogó leng a megyeházán, alatta boldog fiatalok járják az öröm táncát.

(Csizmadia György: *Latinka-ballada*)<sup>\*\*</sup>

\*\*\*\*\*

A Tanácsköztársaság negyvenéves évfordulója alkalmából 1959 márciusában az ÁNE új műsorával a magyar szabadságharcoknak és forradalmi küzdelmeknek állított emléket. A bemutatott tánckari számokból: Csata után, Katona-fogás, Kossuth-verbunk, Szabad a Margit-sziget, Latinka-ballada – kétségtelenül a Tanácsköztársaság bukását idéző Latinka-ballada a legjelentősebb, nemcsak a mához leginkább közelálló és forradalmi téma miatt, hanem azért is, mert ebben a műben mutatkoztak meg a legerősebben, mondhatnánk, szükségszerűen az új formanyelvet ke-

<sup>\*</sup> Maác, 1963–1964. 67–68.

<sup>\*\*</sup> Csizmadia, 1959. Egy másik kritika: Sz., L. (1960).



reső törekvések. Sajnálatos, hogy az utóbbi körülmény sem a művet üdvözlők, sem az elutasítók vélemény alakításában nem játszott szerepet. Pedig ez a mű – és benne például a börtönjelenet – már nem születhetett volna meg a néptánc régi nyelvén.

A Latinka-ballada lett a magja és kiindulópontja a Forradalmi képek c. műsornak, amelyet az együttes fennállásának tízéves évfordulóján mutatott be. A műsor többi száma azonban már egy évvel korábban, 1960-ban elkészült, a felszabadulás 15 éves évfordulójára. Mindhárom új kompozíció fontos lépést jelentett az ÁNE életében a ma ábrázolása felé, amihez majd az új kamaraműsor visz még közelebb.

(Maác László: *A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája*)<sup>\*</sup>

\*\*\*\*\*

(Szülőföldje) két okból lett fontos a koreográfus életművében. Egyrészt erről a vidékről származott át Somogyba az olasz úkapák sarja, Latinca Sándor, a Tanácsköztársaságot követő fehér terror mártírja, akinek Rábai az ötvenes évek végén Latinca ballada címmel állított emléket egyfelvonásos művében.

(Maác László: *Kísérlet egy művészportréra*)<sup>\*\*</sup>

## HAJNALODIK (1960)

A próbálkozások, eszközkeresés, újat-akarás ezen a lényegében felfelé törő úton vezetett el a Hajnalodik megalkotásához. Cselekménye (Tamás László és Palágyi Ferenc szövegkönyve) a következő:

A szín egy kubikos gödör, itt rejtőzik az öreg kubikos leányával és négy kubikostársával. Ide menekül a leány férje, a szökött katona. Csendőrök üldözik, de nem lelnek rá, mert társai, és egy, a csendőrökkel érkező katona segít rejtegetésében. A csendőrök a szomszéd faluból ideterelnek néhány agyonhajszolt, megkínzott parasztot és gyöttrik, munkára hajszolják őket. A feszültség elviselhetetlen, olyannyira, hogy az egyik csendőrt megölik. Megtorlásul a kubikosokat ki akarják végezni. Ekkor felismerik a szökött katonát, aki szembefordul velük. A csendőrök rávetik magukat, de sikerül elmenekülnie, most már nem azért, hogy a maga életét mentse, hanem hogy a közelben levő felszabadítókhoz eljusson és őket hozza segítségül az elnyomók ellen. A katonának szánt golyó az asszonyt éri. A fiú a felszabadító szovjet katonával visszaérve már csak a holttestét találja. Egyéni fájdalom csak erősíti az elnyomók ellen érzett gyűlöletét és fokozza harci kedvét. Csatlakozik a felszabadítókhoz, hogy megtorolja a Horthy-fasiszták gaztetteit.

A megrázó erejű műben Rábai elérte azt, hogy a magyar tánc mozdulatkincse teljes mértékben a kifejezés szolgálatában áll. A táncos technika egyetlen pillanatra sem válik öncélúvá, nincs a műben úgynevezett táncos betét, a koreográfus nem táncot keresett témát, hanem a mondani-valót táncban fejezi ki. Olyan témát old meg, amely a mindennapi életben egyáltalán nem követel táncos mozdulatokat és úgy oldja meg, hogy a koreográfiai nyelv itt teljes értékű kifejezőeszközzé válik. A koreográfia nemcsak a folklór táncanyagát használja fel, hanem egy más területről, a munkamozdulatokból is merít. A művészi kifejezés céljának megfelelően ezek eszközök nélkül, tehát táncospantomimmal rajzolják a cselekményt. Nincs a mozdulatokat elnyomó, túltervezett

<sup>\*</sup> Maác, 1963–1964. 68.

<sup>\*\*</sup> Maác, 1986. 47.



díszlet, festői jelmez, színpadi kellék; nem a szemet akarja elkápráztatni, hanem az értelemhez és a szívhez szól az együttes, a tánc sajátos mozdulatnyelvén.

Ha összevetjük az eddigi produkciókkal, megállapíthatjuk, hogy a cselekmény egységesebb a Kisbojtár-énál, a témaválasztás korszerűbb a Barcsay szeretőjé-nél. A kifejező eszközök emlékeztetnek a Latinka ballada első jelenetére. Ott az elítéltek lázadó, majd összefogásban megnyugvó tánca ugyanolyan erővel hat, mint itt a kubikusok kórusának méltóságteljes és vészjósló mozdulatanyaga. Ez különösen hatásos kontrasztban áll a csendőrök vak dühöngéssé fajuló táncával. Az epizódok adekvát voltára jellemző az a rövid pár pillanat, amíg a repülőgépek elvonulnak a kubikos gödör felett és a földön fekvők lassan követik szemmel elvonulásukat, ki a remény kifejezésével arcán, ki a rettegés érzésével.

Talán csak az utolsó mozzanatok szorulnak bizonyos csiszolásra. Itt ugyanis a koreográfus érzésünk szerint túlzottan támaszkodik a díszlethatásokra és eltér a táncbeli kifejezés vonalától. A felszabadulás lényének sorsdöntő volta mozdulatokban nem kap megfelelő kifejezést.

Rábai Miklós három követelményt állított maga elé: modern felfogásban mozdulati kifejező eszközökkel alkotni meg kompozícióit; európai technikai szintre emelni az együttest; szellemben és témában hűnek maradni a magyar néptánc kultúrához. A Hajnalodik mindhárom követelménynek messzemenően eleget tesz. Petrovics Emil zenéje a témához méltó dinamizmussal, monolitikus koncepciójával húzza alá, sőt viszi előre a cselekményt, önmagában is megrázó alkotás, egyben ízig-vérig színpadi zene. Nagy segítséget nyújt a koreográfusnak a zeneszerzőn kívül a díszlettervező Perhács László, és az együttes nagytechnikájú tagjai, akik közül külön meg kell említeni Fejes Sándor és Erdélyi Tibor alakítását. Itt említjük meg, hogy a táncképek kíséretében a vezénylés nehéz feladatát Baros Gábor, régebről ismert biztonságával kitűnően látta el.

(Dienes Gedeon: *Új művek az Állami Népi Együttes műsorában*)

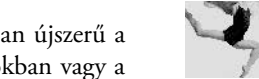
\*\*\*\*\*

...[Rábai Miklós] szerelemgyerekként jött a világra, vagyis – a kor hivatalosan goromba kifejezésével – törvénytelen gyerekeknek született. Ezek a kifejezések ma már szinte semmit nem jelentenek, a húszas-harmincas években azonban könyörtelen társadalmi diszkriminációt takartak, s a gyereket akár fél életén át végigüldözte „nemtörvényes” léte, iskolatársai vagy falubelije gúnyolódása. Rábai erről a komplexusról később sem nyilatkozott részletesen. Státusát nem tussolta és nem propagálta, egyszerűen elfogadta, amit el kellett fogadnia.

Így a családi létnek erről az oldaláról nemigen tudhatjuk, hogyan motiválta későbbi életét és magatartását. Más momentumok viszont – hogy „mibe született bele” – mégis említést érdemelnek. Mindenekelőtt az a tény, hogy haláláig Békés megyeinek vallotta magát, elsősorban békéscsabainak. (...) Rábai erre később célzott is, felidézve gyerekkorából a gátépítő, cölöpöket sulykoló munkások, kubikosok trágár munka dalait, s könnyen lehet, hogy a hatvanas évek elején komponált Hajnalodik c. egyfelvonásosának kubikos munkatánca épp ebből az emlékből táplálkozott. (...)

A mához való közelítésben kétségtelenül Rábai egyfelvonásosa, a Hajnalodik jelentette a legnagyobb előrelépést, mikor a nemzet sorsfordulóját, a felszabadulást ábrázolta, nem hallgatva el a sorsfordulókkal szükségszerűen együttjáró egyéni tragédiákat sem. Az a formanyelv, amely már a Latinca-balladában is erőteljesen jelentkezett, itt már egységes stílusként öltött testet. Legfeltűnőbb vonásaként talán a kemény, kissé szögletes mozgást, a gesztusok erőteljes használatát, s általában a mozdulatok felfokozott dinamizmusát említhetjük meg. Mindez a néptáncból ki-

<sup>1</sup> Dienes, 1960. 36. Egy másik kritika: Sz., L. (1960).



induló motívikával, amely azonban már mégsem néptáncmotívika többé. Izgalmasan újszerű a kompozícióban a tömegek ábrázolása, tehát a kar munkája, pl. az ún. munkatáncokban vagy a verési jelenetekben. Mellőzve minden dekoratív funkciót, a tömeg együtt lélegzik, szenved és küzd a hősökkel, amit az tesz lehetővé, hogy a tömeg tagjai bizonyos határig csoport-voltukban is megőrzik egyéniségüket. A koreográfia a különböző jelmezeken túl ezt az egyénítést két úton valósítja meg: a térbeállításal, amely laza, látszólag ötletszerű, elkerüli a geometriai alakzatokat, s még a zárt csoportos mozgásokat is „amorfi” formában végezteti; valamint a koreográfiai szólamvezetéssel, melynek következtében a kar tagjai az egységes motívikát kánonszerű belépésekkel, illetve többszólamúan járják.

(Maác László: *A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája*);  
(Maác László: *Kíséret egy művészportréra*)

### KÁDÁR KATA (1961)

Lássuk az új műveket. Legjelentősebb vállalkozás a Kádár Kata megalkotása. Itt Rábai éppen művészi koncepcióban, gondolatgazdagságban, valóban táncos fogantatású megoldásokban lépett előre. A szerelem szépségét, a tragikus akadályokat, a kísértések erejét, az anya eszelős megátalkodottságát sikerült a tánc, a mozdulatok, a színek és formák, a plasztikus képek nyelvén megfogalmaznia. Ha még nem is mindenütt olyan tömören, amint a feszültség ezt megkívánna – mégis: a ballada lényege jelenik meg a táncszínpad világában, annak sajátos törvényei szerint transzponálva. A szerelmi kettősökkel eddig, a többi művekben, nem lehettünk elégedettek, – a Kádár Katában elérik, vagy megközelítik azt a kifejezésbeli hőfokot, amelyet a situáció megkíván, és a táncos megoldás nem ragad bele a néptánc hagyományba sem. Néhol még, például Gyula Márton visszatérésekor önállósítja magát a néptáncmegoldás, a kifejezés szempontjából sem eléggé tömör, de legtöbbször sikerül megtalálni a drámai helyzet adekvát mozdulati kifejezését – és ez a lényeges! (Ne felejtjük el: a néptáncművészet ugyanúgy vergődhet a hagyományos nyelv konvenciójának fojtogatásában, amint ez a klasszikus balettben is sokszor előfordul, – hogy kész formák alakítják magukhoz a drámai helyzeteket és megfordítva. Ilyenkor érzi a néző: már megint ugyanazt csinálják, mint az előző darabban.)

Kitűnő, táncosszemléletű megoldás például, hogy a fájdalomtól megöregülő anya előtt megsokszorozódik a holt szerelmesek életre kelt alakja és betölti az egész teret. A balladát időnként énekekben mondó „látó asszonyok” szinte a klasszikus görög tragédiák kórusait idézik – Juhász Ferenc szép ballada-szövegével. Vujicsics Tihamér ezúttal ismét nívós, drámai erejű, gazdagon hangszerelt muzsikát alkotott, különösen az énekelt ballada megkapó, népi hangvételű és modern is. Igen szépek, hangulatot keltők Perbács László díszletei és Péter Ágnes jelmezei, a szövegíró Tamás Lászlónak pedig legfőbb érdeme, hogy valóban táncra alkalmas szövegkönyvet adott a koreográfus kezébe.

(Körtvélyes Géza: *A tízéves Állami Népi Együttes ünnepi hetéről*)

<sup>1</sup> Maác, 1986. 46.; Maác, 1963–1964. 69. Ezen időszak (1961) egyéb koreográfiái: Kukoricafosztás (Fosztóka.), Ferge-teges, Lippentős. Vö. Varga, 1962., Maác, 1963–64. 69–70., Varga, 1962., Rajk, 1961.

<sup>2</sup> Körtvélyes, 1961. 21–22.



\*\*\*\*\*

Hajdú Mihály operája, s a pécsi Nemzeti Színház táncjátéka után ismét színpadra kerül a Kádár Kata, ezúttal az Állami Népi Együttes tolmácsolásában. Vujicsics Tihamér zeneszerzővel beszélgetünk új művéről:

– Régi tervemet valósítottam meg az ismert székely népballada táncdrámai feldolgozásával. Az Erkel Színházban április 6-án lesz a premierje a tízesztendőös együttes ünnepi hetén. Kilencedik táncjátékom a Kádár Kata. Tamás László szövegkönyve igen szerencsésen szerkesztett, a muzsikussal és a koreográfussal egyaránt ideális lehetőséget kap benne. A jeleneteket a görög tragédiák kórusaihoz hasonlóan hat, úgynevezett „látó asszony” (alt hangok) éneke köti össze. A kórus szövegét Juhász Ferenc írta. Úgy érzem Rábai Miklós rendezése és koreográfiája sűrített, drámai táncnyelven viszi színre a történetet. A díszleteket Perhács László tervezte.

(Névtelen: Új Kádár Kata)\*

\*\*\*\*\*

A balladaműsört a jubileumon a Kádár Kata egészítette ki. A kompozíció még nem szorult részletező felidézésre, így csupán utalunk néhány jellemző vonására, pl. a gesztusanyag előretörésére (a főszereplőknél bizonyos fokig a lábmunka rovására is); arra a személytelenné válásra, amely a három főalakon kívül uralkodó, s amely – főleg a „négy pribék” alakjában – részben a feudalizmus könyörtelen erőt szimbolizálja, részben kiemeli a szerelmespár tragédiáját; a záróképp víziójára, amely bebizonyította, hogy az apoteózis nem szükségszerűen rossz konvenció, s megvan a létjogosultsága, ha drámai funkciója van.

(Maác László: A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája)\*\*

### 13 TÁNCMINIATŰR (1964)

Kezdetől fogva ismerem és szeretem az Állami Népi Együttes tánckarának, s közvetlenül Rábai Miklós vezető koreográfus munkáját, és a hűséges szurkoló izgalmaival figyelem a magyar néptáncművészet alakulását, kezdeményezéseit. A néptánc művészeivel együtt vallom, hogy az elért eredmények megőrzése és állandó gazdagítása mellett, a fejlődés érdekében szükség van – más, tartalmában és formájában újszerű táncművek alkotására is.

A közönség elé a műhelymunka kiérlelt eredményeit célszerű vinni – most azonban nem ez történt. A bemutatott tizenhárom táncszám közül, úgy vélem, csak három üti meg azt a művészi mértéket, amit az együttes korábbi művei határoztak meg: Vadasi Tibor Ember és sors, Létei Dezső Kegyes történet és Rábai Miklós Az agglegény című alkotása. (...) Rábai Miklós Az agglegényben a néptánc talaján teljes biztonsággal mozgott és igen eredeti énekes-táncos játékot teremtett.

Hogy a koreográfusok többi kompozíciója csak kisebb-nagyobb részeredményekkel járt, ez egy mélyebben fekvő problémából fakadt: a különböző táncágak vagy stílusok vegyítése bármelyik koreográfusnak csak akkor sikerülhet, ha azokat külön-külön is sajátjaként érzi, tudja – táncosai pedig az összetett feladatokra is felkészültek. (...) Rábai Miklós vetélkedő tánca (s ezalatt

\* Névtelen, 1961.

\*\* Maác, 1963–1964. 70.



a többi szereplő mozgatása) a Tiszavirágban szépen ellenpontozott és erőteljes. A zenei jellegű szerkesztés igénye a Változatok egy magyar népdalra című művében is érezhető. A Vágyódás és a Tiszavirág szerelmi kettőseiben igyekezett felhasználni a balett mozdulatelemeit, az eredmény azonban, sajnos, eklektikus. Zenei törekvése mellett elgondolkozott, hogy több művében nem veszi kellően figyelembe a zenei stilizáltság fokát. Egyszerű néptáncokat illetően kompozícióiba – kellő felfokozás és áttétel nélkül – pedig a népi-zenekari hangzashoz képest már maga a zongorahang is stilizál: a számokat pedig végig zongora kíséri. A Világok vetélkedése című, Bartók Béla versére készült szép Szokolay-kóruskantáta előadásában viszont az a probléma, hogy nem igényli ezt a táncos-népi illusztrációt.

(Körtvélyes Géza: 13 táncminiatűr. Az Állami Együttes kamaraműsora)\*

\*\*\*\*\*

Az Állami Népi Együttes – fennállásának tizennegyedik évében – eddig kialakult profiljától eltérő műsört mutatott be. A műsor kamara-jellegű, de nem ez különíti el az együttes eddig ismert repertoárjától. A koreográfiák tematikában és kifejező nyelvben térnek el alapvetően az Állami Népi Együttes eddig ismert művészi útvonulatától. A 13 táncminiatűr – közöttük néhány nem is annyira miniatűr – a táncművészet évek óta szorító kérdésére keresi a választ: hogyan tovább?

(...) A 13 táncminiatűr – Rábai Miklós, Vadasi Tibor és Létei Dezső koreográfiái – nem kapcsolható szervesen az Állami Népi Együttes eddig kialakított profiljához. Sem a népi együttes, sem a táncjáték koncepcióhoz, új műsorok kísérlet. E kísérlet a korszerű táncművészet felé törés jegyében szakít a hagyományos „népi”-vel s így új színnel igyekszik gazdagítani az együttes palettáját. Rábai Miklós útkereső kedve, kísérletező törekvése az együttes megalakulásának pillanatától kitapintható a műsorokban. És a kísérletező kedvben a mellette dolgozó fiatal koreográfusok is aktív részesekké váltak.

A 13 Táncminiatűr a sokféle kísérlet közül a legmerészebb. Ezt tükrözi a bemutató óta egyre szélesedő körben gyűrűző vita is. A szenvedélyek hullámai még korántsem érték el csúcspontjukat, a vita lezárása még messze van. Egy azonban vitathatatlan. És ez a korszerű táncművészet felé törekvés elve. E törekvés realizálásának útján az Állami Népi Együttes megtette az első – valljuk be: veszélyes – lépéseket. Ez önmagában is művészi tett. Olyan tett, amely bizonyítja a perspektívákat, de ugyanakkor figyelmeztet is: merre lehet és merre nem szabad a kísérleteket folytatni.

Mint a kísérletek általában, e kísérlet sem tekinthető egyértelműen megoldottnak. Nem az újat keresésből, a kísérletezésből fakadó egyenlenségeket kérjük számon. Ez természetes velejárója lehet az új-keresésnek. A koreográfusok azonban a műsor jelentős részében szakítottak mind a saját, mind előadóművészeik anyanyelvével: a néptáncal. A helyette teremtett „új” még adós marad a nyelvi gazdagsággal, a táncos esztétikummal, a költőiséggel, az intenzív táncolás lendületével. Az új nyelv technikai probléma táncosnak, koreográfusnak egyaránt. A néptáncban felnőtt táncosok minden technikai biztonságuk ellenére sem bizonyulnak jó balett-táncosoknak. Márpedig a koreográfiai feladat technikailag sok helyen balett-igényű. A néptáncban gazdagon hömpölygő, színes formanyelv és technikai virtuozitás helyét nem foglalják el az ugyanilyen intenzitású korszerű kifejező eszközök. Emiatt a műsor vizuális hatásában erőtlenné válik.

Úgy tűnik fel, mintha Rábai Miklós eddig gondosan követett „lépcsőfok-elméletéről” megfeledeztek volna a koreográfusok. Holott most kellett volna igazán szem előtt tartani a „lépcsőfokokat”: a test kiműveltségét, technikai biztonságát, előadóművészi fegyelmét, e tulajdonságok birtoklásának fokát, illetve maximális továbbfejlesztését. Ez adja meg a lehetőséget, hogy az

\* Körtvélyes, 1964.



együttes átlépesse saját műfaji korlátait. Hogy a „lépcsőfok-elmélet” helyes, mi sem bizonyítja jobban, mint a műsor néhány számának sikeres megoldása, amelyekben az együttes, technikai teljesítőképességének határain belül rangosat nyújtott. (Rábai: Egy leány balladája, Agglegény, Létai: Kegyes történet). Vadasi Ember és sors c. balett-igényű művéhez pedig megtalálta azokat a táncosokat, akiknek testkultúrája leginkább megközelíti a feladat technikai követelményének szintjét. A helyesen kiszabott „új” tehát nem követel szükségszerűen visszaesést művészi hatásában. A 13 táncminiatűr jelentős része a mai embert érdeklő gondolatot vet fel, tehát rendelkezik a korszerű táncművészet tartalmi összetevőivel. (Ember és sors, Egy leány balladája, Tótágas, Lézengek, Tékozló fiú). E gondolatok kibontása – ha úgy tetszik dramaturgiája – azonban töredezt. A töredezettség egyes művek szimbólum-rendszerének és cselekvésvonalainak tisztázatlanságában, szerkezeti aránytalanságokban, gondolatilag és stílusban félreisikló szituációkban jelentkezik. Ilyen szempontból a műsor legproblematisabb számának Vadasi Tibor Lysistrate c. komédiáját és Létai Dezső Tótágas c. szatírját érezzük.

Az „új” nemcsak formanyelv kérdése. A hagyományos népi együttesi keretből tehát nemcsak formanyelvben, hanem szemléletben, a művek dramaturgiai felállításában, szakmai-művészi tájékozottságban és előadóművészi stílusban is ki kell lépni.

(Lengyel Miklós: *Jegyzetek a 13 táncminiatűréről*)

\*\*\*\*\*

### Változatok egy magyar népdalra (zene: Weiner Leó, Koreográfia: Rábai Miklós)

A bemutató nyitószáma egyben a műsor egyetlen tisztán lírikus kompozíciója. A zeneszerző a műben hat különböző változatban, kis tételben dolgozza fel ugyanazt a népdalt. A koreográfia sem kíván többet tenni, mint az egyes tételek hangulatát képszerűen, mozgásban ábrázolni.

A koreográfusi feladatnak ez a látszólag minimalista felfogása tulajdonképpen új szint jelent Rábai eddigi műveihez képest. A mű jelentőségét elsősorban abban tudjuk lemérni, hogy Rábai az egyes tételek megformálásában – eltérően eddigi koreográfiai módszerétől – a táncokat (lányok tánca, verbunk, szerelmi kettős stb.) belülről, a zene inspirációjára bontotta ki. A zene nem egyszerűen csak alárendelt kísérőzene, de a koreográfia sem a muzsika illusztrációja: a kettő egyenértékű, s mindkettő a maga eszközeivel fejezi ki az azonos hangulatokat. Ez a kompozíció egyrészt új szint jelent a koreográfus eddigi munkásságában, másrészt ezzel a művel kapcsolódott be egy – napjainkban megújuló – nemzetközi táncáramlatba, a szimfonizmusba, de a magyar néptánc nyelvén.

A cselekménynélküli táncban az egyes táncosokat a koreográfus a különböző színek, hangulatok megjelenítőiként, hangszereiként használja. Az általunk eddig látott szimfonikus táncművekkel szemben viszont az a különbség, hogy a táncosok nem válnak személytelen eszközé, nem vesznek el a tánc mögött. Ezen belül komponálásban és interpretálásban a nők mozgásait, táncait érezzük teljes értékűnek – technikailag igényesebb mozgásaik, forgássorozataik is kitűnően illeszkednek a mű hangulatvilágába –, míg a férfiak mozgásai kevésbé megfogalmazottak, s előadásban is még kissé darabosak.

<sup>1</sup> Lengyel, 1964.



### Vágyódás (zene: Vujicsics Tihamér, koreográfia: Rábai Miklós)

Egy férfi és egy nő keresi a boldogságot, amelyet mindegyik számára a másik jelent. Tulajdonképpen már akkor együvé tartoznak, amikor még nem is találkoztak. Erre utal a két alaknak egymástól még független, de már hasonló és egymást kiegészítő mozgásmódja. – A vágyódásnak ez az általános „valakit keresek” formája hamarosan megváltozik és konkrét testet ölt: a férfi és a nő megtalálja egymást. Ettől kezdve a közös vágyak világában a keresés helyét a megtalált boldogság megtartásának és kiteljesülésének vágya foglalja el.

A mű formavilága többször merít a balett elemeiből, s ezért a kompozíció összehatásában is a balett hatása felé közelít. A koreográfia jelentőségét azonban elsősorban nem abban látjuk, hogy a koreográfus balett-reminiscenciákat keltő elemeket örvözött néptánc-mozgásokkal, hanem abban, hogy ezúttal – elkerülve minden természetes szituációt – konkrét térbe és időbe helyezést – elvontan vitt színpadra emberi érzéseket. Ez az absztrakcióra való törekvés új vonás Rábai eddigi munkásságához képest. Ez a törekvés egyben egy régi alkotói problémájának adott keretet, a pas de deux problémájának. Ebben a vonatkozásban korábbi műveihez képest (Kisbojtár, Barcsai szeretője, Kádár Kata) bizonyos előrehaladás föltétlen tapasztalható, például a táncosok térben való szabadabb mozgásában, az emelések változatosabbá tételében. Ezt az előrelépést azonban főleg még inkább tendenciájában látjuk, s nem annyira a megvalósított formákban.

### Egy lány balladája (Szövegekönyv, Banovich Tamás, zene: Vujicsics Tihamér, koreográfia: Rábai Miklós)

Az igaz szerelemből fakadó megbocsátás sem ismétlődhet örökké, s ha valaki – visszaélve szerelmi társa bizalmával – állandóan aláassa annak belévetett hitét, ne csodálkozzon és csak magára veszen, ha végül egyedül marad. A kompozíció nagyjából ennyit akar mondani, amikor egymás után villantja fel egy lány szerelmi életútjának különböző állomásait.

Mentegetőznünk kell, hogy most egy később sorra kerülő táncra is utalunk, de bizonyára a műsort figyelmesen szemlélő nézőnek is feltűnik, hogy a ballada és a később következő Tiszavirág témavilága némileg rokon. Itt is, ott is, a szerelmi vágyak és kalandok, illetve a szerelmi állhatatosság ellentétpárja feszül egymásnak, s mindkét kompozícióban a főhős elrendeltetészerűen, adottságainál fogva hordja magában tragédiáját. Felfogásban az is híd vezet a két koreográfia közé, hogy a majdan elbukó tragikus hősök – itt a lány, ott a halászlegény – bukásukkal csak morális elégtételt adnak a nézőnek, igazában azonban együttérzését nem tudják kivívni (nyilván éppen erkölcsi alapállásuk miatt). Ugyanakkor a nem kevésbé tragikus sorsú társhősök, az érzelmileg kifosztott és kényszerűen magukra maradt szeretők sem képesek arra, hogy a néző igazi együttérzését váltsák ki; inkább csak szánalomkeltésre képesek. – Eszmevilágát és végső hatását tekintve nagyjából ezekben a pontokban egyezik a két kompozíció. A koreográfiai felfogás és megvalósítás útjai azonban már eltérnek. S ha egy mondatban keressük a választ arra, hogy mi az, ami az összekötő vonások ellenére annyira szétválasztja a két kompozíciót, azt mondhatjuk, hogy a különbséget az az absztrakcióra való erős és következetes törekvés okozza, amely a Tiszavirággal szemben a balladában érvényesül.

A színpadi cselekmény menete világosan kirajzolódik, szinte tételszerűen megfogalmazható. Az alaptétel egy már meglévő szerelem, amiből majd minden további kibontakozik. A kompozíció szerkezetét ezután egyre inkább feszülő hangulatú rondóformához hasonlíthatnánk: ritmikusan ismétlődik a kísértő férfiak be- és kilépés, s ugyanilyen ritmikusan ismétlődik – csak éppen egyre inkább változó tartalommal – tér vissza a fiú és a lány a lírából tragikumba átmenő kettőse, mint egyszerre állandó és mégis variálódó koreográfiai tényező. Ezekben a variálódásokon át jutunk el a végső tételhez, a lány bukásához, egyedül maradásához.





Az előbbieket a kompozícióban a következőképpen oldódnak fel. A képsort egy egymásba feledkező fiatal pár nyitja meg. Önfeledt kezdőpózukat rövid, szinte viharos páros tánc követi, amely lágyan megnyugvó ringatózásába megy át. Ezt a hangulatot töri meg a férfi első megjelenése. Mozgása könnyed, magatartása don juanosan kihívó, hetyke. Már felkelti a lány érdeklődését. Táncra kelnek, nem törődve az egyedül maradó szerelmes legénnyel (Talán nem kell külön hangsúlyozni, hogy ez a táncra kelés szimbolikus jelentőségű, sokkal többet jelent egy konvencionális páros táncnál). A csábító – akinek életében ez a tánc ugyanúgy röpke kaland volt, mint a lányében – csakhamar eltűnik. A lány ráébred a valóságra, s visszatér a legényhez, akit ugyan keserűen érintett a lány kalandja, de, mert szereti, és mert a lány megbánást mutat, megbocsát. Alig oldódik fel a hangulat, alig tér vissza a korábbi harmónia látszata, amikor megjelenik a második kísértő. Ő kemény, férfias fellépésével, egyszerre szélesívű és dübörgő mozgásával hódít. (A verbunkos zenére táncoló férfi leírására leginkább egy Móricz Zsigmond-i jelzősor lenne alkalmas.) A lány, feledve mindent, vele is táncra kél. Eltűnik azonban ez a férfi is, s a lánynak ismét vissza kell fordulnia a cserben hagyott legényhez. Megbánása, gyözködése már elvesztette hitelét, de a legény – rövid, indulatos kitörése után – még mindig megbocsát. Most lép be a sejtelmes keringő hangjaira, a harmadik kísértő. Eddigi elődei is bármiféle érzelmi megindulás nélkül, csupán ösztöneiket követve hódítják meg és hagyják ott a lányt, ennek a csábítónak szándékos szenvtelenességéhez még a démoni hideg számítás is csatlakozik. A táncos alakjában az elszánt és cinikus világfí figurája rajzolódik ki. Az ő táncra és a vele való kettős után már nem lehet visszatérés, a lány csak elzuhanhat. S valóban, alighogy ez a kísértő is eltűnik, a lánynak észre kell vennie, hogy most már végérvényesen magára maradt. Nem futhat többé vissza a legényhez, aki végre belátja, hogy szerelme nem ad elég erőt, hatalmat ahhoz, hogy a lányt visszatartsa s ezért egyet tehet: ő is eltűnik a lány életéből. – A lány előtt még egyszer felvillan a sorsát formáló négy alak, de ez a felvillanás már csak az emlékezésre és a késői bánatra jó, arra már nem, hogy a sorsát bárhova is odakösse. Bánata most válik először őszintévé, de ez már nem segíthet rajta.

Ami az alakok megformálását, mozgását illeti, szerintünk a három kísértő megfogalmazása jobban sikerült, mint a két főalaké. Igaz a három férfi feladatköre kisebb, rövidebb időtartamra korlátozódik és kevesebb játékot igényel. Ezen belül azonban nemcsak mozgásban adnak önálló karaktert, hanem – a maguk területén – elhihető erőben is megfelelnek funkciójuknak. A két főalak mozgásanyaga önmagában nem ilyen kiforrottan egységes (néhány mozzanat már majdnem groteszkül hat) s nem is mindenütt meggyőző. Az utóbbi azonban nem egyszerűen formálásbeli, motivikai vagy előadói kérdés, inkább az adott téma sajátos koreográfiai felfogásának következménye, tehát koncepcióbeli okokból származik.

Ezen a ponton vetődik fel, mégpedig elkerülhetetlenül a koreográfia szükségszerű egybevetése a témáról korábban készült táncfilmmel. (Ismeretes, hogy a szövegkönyvet író Banovich Tamás rendezésében 1959-ben már film készült a balladáról, ugyancsak Rábai Miklós koreográfiájával és az ÁNE táncosainak közreműködésével) Nem arról van szó természetesen, hogy a film technikai lehetőségeit és megoldásait kérjük számon a koreográfia mostani változatától. Tagadhatatlan ugyan, hogy a filmben volt egy-két olyan megoldás, amely az eszmei mondanivalót is rendkívül erőteljesen kidomborította. Emlékezzünk például a harmadik csábítás, a keringőjelenet végére, amikor a kamera ferdére döntött állása kitűnően asszociáltatta, hogy a lány most vezetés lejtőre került. Vagy gondoljunk a film végén a lány egyre zsugorodó alakjára, amely végül elvész a semmiben. Nos, ezeket a megoldásokat nem kérhetjük számon a tánc színpadi változatától. Egy ponton azonban vitatnunk kell a mostani változat jogosultságát, s ez éppen a történet expozíciója.

A film egy meglehetősen duhaj táncmulatsággal kezdődik, amelynek forgatagában egymást követően szövődnek a szerelmi kapcsolatok, találunk egymásra a párok. Ez a jelenet – bár a filmben kétségtelenül kissé konvencionális a csoporttánc képe – arra föltétlenül jó (és szükséges), hogy a szemünk láttára bontakoztasson ki egy igaznak ígérkező, gyengédséggel telített szerelmet. Itt



elhisszük, hogy a legény és a lány valóban egymásra talált, a s az ezt cáfoló következő jelenetek éppen ezért válhatnak feszítővé, lázítóvá. A tánc színpadi változatában a szerelmi kapcsolatnak ez a gyengéd színekkel való megalapozása majdnem teljesen hiányzik. A legényt és a lányt már „in medias res” találjuk, ami így egy kicsit brutális is, de ami talán még fontosabb: ez a felfogási mód a nézőben nem teremt meg biztos alapállást a későbbi történésekre. Azaz: a jelenet mostani formájában szintén csak egy kaland látszatát kelti a másik három kaland előtt. Ebből következőleg a lány csupán szájhává degradálódik és megfosztódik attól, hogy tragikumát is lássuk. Ugyanezért, a szerelmi kapcsolat motivátlansága miatt érzünk csupán szájalmat a legény iránt, s nem többet.

Van még egy másik különbség is a táncfilm és a színpadi forma között, de ez már egyéni felfogás kérdése, hogyan ítéljük meg. A filmben a kísértők mint kissé homályosan körvonalazott, de mégis meghatározott társadalmi típusok jelennek meg: parasztlegény, huszárkáplár, arisztokrata (vagy fiatal nemes). Ezeknek az alakoknak a felidézésével a film a történetet valami homályos magyar félmúltba helyezi, viszont az alakok idézett sorrendjével egyben a lány karrier-lépcsőit is kivetíti. Rábai a csábítóknak ezt a filmbéli felfogását a színpadra nem vitte át, most inkább magatartás- és jellem típusok jelennek meg. Ezzel – az általános absztrahálási tendenciának megfelelően – a történet időbelisége feloldódott, s a mondanivaló általánossá, szinte minden időkre alkalmazhatóvá vált. Természetesen ezzel egyidejűleg a lány vágyainak lépcsőfokai már kevésbé nyilvánvalóak, fokozódás helyett inkább a ritmikus ismétlődés lesz a mű jellemzője. Ettől függetlenül szerintünk mind a két felfogás és megvalósítási mód jogosult.

#### Az agglegény (zene: Hrisztov, koreográfia: Rábai Miklós)

„Nősülj meg, mielőtt megvénülsz!” – ezt a tanácsot adja a kórusmű. Igaz, hogy a jelen kritika szerzői a tanácsot még nem fogadták meg, de ettől függetlenül igen szerénynek találják ezt a mondanivalót.

A másfél perces kis kórusmű üde hangvételű muzsikája konvencionális, népiesen tréfálkozó szöveggel párosul; ez a szöveg az agglegényélet „viszontagságai”, „keservei” felett humorizál.

A művet négy szólóamú énekes adja elő, amely egyben táncos feladatokat is ellát: éneküket egyszerű mozgásokkal, a szöveghez kapcsolódó gesztusokkal kísérik. A mű és a színpad közép-pontjában az agglegény áll, aki a megénekelt figura karakterét jeleníti meg táncos eszközökkel. Mozgása nem annyira a szöveg menetét követi, mint inkább a mű szelleméhez igazodik: egy öregedő, beteges, tutyi-mutyi agglegény alakját állítja elé. Ez a felfogási mód alkalmas ad különböző karikírozó mozgásokra, amelyek jobban körvonalazott szituációban feltétlenül többet mondanának a nézőnek. A kórusmű színpadravitelére feltehetőleg az indította a koreográfust, hogy közelítsen az Együttesben közeljövőben megvalósítandó komplex műfaj felé. A kompozícióval kapcsolatban azonban csupán a szándékot regisztrálhatjuk. A mű jelenlegi megoldásában táncilag kisigényű, s így keletkezett hiányérzetünket nem kárpótolják az elképzelt komplex hatások.

#### Tiszavirág (Szövegkönyv: Vida Gábor, zene: Vujicsics Tihamér, koreográfia: Rábai Miklós)

Főalakja a halászlegény, aki a mondanivalót hordozza: a szenvedélyesen, de állhatatosan nélkül szerető ember, akinek igaz és őszinte szerelme is csak tiszavirág-életű. A beteljesülés pillanatában érzelmei őszinték, de utána ezek az érzések máris kialszanak és új érzések gyúlnak benne az ismeretlen, a következő iránt. És ha elérte a célját a következőnél is, kezdődik az egész előlről... Ez az attitűd magában hordja tragédiáját: képes küzdeni vágya eléréseért, de mielőtt elérte, többé már nem kell. Tragédiája ez szerelmi társának is, de magának is, mert bár élete így színesnek, változatosnak, mozgalmasnak tűnik, valójában – igazi érzések híján – belül tartalmatlan, üres.



A koreográfus a történetet a Tisza-partjára helyezi. Az érkező halászsok partra szállván bevonják hálójukat, majd kijavítják. Lányok jönnek, s a halászsok munkatánca előbb közös játékba, majd páros táncba megy át. A jól megkomponált, érdekes mozgásokkal teli munkatánc után a konfliktus egy szokványosabb felfogású páros táncból, csárdásból indul ki. Két férfi szerelmes a lányba; feszült táncos párbaj robban ki közöttük. Ebből a főhős kerül ki győztesen és elnyeri a lányt. A nász után a halászslegény előtt máris megjelenik szerelmi vágyainak következő állomása: a tiszavirággá átalakult lányok között a női hős. A lányok átalakulása szimbolizálja a világban adódó futó, pillanatnyi lehetőségeket, s a halászslegény vágyai fel is ébrednek, hogy éljen az új lehetőségekkel. Az új lány – A Tiszavirág – egész megjelenése, tiszavirág mivolta –, és az, hogy a halászslegény éppen egy ilyen tiszavirág kedvéért hagyja ott eddig őszintének érzett szerelmét, jelzi azt, hogy ez a kapcsolat ugyancsak eleve mulandóságra van ítélve, bármennyire igaznak látszik ez is. Az első lány hiába keresi többé szerelme viszonzását, folytatását a halászslegényben, aki elindul céltalanul, új célok felé. A kompozíció befejezése egy hármastagédiát tár elénk: a főhősét, aki természete miatt hordja magában tragédiáját, a lányét, aki szerelmében magára marad, és a másik halászslegényét, akinek hűséges szerelmét az összeomlott lelkű lányt nem tudja elfogadni.

A kompozíció formanyelve csak relatíve egységes. Egységes amennyiben az egyes részek stílusa önmagában körülhatárolt, nem egységes, amennyiben ezek a részek formanyelvben különböznek egymástól. Az első rész, a munkatánc az epikus bevezető szerepét tölti be, dramaturgiailag indokolt a környezet meghatározásához, a tiszavirág-szituáció megteremtéséhez. Formanyelvét nem tudjuk pontosan körülhatárolni, talán táncos némajátéknak nevezhetnénk, amelyben a természetes és szimbolikus elemek arányáról külön kellene vitatkozni. Az ezt követő rész – játék a lányokkal és csárdás – formailag sokkal egyértelműbb, azonban ezt az egyértelműséget éppen a néptánc konvencionális koreográfiai alkalmazása adja, amivel azért nem értünk, mert a kompozíció többi része ezen a helyen is megkövetelné a néptánc új felfogását, kevésbé természetes alkalmazását. A mű egészéből ez a jelenet stílusosan erősen kiüt. Erre szerintünk a zene is erősen predesztinálta a koreográfiát, minthogy a zenében is váltakoznak a természetes felfogású népdalfeldolgozások az önálló ihletésű zenei részekkel. Egyáltalán vitatható, hogy dramaturgiailag indokolt-e a konfliktus kioldása előtt egy ilyen divertissement-jellegű táncrész? A következő jelenetet, a párbajt minden vonatkozásban pozitívan értékelhetjük. Igazi drámai légkört teremt, jó példát ad a néptánc magasabb fokú felfogására s koreográfiailag külön értékelhetjük benne a tánc lüktető-szakaszos szövegvezetését, a két-, helyenkint háromszólamúság alkalmazását, illetve az unisono részekben a zárlatvariációk alkalmazását. A következő jelenetben a fiú és a lány szerelmi kettősében jeleneten belül sem érzünk egységet, sem zenében, sem táncnyelvben. Egymás mellett tűnnek fel azok a motívumok, amelyek még a korábbi csárdás felfogásmódjára utalnak vissza és azok a mozgáselemek, amelyek később a tiszavirág-kettősben tisztán és helyénvalóan jelennek meg. (Itt a jeleneten belül külön problémának érezzük, hogy a beteljesülés mozzanata miatt vált naturalista színezetűvé szemben a tiszavirág-nással, amelyben majdnem azonos mozgással sem érzünk naturalizmust? Mi lehet ennek az oka? Szerintünk a táncosnők dinamikai és jelmezkülönbségén kívül a szituációk különbsége.) A következő Tiszavirág-jelenetet ismét a kompozíció egyik csúcspontjának érezzük. A zene és a tánc itt tökéletes atmoszférát teremt s bár a tiszavirág pas de deux-ben mozgáselemekben sok újat nem kapunk, a korábbi párosban megismert mozgáselemek tkp. itt válnak helytállóvá, meggyőzővé. Ez a tiszavirággá vált lányok kísérőmozgásával együtt tökéletes harmóniát teremt. A zárójelenetben a koreográfus nem annyira táncos, mint inkább néhány gesztussal jelzi a tragédiát; ezt a mozgásbeli mértéktartást itt helyénvalónak érezzük.

Összegezve: a koreográfia szép gondolatot valósít meg, de egyenetlen formában; kár hogy a tökéletesre és meggyőzőre formált jelenetek közé stílusban és elhíhető erőben kevésbé pregnáns, kevésbé kimunkált részek kerültek.



**Világok vetélkedése (szöveg: Bartók Béla,  
zene: Szokolay Sándor, koreográfia: Rábai Miklós)**

„Sose vetekedj, háromféle világ!...Aki szebbet teremt, elsőbbség is azé!” Az egész műsorban itt találkozunk a legnagyobb horderejű mondanivalóval, korunk egyetemes problémájával: a békés alkotó, teremtő munka gondolata nemesebb a háborús vetélkedés szelleménél.

A mű alapgondolatát Bartók Béla szövege adta, melyet A virágok vetélkedése c. népballada nyomán írt, korunk problémáira aktualizálva. A szöveg ihlette Szokolay Sándort a kantáta megírására s mindkét forrás a koreográfust a színpadi kompozícióra. Ez bizonyos fokig a koreográfiai megjelenítési módot is determinálta.

A művel kapcsolatos problémánk ott kezdődik, hogy ez a kantáta alkalmas alapul szolgálhat-e bármilyen koreográfiának, és egyáltalán igényel-e koreográfiai kíséretet? Itt elsősorban nem arra gondolunk, hogy a zene nem elég táncos (bár egy-két helyen ez is felvetődhetne), sőt, azt sem mondhatjuk, hogy a zene nem elég hatásos, színpadra csábító. Nem feladatunk itt sem a zenei elemzés, azonban az a véleményünk, hogy ez a kantáta önmagában is kerek egészet alkot, önmagában is képes arra, hogy a gondolat méltó tolmácsolója legyen. Ebből következőleg szerintünk a kórusműnek nincs szüksége értelmző segédeszközre. Mert hiszen – bár kissé bizarr az összevetés – a Jézus és a kufárok-ra szintén lehetne koreográfiai kíséretet komponálni, de vajon gazdagodna-e egyáltalán ezzel a mű? Úgy gondoljuk, csakis abban az esetben, ha a koreográfia az értelmezésen túllépve gondolatilag is valami plusszal gazdagítaná a művet. Ezt érezzük a Világok vetélkedésénél is problémának s erre még elvi vonatkozásban később visszatérünk. Van azonban más aggályunk is a művel kapcsolatban.

A kantáta szcenírozására tudvalevőleg az indította a koreográfust, hogy a koreográfia vigye közelebb a zeneművet a közönséghez, hogy a színpadi látvány értesse és szerettesse meg a nézővel a zeneszerző mondanivalóját. Itt azonban egy bűvös körrel kerülünk szembe. A koreográfia a megértést kívánja szolgálni, a koreográfia megértése azonban az énekelt szöveg függvénye, hiszen annak illusztrációja. Legyünk azonban őszinték magunkhoz, az énekelt szöveget első hallásra többnyire nem lehet megérteni. Így értelmileg a szöveg mozgásbeli vetülete sem világos. (Számos együttesen belüli és kívüli néző véleménye is erre mutat.) A koreográfia tehát – kitűzött céljával szemben – nem segíti elő a közönségben a mű appercipiálását. Ezen túlmenően azzal, hogy a színpadi cselekményre való koncentráció nem kevés energiát köt le a nézőből, elvonja a figyelmet a kantáta önálló élvezésétől.

A koreográfia felépítése teljesen a szöveghez igazodik. A kezdő kép három színpadi csoportja az egymással szemben álló három világot jelzi. A dekoratív tablóból egymás után lépnek ki Napkelet, Napnyugat és a Fényes Dél harcosai. (Bemutakozás) Ezután a háromféle világot megismerő szöveg énekére a harcosok vezetői táncolnak szólót. A szcenírozó szándék szerint ez a rész a háromféle világ dicsekvését, egymás lebecsülését – „Szebb vagyok, jobb vagyok... náladnál! – jelenítette volna meg; a megvalósításban azonban a táncok nem fedik a szándékot. Ebből következik szerintünk az, hogy a kompozíció ennél a résznél dramaturgiailag is zökken: az énekszólókban már kezd kibontakozni a későbbi konfliktust kiváltó feszültség, a táncokban ez a feszültség nem tükröződik, következésként a táncszólókat csupán második bemutatkozásként, leíró jellegű megismételt expozícióként értékelhetjük. Valójában tehát a koreográfia ezen a ponton annyiban felel meg a kantátának, amennyiben a szólóénekekhez szólótánc kapcsolódik. Ezt meg kell mondanunk még akkor is, ha tudjuk, hogy táncos teljesítmény szempontjából éppen ezek a szólók emelkednek ki a mű egészéből. A zenében – ismételjük – már az énekszólókban megindul az alapgondolat feszülő kibontakozása. A koreográfia viszont csak akkor kerül gondolatilag szinkronba a zenével, amikor a kórus is belép és megindul a színpadon is a szembenálló világok



vetelkedése. Érdemesnek tartjuk megemlíteni, hogy a kantátában következetesen vetekedésről van szó, a szembenállásnak egy általánosan megfogalmazott, permanens, de nem harcban kirobbanó formájáról. (Napjaink nyelvén tehát arról beszél a mű, hogy a fajok, a népek, és társadalmi rendszerek közötti különbségeknek és ellentéteknek nem kell feltétlenül véres leszámolásba torkolniuk.) A koreográfus a vetekedést ezen a ponton harcnak fogta fel és ezt az értelmezési jogát nem is lehet elvitatni, hiszen az általánosan felfogott „vetekedés” nem ad módot képszerű megfogalmazásra. Ezt a megoldási módot tehát, mint egyik megoldási lehetőséget, valóban el lehet fogadni. A megoldás azonban szemléletileg nem egységes: a szimbolizmusra való általános törekvést természetes elemek zavarják.

A fényeffektusokkal fokozott kaotikus képnek az Úr hangja vet véget. Ebben a hangban a józan emberi gondolkodás szólal meg. A szemben álló felek – rádöbbenve az intellektus igazságára – leteszik a fegyvert. Ebben a zárójelenetben a mondanivaló táncos kivétel helyett képszerű megoldásokat kapunk, s ezzel a mozzanattal a szcenírozás alapvető, egész műre vonatkozó problémájáig jutottunk el: a színpadon kezdettől végig nem annyira koreográfiát, mint inkább tablót, álló vagy mozgó élőképeket látunk, amelyek dekoratív mivoltukban sem tudják teljesen feledtetni kielégíthetetlen táncos igényeinket.

*(Maácz László: 13 táncminiatűr. Az Állami Népi Együttes új kamaraműsora)\**

\*\*\*\*\*

A cím nem véletlen. Sokféle gondolatot, két határozott stílust, táncművészetünk egy jelentős részének, problémáinak keresztmetszetét hordozza az Együttes tagjai által bemutatott 13 táncszám. (Csak annyiban műsor, hogy egy est alkalmával, egymás után mutatják be.) Sok gondolatot ébreszt, és ez már önmagában jelentős tett az utóbbi évek népi együttes táncseminyelenségében.

(...) Született is az Állami Népi Együttes műsorán (...) egész estét betöltő mesejáték, balladák, politikai témájú – és alapjában megoldott – egyfelvonásos, és egy elmélet: hogyan kell a modern, mai táncalkotásokhoz eljutni az Állami Népi Együttesben? E szerint lépcsőfokként, azaz nehézségi fokként kell eljutni az egyszerű formáktól pl. a mesejátéktól különböző műfajú, stílusú és hosszúságú műveken keresztül a táncdrámáig, ami a fejlődés végén „modern, magyar és európai” kell, hogy legyen. Ha visszatekintünk az Együttes nyolc évi munkájára (1956 márciusában mutatták be az első táncosjátékot a Kisbojtárt), beleértve a legújabb 13 számot is, nem igazolja ezt az elméletet. A legújabb bemutató nyomán fokozottan helyesnek látom azt a véleményemet, hogy az egyre magasabb értékű művészi alkotás a táncban sem a különböző műfajok és formák sorbajárása nyomán alkotható, ennek feltétele kizárólag az, hogy az alkotónak

A, legyen mondanivalója és ez leglátványos értelemben népi legyen (eszmei mondanivalója világos, tükrözi a kor gondolatait, érzéseit, társadalmi hangulatait, törekvéseit tárgyában)

B, ki is tudja fejteni mondanivalóját mesterségbeli, szakmai felkészültségénél, technikájánál fogva, annak művészi kezelésével,

C, vessen le minden konvenciót, ami mondanivalója kifejezésében akadályozza, legyen szakmai és erkölcsi bátorsága. Ezen mérhető le, hogy hol van a helye egy-egy műnek a táncművészetben, milyen művészi fokon van. Ez a második gondolat: mennyiben felel meg a bemutató a kívánt előrelépésnek? (...)

Vizsgáljuk meg a bemutatott számokat az új keresése, (modernség), a magyar táncművészetben való helye és a formanyelv szempontjából.

\* Maácz, 1964.



A könnyebb áttekinthetőség miatt, hasonló stílusok szerint csoportosítsuk a számokat. Téma-választásnál, hangvételnél, formai megoldások hasonlósága miatt összetartoznak: Rábai-Vujicsics: Vagyódás, Létai-Kocsár: Lézengők, Létai-Lendvai: Tótágas, Vadasi-Riha: Ember és sors, Vadasi-Daróczy-Bárdos: Tékozló fiú tánca.

A második csoportba csupa Rábai szám tartozik. Rábai-Weiner: Változatok, Rábai-Vujicsics: Egy lány balladája, Rábai-Vujicsics: Tiszavirág.

A fennmaradt öt számot: Vadasi-Vári: Lysistrate, Létai-Gulyás: Kegyes történet, Létai-Kocsár: Kamaszok, Rábai-Szokolay: Világok vetelkedése, és Rábai-Hrisztov: Az aglegény c. műveket nem kell beleszorítani egyik csoportba sem, de sem egyenként, sem együttvéve nem képviselnek az előző két csoporttól elütő törekvést, vagy stílust. (...)

Rábai Miklós bemutatott munkáival külön érdemes foglalkozni. Tizennegyedik éve áll az Együttes élén és leginkább az ő megfogalmazásában fogadtatott el a színpadi népi tánc az évek folyamán. Erőteljes színpadi látásmódja, képszerűsége, hangulatteremtése és a népi együttes számok tekintetében való termékenysége nemzetközi szaktekintélyvé avatta a számokat színpadra vivő táncokkal együtt.

A bemutatott 13 szám közül 6 Rábai munkája. Az általam második csoportba sorolt valamennyi szám is mind Rábaié! Mit tartok szembeűnő különbségnek a két csoport között? Előszörban táncalkotó és formakeresése szemléletét. Míg az előzőkben az érzelmi csomópontok „álltak össze” témává, itt a téma, a történet során adódó érzelmek egy-egy kibontakozását látjuk. Amint az egyik érzelmi momentumot bemutatták, átlépünk a téma – és dramaturgia – megteremtette újabb érzelmi helyzet ábrázolásába, megformálásába. Nézzük meg ennek a csoportnak a két legjobb számát konkrétan (sic!).

Az Egy lány balladájában először egy szerelmespárt látunk és ők eltáncolják egymáshoz tartozásuk boldogságát. Feltűnik egy másik legény és a lány ugyanazt a boldogságot keresi, a férfi ezt elfogadja, de végülis nem igényli, elhagyja a lányt. Az előző párjához vissza-visszatérő lány ugyanígy jár egy katonával és egy (megfogalmazhatatlan jellegű és öltözetű) ficsúrral. Állhatatlansága miatt elveszti első, talán igaz szerelmét is, keservesen rádöbben egyedülletében elhibázott életére. Minden történetszakaszhoz – minden mondathoz – szinte különállóan is tartozik egy-egy tánc. Minden táncrésznek megvan kötelezően az egész tartalmat szolgáló, de mégis külön tartalma is. Az egészet a dramaturgia külső abróncként fogja össze. Ezt a számot éppen dramaturgiai-gondolati érettség emeli saját maga fölé. (Rábai évek óta hordozza, formálja a témát.)

A másik tánc a Tiszavirág témája, hogy egy halászegény szenvedélyes szerelemre gyúl és szerelme viszonzásra is talál. Társaik előtt is kiállnak egymásért. De a férfi nem a kedvesét, hanem a szerelmet szerette és ez az érzés tovább űzi, kedvesét elhagyni készíti. A lány, mint a szedett fa marad a sajnálkozás vigasztalásában. A tánc menete (nem minden mozzanatra kiterjedően): A halászegények bemutatása: hálófónás, munka befejezés. A lányok bevonulása. I. halászegény és kedvese szerelmi tánca. I. és II. halászegény féltékenységi és vitatánca. I. halászegény győzelme utáni szerelme tánca kedvesével. Álomkép: A szerelem (mint Tiszavirág) csábító tánca, majd szerelmi tánca az I. halászegénnyel. Az I. halászegény elhagyja kedvesét. A sajnálkozás hangulati megfogalmazása képben mint zárókép. A librettó vezette téma megformálása adja a nagyon emberi tartalmat, amit lazán összefüggő kis táncok sorozata jelenít meg. Szinte az is maga elé tudja képzelni a táncot – persze nem a konkrét figurákat – aki nem látta. (...)

Rábai ebben a táncalkotói módszerben mozog otthonosan. Nyilvánvaló a közvetlen kapcsolat a korábbi „nem tematikus” népi együttes táncok alkotó módszerével. (Gondoljunk csak a Fonó, Ecseri lakodalmas, Fergetes táncpítkezésére.) Szívtől induló és valahol a dramatizált szívtől meg is maradó táncalkotói szemlélet ez. Ami a továbblépést jelenti, hogy nem egyszerűen



a téma eltáncolásáról van szó, hanem az érzelmi összetevőt növeli meg a témán belül, különböző, hangsúlyozott érzelmek egymásután állításából áll össze a mű. Az a véleményem, hogy ez sokkal inkább színpadi, rendezői, mint táncteremtő szemlélet. Mint már utaltam rá, benne van a veszély, hogy a népi együttes eredményekre támaszkodva ugyan, de azokat mégis koloncként, konvencióként hurcolja magával, nem tud megszabadulni tőle.

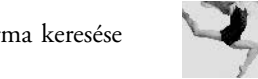
Ugyanez vonatkozik a formanyelvi megoldásokra is. Itt aztán nyilvánvalóak és mélyek a gyökerek. Az előző csoportnál bizonyos formanyelvi talajtalanság veszélyét látom, itt a teljes formai konvencióban való megrekedés veszélye reális. A Weiner Változatokra készült tánc – a műsor első száma – (a második csoport harmadik tánca) – rögtön erre figyelmeztet. Weiner egy-egy zenei motívumot végtelenül szellemesen, finoman, raffináltan, a zenekultúra minden megengedhető eszközét figyelembe véve variál. A tánc nem képes ezt követni. Egysíkú és népies táncanyaghasználata csak dinamikai tagoltságra képes. Talán ha még jobban a hagyományos népi tánc támaszkodva paraszti hamvaságot tudott volna hozzáadni egysíkúságában is erre a nagyon is műzenei formára, de így nem érte el célját.

Hasonló a probléma az előbb vizsgált két másik táncban is. Mindenütt felcsillan a táncokban egy-egy rendkívül plasztikus, népi mozgáskincsben fogant táncforma, főleg a páros forgásokban, szóló férfirészekben, és különösen ott, ahol a librettó szerint is táncalakalom van: az Egy lány balladájában az első kísértő, a katona táncában és a lánynak első párjával való forgásokban. A Tiszavirág c. táncban a halászlegény és kedvese forgásában, a két halászlegény közötti vitatánc ritmustagolásában, a munkamozgások ábrázolásában stb. Ahol ugyanezzel a formával egyénített érzelmeket kéne kifejezni, megbicsaklik, elégtelenné, néha sutává vagy jelzéssé (gesztussá) válik: mindhárom táncban az emelések (kivéve a Tiszavirág tiszavirágjának nagyon szép csípőre ültetett emelését), az összes táncrész-átmenetben, az Egy lány balladájában a harmadik csábító táncában, a lány első szerelmének töprengésében és visszavonulásában stb.

Nem lehet megkerülni a tartalom követelte formanyelv létrehozásának problémáját. Ebben a munkában a túlságosan meghatározó talajba való gyökerezés (a népi együttes táncformáinál 14 éves konvenciója) talán súlyosabb probléma, mint a gyökértelenség, mert nehezebb megszabadulni tőle. Egy berágódott, nem túl magas szinten veszteglő táncos technikai „jól bevált” gyakorlatra épül és megkötözi a táncalkotói szemléletet is.

Rábai Miklósnak a műsoron bemutatott két legjobb száma ebben a szellemben fogant. Ha úgy vesszük nagyszerűen beleillik egy „hagyományos” népi együttes műsorba pl. négy Tiszavirág színvonalú kis létszámú tánc. Nem lógna ki belőle, de az elismerés kétélű, mert ugyanakkor nem is tudott túljutni versenyképesen a modernség, korszerűség mércéjén. Az első csoportba tartozó táncok sikeresebben ostromolják ezeket a bástyákat. Érti ezt Rábai is és próbát tesz Vágyódás c. táncával az első csoport területén. A tánc tartalma a vágyódás, két ember testi, lelki egymásra találásának igénye. Sokféle megfogalmazása lehetne ennek a témának. Itt, ebben a megfogalmazásban az őszinteséget hiányolom. Mintha valami prüdentéria vegyülne a szokimondani akarásban, ez azután lefokozza az érzelmeket és a formákat is. A tánc elejét a népitől elszakadni kívánó formakeresés jellemzi, de lényeges formateremtői és technikai igény nélkül. A vége felé (pl. a sokszor ismétlődő formájú forgásokban) a népi együttes formakincs út át, sajnos a tartalmat épp olyan félig-meddig hozva, mint a nem eléggé megformált és kivitelezett emelések.

Összegezve az I. és II. csoport szemlélet, stílus, tánctechnika, formakincs szempontjából két határozott és elütő törekvést képvisel. Nem szükséges rangsorolni, csak észre kell venni, hogy az első csoportban a témaválasztás maisága, társadalmi vetülete, izgató kérdéseket felvető törekvés a kifejezési formák után való szenvedélyes kutatás első látásra szembeűnő. Vajon mi kellett ahhoz, hogy megszülessék ez a néhány egészen más táncszám, mint amihez a népi együttes előadásaiban hozzászógtunk? Egy új lépcsőfok? Nem! Ledobni bizonyos konvenciókat, eljutni egy táncosabb



táncalkotói szemlélethez, és szenvedélyesen törekedni a tartalmat hűen kifejező forma keresése közben a mesterségbeli tudás magasabb fokára előadói és alkotói szinten egyaránt.

A második csoport témái az általánosabb emberi megnyilvánulások általánosabban megfogalmazott problémaköre. A hagyományos népművészet, a folklór nagy ereje, a személytelenítő általánosítás. Hol a határ? Mennyire kell törekedni az ilyen alapon készült műveknél az egyénítésre, mennyire lehet törekedni erre anélkül, hogy fel kelljen bontani már az általánosított érzelmet, figurát és a népi formákat? Meg lehet-e tartani változatlanul formai konvenciókat az egyénített mondanivaló, figura maga-kifejezésére? Erre a második csoport táncai nem adnak egyértelmű választ. Ez az út talán még nehezebben járható, mint az első csoport szemléletével való alkotás, de ha valakinek érdemes erre a kísérletre energiát, munkát fordítani, az Rábai Miklós, hiszen ennek az alkotói szemléletnek igaz művésze ő; és éppen az első csoport formai megoldásaival szemben nézőnek és kritikusnak egyaránt igénye, hogy a 14 éves – vagy ha úgy tetszik 30 esztendő – népi együttes, magyar folklórhagyományra támaszkodó, abban mélyen és felismerhetően gyökerező formakincs-teremtéssel járuljon hozzá a magyar néptánc az egyetemes táncművészet továbblépéséhez. Ezt várjuk Rábaitól.

És elégedetlennek kell lenni az első csoport formai megoldásaiban a népi együttes konvenciók teljes felszámolására való törekvéssel is, mert kézenfekvő a kérdés: ezekhez a formákhoz mi szükség volt tizennégy évig néptáncolni? (...)

Szokolay Sándor: Világok vetélkedése c. nagyszerű zenéjére készült Rábai Miklós táncképe. Ezt a fajtájú illusztratív táncalkotást nem tartom az előrelépésben szükségesnek és fontosnak. Egy kötött színpadképen belül, a háromszögben felállított és kiemelt énekes szólisták által határolt színpadon szimbolikus harci ruházatban és színpadi fegyverekkel, szimbolikus harci mozgásokat végez kilenc ember. Jelzik amit az énekesek énekelnek és nem eléggé meggyőzően illusztrálják amit az áradó zene oly megkapóan kifejez. A mozgás szinte sehol nem tud egyenrangúvá válni a zenével, sőt a vége felé a mozgásismétlésekben csak laposodik. Néhány megkapóan szép színpadkép viszont ismét kiemeli Rábai rendezői és képszerkesztési kiváló tehetségét. Kár, hogy ez a megoldás kevés a magasrangú mondanivaló kifejezéséhez.

*(Pálfi Csaba: Tizenhárom új tánc egy műsorban. Gondolatok az Állami Népi Együttes kamaraműsoráról)*

\*\*\*\*\*

– Igen – feleli Rábai Miklós. (...) Nemcsak paraszti témákat lehet kifejezni a magyar táncnyelven. De persze vigyázni kell! A hatvanas évek első felében addig „modernizáltunk”, hogy a népi formanyelv kezdett eltávolodni a dzsessztánc és a balett felé. Meg is bukott a „13 táncminiatűr”, s ez a bukás volt az egyik legnagyobb örömöm: keserű tanulság árán ugyan, de rátaláltam arra, mit is kell csinálni...

*(Láng György: Többszörös jubileum)\*\**

\*\*\*\*\*

A Színes szöttek kezdeteit megelőzően az együttes az 1963–64-es évadban hozzálátott új kamaraműsorának kidolgozásához. Ezt a műsort a társulat 1964. febr. 29-én mutatta be 13 Táncminiatűr címmel. E műsor célja éppen az volt, hogy a korábbiakhoz képest szélesítse a tánckar tema-

\* Pálfi, 1964. (részletek)

\*\* Láng, 1971.



tikai és műfaji skáláját, megteremtse az előtanulmányok lehetőségét a formanyelvi újításhoz és a komplex műfaj megvalósításához. Részletes méltatása túlnőne kereteinken, így inkább csak jelzésekkel érinthetjük a benne született eredményeket. Ami a komplex felé való közelítést illeti, a műsor még alig dokumentálja a kitűzött szándékot. A három közreműködő koreográfus közül csupán Rábai Miklós tett ez irányban lépéseket két kórusmű (Hrisztov: Az agglegény, Szokolay: Világok vetélkedése) táncos szcenizálásával. A tematikai, műfaji, formanyelvi skála viszont erősen kiszélesedett, olyannyira, hogy a műsor egésze éppen ezért kelt heterogén benyomást a nézőben.

A koreográfiai felfogásmódot tekintve több kompozíció – szemben a korábbi dramatikus-epikus alkotásmóddal – a elvont ábrázolásra való törekvést tükrözi. (Rábai: Egy lány balladája, Vagyódás, Tiszavirág, Vadasi: Ember és sors, A tékozló fiú, Létei: Lézengők). A műfaji és tematikai változatosságon túl, amelyre minden kompozíció külön példa lehet, a műsor a koreográfusoknak eddigi formavilágukból való kilépését is igazolja. Rábai lehetőség szerint a néptánc világán belül maradva keres új utakat. Pl. részletek a Tiszavirágban, vagy Weiner: Változatok egy magyar népdalra c. művére alkotott koreográfia, amely tulajdonképpen a szimfonizmus irányzatának néptáncos belüli első jele.

(Maácz László: *A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája*)\*

\*\*\*\*\*

Mint ismeretes, a program az 1964-ben bemutatott 13 Tánccminiatűr című műsorban testesült meg, s felettébb vegyes, sőt kínos eredménnyel. Az történt ugyanis, hogy a bedolgozóknak felkért másik két koreográfus, Létei Dezső és Vadasi Tibor művei messze jobban sikerültek, többet adtak gondolatban és megformáltságban, még az alkalmi, bár ekkor tán szükségzerű eklektika ellenére is. Azt is meg kell kockáztatnom, hogy a programot meghirdető Rábaival szemben a társak bátrabban vállalkoztak és bátrabban fogalmaztak. Miklósnál sajnos – tartozom a valóságnak – a szintén elkerülhetetlen eklektika mellett a dekorumok és kellékek szaporodása mutatkozott meg, a jelentősnek szánt alabárdos és lándzsás gyaloglásokkal, élőképekkel. (Mint módszer ez már felsejlett a Kádár Kata balladában.) És persze, a voltaképpeni táncnyelv visszaszorult. De ami nekem személyes, szörnyű és sokáig eltitkolt megrázkódtatást okozott, mert rettenetes a csalódás: ennek a műsornak az előkészítése és kidolgozása közben kellett észlelnem, hogy Rábai immár „fut a tartalom után”. Vagyis nincs igazán belső indítéka, s mesteremberként máshonnan próbál alapokat kölcsönözni a színpadi adaptációhoz. Gondolom hát, a sűrűn tapasztalt illusztratív megoldások gyökere is jórészt itt keresendő. (...) A szóban forgó kamaraműsor [13 Tánccminiatűr] azonban vízváltó, mert ekkor mutatkozott meg nyíltabban a belső impulzusok hiánya. Ily módon a hatvanas évek koreográfiai terméséből a balladák után a Kun verbunk, a Hány-intermezzo, a Kukoricafosztás és az Utak szinte már kivételnek, örömteli és kései fellobbanásnak tekinthetők. Maradjunk azonban a kamaraműsornál, felidézve egy anekdotikus és egy keserű emléket. (...) A keserű emlék pedig abból áll, hogy a kamaraműsor bemutatója után két (!) nappal Rábai máris nyilvánosan megtagadta az egész programot, melynek kidolgozásában és színrevitelében – épp az ő ígértése nyomán – az egész társulat hűséggel vele menetelt. Már megint soha nem fogjuk megtudni, hogy ebben a pálfordulásban mennyi része volt saját kudarcának, s e kudarc indirekt beismerésének. Mindenesetre a társulatban hamarosan a „Vissza a folklórhoz!” jelszó lett kötelező.

(...) Az anekdota a Tiszavirág című kompozícióhoz kapcsolódik, melynek hőse, a halászlé-gény Sajti Sándor a földi és a túlvilági szerelem között vergődik, vagyis a parasztlány Denhoffer Zsófia és a tünékeny tiszavirág Laczkó Mária között. Nos, amint erről Sajti beszámolt a próbater-

\* Maácz, 1963–1964. 71.



mi tapasztalatok nyomán, a darab eljutott egy bizonyos kidolgozási pontra, amikor Rábai hirtelen félrehúzta a terem sarkába, a következő instrukcióval: „Sanyikám drágám, most következik a nász, a beteljesülés, szóval öő a közösülés. Gondolkozz rajta, édes! Majd holnap megcsináljuk.” Sajti rábólintott: „Jó!” Ámde látja, hogy Miklós máris vonszolja Zsófit a terem ellenkező sarkába, s a riadtan pislogó Zsófinak ugyancsak kiosztja a feladatot: „Zsófikám drágám, most következik a nász, a beteljesülés, öő a közösülés. Gondolkozz rajta, édes! Majd holnap.” – Másnap pedig Sajti ott áll a terem közepén gyanútlanul, lelke csendességében, amikor Zsófi mozdonyként odarobog a terem sarkából, s mint egy bomba, ráveti magát Sajti csípőjére, lábával átkulcsolva derekát. Közben sutyorog: „Tudod, Jóskaival – a férjéről, Széki Józsefről van szó, a volt „honvédes” táncosról, aki később a könnyű műfajban lett koreográfus – ilyesmit gondoltunk ki. Várj egy kicsit, mindjárt jövök megint!” Sajti békétűrően, ha ugyan nem cinikusan fogadta a robogásokat, Rábai viszont szinte rögtön felkiáltott: „Jó! Ezt választom!” Ez is lett.

(Maácz László: *Találkozások a tánccal*)\*

## UTAK (1970)

Az Utak nem jelent törést a műsor egészében, mégis azt mondhatjuk, hogy ez a mű cezúrárt jelent az együttes repertoárjában és Rábai Miklós életművében. A gondolat és a tánc az elmúlt években gyakran külön vágányon futott a társulat színpadán, sőt, arra is emlékezhetünk, hogy mindkettő helyett többször látvány-pótlékkal kellett a nézőnek beérnie. S most úgy érezzük, mintha mindez sose létezett volna... Uramisten, de ritkán mondhatjuk el: táncköltemény tanúi lehetünk. Most pedig el kell mondani, mert a koreográfia minden kritériumnak megfelel. Úgy szólni elmúlt éveinkről, s benne örömteli és nagyon fájó sorsfordulókról, hogy az ne iskolás epikum vagy brosúras tanmese legyen, hanem hittelt feltöltött személyes vallomás – ez volt az első feltétel. De nem kevésbé fontos, hogy a megtalált és emberi érzésekkel átforrósított gondolat nem fecsérlődött szét a színpadon bombasztikus pózokban, „most mindent megmagyarázunk” jelenetekben. Áradt a tánc, s vele sodródottunk a harmóniából a munka lüktetésébe, a katalizmába és a megenyhülésbe. Mi voltunk az apa és három fia – Kiss István, Berke Barna, Incze Péter és ismét Sajti Sándor –, mi voltunk a földet áhító, hidat cölöpölő, egymás torkának eső, nyüzsgő és békülő emberek, immár nem azért, mert ezt a történelemből tudjuk, vagy mert megéltük, hanem – mert a színpad is így parancsolta.

Tolongnak az emlékek és szinte félünk bevallani: nincs köztük egyetlen disszonáns benyomás sem. Amiben Rábai régen erős volt, abban most megújultan jelentkezett, ami máskor visszatérő fogyatéksége volt, az most hiányzott. Szüntelen a tánc bontakozása, de hajszoltság nélkül; izgalmasan gazdag a csoportmozgatás és nincs szemernyi üresjárat; szimfonikus gazdagsággal szövődnek a táncok, de a gondolat szolgálatában és a formaújítás zajos propagandája nélkül; a néző szíve és agya egyaránt bőkézzel nyújtott táplálékot nyer – érdemes tovább sorolni? Élményt kaptunk, s ez legyen elég, azzal együtt, hogy egészséges élményt kaptunk.

Kár lenne, ha a koreográfia elismerése elhomályosítaná Daróczi Bárdos Tamás zeneszerzői érdemeit. Most is kitűnőt alkotott. Csak lassan már restelkedve merünk róla szólni, hiszen az elmúlt négy-öt év legszebb táncmuzsikáinak eddig is többnyire ő volt a szerzője. Nagyon itt az ideje, hogy munkásságát végre a „nehézsúlyú” zenekritika is figyelemre méltassa.

(Maácz László: *Utak – Forradalmi képek*)\*\*

\* Maácz, 2015. 207–208.

\*\* Maácz, 1970. 43.



Rendkívül lényeges közben, hogy az első periódus alkotásfolyamataiban Rábainak nem kellett egyedül viaskodnia a feladatokkal. A legtöbbet kétségtelenül ő tette, de a szellemi-gyakorlati előkészítésben 1956-ig ott állt mellette a Sík-Vojnich-Várad hármas, később pedig az egyfelvonásosok idején – Rábai elnevezésével – a „MALÉVÁRI munkaközösség”, amely Mátyust, Maáczt, Létait, Váradyt és Ripkát foglalta magába, ötlöttünk, kínlódtunk, miközben Miklós lelkesített minket – „fantáziáljunk, gyermekeim!” –, s a felmerülő idétn ötletekből mindig gondosan felírta, amit valamilyen formában hasznosíthatónak vélt. Bevallom, sokszor bénán pislogtunk a felmerülő feladat előtt, máskor meg a dolgok átfordultak hülyéskedésbe, de önmaga érdekében az öreg mindig türelmes szuszogással igyekezett terelni és inspirálni a társaságot. Egyébként is a balladák korszaka volt a homo ludens Rábainak az utolsó nagy kiélési periódusa, amelyben a komolytalan játszódás és a halálosan komoly együttesi feladat még elbűvölően zagyva szimbiózisban lüktetett együtt. (...) közben a szobájában Miklós gyermeki örömmel tálolgatta a különböző balladák színhelyének apró makettjét, a színpadon pedig, ha kellett, akár a földön fetrengett. Tulajdonképpen e homo ludens magatartás lecsapódása a kubikosok munkatánca is, csak már komolyan, a Hajnalodik táncjáték talán legszuggesztívebb részeként, s utolsó, megragadó – mert egyszerre könnyed, játékos, de eszmeiséget is bőven hordozó – megnyilvánulásmódja az az építő munkatánc, amely már az 1968-as Utakban jelent meg.

(Maáczt László: *Találkozások a táncsal*)<sup>1</sup>

## EGY KOREOGRÁFUS ARCÉLEI



[Sík Ferenc]:

– (...) Középkorokom óta ismertem. Amikor felkerült a fővárosba, zúdultunk utána, mert nem tudtuk elképzelni nélküle az életünket. Sugárzó személyiség volt, amolyan megszállott fajta. Amit csinált, az nézetem szerint nem a személyi kultusz terméke volt, őt a személyi kultusz csupán kisajátította. Mindent elkövetett, hogy igazi táncszakember legyen. Három nyelven olvas-ta a szakirodalmat, de beszélni csak angolul tudott, azt sem tökéletesen. Elmélyült a folklórban, gyűjtötte az eredeti motívumokat, elsők között volt, akik megpróbálkoztak a táncírással... Mégis dilettáns maradt. Egy csodálatos dilettáns zseni.

– Amit eddig mondott, az a rajongáshoz van közelebb.

– Az idő távlatából próbálok tárgyilagosan megítélni őt, de – mi tagadás – még a hibáit sem érzem igazán hibáknak, pedig tudom, hogy azok voltak.

– Például?

– Például nem értett az utánpótlás neveléséhez, s nem tudta megoldani, hogy táncosai technikailag elérjék a maximumot. Hiába hívott professzionista táncoktatókat, azok nem azt tanították, ami nézete szerint neki kellett, ezért aztán bármilyen látványos és sikeres volt az, amit a színpadon produkáltunk, mi nem voltunk a szó igazi értelmében vett táncosok. Nem voltunk elég edzettek, rugalmasak... S amit a testünkkel, a fizikumunkkal nem tudtunk megoldani, azt szívvel és lélekkel pótoltuk. Életének utolsó két-három évében már rengeteget vitatkoztunk Rábával. Vádoltuk, hogy megrekedt, hogy nem tud újítani, hogy nem eléggé modern. Szóval, a fejére olvastuk mindazt, amit halála után kritikusan számon kértek tőle.

– És eltúrte?

– Vele lehetett vitatkozni. Meghallgatta füstölgéseinket, és csinálta tovább a dolgát, úgy, ahogy ő tudta. Ahogy csak ő tudta. Ma már világosan érzékelem, mit jelent ez.

– Sokat?

– Nagyon sokat. Én nem tudom pontosan, hány profi és amatőr együttes működik az országban, de azt tudom (mondhatnak akármit saját külön útjaikról, egyéni alkotói koncepcióikról): Rábai hatása mindenhol kimutatható. Ez a kivételes alkotói egyéniség legalább tíz „utcába bement”, de egyiket sem járhatta végig. Ebben a tíz utcában halad most az egész magyar néptáncmozgalom, anélkül, hogy elismerné: mindegyik kaput Rábai nyitotta ki. Nemrégiben Magyarországon járt Milloss Aurél. Tudom, sokaknak semmit nem mond ez a név, annak ellenére, hogy Nyugaton ő az egyik legelismertebb táncszakember, aki forradalmi bátorsággal „rob-bantott”, megújítva az egész táncművészetet. Szerettük volna, ha az Operaháznak és a Gyulai Várszínháznak készít valamilyen koreográfiát, de nyolcvanévesen erre már nem tellett erejéből, arra viszont igen, hogy körülnézzen, mi a helyzet itthon „táncügyben”. Én elmondtam neki, milyen sokrétű, sokszínű a mi néptáncmozgalmunk, és elvittem az Operaházba, no meg Markó Iván táncszínházába is. Ez utóbbi tetszett neki, a népi együttesek produkcióit végignézve pedig azt mondta: „Node fiam, hol itt a sokszínűség? Hiszen ez mind egyforma!”

(Magyar Katalin: *Volt egyszer egy nagy csapat*)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Maáczt, 2015. 161–162.

<sup>2</sup> Magyar, 1988b. 40.



\*\*\*\*\*

A másik vallomás pedig: amikor a harvtanas évek elején Latabár Kálmán elkormányozta lányát, Katit az együttesbe felvételre, a két művész csöndes barátságba keveredett. Kicsértették véleményüket, s e diskurzusról később Miklós megrendültén számolt be. Latabár Kálmán ugyanis elmesélte, hogy ő évtizedeken át amolyan spontán művészként dolgozott, aki ugyan gondosan kidolgozta a különböző szerepeit és műsorszámait, de nem sokat törődött művészetének ilyen vagy olyan elméleti megalapozásával, A gyakorlat embere volt (s mindnyájan tudjuk, milyen tehetséggel). Aztán, amikor az ötvenes évek első felében a színészeket is befogták, hogy „nem ám csak úgy, Hübele Balázs módjára játszani, hanem tessék tanulmányozni Sztanyiszlavszkij módszerét!” – Latyi, a nemzet neveltetője összeroppant. „Hiszen én eddig mindent hályogkovács módjára csináltam!” – vallott utóbb akkori kétségbeeséséről, hozzátéve, hogy a felismerés súlyos törést okozott életében és művészetében. – Mondom, Rábai megrendültén számolt be erről a vallomásról, hiszen hirtelen önmagára kellett ébrednie. És egyáltalán nem tagadta, hogy jómagam is hályogkovácsként esett neki a népművészetnek és a koreográfiai munkának.

Mármost mi köze mindennek az első műsorhoz, ahol az említett triós számok sikeréhez a Pontozó, az Üveges tánc, s kisvártatva a Háromugrós sikere is csatlakozott? Magam nem tudok mást mondani, mint amit a példázat forrásából, Mikszáthból is kiolvashatunk. Mert az egykori falusi kovács esetére nemcsak az a jellemző, hogy a híres szemészprofesszorral való találkozása után megroppant, s többé nem vett kést a kezébe. A történetben legalább annyira fontos, hogy a tragikus fordulópontig a tanulatlan kovács a sikeres szemműtétek sorát végezte el, köznapi magabiztossággal és „páciéntúrája” áldásától kísérve. S gondolom, a példázatból nem az ösztönösségnek szóló elvi menlevelet kell kifacsarni, csupán a csöndes beismerést, hogy létezhet tehetség magasabb iskolázottság nélkül is. Fontosnak tartom továbbá, hogy Rábai hitt a népművészetben, s abban is, hogy jó, fontos és helyes, amit csinál, táncosait pedig magával tudta ragadni e hitben. Ez a szellemiség átsugárzott a művekre és mindent elhithető étellel telített.

(Maácz László: *Találkozások a táncsal*)<sup>\*</sup>

\*\*\*\*\*

A komponenseket számlálva mindenekelőtt látnivaló, hogy Rábai autodidakta koreográfus volt, aki ennek a ténynek soha nem csapott propagandát, ám szűkebb beszélgetéseken mindig készséggel és alázattal elismerte, hogy – mint Mikszáth egykori hőse – hályogkovácsként művelte mesterségét. S bizony könnyen lehet, hogy az egykori palóc kovácshoz hasonlóan Rábai is megroppant, ha szakmája tudatos művelésére valaki felhívta a figyelmét. Az ösztönösségnek és a tudatosságnak ezen a balansz-játékán túl természetesen életszemlélete is determinálta születő műveinek hangvételét, atmoszféráját. Ez a szemlélete talán már az eddigiekből is kiderült, s a képhez legfeljebb egy hozzátétel szükséges: Rábai az egyáltalán nem prűd, de szemérmes férfiembernek tartozott, aki magánéletének és privát érzelmeinek színpadi kivetítését egyáltalán nem tartotta jogosnak. Ebből az erkölcsi és esztétikai attitűdből adódott hát a kompozíciónak hol idillikus, hol epikus karaktere a szerelmi kapcsolatok ábrázolásában, ebből adódott csöndes és szívós ellenszenve a pszichologizáló és görcsökkel terhelt táncoktól, s következesül az is, hogy a lírai táncműfajokban kifejezési szférája szűkre szabott maradt. Inkább az örömet és a feloldódást kultiválta, mintsem az örömhöz vezető, privát konfliktusokkal terhelt rögös utakat.

<sup>\*</sup> Maácz, 2015. 114.



\*\*\*\*\*

Mintha ma is látnám 1947-ből a hódmezővásárhelyi laktanya egyik hálótermét: ébresztő után mindig élénken emlékeztetett a család és az állatövoda nyüzsgő és barátságos kereszteződésére. A Batsányi Együttes táncosai – táncörtörténeti jövőjükkal mit sem törődve – futkostak törülközőikkel, egyesek már félmeztelenül gyakorolták a táncokat, mások az újabban megismert népdalokat harsogták, s e szívderítő bábel közepén, Buddhához illő nyugalommal feküdt szalmazsákján egy hatalmas termetű, bajuszú és oldalszakállú ember. (A férfiúi ékességek megstuccolására Révai József csak később tett barátián hathatós célzásokat.)

A szalmazsákon amolyan kulturális fogadás zajlott: Rábai az elé járuló kamaszokkal felváltva énekel, furulyáján újabb dalokat mutatott be, a bátrabbakkal „biciniázott” is egyet, s mielőtt egy szusszanással a sarokban álló nagybögőnél termett volna, klarinétján is elfújta pár nótát. Majd egyszerre vége szakadt a vidám anarchiának, s 30 táncos máris egyöntetű dübörgéssel gyakorolta a táncot, a százkilós vegytan-tanár vezetésével.

\*\*\*\*\*

A zenei kalandozásokat már érintettem, de nehezen tudnám eldönteni, hogy mellettük mikor váltak fontosabbá a különböző barkácsolások, amelyekről utóbb gyakran kiderült, hogy egy-egy rendezés előtanulmányai. Milyen szeretettel bíbelődött például táncdrámáinak makettképeivel! S a példa máris átvezet a szoros értelemben vett játékos emberhez, aki működése kezdetén egyforma lelkesedéssel vette át Muharay Elemér, Molnár István vagy a NÉKOSZ Együttes énekes-szövegesei játékait – csak játsszanak táncosai minél többet s ő velük együtt –, majd maga tért át tanítványaihoz a mesék, balladák, Móra-novellák feldolgozására. Később az ÁNE triós-számaiban újra és újra előtörték ez irányú ambíciói (ebből a szempontból nekem a Kukoricafosztás a legkedvesebb), míg végül a spontán játékkedv a dráma törvényeihez idomult, hogy megszülessenek Rábai táncdrámái.

(Maácz László: *Rábai Miklós*)<sup>\*</sup>

\*\*\*\*\*

Igazság szerint Rábai Miklóst még a „primus inter pares” szerep sem vonzza, s a Táncművészek Szövetségének elnöki székét is inkább megadással, mint elégtétellel foglalja el... Hetedik érzéke mindig távol tartotta a művészeti élet cselszövéseitől, de jó ügyért mindig hajlandó „sisakot, vértet ölteni”, s a táncművészet haladását az adminisztráció útvesztőiben is szolgálni. (...)

Az együttműködés másik gyümölcsöző formája az adott darabok szövegeivel alakult ki úgy, hogy Rábai szívesen vette és sokszor elfogadta a táncosok javaslatait a feladatok mozdulati megoldására. Az idők során ezt a tényt már sokszor megfogalmazták, s legalább kétféleképpen: úgy is, hogy Rábai hagyta érvényesülni a táncosokat és elképzeléseiket, s úgy is, hogy „más csinálta a táncot, Rábai meg odaírta a nevét”. Azt hiszem, ezen a ponton a merev igazságtétel szinte lehetetlen, így fontosabbnak tartom megemlíteni, hogy A kisbojtár mint műegész rengeteget köszönhet Pálfi sokoldalú alakításának, s hogy a Barcsai sodró hatása valószínűleg szintén nem alakult volna ki Fejes közreműködése nélkül. Ugyanígy a Latinka balladát Molnár Pubi hittel telített és technikás tánca emelte ki a sematizmus veszélyéből, s ismét Pubi és Mátyus játéka tette bűbájos komédiává a Jóka ördögét. A sort még bizonyára folytathatnám is. Mindenképpen úgy látom, hogy ha Rábai

<sup>\*</sup> Maácz, 1971. 86., 44-45.



kapott is a táncosoktól, a kölcsönhatás folyamata és a közös érdek az első történeti periódusban mégis harmonikusan érvényesült, hiszen pontosan ezekben a játékokban váltak táncosaink szoros értelemben vett, tudatos és elismert előadóművészekké. Nem változtat ezen – sőt a darabok történelmi értékén sem –, hogy a játékok még magukon viselték a táncban gondolkodás és a formálás gyermekbetegségeit, hogy pl. a Kádár Kata inkább expresszív cselekvéssorozat lett, mintsem táncfolyamat, hogy a Barcsai pas de deux-je valójában szegényes mozdulati megoldást kapott, vagy hogy a Jóna ördöge egész ívelésében kissé töredékesre sikerült. (...) Nincs értelme mitizálnom egy immár eltemetődött vállalkozást, de egyre inkább úgy kell látnom, hogy a hat egyfelvonásossal Rábai a maga eszközeivel valami hasonlóra vállalkozott, mint amire korábban Arany János az alig létező ősepika újraálmódásával: valami kiáltó úrt próbált begyömöszölni kultúránk egészébe.

(Maác László: *Találkozások a tánccal*)  
(Maác László: *Rábai Miklós*)<sup>\*\*</sup>

\*\*\*\*\*

Az például hamar nyilvánvaló lett, hogy Aszalós Karcsi és Vadady Ági teljes megértésre jutott, – kapcsolatukat már csak Karcsi féltékenységi rohamai zavarták meg. [Rábai] Miklós persze ezt kifigyelte, s ettől kezdve lett egyik kedvenc szórakozásunk, hogy a próbaszünetben öten-hatan körülálltuk Ágit, s mindnyájan buzgón simogattuk a kezét. „Cicuuus!” – kurrogtuk az öreg vezetésével, miközben Ágneske szemmel láthatóan jó közérzetnek örvendett. Aszalós pedig eszelős vicsorgással ólálkodott körülöttünk. Mindnyájan remekül éreztük magunkat. Miklós mókamessterként is nyakig benne volt a hasonló csínyekben, csak azt nem tudta lenyelni, ha a szerelmi intimitások a csoport előtt zajlottak.

Egy másik pár szintén hamar megértésre jutott. Tulajdonképpen nem csináltak semmit szegények, csupán félrevonultak a próbaszünetekben a terem sarkába. Leültek a parkettra, fogták egymás kezét és üveges tekintettel meredtek a semmibe. Az egyik alkalommal az öreg éktelenül kiborult, persze a hátuk mögött: „A keserves Jebezusát neki (ekkorajt ez volt a legerősebb káromkodása), már megint fogja a kezét! Hát vigye félre és ... meg, de ne fogja itt nekem a kezét!” Még negyedóra múlva is háborogva fújtatott. Mármost az esetet nem azért említem, hogy az immár halott Rábai portréját romboljam. Nem: kibuggyanó véleménye típusosan jellemezte életszemléletét és színpadi felfogását is. Mert nagyjából az volt az elve, hogy ha két ember között kialakult a kapcsolat, akkor hadd menjen, kettejük dolga, másnak mi köze hozzá?! De ugyanezért az ilyen ügyek nem is tartoznak másra, sem a színpadról nézve, sem egy közösségen belül. Ezen a ponton cezúrát húzott a magánélet és a nyilvánosság elé vitel lehetőségei közé. És ösztönösen vagy tudatosan ez a habitusbeli adottsága esztétikai attitűddé nőtte ki magát, hiszen tudjuk, hogy – a táncdrámákat leszámítva – Rábai a szerelmi kapcsolatokat többnyire játékosan, naivul, idillikusan, egysíkúságra hajlamosan ábrázolta. Egyidejűleg pedig berzenkedve figyelte a dramatizált kangörccsök és mazochista öntépek formáit, vagy hogy emelkedettebben mondjuk: az összetett lélektani ábrázolást. Mintha az Én személyes, legbelsőbb ügyeinek kivetését privát tolokodásnak, exhibicionizmusnak tartotta volna, s nem színpadra valónak.

\*\*\*\*\*

...Ó, milyen ismerős jelenség ez! Rábai a hatvanas évek nagy nyugati turnéin, előadás-szériáin nemegyszer megszökött saját diadalmas műsorának előadásairól, s inkább csavargott, de már nem

<sup>\*</sup> Maác, 2015. 33, 162.

<sup>\*\*</sup> Maác, 1971. 45.



bírta nézni és inspiciálni az ezerszer látott darabokat. Senki sem dobhat érte követ a sírjára. Csak akkor volt baj, ha az előadás végére visszatérve gratulált a társulatnak. A táncosok pislogtak: tudták, hogy „lógott az Öreg”.

(Maác László: *Találkozások a tánccal*)<sup>\*</sup>

\*\*\*\*\*

A szűkebb pátriáról szólva nem kevésbé fontos, hogy Rábai Miklós egy kiterjedt pékfamília alkateleme lett. Sok minden következik ebből, s tán mindenekelőtt az, hogy a búzát, lisztet szállító parasztsággal Rábai elszakíthatatlan rokonságba jutott. Nem is lehetett másként. Azonban a következmény sem érdektelen: a pékmesteri munka óhatatlanul magával hozta a fizikai munka becsületét! Rábai még a negyvenes évek elején is, amikor a szegedi Tudományegyetemen tanult, úgy kezdte napjait, hogy hajnalban kenyeret dagasztott, aztán megsodort 100–200 kiflit, s csak utána indult a Dóm-térre. Később is kiérződött egész magatartásából, hogy imád mesterkedni, bütykölni, s a fizikai cselekvést éppen nem alávalónak, hanem örömteli foglalatosságnak tekinti. Mesterkedő hajlama koreográfusi munkájában is később rendre visszatért az ilyen vagy olyan mesterségek és munkafolyamatok ábrázolásában, mint ezt a korai Lúdas Matyi és a már 1968-as Utak is bizonyítja, vagy az utóbbival majdnem egyidejűleg kelt zsánerképe [A világ teremtése misztériumjáték – 1969.], melyben az Úristen szinte pékmesterként gyúrja és alakítja Ádámot.

A pékéletnek még további következményei is születtek. Az egyik, hogy koreográfusunk gyógyíthatatlan téztaevő lett, aki a túrós csuszához és a káposztás kockához is vígan ette a kenyeret, miért is testsúlya három évtizeden át átlag 103 kilót nyomott. És nem volt hájas! Még kevésbé pocakos, mint a megernyedett bürokraták. Testén arányosan oszlottak el a súlyok, s a zsírréteg alatt kiadós izomkötegek lakoztak, amelyek bármely pillanatban megmutatták, hogy milyen játékra vagy tánra van szükség. Napi életvitelében azonban az ötvenes és hatvanas években ugyancsak megmutatkozott a gyermekkortól űzött mesterség. Hiszen tudjuk, hogy a pékségekben, sütödékben éjszaka vagy hajnalban kelnek, kovászolnak, dagasztanak és fűtenek, s Rábai sokszor még a hatvanas években is nemegyszer hajnalban állított be a Corvin téri székházba. Amikor pedig a tánckar elkezdte reggeli balett-tréningjét, csöndben rendezgette jegyzeteit, gondolatait. És az már természetes, hogy délutánonként ledült másfél órára, bár előtte mindig egybe készített négy-öt könyvet, folyóiratot, továbbépülésére. A szándék mindig munkálkodott, de általában öt-tíz perc múlva szelíd horkolás töltötte be a szobát.

(Maác László: *Kísérlet egy művészportréra*)<sup>\*\*</sup>

\*\*\*\*\*

[Rábai] Miklósnak az alkalom nyilván nem lehetett közömbös, hiszen mindig vallott csabai származása mellett egy kicsit szegedinek is érezte magát, lévén, hogy korábban a városban végezte el az egyetemet (s mielőtt reggelenként beindult volna a Természettudományi Karra, rokonuk pékműhelyében még megsodort vagy kétszáz kiflit).

(Maác László: *Találkozások a tánccal*)<sup>\*\*\*</sup>

<sup>\*</sup> Maác, 2015. 50., 124–125.

<sup>\*\*</sup> Maác, 1986. 47–48.

<sup>\*\*\*</sup> Maác, 2015. 25.





\*\*\*\*\*

A harmadik história még cifrább, mert Miklós is benne van, a maga kétoldali jellegzetességével. Az egyik ti. az, hogy akkortájt – megint 1954-55-ben történt a dolog – Rábai még tele volt dinamizmussal, és igyekezett hajtani a dolgokat, hadd bontakozzanak. A másik momentumot pedig sokaknak alig kell magyaráznom: Miklós sajnos szeretett néha megalapozatlanul ígérni, nem rosszindulatból, csupán lelkesedésből. Azt vettem tehát észre, hogy folyamatosan megjegyzéseket ereget a címemre, hogy „ilyen és olyan balfácán vagyok, mert nem iratkozom be a sofőrtanfolyamra, pedig az együttes ki is fizetné a tandíját, s különben is: ha lesz az együttesnek kocsija a gyűjtőutakra – márpedig lesz –, hogyan vezethetem jogosítvány nélkül?” Máig sem tudom, hogy milyen reális alapja volt ennek a biztatásnak, de bosszantott a piszkálás, és főleg örültem, hogy lesz kocsis, hiszen fatális közlekedési viszonyok uralkodtak, s nekem éppen a forgalomból kieső helyeket kellett megközelítenem. Beiratkoztam hát a Baross utcai iskolában a tanfolyamra, és meg is szereztem a hivatásos jogosítványt személy és tehergépkocsira. Csinos kis summa volt az ára, mindent egybevéve közel kétezer forint, egyhavi fizetés, ám amikor Csurgay Ernő bácsi elé álltam, hogy most már kérem a tandíj térítését, az öregúr pislogott: „Kérlek szépen, ha ugye Rábai ezt ígérte neked, biztos ki is fizeti. Én nem.” Lógott az orrom, a táncosok meg hetekig vihogtak a felsülésemen, de isten látja lelkem, végül nem a pénzt sajnáltam, hanem hogy Miklós beugratott, s a kocsiból sem lett semmi. Cipekedhettem tovább a holmimmal vonaton és gyalog.

\*\*\*\*\*

De ez volt az a korszak [1947–48 környéke] is, amikor az amatőrség és a közvetlenség jegyében nem voltak nyomtatott műsorlapok és hivatalos konferálások; az együttes vezetője egyszerűen kiállt a függöny elé, és bejelentette, hogy mi következik. (Rábai is ezt csinálta a békéscsabai Batsányi együttes élén: klarinétját szorongatva kiállt a publikum elé, s miközben szorgosan törülgette a fúvókát, bejelentette, hogy most a Dobozi kanásztánc következik.)

(Maácz László: *Találkozások a tánccal*)\*

\* Maácz, 2015. 143–144., 234.



## RELÁCIÓK

### Gulyás László

Magyarországon a negyvenes és ötvenes években egyáltalán nem létezett koreográfiai iskola a néptáncban, Rábai tehát részben az irodalomból, részben pedig a közreműködő zeneszerzők felkészültségéből tanult. A zeneakadémiai stúdiómban kiművelt szerzők – mint Gulyás László, Vujicsics Tihamér, Petrovics Emil, Szokolay Sándor, majd később Kocsár Miklós és Daróci Bárdos Tamás – rengeteg szerkesztési, komponálási ötletet adtak a koreográfusnak.

(Maácz László: *Kísérlet egy művészportréra*)\*

A teljességhez tartozik, hogy [Gulyás] Laci egyéb izgalmakat is tudott kelteni körünkben. Partitúrái rendszerint az utolsó percekben készültek el, a szerepléseken szeretett késve megjelenni, kottatárunk pedig salátagyűjteményhez hasonlított, melyből időnként bizonyos lapok szórén-szálán eltűntek. Egy ízben a Hősök terén, az alkalmi szabadtéri színpadnál vártunk fellépésünkre, már beöltözve, amikor kiderült, hogy zenészünk ugyan van, de a kották egy része már megint eltűnt. Rábai – mint más hasonló alkalommal is — halálra izgatta magát, dühöngött, s Gulyást megöléssel és férfitlanítással fenyegette. (Egyáltalán: volt már koreográfus, aki ne akarta volna legalább egyszer megölni a muzikusát?) Laci pedig kihívó derűvel mindenre áthárított minden felelősséget, majd leült az egyik múzeumlépcsőre, s fejből lekörmölte az egész hiányzó szólamot. Az utolsó pillanatra kész lett. Megint megmenekültünk. (...)

Mi történhetett? Mondom, három évtized múlva tudtam meg, hogy 1952-ben csinos konfliktus támadt Gulyás és Rábai között. Az apropót pedig erre a Kossuth-díj szolgáltatta. Az együttest Rábai és Csenki kitüntetésének híre Leningrádban érte, a szovjet turné közben. Gulyás nem kapott semmilyen kitüntetést, és Rábaira zúdította szemrehányásait. Nem voltam ott, az esetet csak áttételesen ismerem. Elvben azonban csak úgy vélekedhetem róla, hogy Rábai nyilvánvalóan nem tehetett arról, hogy más miért kapott vagy nem kapott kitüntetést, s hogy ugyanakkor Gulyásnak mélyen igaza lehetett, ha helyzetét sérelmezte, hiszen az együttes kezdeti dicsőségéhez a maga munkájával legalább annyira hozzájárult, mint a másik két művészeti vezető. Nos, úgy látszik, a konzekvenciát úgy vonta le, hogy visszahúzódott, s kezdett megalkudni korábbi követelményrendszerében, a zenekar irányításában.

(Maácz László: *Találkozások a tánccal*)\*\*

### Keresztes Imre

Ismeretségem tehát Rábaival Vásárhelytől datálódik, s arra már utaltam, hogy kapcsolatunkat Szentesen hogyan ápoltuk. De összevetődünk máskor is, még alföldi tartózkodásunk idején, például egy szegedi regőstálalkozón. (...) Nos, a találkozáson „morgott az öreg”. Ebben az időben, 1947-48 fordulóján ugyanis a mozgalomban már kezdett elterjedni egy negédeskedő és hányaveti, nárcisztikus előadói modor, s Miklós ezt kezdettől nem szenvedhette. Az áramlat épp a szegedi regősöknél csapódott le, jelesen Keresztes Imre (a későbbi operaházi táncos, majd 1956

\* Maácz, 1986. 70–71.

\*\* Maácz, 2015. 43., 125. Rábainak egy másik zeneszerzővel, Vujicsics Tihamérral való humoros kapcsolatát lásd: Maácz, 2015. 158–159.



után a nyugatnémet baletéletbeli Imre Keres) táncában. A legényesben csakugyan valami kihívásfélét éreztünk, a finomkodó gesztusok mellett valószínűleg jórészt azért, mert Keresztes – talán profiságát ezzel is hangsúlyozandó – nadrág helyett trikónadrágban, illetve harisnyában táncolt. „Legalább szuszpenzort vehetett volna!” – dohogott „az öreg”, megengedve ennyi nyílt véleménynyilvánítást magának, holott már akkor megéreztük, hogy a nyílt kritikai állásfoglalást – talán pedagógiai okból, talán egyszerűen személyes adottságként – lehetőleg igyekszik megtakarítani.

(Maác László: *Találkozások a táncsal*)<sup>\*</sup>

### Martin György

Ismeretes, hogy Rábai soha nem volt a mechanikus reprodukció, másolás híve, s számtalanszor kifejtette: „nem akarok gombostűre tűzött lepkegyűjteményt!” Ennek ellenére, hogy milyen megfontolásai kapcsolódtak a gyűjtőmunkához, hadd idézzek rá két példát, mindkettőt kevesen ismerik. Az első még visszadatálódik az ÁNE megalakulásának idejére, amikor Martin György is felvételizett a tánckarba, s Miklós bizony nem vette fel. Az öreg évek múlva, félmondatokban és feszengve idézte fel az esetet, mintegy restelkedve a kényszerű döntés miatt, mert „a lába nagyszerű volt, de a tartása és a kifejezése...” Itt ugye nyilván nem két halott ember emlékét akarom összeugrasztani, s egyébként is: Rábai ízlésnormáinak és Tinka táncának ismeretében a felvételi eredményét bárki előre megjósolhatta volna. Mindegy, az ilyen esetek akár egy életre megmérgezik két ember kapcsolatát. S valóban, egy darabig mindkettejük részéről tartózkodást éreztem. Végül azonban épp az lepett meg – amikor Tinka a SZOT együttes után a Népművészeti Intézethez került, s kezdtünk járnunk közös gyűjtőutakra –, hogy mégis milyen hamar feloldódott mindkét oldalról ez a feszültség, s váltott át közös bizalomba. Rábai meglátta Tinkában az elhivatott kutatót, aki bulldog szívóssággal ered a dolgok nyomába, amikor pedig Miklós számtalanszor rendelkezésre bocsájtotta akkor unikum értékű Grundig magnóját, Tinka is megérezte, hogy Rábai fontosnak tartja a gyűjtőmunkát. S ez a csöndes és kölcsönös respektus később még nagyon sok jó együttműködés forrása lett.

(Maác László: *Találkozások a táncsal*)<sup>\*\*</sup>

### Molnár István

[a Gyulán rendezett országos, '48-as centenáriumi táncverseny] Az ekkor ítélező zsűri névsorát sajnos nem tudom felidézni, pedig nem lenne érdektelen, hiszen minden döntés szemlélet (és adott politikai helyzet) dolga. A legfőbb eredményre persze emlékezni kell: a fesztiválsőséget a batsányisták nyerték, akik ezúttal lánytársaikkal együtt léptek fel, így a szokásos legényes és az újabb Dévaványai verbunk mellett a Békési párost és a Ványai csárdást is eljárták. (A Ványai verbunk akkortájt jeles újításnak számított, hiszen a békési lakodalmak szokásrendjéből kiindulva egyszerre természetesen és furfangosan egyesítette a szóló és a csoporttánc lehetőségeit.) A zsűri döntését éktelen hangzavar fogadta. A Batsányinak szóló éljenzésekhez füttyök is csatlakoztak Molnár István szimpatizánsainak oldaláról, miután nem a Ruggyanta lett az első. Apránként kialakult a „Pis-ta bá-csi, Pis-ta bá-csi!” kórus. Végül a színpadon megjelent Molnár István, hogy egy melankolikus főhajrával megköszönje az ünneplést. Tartok tőle, hogy a dolgok adott kimenetelét soha, vagy csak igen nehezen bocsáthatta meg Rábainak, illetve a zsűrinek.

<sup>\*</sup> Maác, 2015. 25–26.

<sup>\*\*</sup> Maác, 2015. 150.



\*\*\*\*\*

Igaz, hogy az együttes a gyarapodás, a felvevőkészség stádiumában élt, mégis feltűnt, hogy ekkor is, később is Miklósban mennyire nem dolgoztak előítéletek a felvételik alkalmával. Ha bárholonnan ajánlottak valakit, s az illető próbát táncolt – ilyenkor mi többiek a teremben félkörben, törökülésben szemléldtünk – és megfelelt, fölvettem, függetlenül attól, hogy korábban hol táncolt az illető. S ez érvényes volt a korábbi csokonais táncosokra is, holott pl. 1949-ben ott voltunk az utód Ruggyanta egyik előadásán, s épp a Huszárverbunknak egy erősen riszálós-narcisztikus előadásáról dülva-fúlva távoztunk: a tudás adott köntöse nagyon nem felelt meg ízlésünknek. (Pontatlan, de benyomásainkat megközelíti, ha azt mondom, hogy ekkor éreztük meg: a néptáncban is lehet dekadens előadásmód.) Ám ebből, vagy a Gyulán támadt ellentétből Rábai nem vont le elutasító konzekvenciákat a jelentkező Molnár-növendékével szemben, sem Lengyelfi és Náfrádi, sem később Gutscher Zsuzsa és Magdi barátnője belépése idején. Sőt az Állami Népi Együttes alapításakor sem, amikor pl. az Oláh-nővéreket vette fel. Felvételi kritériumának azt éreztem meg a különböző alkalmakból, hogy a pályázó szeressen táncolni, s a táncnak (de nem önmagának) ez a kedvelése mutakozzék is meg az illetőn. Rábai nem vetette meg a technikai vagy motívikai tudást, de a nevelhető készség meglétét többre becsülte, s elvárta, hogy a táncos valamiképpen szemnek jóleső, színpadi jelenség legyen. S az ugyan nem igaz, hogy csupán göröcsapatot és bájkandúrokat verbuvált volna, de tény, hogy a sótlanságot és a színxarcot nem szenvedhette. (A későbbi táncstílustól, a hatvanas évek „küldetéses”, merev arkiféjezésétől is ezért idegenkedett.) Arra is tudnék példát, hogy kiemelkedő technikai tudásról inkább lemondott, és a jelentkezőt elutasította, mert nem tudott közös nevezőre jutni a tudással együtt felkínált tartáshiánnyal, puklis háttal és göthös mellel. A test, a lélek és az arc harmóniája kedvéért inkább vállalta az egyszerűbb tudást is – ez hát az az ízlésplatform, amely már a MEFESZ-ben megéreződött, s amely az ÁNE alapításakor pl. Léka Géza felvételéhez is elvezetett. De a MEFESZ-nél maradván: a nyílt fogadókészség ellentételeként az is korán megmutatkozott, hogy feszült helyzetekben Miklós ritkán, nem szívesen harcolt embe-reiért; gyakran inkább lemondott egy-egy táncosáról, hogy ezzel elkerülje másokkal a küzdelmet.

\*\*\*\*\*

Az együttes 1954-ben és 1955-ben is nagyszabású farsangi estet rendezett, vitathatatlanul a tánckar szervezkedésében, bár a korrepetitorok és a kórustagok is lelkesen bekapcsolódtak, így került színre a Tánc történet képekben című satirikus műsor, amely a hazai tánc történet addig ismert és akkor élő körképét, s még inkább pamfletjét interpretálta. (...) Itt csak a magam emlékezetére hagyatkozhatom, megemlítve, hogy szerepelt a programban egy Haláltánc Saint-Saëns zenéjére, Szigeti és Maác koreográfiájával, felcímkézve a pamfletet az alig ismert mozgásművészet, közelebbről Szentpál Olga csoportjának nevével. (Verset is fabrikáltam hozzá: „Csörög a csöndben kaszás csontja, Kopog a körme, rázza frász...”.) Szerepelt Molnár István korábbi munkásságára célozva, s főleg Várady Gyuszi kiagyalásában az Anyám balladát táncol, vagyis Sinka versének misztikusra formált áttétele. Ehhez azért jó tudni, hogy a táncukon belül Váradyval és Lékával együtt jó néhányan rajongtunk az akkortájt hallgatásra ítélt Sinkáért, a produkcióban tehát a pamflethajlam és a szeretet egyformán közremunkált. Balettparódiaként A fába szorult királylány szerepelt, de természetesen a Honvéd és a SZOT együttes paródiái is megjelentek. A kórustagok a Háromugrós dallamának és szövegének „lokál-vokál” átíratával ékeskedtek, Gulyás sziporkázó le-tétjében. Szó, ami szó, sokoldalú és egészségesen pimasz „buliműsorok” kerekedtek, s az előadók és nézők egyformán remekül szórakoztak. Egy incidens mégis született, a kitérőn belül újabb kitérőként el is kell mondanom.



Az incidens előzményei még korábbra nyúlnak vissza, mindenekelőtt 1948-ra, amikor a gyulai országos centenáriumi versenyen a zsűri emlékezetesen a békéscsabai Batsányit deklarálta elsőnek a Ruggyantagyár csoportjával szemben, vagyis nem Molnár István, hanem Rábai csoportját. Pista bácsi ezt ugyanúgy nem tudta megbocsájtani, mint azt sem, hogy az újonnan alakuló ÁNE tánckarának élére Rábait kérték fel. (...) A történeti okok mellett persze roppant erős táncszemléleti különbségek is közrejátszottak a folyamatos személyi feszültségben. Nem örömmel, de a történeti hűség igényével kell felidézni, hogy Pista bácsi az ötvenes és hatvanas években is az ÁNE megjelenését egyszerűen revünek titulálta, Rábait pedig „sómennek” nevezte. S ami tán még szomorúbb: tanítványaiiban évtizedekre szóló gyűlölködés fogant meg. Nagyon sok egykori Molnár-növendék gondolkozásán ezt még a hetvenes években is le lehetett mérni, pl. abban, hogy „ki a magyar, mi a magyar a néptáncban?”, s nyilván nem az „államisok”, hanem egyedül ők. Ami pedig Rábait illeti, soha nem kérkedett magyarságával és nem is prófétáit felőle, mert természetesnek vette beleszületett állapotát. És nyilván nem tetszett neki Molnár táncfelfogása és több tánca, ám mindig csak magában fújtatott és – ezt felelősséggel állítom! – soha plenárisan, de még szűkebb körben sem vállalkozott Molnár elveinek vagy táncainak kritikai értékelésre. Ily módon táncosait sem uszította. Járt a maga útját, miközben persze érezte a feszültséget. Az említett farsangi megmozdulást tehát ő is, az ÁNE tánckara is jó alkalomnak vélte, hogy olaját lengessünk: hátha Molnár István meghívása és a csipkelődő műsor derűs hangulata módot ad az oldódásra, közeledésre. Nos, naivitásunkban szelet vetettünk és vihart arattunk: Pista bácsi felidültan és háborogva vonult el, mondván, hogy „itt gúnyt űznek a népdalból”. Tehát hivatalosan nem is a Sinka-balladát vagy a SZOT együttes paródiáját sérelmezte, hanem a Háromugrósból kialakított „lokál-vokál” játszódást. A közeledés tehát elmaradt, s az ellentét inkább elmélyült. És közben Pista bácsi humorérzékéből is leckét kaptunk. (...)

... [Molnár István] Az ÁNE nevét általában nem ejtette ki, helyette így mondta: „ezek” vagy „azok”. „Azok? Azok ott revüt csinálnak!” „Rábai? Az a showman?” Ezek a kijelentések bizony elhangzottak.

(Maácz László: *Találkozások a tánccal*)<sup>\*</sup>

\*\*\*\*\*

1948 tavasza. Az I. országos néptáncversenydöntője Gyulán. Első a békéscsabai Batsányi együttes. Az eredményhirdetés izzó légkörében a közönség egyik része lelkesen ünnepel, a ruggyantagyáriak, veszprémiek, Molnár István tanítványai tüntetnek, füttyülnek. Két irányzat ütközött akkor, s az azóta őszülő, kopaszodó, pocakosodó táncosok, tanítványok közti elvi ellentét máig is él. Az egyik irányzatnak ítélték akkor az első helyet – s ma ismét vannak, akik fordítva hirdetnének eredményt.

(Várady Gyula: *Töredékek egy befejezetlen életműhöz*)<sup>\*\*</sup>

### Muharay Elemér

Rábai nem csinált szerzőségi kabinetkérdést a tanításból: szívesen átadott olyan játékokat, táncokat is, melyeket ők szintén úgy tanultak meg Muharay-tanítványoktól vagy Krizsán Sándortól. Akkoriban, ha valaki valahonnan megtanult valamit, természetesen érezte a magáénak, s adta

<sup>\*</sup> Maácz, 2015. 31–33. 212–213., 232.

<sup>\*\*</sup> Várady, 1979. 27. Rábai és Igor Mojszejev kapcsolatáról: Maácz, 2015. 70., 150–151.



akár rögtön tovább; a korai táncmozgalom a folklorizáció folyamatait teljes spontaneitással reprodukálta a maga kebelében. (...)

A Batsányi együttes műsorában még jelentős szerepet játszottak a különböző, prózát, szövegmondást feltételező játékok. A MEFESZ-ben is elővettük ezeket, de csak stúdiófoglalkozásként. És érdekes módon Miklós most nem is annyira a mozgalomban főleg Muharay nyomán elterjedt mesejátékokat, balladákat pártolta. Mintegy az egyik Batsányi-vonulat folytatásaként is az alföldi, földhözragadt, egyszerre naiv és csavaros eszű szegény ember történeti foglalkoztatták, vagyis Móra Ferenc és Tömörkény István könnyes-keserű és derűs történetei. „Bürge ez? - Bürge!” – játszottuk egymásnak sorban a vásározó, birkát cipelő Móra Balázs történetét. De csak a próbateremben, mert a szöveges játékokból már soha nem került semmi a színpadra. Mondhatni, a MEFESZ-beli élet amolyan vízvázlatzó lett Rábainál és nálunk is az autonóm táncos fejlődés irányában.

Valószínű, hogy a szórakozásunkat is szolgáló kis játékok később legalább áttételesen szünkra váltak. Miklósnak ugyancsak előtanulmány-félék lehettek a Lúdas Matyi és a Sztálin-köszöntő mesterembereinek kopácsoló-bütykölő pantomimmozgásaihoz. A színpadon azonban a játékok mégsem mentek többé. És később, már az ötvenes évek derekán sokszor el kellett tündönnöm azon, hogy mi lehetett az oka Muharay Elemér Állami Együttessel kapcsolatos szkepszisének, sanda megjegyzéseinek. Gyanítom, s ezt még meg is értem, hogy az egyik ok „csupán” a keserű féltékenysége lehetett, hiszen Elemér bácsi már a háború előtt rengeteget foglalkozott a mesejátékkal, népi játékkal – az életét tette rá! –, s eme, a hivatásos céget nem ő, hanem Rábai vezeti. Ám azt hiszem, „Elemér atya” (nagyszerű alakjáról később még szeretnék szólni) azt már árulásnak is minősíthette, hogy Rábai az ÁNE-ben már „csupán” tánccal foglalkozott, s felhagyott az összművészeti (és természetesen egyedül üdvözítő) népi játék műfajával.

(Maácz László: *Találkozások a tánccal*)<sup>\*</sup>

\*\*\*\*\*

### Szabó Iván

A szakmai eszköztárra, a formálás tudományára térve azonban majdhogynem rejtélyekkel állunk szemben. (...). A mesterség szabályainak kialakításában tehát csak két személyes és egy általános ösztönzőt jelölhetünk meg. A személyes kapcsolatokból az első Szabó Iván, aki már a harmincas évek végén a Csupajáték produkcióban is szerepelt, majd a felszabadulás után a Muharay-NÉKOSZ együttes, illetve az első hivatásos társulat, a Néphadsereg Művészegyüttes koreográfusaként dolgozott. Kétségtelen ugyanis, hogy csöndes és barátságos tanácsaival Szabó Iván már 1949-ben Rábai mellé állt, s szinte mellékesen odavetett észrevételeivel sokban segítette koreográfusunk tudatosodását. A két személyiség kapcsolata valószínűleg azon alapult, hogy mindketten a derűs életszemlélet alapján álltak, s elsősorban néptáncaink szépségét, harmóniáját igyekeztek kifejezni.

(Maácz László: *Kísérlet egy művészportréra*)<sup>\*\*</sup>

<sup>\*</sup> Maácz, 2015. 21., 44.

<sup>\*\*</sup> Maácz, 1986. 70.

**Szigeti Károly**

Mindenesetre a hatvanas évek második felében Szigeti egy másik koreográfiát is készített, Tánc a szerelemről címmel.

A viszonylag nagy létszámú kompozíciót a vasasok a szolnoki fesztiválon mutatták be. Sajnálom, hogy több mint két évtized távlatában a tánc képe elmosódott bennem, csupán egyvalamire emlékszem, épp a skandalum forrására. A férfiak ugyanis megint bottal szerepeltek, ezúttal mintegy méteres hosszúságú csövekkel, fémbotokkal. Nem ütöttek vele, inkább felnyújtották, s ilyen-olyan irányban leengedték, vagyis az eszköz elég nyilvánvalóan a kényszerítés, a korlátozás eszköze lett, s ezt a hatást a fémanyag is fokozta. Eközben jó néhányan azt az asszociációnkat sem fojthattuk el, hogy a bot egyben fallikus szimbólum is – ehhez nem kellett olyan szennyes fantáziával rendelkezni, ha egyszer a tánc többeknek ezt sugallta. A zsűriben aztán kitört a botrány. De ehhez jó, ha megemlítem, hogy az elnöklő Rábai Miklós példásan látta el a feladatát: az előadásokon grafomán buzgalommal jegyzetelt, így a zsűritanácskozásokon bőven volt támpontja: egy sor táncot meglepő analitikus készséggel világított meg, s bár a saját borból, szemléletéből ő sem bújhatott ki, igyekezett a látványos rokon- és ellenszenv-megnyilvánulásoktól megtartóztatni önmagát.

Ülünk tehát a Tisza szálló kerthelyiségében, a hatalmas platánok alatt, Rábai sorjázza a látott műveket, mi pedig bólogatunk, ellenkezünk, vitatkozunk, egyezsége jutunk. A sorrend óhatatlanul elvezetett az inkriminált koreográfiához, az addig higgadt Rábai pedig nyögni, akadozni kezdett. „Nagyon érdekes öő koreográfiát láttunk öőö...” – aztán abbahagyta, vett egy lélegzetet, a hatalmas műanyag dossziét irgalmatlan csattanással odavágta az asztalhoz és kifakadt: „Nem bírom, utálok, kifordul a számból!” Döbönt csend támadt, a kitörésre senki nem számított. Aztán megszólalt Körtvélyes Géza, helyreigazítandó Miklóst, mondván, hogy „az nem egy esztétikai attitűd, hogy utálok, hanem azt kell megnézni, hogy az alkotó mire vállalkozott, s hogyan tett eleget a vállalásnak”. Rábai rögtön takaródót fúj, szegény a végén már annyit hajlongott, mint egy fizetőpincér, mert mindenkitől bocsánatot kért, de hát a gátat addigra már átszakította. És a zajgás csak nagy sokára terelődött mederbe. Amikor azonban azt hittük, hogy már minden elsimult, megszólalt Harangozó Gyula: „És különben is, mit mókáztak ott annyit azokkal a botokkal?” Azt hiszem, Karcsinak ez lett volna a sértőbb sértés, már nem is Rábai kirohanása, hiszen a „mókázás” és az egész kérdésfelvetés az affinitás teljes hiányáról tanuskodott. Hiába – és ezt megint a művek sora bizonyítja –, a jelképes értelmezés vagy ábrázolás igazán nem tartozott Harangozó szemléletéhez, koreográfiai módszeréhez.

Az egészet nem azért idéztem, hogy nevezetes halottak emlékét egymásnak ugrasszam. Inkább arra próbáltam rávillantani, hogy még egy úgynevezett szakzsűriben is mennyire eltérő táncfelfogások uralkodtak, ami persze nem csak arra az egyetlen zsűrire volt érvényes. Ámde végül megszületett a verdikt, Karcsira nézve nem előnyösen, ami tovább fokozta a feszültséget Szigeti és Rábai, illetve az Állami Együttes között. Itt persze esztétikai platformok is ütköztek. Nagyjából úgy, hogy a különböző szerelmi bonyodalmakat, személyes konfliktusokat Rábai természetesnek, ámde szigorúan privát szférának és nem színpadra kivetítendőnek tartotta, míg Szigeti épp ellenkezőleg: ábrázolási feladatnak.

*(Maác László: Találkozások a táncsal)*

<sup>1</sup> Maác, 2015. 306–307.

**NEKROLÓGOK****Illés Jenő: Búcsú Rábai Miklóstól<sup>1</sup>**

Ha valakiről elmondható, hogy pótolhatatlan, Rábai Miklósról szólva sokszorosán igaz. Hiányzik majd művészi személyisége, embersége, atmoszférát teremtő szavaiból áradó természetessége, közvetlensége, robbanékony tehetsége, de mindenek előtt művészi világokat teremtő fantáziája, szervezőképessége. Ő nem egyszerűen ködös-romantikus művészkedő pózokban létezett, hanem a teremtésben; az ő sorsa a felszabadulás óta az alkotásával lett azonos, a törekvéseivel vált eggyé, az az ember volt, aki művészi céljainak rendelte alá teljességgel minden rezdülését, hétköznapijait és ünnepeit, álmait és örökös megújulásait.

A magyar folklór színpadi lehetőségeiben gondolkodott és így teremtette meg az Állami Népi Együttesben kikristályosodott táncalkotói, koreográfusi státusát, így tudta művekkel bizonyítani, hogy a folklór csak akkor hat igazán, ha arra aktívan, a színház számára formálja újszerű kompozícióba a megismert, megélt táncokat, zenéket. Rábai Miklós nem maradt hűtlen a szülőföldhöz, a gyermekfővel megismert és önmagába olvasztott hagyományhoz, hiszen a Békési esték című táncjátékban mintegy személyes lírával is ifjú kora nagy felfedezését szólaltatta meg, a gyermekkori emlékek férfikorig elért sugárzás átteremtette újjá ebben a nagyszerű kompozícióban.

Külön emberi csodája a világnak Rábai Miklós művészi pályaképe. A békéscsabai biológia tanárból lett az ország egyik legismertebb művésze, az egyik legvonzóbb televíziós személyiség, aki úgy kezdte a felszabadulás pillanatában koreográfusi pályafutását, hogy szinte egyetlen merész, hosszú távfutással küzdötte le sorra a pálya által és önmaga által maga elé állított akadályokat.

Emlékszem, amikor először találkoztunk a Múzeum utca 11-ben, s készültünk a budapesti VIT-re 1949-ben, akkor ő a MEFESZ táncegyüttesét vezette, itt próbálta ki először magasabb fokon azt, amit otthon, Békéscsabán első mozdulatával kikísérletezett, és itt, akkor aratta első sikereit. Akkor születtek meg a Völgységi táncok, a Békési táncok, az Ecséri lakodalmas első változata új és természetes volt, hogy amikor az Állami Népi Együttes megalakult, ott folytatta tovább, most már állami keretek között, egy országot képviselő együttesben, egy népet reprezentáló, egy kultúrkört felmutató táncjátékait. Az Ecséri lakodalmasztól kezdve minden műsora hozott valami újat, frisset, felfedezést, igazat, csak a neveket, a műsorok címeit ha mondjuk, azonnal, mint érdemjelek ugranak elénkbe Rábai Miklós pályafutásának állomásai: a Muzsikáló tájak, a Hétszínvirág, a Tiszáninnen Dunántúl, a Jeles napok, a Kisbojtár című mesejáték, mind-mind ezt a kereső szellemiséget, a szuverén alkotótehetséget bizonyították.

Mindig újra készült és mindig újat teremtett. Fájdalom, a legutolsó műve, a népballadák-ból épített táncdrámák premierje már nélküle zajlik majd, ha tanítványai befejezik az általa immáron örökre befejezetlenül hagyott kompozíciókat.

Méltó emlékjele csak ez lehet, a folytatás, s az, ha örökét, szellemi hagyatékát tanítványai, munkatársai viszik tovább. Nehéz örökséget, nagy szellemi hagyatékot kell gondozni, de akkor érdemeljük meg igazán azt az életművet, amelyet ránk hagyott, ha lesz erőnk tiszta szívvel tovább építeni...

<sup>1</sup> Illés, 1974. 20.



## Körtvélyes Géza: Búcsú Rábai Miklóstól\*

Fájdalmas és még mindig érthetetlen, felfoghatatlan, hogy Rábai Miklós nincs többé, hogy ez a lényé-lényege szerint derűs és aktív, közvetlen modorú és életigenlő ember – oly sokunk szeretett barátja, kollégája vagy mestere – nem lesz ezután közöttünk. Igen, bele kell törődnünk a keserű valóságba, hogy Miklóst, Rábai elvtársat, Micu bácsit elveszítettünk és már csak a személyes kapcsolat emlékei, de legfőképpen maradandó értékű táncművei kötnek majd hozzá, mert azok tovább élnek, alkotójukra is emlékeztetnek.

Természetes és jelképes is egyszerre, hogy a szomorú végbúcsú napjait sűrűn veszik körül az Állami Népi Együttes előadásai, műsorukon Rábai Miklós régebbi és újabb nagy sikerű alkotásaival, amelyek mind a maguk változatos, de mégis oly jellegzetesen egyéni módján, közvetve vagy közvetlenül az élet szépségét, gazdagságát hirdetik, jelenítik meg a néptáncművészet eszközeivel.

Rábai-stílus – mondjuk és mondják sokfelé a világon, jelölvén ezzel annak az alkotóművésznek most már lezárult életművét, aki a felszabadult magyar nép, a szocialista Magyarország művészetének kiemelkedő, ágazatában korszakot teremtő alakja volt.

Régóta tudjuk, és munkásságának immár visszavonhatatlan lezáródása még csak megerősíti az értékelést, hogy az elmúlt évtizedekben Rábai Miklós a magyar táncművészetnek, s ezentúl a nemzetközi néptáncművészet XX. századi fejlődésének milyen nagy mesterévé lett. Hazánkban ez a művészet úgyszólván abban a történelmi pillanatban született meg, amikor dolgozó népünk, s benne a népművészetet teremtő parasztság súlyos évszázadok béklyóiból társadalmilag először vált szabaddá. A fejét felemelő s ereje tudatában új világot formálni készülő magyar nép teremtette meg a magyar néptáncművészetet színpadi művészetté formáló, átörökítő és jelen idejűvé tevő néptáncmozgalmat – az új Magyarország jellegzetes, tömeges művészeti önkifejezését. S ez a mozgalom választotta-termelte ki magából azokat a koreográfus-művészeket is, akik amatőr, illetve hivatásos feltételek közepette színpadi művekbe sűrítették, költötték át a spontán paraszti szórakozás, az ünnepi szertartások táncfölkörját. Ez a művészet egyszerre a múlt és a jelen kifejezője, hiszen az örökölt népdalok, néptáncok és népszokások mai alkotó- és előadóművészek szellemével, szemléletével telítetten és megformáltan léptek a színpadra, s a ma embereihez szóltak, akartak is szólani.

Az említett művészek közül emelkedett az elsők közé, majd alkotói iskolát is teremtett Rábai Miklós, az Állami Népi Együttes alapító és vezető koreográfusa, akinek teremtő művészete kitörölhetetlenül nyomta rá a bélyegét az Együttes fejlődésére, művészi arculatára. Az ő táncműveiben azok a vonások erősödtek fel, amelyek szembetűnően jellemzik a magyar néptáncművészetet: az erőteljesség és könnyedség, a délceg tartás és incselkedő játékoság, a virtuos és ügyesség, a természetesség és derű, a formák változatossága és ritmusgazdagsága. Csupa olyan mozzanat és tulajdonság – tehetjük hozzá –, amely Rábai művészeti eszményéhez is közel állt, azt jellemezte, s egészében az életvidámság, egyéni és társadalmi optimizmus hangulatát fejezte ki. Címeiket kell csupán említeni, hogy felidézzük, mit és mivé formált, s mivel hatott Rábai Miklós táncművésze: Üveges tánc és Pontozó, Háromugrós és Györgyfalvi legényes, Este a fonóban és Ecséri lakodalmas – és még hosszan sorolhatnánk az együttes és egyben a magyar néptáncművészet immár klasszikus értékű számain.

Rábai Miklós azonban nem állt meg itt. Alkotókedvét kezdettől foglalkoztatta, hogy a múltból és a jelenből az életképek, a ballada és a táncdráma műfajában is közölje mondanivalóját a magyar történelemről, néphagyományról, népünk forradalmi tradíciójáról. Mindnyájan jól emlékszünk vissza a Kisbojtár és a Jóka ördöge, a Barcsai szeretője és a Kádár Kata, a Latinka-ballada és a Hajnalodik művészi értékeire, s e sorozat utolsó gyöngyszemére, a felszabadulás negyedszázadának a személyes költői vallomás hangvételével emléket állító Utunk című gyönyörű kompo-

\* Körtvélyes, 1974.



ziciójára. Ezekben a műveiben a táncalkotó egyéni gondolataival, érzelmeivel, formáló-tehetségével és eszközeivel határozottabban lépett előtérbe, mint a tradícióhoz közeli táncszámokban. Arra is vállalkozott, hogy a néphagyomány adta mozdulatkészletet más táncágak formalemeivel, valamint saját leleményével is gazdagítsa. Mindez a népéhez és a jelenkorhoz, múltunkhoz és a mi társadalmi rendszerünkhöz egyaránt elkötelezett művész vállalkozása volt, s együttvéve nagy értékét alkotja az elmúlt évtizedek hazai táncművészetének.

Annak a táncművészetnek, amely két nagy ágazatával, a balett- és a néptáncművészet eredményeivel vonta magára a hazai és külföldi közönség figyelmét, elismerését. Eszerint kell a néptáncművész alakja mellett megemlékeznünk a tevékeny szakmai-közéleti szerepet is vállaló Rábai Miklósról, a Magyar Táncművészek Szövetsége elnökéről. Ezt a tisztséget Rábai 1963 óta annak jegyében töltötte be, hogy a magyar művészeti élet és a sokarcú táncszakma egyöntetű megbecsülését és bizalmát élvezte. Az előző tíz esztendőben azonban ott volt már a Szövetség megalapító, első vezetői között. Valójában hazánk felszabadulása óta folyamatosan vett részt a magyar táncélet minden fórumán, szóban és írásban fogalmazta meg s hirdette meggyőződését a helyes és követendő útról.

Aki közel állt hozzá, jól tudja, hogy egyaránt ismerte és értékelt a magyar és az egyetemes táncélet alakulását, igyekezett okulni belőle annak tudatában is, hogy pályafutását nem a szakmában kezdte el. Járatos és tájékozott volt a társadalmi történetében és jelen eredményeiben, a különböző társadalom- és természettudományokban, s nem utolsósorban a közélet, a politika kérdéseiben; ezért is tölthette be olyan jól, körültekintően, határozottan és mégis tapintatosan elnöki tiszttét a szövetségben, az elnökség élén is. Ismerte, értette és érezte is, hogy mi a teendő az egész magyar táncművészet fejlődése érdekében, annak bármelyik ágazatáról volt is szó. De szívéhez legközelebb a néptánc, a népművészet állt, ezért egy pillanatra sem szakadt meg a kapcsolata azokkal az amatőr-táncosokkal és csoportvezetőkkel, akik a mozgalom különböző rétegeiben tevékenykednek, s azokkal a parasztemberekkel, akik megőrizték a hagyományt, s aiktól felgyűjtötte azt. Tisztelte, szerette, becsülte őket és munkájukat – az emberek pedig szerették, tisztelték és becsülték őt, az embert és a művészt. Megnyerő emberségének egy ország lehetett tanúja, amikor a TV művészeti vetélkedőin mindig segítőkész szeretettel és ugyanakkor igényesen mondott véleményt mások munkájáról, erőfeszítéseiről.

Igaz ember és igaz művész volt Rábai Miklós, akitől abban a tudatban és meggyőződéssel búcsúzunk el, hogy emlékétek legközvetlenebbül műveivel őrizhetjük meg – emberi példáját pedig leghívebben akkor követjük, ha saját életünket és erőnket is a magyar nép, a magyar művészet szolgálatának áldozzuk.

## Vojnich Iván: Befejezetlen párbeszéd... Tíz éve halt meg Rábai Miklós (részlet)\*

A La Danse című párizsi szaklap 1955. márciusi számában a Ballet Hongrois fellépését méltatva a cikkíró Jean Mayeur így jellemzi a táncegyüttes bemutatkozását:

„A koreográfiák változatosak és élők; a néphagyomány hűséges megőrzése mellett rendkívül színpadszerűek és látványosak. Előadásuk olyan magával ragadó és őszinte, hogy a néző elfelejti a kivételes fegyelmet megkövetelő össz munkát, mely pedig a művek tökéletes előadásának és maradéktalan élvezetének alapfeltétele.” A cikkíró a következő szavakkal zárja beszámolóját: „Elsősorban az Életet csodáljuk, nem a múzeumokat...”

Mi hát az elsődleges? Az Élet, azaz a megfektezhetetlen és önfelelt lobogás, a csillogó improvizációk varázsa, az érzelmek és indulatok felszabadult és harsogó mómora, az elragadtatott nézők

\* Vojnich, 1984.



lelkes ünneplése? – vagy a múzeumok, azaz a szakszerű és tiszteltudó alaposág, az igényességre és teljességre való törekvés, a stílusjellegzetességek céltudatos vizsgálatának és a társadalmi-történelmi tényezők kutatásának könyvtárszerű és komoly csendje, a rendszerezés hangyaszorgalma?...

A nemzetközileg elismert Állami Népi Együttes koreográfusának érdeme, hogy jó tíz évvel a szóban forgó cikk megjelenése előtt felvetette a máig is időszerű, s a modern néptáncművészet számára alapvető kérdést: az Élet, ...vagy a múzeumok? Az említett koreográfus: Rábai Miklós.

Találkozásom Miklós báccsal 1945 szeptemberében zajlott le, Békéscsabán. A megismerkedés körülményei adva voltak: ő gimnáziumi tanár volt, én pedig tanuló (...) a következő négy esztendő leglényegesebb eseményei a Batsányi Jánosról elnevezett táncsoport megalakulásához és tevékenységéhez fűződnek. E négy év folyamán a tanítványainál alig tíz évvel idősebb Rábai Miklós természetrajz- és vegytantanár minden batsányista mesterévé és példaképévé vált...

A kis emberkét, aki akkor voltam, elsősorban a csapatszellem ragadta magával. Az, hogy a mintegy 60 főnyi osztályban valami hat-nyolc fiú nem egyénileg, hanem közösen állt hozzá a feladatok megoldásához, és együtt próbált megbirkózni mind a külső, szociális és társadalmi jelenségek és változások, mind a belső iskolai megpróbáltatások és követelmények bonyolult problémáival, akár sportpályaépítés vagy számtandolgozat-írás, akár május 1-i felvonulás vagy önképzőköri előadás megszervezése, akár a tanulóközi eredmények tervszerű megjavítása vagy néptáncszíma-beszerezés volt éppen a megoldandó feladat.

A csapatszellem egy ideig a Miklós bá' által vezetett cserkészőrs keretében jutott kifejezésre, majd – szinte természetes folyamatossággal – a Batsányi-együttes működésében érte el valóságos kiteljesedését.

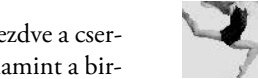
Így jutottam el, a többi 16–17 éves kamasszal együtt, Miklós bá' személyes példáját követve, a közösség és a közösségi szellem megértéséhez, mely a mai napig a közérdek elsődlegessége és az igazságszeretet, a tettekrevalóság és a személyes példamutatás, a természetvédelem és az olimpiai szellem, a szerénység és a mások véleményének tiszteletben tartása fogalmainak képében él tovább, mint egy eldugott és féltett kincs: Rábai hagyatéka...

Dürer Albert vallotta, hogy lehetetlen hitelesen megörökíteni egy arcot úgy, hogy az a legkisebb részletig hűséges legyen – viszont éreztetni lehet a különbséget egy már ismert arccal.

Ez az állítás Rábai Miklósról kétszeresen érvényes. Először, mert bár mindenki ismeri – ha nem is személyes találkozás révén, de legalább fénykép után, hiszen a százegynéhány kilós, de mozgékony test, a hosszúra eresztett farkó és a kétoldalt lelógó harcsabajusz, a derűs tekintet és a szájszögletében megbúvó s néha-néha felragyogó mosoly a tévé képernyője révén is sokak számára ismerős... –, mégis lehetetlen hűségesen és minden részletre kiterjedően rögzíteni fizikai megjelenésének és egyéniségének valamennyi jellegzetességét. Nemegyszer bennünket, tanítványait is meglepett egyetlen pillanat alatt önmagát tökéletesen átformáló képességével.

A 48-as toborzókaplártól kezdve a kakaskodó körüti ficsúron át az első-bálozó szemérmes leánykáig, a pattanásos és félszeg kamasztól az operettek ágáló hőstenorján át az ugrifüles kíváncsi nyulacskáig képes volt akármilyen szerepet nemcsak ösztönösen eljátszani, de tudatosan is bemutatni és elmagyarázni! Nem valószínű, hogy ismerte volna a híres olasz átváltozóművész, Fregoli alakításait, de az bizonyos, hogy amikor ironikus-humoros kedve megengedte, s amikor ehhez a körülmények is megfelelő légkört (és „beleváló” cinkostársakat) szolgáltatottak, olyan bemutatóművésznek bizonyult, melynél megragadóbb és tehetségesebb „igazit” nemigen lehetett elképzelni...

Másodszor, mert a magyar néptáncmozgalomban elfoglalt helyét sem lehet általános érvényű kijelentésekkel megjelölni. Sajátos hely ez, mely Rábai alakját egészen más megvilágításban mutatja be, mint a mozgalom többi nagy személyiségét – hogy csak Muharay, Molnár István vagy Szabó Iván nevét említsük.



Rábai már az öntevékeny, azaz batsányis korszakban több szerepkört betöltött, kezdve a cserkészcsapat vezetőjének tisztjével és tevékenységével, folytatva a kézi- és röplabda –, valamint a birkózó- és boxedzőével, nem szólva a gyalogos, kerékpáros vagy csónakos túraszervező, a hangvillás kórusvezető, vagy éppen a nagybögös, klarinétos vagy furulyás zenész tevékenységéről... Miklós bá' már a 40-es években olyan Bige-furulyákon játszott, melyek – néhány kísérlet és tökéletesítés után – a csabai Babinszki János aranykorszorús műbútor- és asztalosmester műhelyében készültek (egy példány mai napig birtokomban van, s negyven év után is friss hangon szól...).

A hivatásos korszakban Rábai egy személyben látta el a – még fényképezőgéppel is csak ritkán felszerelt – nótá- és tánclejegyző, mese- és balladagyűjtő, majd később a filmfelvevős és hangszalagos tánc- és zenegyűjtő, majd a rendszerező és kartotékoló muzeológus, végül a hasznos és bölcs megjegyzésekkel nem fukarkodó, országosan elismert és igényelt szaktanácsadó, játékvezető és zsűrielnök tisztjét, ....hogy több más, gazdasági és adminisztrációs jellegű (és nemegyszer terhes, felesleges vagy érdektelen) feladatkörét ne is említsem.

Mindezek mellett a lényeg sosem változott: Rábai Miklós hivatása: a koreográfia, és eleme: a színpad. Így teljes az arckép...

A szobrászművész anyaga a bronz vagy a márvány, a zeneszerzőé a hangszerek, a festőé a színek. A drámaíró, a regényíró is ura alakjai sorsának, a helyzetek, tér- és időbeli folyamatok megtervezésének...

Nem így a koreográfus! Legyen bár teljes érvényű és értékű alkotóművész, előadók, azaz táncosok nélkül nem láthatnak művei napvilágot, s nem kerülhetnek a közönség elé.

Melyik tehát az elsődleges: a koreográfus, vagy a táncosok? (A filozófia fejlődésének egy adott szakaszában sok vita folyt arról, hogy mi létezett előbb: a tyúk, avagy a tojás?... ) Annyi bizonyos: talán egy művészeti ágban sincs olyan döntő szerepe az alkotó kollektívának, mint éppen a néptáncművészetben. A kollektíva nélkül nem születhet művészi alkotás, sem a falusi közösségben, sem a hivatásos együttesek színpadán, s ha nincs összhang az alkotó koreográfus és az elképzeléseit megvalósító táncosok között, ez vagy eltorzítja, vagy megöli az alkotást.

Rábai Miklós érdeme, hogy már az ötvenes években felismerte: a néptáncalkotások értéke és sikere két (látszólag ellentétes) akarat egyensúlyára épül. Az egyik az alkotóművész akarata, mondanivalójának céltudatos keresztülvitele, a sajátosan népi jellegű formanyelv tudatos felhasználásával...

A másik az előadók közösségének önkéntes hozzájárulása, az alkotó elgondolásaival való teljes azonosulás, a formanyelv magas színvonalú elsajátítása az alkotó szándékának megvalósulásáért. Az alkotási folyamat részesévé válni, a koreográfia megszületését a közös alkotómunka központjába helyezni, ez a táncosok dolga... és nem is kevés!

„Lepjenek meg, Uraim!” – mondta a húszas évek párizsi színpadán Jean Cocteau a Nizsinszkijjel dolgozó Gyagilev-nek az Orosz Balett fellépéseit előkészítő próbák izgalmasában. „Lepjetelek meg, fiókaim!” – harsogta Rábai egyik-másik új koreográfiájának betanításakor...

Felkészültsége, lázas türelmetlensége, magányos visszavonulásai, kirohanásai, túlzásai, csattanós leintései, vérbő serkentései, tehetségének villámai, kétségeinek távoli mennydörgései, váratlan megtorpanásai, majd tobzódó nekilendülése ilyenkor forróvá, elviselhetetlenné, felejthetetlenül izgalmassá tették körülötte a levegőt. Mi, táncosok, Nekí mindent megtettünk és megbocsátottunk, tőle mindent elviseltünk...

Akkor már ismertük a választ: Az Élet és a múzeumok! – a koreográfus és a táncosok!...

A hatvanas évek során – egyik legutolsó találkozásunk folyamán, és mintegy önmaga igazolására – Miklós azt kérdezte tőlem, hogy nem éreztem-e túlzottnak a minden ténykedésünkre kiterjedő állandó igényességet, nem éreztem-e terhesnek a soha nem csökkenő (és a vasár- és ünnepnapokat is magába foglaló) készenlét, illetve helytállás kötelezettségét?



Nemleges válaszat, melyet egy fejbőlintással nyugtázott, hosszú csend követte. A hallgatást Miklós szegte meg; csak ennyit mondott: „A lángnak lényege a lobogás...”

Tíz esztendeje már, hogy eltávoztál Miklós! Megszakadt a párbeszéd. Kilobbant a fáklya, mely annyi kis tüzecsét táplált valaha, elnéptelenedett a tér a kihunyott tábortűz körül... De tanítványaid, barátaid, sok-sok névtelen tisztelőd szívében tovább izzik a parázs... S még most is hallom utolsó tanácsodat: „Úszni kell az Élet vizében!”

### Vadasi Tibor: Megemlékezés Rábai Miklósról. A Gyulai Néptáncfesztivál 50 éves évfordulója alkalmából<sup>1</sup>

Rábai „egyszerre bukkant ki” az ismeretlenségből, s két évtizedes ragyogás után, mialatt az Állami Népi Együttes koreográfusaként a magyar néptáncművészet nemzetközi hírvő művészevé vált, hirtelen hunyt ki. Egyedi alkotó volt, újabb és újabb feladatokat jelölt ki a maga számára, a színpadi néptánc különböző fejlődési lépcsőfokait, s ezek művészi megoldása kötötte le minden energiáját. Ha betegsége 1974-ben nem ragadja el fiatalon, 53 évesen, művészete bizonyára merített volna a friss, a folklórt újra értékelő mozgalom eredményeiből. Sajnos ezt már nem tehetette meg. Nem alapított „iskolát”, nem nevelt tanítványokat, hogy alkotóstílusát továbbvigyék. (Bár vannak, akik mesterüknek tekintik, s az ő stílusát továbbfejlesztve alkotnak.)

1922-ben született Békéscsabán, édesapja pékmester volt, s így hamar hozzá kellett szoknia a kemény fizikai munkához. Gimnáziumba került, s későbbi pályája szempontjából ez lényeges: itt lett cserkész, s ezen belül regős cserkész. Ez az ága a cserkészletnek a '30-as években indult, s a népművészet, közelebbről a népdal-tánc-mese művelését, terjesztését és gyűjtését tűzte ki célul.

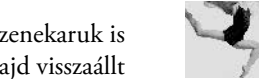
A regős csoportok előbb szűkebb iskolai, lakóhelyi környezetükben mutatták be műsoraikat, s a háború előtt és után egy kis ideig már az országot is járták. Rábai ilyen előzményekkel, mint a népművészet alapjait ismerő és kultiváló diák került a szegedi egyetemre 1940-ben, vegytan-matematika szakra. Itt igen élénk volt mind a regős cserkész-, mind a kulturális élet, amelyet a nemzet szellemi értékeinek megmentése és művelése jellemezett. Veres Péter, Tamási Áron, Németh László, Karácsony Sándor, Balla Péter tartottak előadásokat, Ortutay Gyula néprajzi szemínáriumot.

Rábai a hadifogságból hazatérve; a békéscsabai gimnáziumban kapott természetrajz-vegytan tanári állást, s mindjárt megszervezte a regős cserkész csoportot.

De sok minden más, ifjúságot megmozgató dolgot is kezdeményezett: futball-, jégchoki-, röplabdacsapatokat hozott létre, ökölvívó és birkózó szakkört szervezett, s biciklitúrákat a környező falvakba. Ezek azután néptáncgyűjtéssé „fajultak”. Sik Ferenc így emlékezett: „Óriási közönségteremtő ereje volt, mentünk utána bárhová. Kezdetben szinte sajnálatból csatlakoztunk hozzá, hogy ne legyen már egyedül a nagy akarásával...”

A biciklitúrákon, melyek alkalmából népdalokat és táncokat gyűjtöttek, egyelőre csak három fiú vett részt, s a gyűjtött anyagot Miklós maga tanította be a többi „regősnek”, még mindig csak fiúknak, saját szórakozásukra. De a gyűjtések következményeként egyre komolyabban vette a néptáncot. Úgy gondolta, feltehetően az egyre szaporodó néptáncsoportok ismeretében, hogy egy neves szakembert, Krizsán Sándort, a budapesti MÁVAG együttes vezetőjét hívja meg Békéscsabára 1945 karácsonyi szünetében, egy néptáncanfolyam vezetésére. Ezen már részt vett a leány lyceum táncsoportja Fáy Katalin testnevelő tanár vezetésével, aki továbbiakban asszisztense, segítője lett munkájának az immár „párossá” lett csoportban. Ezen a tanfolyamom már tudatosan készültek egy bemutatóra, ami 1946 tavaszán három alkalommal meg is történt. Műsorukon a

<sup>1</sup> Vadasi, 1998. (részletek).



tanult táncok mellett biciniákat énekeltek, mesejátékokat, balladákat adtak elő. Kis zenekaruk is volt, melyben felesége Hunyadi Ilona cimbalmozott. Miklós konferálta a műsort, majd visszaállt a zenekarba játszani, néha még táncolt is. Ő volt az előadás motorja, mindenese. Műsorukból lassan elmaradoztak a tanfolyamon tanult táncok, helyüket a gyűjtött táncok foglalták el: a Ványai verbunk és csárdás, békési páros, lakodalmas. Legjellemzőbb számuk azonban a „figurázó” volt, amelyben minden fiú a kedvenc figuráját szabadon, kötöttség nélkül improvizáltan táncolta. Ennek elsőpró, vidám hangulata jellemezte a csoport előadásait.

Tanítási módszerére így emlékeznek vissza táncosai: „Addig tudta gyakoroltatni a táncot, hogy úgy tűnt, nekünk, mintha senkitől se tanultunk volna ... a tanításban az eredetiség mellett odafigyelt mindenki egyéniségére, és engedte, hogy a maga adottságához alakíthassa az eredetit.”

Miklós minden alkalmat megragadott, hogy regőseit a gyűjtéseken kívül megismertesse a folklórral. Az 1947 tavaszán rendezett őrsvetetői táborban a cserkészpróbák tantárgyai mellé becsempészi a népi hímzést és a fafaragást, a rovásírás mellé a Lábán-féle táncírást, az indián romantika mellé a paraszti élet megismerését. Olvastatta Réthei Prikkel Marián: A magyarság táncjai című könyvét, s a Magyarság Néprajza IV. kötetből néptáncokat tanultak. Így törekedett arra, hogy a táncosai – még ha megközelítőleg is – annyit tudjanak a néptáncról, mint ő, s utasításait tánckomponálás közben ne engedelmességből, hanem partnerként fogadják el, s így valósítsák meg elképzeléseit.

Munkatípusa és a csoport lelkes munkája eredményeként az egész csoport bekerült az 1947-es cserkész világ Jamboree hárshegyi válogató táborába, míg mások egyéni teljesítményük alapján. Így együtt ment ki a csoport a műsorával. Emellett az egész 200 tagú magyar delegáció zenekarának a vezetését is rábízták. Franciaországi szereplésük – természetesen – sikeres volt. Felléptek Párizsban, Versailles-ban, Fontainebleau-ban, s ez mind meghatározó élmény lett számukra. Hazafelé az úton határozták el, hogy a „Vigyázó szemetek Párizsra vessétek” költőjének, Batsányi Jánosnak a nevét veszik fel! 1948. április 14-én Gyulán, az immár Batsányi Együttes megnyerte az országos táncversenyt. Sok más, akkor már jól ismert – MÁVAG, Vasas, Ruggyanta gyár, Újpesti Pamutipar – nagy együttes elől hozta el az első díjat.

Ma már tánc történet, hogy Rábait e siker alapján hívták meg a Testnevelési Főiskola táncszakára néptánc tanárnak. Itt szervezte meg az Egyetemisták és Főiskolások táncgyűjtését, amelyhez Jónéhány végzett Batsányis is csatlakozott. Az itteni munkája eredményeként bízták meg az alakítandó Állami Népi Együttes tánckarának megszervezésével és vezetésével...

Visszatérve az 50 éves évfordulóra, szomorúan kellett tapasztalnom, hogy nem láthattam egyetlen Rábai-koreográfiát sem. Pedig mikor, ha nem most? Nem igaz, hogy koreográfiai elavultak. Egy korszakot képviseltek, amelynek létét nem szégyellni kell, hanem – már csak okulásból is –, ébren tartani. Jónéhány éve a szekszárdi együttes felújította az Ecsert. Nagyon is friss volt a kompozíció a mai fiatalok lábán. De ugyancsak üde színfolt lenne a sok mai, játékoságot nélkülöző koreográfia mellett a Fonó, a Méhkeréki sarkantyús, a Háromugrós, a Pontozó, s a legényesek! Ha a Táncművészeti Főiskolán tananyag néhány Rábai-mű, a végzetek miért nem merik tanítani? A változatosság kedvéért, meg akár jó értelemben vett „múzeumi darabként”? Am elsősorban a csabai és gyulai együtteseknek kellene egy-egy Rábai-számot életben tartaniuk. S ha eddig nem, legalább most kellett volna! Bizony szomorú, hogy Gyula és Csaba 50 év után így elfelejtse „nagyfiát”, Rábai Miklóst.



## Maác László: Emlébeszéd Rábai Miklós sírjánál<sup>1</sup>

Húsz éve hunyt el Rábai Miklós, az Állami Népi Együttes tánckarának alapító koreográfusa, majd az egész társulat művészeti vezetője. Sírjánál állva a gyász érzésén túl az önkéntelen számvetés kényszere kínozhat bennünket. Számvetés, hogy mi lett abból, amiről éveken át álmodozott, igen, hosszú esztendőkön át, táncosaitól körülvéve.

A hely és az idő talán előírná, hogy érzelmekre ható visszaemlékezésekkel éljek, – mégsem a nosztalgizáshoz kérem türelmüket. Sőt, nem is valami újonnan kovácsolt Rábai-apológiát akarok felkínálni; ez most már Hozzá is, hozzánk is méltatlan volna. Tudjuk, esendő ember volt ő is; tudjuk, voltak koreográfiákban is tetten érhető ellazulásai; sőt azt is tudjuk, kései fejjel persze, de nagyobb rálátással, hogy munkásságának volt egy felívelő, dinamikus, forrongva teremtő szakasza, és egy másik periódus is, amikor már sokszor inkább megszerzett tudására támaszkodott. Mi azonban nem ítélni jöttünk ide, hanem kiszűrni az életműből mindazt, ami máig előremutató. Épp ezért bízom benne: nem lesz kegyeletsértés, ha most nem listázom kiténtéseit vagy a különböző kontinenseken elért sikereket. Fontosabbnak tartom a koreográfus üzenetét.

Ámde: szükség van-e egyáltalán ennek az üzenetnek a felújítására? Úgy vélem, igen, még pedig két okból is, és akár teljesen függetlenül is e szomorú évfordulótól. Az egyik ok: már évek óta tapasztalni a lekezelés és a semmibe vétel folyamatát a koreográfus munkásságával szemben. Nem kritikát mondtam, mert az valamiképpen feltételezi a művek ismeretét; nem, itt épp az az érdekes, hogy a megtörtént dolgokat még körvonalalaiban sem ismerő, ám önmagukat illetékesnek avató emberek nézik le és nyilvánítják semmisnek azt, amit – ismétlem – egyáltalán nem ismernek. Úgy hiszem, ideje, hogy ez ellen az esztétikailag és erkölcsileg tarthatatlan, egyszersmind nemzeti kultúránkat csonkító magatartás ellen felemeljük a szavunkat.

A másik ok, amiért hallgatnunk kell az örökség szavára, táncos közállapotainkból fakad. Nincs mit tagadni, művészetünkben jó ideje válság érződik, elsősorban értékválság és alkotói válság, és ez bizony a balettre, néptánra és a modern tánra egyformán vonatkozik. Az intézmények kissé rozzantan, de valahogy még tartják magukat, a táncosok itt és ott húzzák az igát, de ami rájuk van bízva – mély tisztelet a kivételeknek –, egyre több fenntartást ébreszt. Vagy ami még rosszabb: szinte azonnal felejthető. Mindenekelőtt az ilyen vagy olyan jelszóval művelt önisméltelés, a klisék halmozása tűnik fel, de sorolhatnák más riasztó jeleket, melyeket hol a reklám, hol a testületi önáltatás igyekszik elfedni. A tartalmas kezdeményezés és a művészi kidolgozás hiányában egyre illuzórikusabb táncművészetről beszélni; Terpszikhoré hovatovább szellemi szegényháza száműzve morzsolja napjait. Ilyen körülmények között különösen nem árt felidézni Rábai említett első periódusának tanulságait, önmagunk és művészetünk serkentésére.

De mit üzen a halott koreográfus a táncosról és a táncosnak? Rábai kezdettől természetesnek vette, s ezért el is kívánta, hogy a táncos jól érezze magát a táncban, s ezt az örömét a nézőre is átsugározza. Még pontosabban: a táncosnak a táncot kell szeretnie önmagában, s nem önmagát kell szeretnie a táncban. Ez nem játék a szavakkal, mert hiszen az előadói magatartásformák itt máris szétválhatnak. Erről szólva bevallhatjuk: az öntetszelgő, nárcisztikus magatartást Rábai valószínűleg gyűlölte, kivált, ha férfitáncosoknál látta jelét; azt tehát, ha a táncos a színpadot és a táncot csupán ürügynek tekintette a nyíltszíni szépelgésre, exhibicionizmusra. Ezt valamiképp hamisnak, torz testi-lelki megnyilvánulásnak tekintette, joggal. De legalább ilyen erős ellenszennvel viseltetett az ellenkező táncos felfogással szemben, amely az előadót csupán végrehajtó apparátusnak minősítette, a csontok és izmok térben mozgó gépezetének. Bizony gyűlölte a sótlan, faképpű táncos megjelenést is, vagy a milliméterre kiszabott revü-robotot. És ez nem azt jelenti, mintha bábjgyorokra bízta volna táncosait, de azt igen, hogy igényelte a teljes emberi test harmonikus

sugárzását. És bár az idők során ő is elkerülhetetlenül „motívumgyáros” lett, ettől még a felsőtestre és a fejre egyáltalán nem tekintett közömbösen.

Itt merül fel a kérdés: milyen volt a koreográfus és a tánctechnika viszonya? Egy mondatban ez úgy szól, hogy Rábai a technikát nem tartotta mellékesnek, de nem is egyedül üdvözítőnek. Hogy nem tartotta mellékesnek, s alkalomadtán szívesen támaszkodott a kimagasló tudásra, azt jól illusztrálták Nádasi Marcella egykori növendékeinek, Fejes Sándornak és Molnár Lajosnak kiugró alakításai. Mégsem tartotta egyedül üdvözítőnek. Talán megérezte, hogy a technikai bravúrt, attrakciót sokan kompenzációnak alkalmazzák a tánc teljessége helyett, talán elidegenítőnek vélte a folklórtól, talán stílus- és harmóniaeszményét érezte veszélyeztetve. Mindenesetre tudjuk, hogy az általa korábban rendkívül nagyra becsült Mojszejevvel szemben akkor, a hatvanas években vált kritikussá, amikor a Mojszejev-együttes egyre inkább a technicizmus útjára tért.

Igaz, már korábban is döntésekre kényszerült, például táncos felvételnél, a megszerzett tudás és a még csak ígéretes készség között. És Rábai gyakran lemondott a motivikai és technikai többlet-tudásról, ha a tudás mögött nem érzett emberséget, és inkább a fejleszhető készség mellett voksolt, kivált ha az egyszerűbb tudás mellett megérezte az emberi kedély jelenlétét, s az ösztönös testharmónia sugárzását. Nem biztos, hogy a világ bármely részén és bármely együttesnél ez lenne az egyetlen követendő út táncos alkalmasság dolgában. Miklós mindenesetre ezt az álláspontot képviselte, talán ösztönösen is. És ez a felfogás vezetett egy Tarczy László és Léka Géza színpadi exponálásához, egy Horváth Saródi Teréz, Varga Erzsébet vagy Drávucz Margit kiválasztásához, jól sejtve: a koreográfus csak nyerhet azon, ha személyes tervezői szándékához a táncos sugárzása, gesztusokban is lemérhető egyéni poézise társul. ...Hogy ma ez a felfogás hogyan kamatozna, már senki nem mondhatja meg, de akkor – szinte restellem az utalást az Ecséri lakodalmas nehezen felülmúlható előadásszámára – művészeti véghatásában mélyen igaznak bizonyult, s gyümölcsözőnek is a társulat összetéveszthetetlen arculatának kialakításában.

A táncost, táncosokat úgy is említhetem, hogy együttes, jelölve ezzel a koreográfiai munka színhelyét és csataterét. Mindent egybevéve elég gonosz mesterség ez, mert a koreográfiai mű csak kölcsönös függésben, emberi kölcsönhatásban születhet meg. A zeneszerző félrevonulhat, hogy megírja partitúráját, az építész megteheti, hogy megrajzolja a barokk vagy modern palotát, a kivitelt pedig rábízta a pallérra. A koreográfus azonban egyik módszert sem követheti, legalábbis új műve kihordásakor nem. Ily módon természetes következmény, hogy egy társulat egyben alkotóműhely is, ami messze nem áll így pl. a zenekultúrában. Igaz, napjainkban is vannak együttesek, amelyek inkább befogadó színházként működnek, s amelyekben a táncosoknak nem az együtt-forrongás, hanem a precíz közvetítés a feladata. A gyakorlat azonban azt bizonyítja – csupán a XX. századból is –, hogy az igazi rangig, átütőerőig, az emblemikus megjelenésig azok a társulatok küzdöttek fel magukat, ahol az előadók fizikai készsége szellemi-lelki készséggel is társult, s ahol a karizmatikus vezető kölcsönhatásban tudott élni gárdájával. Elég, ha a 30-as, 50-es évek nagy német koreográfusára, Kurt Joossra célok és társulatára, de talán Antonio Gades is hasonlót példáz, s a New York City Ballet sem lett volna azzá, ami, Balanchine és Robbins folyamatos jelenléte nélkül. Az együttthaladás és lüktetés példáit folytathatnám Maurice Béjart együttesével, itthonról pedig a Népszínház társulatával vagy a Győri Balett első évtizedével.

Ebben az együttshaladási erőjátékban Rábai nemcsak az ÁNE első nagy periódusában vizsgázott jelesen, a legnagyobbakhoz foghatóan, hanem talán született pedagógusként – már korábban, a Batsányi és a MEFESZ együttesekben is. Együtt élt, harsogott és tréfálkozott táncosaival, leste és továbbcsiszolta ötleteiket, a legképtelenebbeket is. És mivel egy vagy két lépéssel mindig előbb járt, tudását is mindig megosztotta, csak úgy mellékesen és praktikusán, elkerülve a profé-

<sup>1</sup> Maác, 1994.





tálást, ami oly sokszor vezet a tanítványok degradálásához. Így formálta mellédöngetés nélkül táncosai magyarságképét, így szította tovább a népművészet amúgy is meglevő szeretetét, így táplálta az ambíciót táncosaiban, hogy törekedjenek a közös cél, a néptánc alapján megújult magasrendű színpadi táncművészet felé. Eközben az együttlétből és eszmecserékből maga is profitált. Ma már persze nagyon nehéz volna eldönteni, hogy melyik koreográfia melyik részlete melyik táncos ötletéből vagy formai javaslatából alakult ki. Lehet, a mérleg szempontjából ez nem is fontos, hiszen kimondhatjuk, hogy az együttlétből Rábai adott is, kapott is, s az eredmény az együttes közös dicsőségét szolgálta.

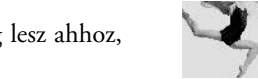
Később, úgy a hatvanas évek második felében ez az együttlét meglazult, sokunk sajnálatára. Lehet, a kíméletlen professzionista munkamegosztás hozta magával, lehet, fenyegetett egészségi állapota is titkon közrejátszott. Mindenképpen fennmarad azonban az első nagy periódus példája, az Ecseritől A kisbojtáron át a Barcsaii ívelő hatalmas szakasz, amelyben a vezető és vezetett együtt teremtette meg egy művészeti közösség elbűvölő auráját.

És mit üzen az alkotó koreográfus? Üzeni az alkotói szerénységet. Meg kellett érnie, hogy spontánul, szinte könnyű kézzel felvázolt műveivel világsikert aratott, máskor pedig szíve vérével táplált, éjszakákat felőrlő és korszakos jelentőségű darabjai mellett szinte szó nélkül mentek el. Az egyikért meghajolt, a másikat elviselte, keservesen, nyilvános panasz nélkül. És közben járta a tudatosodás útját. Egyszer, a hatvanas évek elején barátságos diskurzusba keveredett Latabár Kálmánnal. Szó szót követett, s egyszer csak a két ünneptelt művész kölcsönösen megvallotta, hogy „hiszen a fél életét úgy élte le, mint Mikszáth hályogkovácsa!” Rábait mélyen megrendítette a nagy Latabár vallomása, hiszen ő még inkább hályogkovácsnak érezte magát, s talán erőt is merített az esetből további koreográfiai tudatosodásához.

Nem itt a helye, hogy műveit analitikusan végigsoroljam. Az általános koreográfiai feladatokból is csak egyet emelek ki: neki is meg kellett vívnia, sőt neki az elsők között kellett megvívnia a kör négyesítésével. Mert hiszen a magyar néptánc nagy általánosságban mégis improvizatív jellegű, a színpad pedig kötöttséget kíván. Hogyan lehet üdvös egyensúlyt teremteni, valahogy megőrizni a látszatot, de egyben mutatós formák keretében? – nagyjából ez volt a kérdés. Mint ahogy kérdés volt az is, hogy a zömmel szólisztikus néptáncok hogyan nőhetnek át csoportos formációkba. Ezek csak látszólag elméleti kérdések; korunk néptáncokoreográfusai is bevallhatják, hogy a feladattal naponta meg kell vívniuk.

A táncot szerkesztő vagy dramaturg-hajlamú Rábairól most nem szólok, már csak egyet szeretnék kiemelni, az akkumulálódó koreográfus alakját. Mert miközben folyvást tanította táncosait, maga is szüntelen merítkezni kívánt. Ezért volt az, hogy mindenekelőtt az élő tánc-folklórral és dokumentumaival már 1946–47-től folyamatosan ápolta kapcsolatát, ezért ment gyalog, biciklin, majd az egyre rozogább Wartburgon Békés, Szabolcs, a Sárköz és Heves falvaiba. Ezért mélyen igazságtalan – persze önérdékű –, ha ma többen lekezelik vagy éppen semmisnek nyilvánítják Rábai feltáró munkásságát. Megemlítek néhány tényt, egyszerűen vitathatatlan faktumot; említésük talán elég lesz, hogy a hölgyek és urak a bő mellényüket kicsit szorosabbra gombolják.

Rábai még 1947-ben az elsők közt ismerte meg a méhkeréki románok táncát, s kapcsolta be máris az ÁNE első műsorába; ugyancsak 47-ben tanulta meg az Elekre és Tótkomlóra menekült székelyvasságiaktól a varsági verbunkot, s vitte színre még a Batsányi együttes táncosaival. S ha ma méltán gyönyörködünk a kalotaszegi és mezősegi táncokban, ne feledjük, hogy a györgyfalvai táncok első felvételét Rábai készítette 1955-ben, suttyomban, a bukaresti Világifjúsági Találkózón. Folytathatom azzal, hogy a Pontozót akkor tanulta meg Karsai Zsigmondtól és mutatta be az ÁNE táncosaival, amikor ez a gesztus egyben – milyen képtelenül is hangzik ma – politikai kockázatvállalásnak is bizonyult, emléitherem, hogy Molnár Istvánnal nagyjából egyidejűleg, tehát



az elsők között vezette be a botlót a magyar táncszínpadra. Talán ennyi példa elég lesz ahhoz, hogy munkásságának ezt a részét ne tekintsük semmisnek.

Ámde az akkumulálódó, merítkezéskorrelációra céloztam, s a gyűjtés, a folklórkapcsolat csupán egy nagyobb szelete egy általános attitűdnek. Ébren tartotta és ösztönözte érdeklődését, emberben és olvasmányban újabb és újabb impulzusok után kutatott. Társalgott zeneszerzőkkel és régi gyöngyösbokrétásokkal, délutáni pihenőjéhez kikészítette az Ethnographia régi évfolyamait, elemezni próbálta egy népi hőst bemutató új szovjet balett sajátosságait, hasznosítható tanulságait, újra és újra olvasta a régtől ismert székely népballadákat – és folytathatnám. Úgy hiszem, ez a szerzteágzó merítkezési folyamat agyában egy nagy cél, közeli vagy éppen szent távlati cél szolgálatára szerveződött át. Üzenete pedig nyilván az lehet ennek az attitűdnek, hogy egy koreográfus sem takaríthatja meg az újramerítkezést és az újragondolást, hacsak nem akar bennragadni az üres látványhatásban vagy a merő cizellálásban.

Napjainkban még mindig nehezen dönthetnénk el, hogy Rábai Miklós életműve mennyiben lett életmű, vagy mennyiben a teljesületlen álmok torzója. Vigaszunkra azonban előttünk állnak Ady Endre sorai, amelyeket a költő Móricz Zsigmond úrhoz intézett: „S ha a Lehetetlent nem tudtuk lebírni, Volt egy szent szándékunk: gyönyörűket írni.” Elmondhatjuk azt, ami mindenképpen igaz, hogy Ady és Móricz után Rábaiban is munkált a szent szándék, s hogy e szándékból sokat valóra váltott önmaga, társulata és egész nemzeti táncművészetünk javára. Tartsuk becsben személye és munkássága emlékét!

## Irodalomjegyzék

- Banovits, László (1953): „A táncfilm problémáiról”. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 191–192.
- Benedek, Árpád (1956): „Néhány gondolat a Kisbojtár előadása után”. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 199–203.
- Boldizsár, Iván (1951): „Boldog fiatalok között”. In: *Művelt Nép*. (8. sz.), 2–4.
- Boldog, László (1953): „Az Ecseri lakodalmas filmen”. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 153–154.
- Böjte, József (1980): „Az örökség kötelez”. In: *Magyar Ifjúság*. (30. sz.), 27.
- Csáky, Lajos (1958): „Hatalmas sikerrel szerepelt Kecskeméten a Magyar Állami Népi Együttes”. In: *Petőfi Népe*. (204. sz.), 1.
- Csizmadia, György (1953): „Az Állami Népi Együttes új táncműsora”. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 148–152.
- Csizmadia, György (1955): „A Magyar Állami Népi Együttes új táncműsora”. In: *Szabad Nép*. (6. sz.), 4.
- Csizmadia, György (1959): „Latinka-ballada. Új magyar táncdráma a Tanácsköztársaság 40. évfordulójára”. In: *Muzsika*. (3. sz.), 14–15.
- Dienes, Gedeon (1960): „Új művek az Állami Népi Együttes műsorában”. In: *Muzsika*. (7. sz.), 35–37.
- Falvai, Károly (1994–1995): „A koreográfus epilógusa”. In: *Táncstudományi Tanulmányok*. 114–152.
- Fülöp, Viktor (1955): „Üzenet az Állami Népi Együttesnek”. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 36–37.
- Gera, Mihály (1955): „Az Állami Népi Együttes bemutatója”. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 28–32.
- Illés, Jenő (1974): „Búcsú Rábai Miklóstól”. In: *Film-Színház-Muzsika*. (35. sz.), 20.
- Kaposi, Edit (1966): „Hétszínvirág – Az Állami Népi Együttes új műsora”. In: *Muzsika*. (1. sz.), 36–38.
- Kodály, Zoltán (2007): *Visszatekintés I*. Budapest: Argumentum.



- Körtvélyes, Géza (1953): „Mai valóságunk ábrázolása“. In: *Táncművészet*. (11. sz.), 345–349.
- Körtvélyes, Géza (1954): „Az Állami Népi Együttes új táncműsora“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 152–157.
- Körtvélyes, Géza (1961): „A tízéves Állami Népi Együttes ünnepi hetéről“. In: *Muzsika*. (6. sz.), 21–23.
- Körtvélyes, Géza (1964): „13 táncminiatűr. Az Állami Együttes kamaraműsora“. In: *Magyar Nemzet*. (68. sz.), 8.
- Körtvélyes, Géza (1974): „Búcsú Rábai Miklóstól“. In: *Muzsika*. (11. sz.), 43–44.
- Láng, György (1971): „Többszörös jubileum“. In: *Képes Újság*. (16. sz.), 18.
- Lengyelfi, Miklós (1953): „Az Állami Népi Együttes két új száma“. In: *Táncművészet*. (11. sz.), 350–354.
- Lengyelfi, Miklós (1964): „Jegyzetek a 13 táncminiatűréről“. In: *Muzsika*. (5. sz.), 17–19.
- Maácz, László (1963–1964): „A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája“. In: *Tánc-tudományi Tanulmányok*. (4. sz.), 52–75.
- Maácz, László (1964): „13 táncminiatűr. Az Állami Népi Együttes új kamaraműsora“. In: *Táncművészeti Értesítő*. (1. sz.), 15–38.
- Maácz, László (1970): „Utak – Forradalmi képek. Bemutató és felújítások az Állami Népi Együttes színpadán“. In: *Muzsika*. (4. sz.), 42–43.
- Maácz, László (1971): „Rábai Miklós“. In: *Muzsika*. (4. sz.), 44–45.
- Maácz, László (1986): „Kísérlet egy művészportréra. Rábai Miklós (1921–1974)“. In: *Színháztudományi Szemle*. (20. sz.), 43–72.
- Maácz, László (1994): „Emlékbeszéd Rábai sírjánál“. In: *Táncművészet*. (1–12. sz.), 92–95.
- Maácz, László (2015): „Találkozások a táncsal I–VIII.“. In: *Fügedi, János; Szélpál-Bajtai, Éva (szerk.): Maácz*. Budapest: L'Harmattan Kiadó - MTA BTK Zenetudományi Intézet. 9–369.
- Magyar, Katalin (1988a): „Volt egyszer egy nagy csapat. A „tisza forrás“ partján. I.“. In: *Képes*. (29. sz.), 34–37.
- Magyar, Katalin (1988b): „Volt egyszer egy nagy csapat. Ami van és ami lehetne. II.“. In: *Képes*. (30. sz.), 39–41.
- Martin, György (1982): „Karsai Zsigmond és a pontozó Magyarországon“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 211–220.
- Németh, Amadé (1958): „Az Állami Együttes új műsora“. In: *Muzsika*. (7. sz.), 40–41.
- Névtelen (1952): „A magyar művészet mestereinek sikerei. Igor Mojszejev cikke az Izvesztijában a Magyar Állami Népi Együttes szerepléséről“. In: *Szabad Nép*. (61. sz.), 6.
- Névtelen (1953): „Két magyar tánc a Mojszejev-együttes új műsorában.“ In: *Új Világ*. (50. sz.) 7.
- Névtelen (1955): „Győrött vendégszerepelt az Állami Népi Együttes“. In: *Győr-Sopron Megyei Hírlap*. (197. sz.), 1.
- Névtelen (1958): „Két új táncművelet“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (19. sz.), 11.
- Névtelen (1961): „Új Kádár Kata“. In: *Film-Színház-Muzsika*. (12. sz.), 39.
- Ortutay, Zsuzsa (1956): „Kisbojtár“. In: *Táncművészet*. (4. sz.), 156–165.
- Pálfy, Csaba (1964): „Tizenhárom új tánc egy műsorban (Gondolatok az Állami Népi Együttes kamaraműsoráról)“. In: *Táncművészeti Értesítő*. (1. sz.), 39–51.
- Pesold, Ferenc (1958): „Barcsai szeretője – Orbán és az ördög. Az Állami Népi Együttes új műsora.“. In: *Esti Hírlap*. (110. sz.), 2.
- Pesovár, Ernő (1994-1995): „Hagyomány és korszerűség.“ In: *Tánc-tudományi Tanulmányok*. (4. sz.), 167–172.
- Pesovár, Ernő (1997): *Rábai Miklós élő öröksége*. Budapest: Magyar Állami Népi Együttes.



- Pesovár, Ernő (1997): „Pesovár Ernő: Rábai Miklós szerepe és jelentősége a magyar táncművészetben“. In: *Pesovár Ernő (szerk.): Rábai Miklós élő öröksége*. Budapest: Planétás.
- Péterfi, István (1958): „A Magyar Állami Népi Együttes bemutató előadása“. In: *Élet és Irodalom*. (20. sz.), 10.
- Rábai, Miklós (1955): „Tovább, a népi balett felé: Az Állami Népi Együttes munkájáról“. In: *Táncművészet*. (6. sz.), 241–243.
- Rábai, Miklós (1956): „Modernet, magyart, európaít!“ In: *Táncművészet*. (8. sz.), 337–339.
- Rábai, Miklós (1973): „Az én ars poeticám“. In: *Korunk*. (7. sz.), 1035–1038.
- Rajk, András (1961): „Fereteges. Az Állami Népi Együttes új műsora“. In: *Népszava*. (91. sz.), 4.
- Rajk, András (1976): „25 éves Állami Népi Együttesünk“. In: *Népszava*. (63. sz.), 8.
- Sárközy-Roboz (1951): „Az Állami Népi Együttes hangversenye“. In: *Népszava*. (117. sz.), 4.
- Sebestyén, György (1953): „Este a fonóban, Játékos táncfilm“. In: *Táncművészet*. (8–9. sz.), 284–286.
- Sebestyén, György (1954): „Táncok filmen“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 96–99.
- Sík, Ferenc; Vojnich, Iván (1955): „Válaszok kritikákra. Az Állami Népi Együttes bemutatójának bírálatáról“. In: *Táncművészet*. (2. sz.), 80–81.
- sze– (1958): „Nagy sikerrel vendégszerepel megyénkben a Magyar Állami Népi Együttes“. In: *Csongrád Megyei Hírlap*. (182. sz.), 3.
- Szenthgyi, István (1956): „Kisbojtár–nagyot lép“. In: *Élet és Irodalom*. (11. sz.), 4.
- Sz., L. (1960): „Három táncjáték“. In: *Élet és Irodalom*. (16. sz.), 9.
- Takács, István (1962): „Az Állami Népi Együttes harmadik műsora. Ecséri lakodalmas“. In: *Zalai Hírlap*. (103. sz.), 5.
- Tamás, István (1959): „Az Állami Népi Együttes EZREDIK FELLÉPÉSE. Világsikerek után, új nagy tervek megvalósulás előtt“. In: *Magyar Nemzet*. (14. sz.), 4.
- Vadasi, Tibor (1998): „Megemlékezés Rábai Miklósról. A Gyulai Néptáncfesztivál 50 éves évfordulója alkalmából“. In: *Táncművészet*. (4. sz.), 30.
- Vadasi, Tibor (2001): *Szálljatok fiókaim... Rábai Miklós portré*. Budapest: Hagyományok Háza.
- Várad, Gyula (1979): „Töredékek egy befejezetlen életműhöz“. In: *Táncművészet*. (8. sz.), 27–31.
- Várad, Gyula (1984): „In memoriam Rábai Miklós. Ecséri lakodalmas“. In: *Táncművészet*. (9. sz.), 15–17.
- Varga, Ákos (1962): „Sikerrel szerepelt megyénkben a Magyar Állami Népi együttes“. In: *Csongrád Megyei Hírlap*. (284. sz.), 2.
- Vitányi, Iván (1956): „Kisbojtár“. In: *Új Hang*. (3–4. sz.), 63–64.
- Vojnich, Iván (1984): „Befejezetlen párbeszéd... Tíz éve halt meg Rábai Miklós“. In: *Táncművészet*. (8. sz.), 24–27.



## Nyitrai Mariann Az Utolsó Óra Program erdélyi táncgyűjtéséből\*

A Hagyományok Háza 2019-ben kiadványba szerkesztette és közreadta DVD melléklettel az Utolsó Óra program keretében Hi8-as kamerával rögzített erdélyi táncgyűjtés anyagát is mintegy 30 órányi felvételen. Valamivel több, mint húsz település adatközlőinek táncanyagából válogattak a szerzők. A DVD-re rögzített videofelvételek az erdélyi zenei anyag gyűjtésével párhuzamosan készültek 1997 és 1999 között. A vokális és instrumentális felvételek a már megjelent CD formátumú sorozatban Új Pátria sorozatcímen kerültek publikálásra. 2001-ben.

Az Utolsó Óra program erdélyi táncgyűjtéséből címet viselő kiadvány előszavában Kelemen László, a Hagyományok Háza főigazgatója, a projekt indítványozója és programvezetője egy elhivatottságtól fűtött, tartalmas és teljességre törekvő gyűjtőmunka részleteit taglalja, melynek célja egyfelől az 1930-1940 között megindult, és a háborús események miatt félbeszakadt, az akkor még élő hagyományos zenei életet reprezentáló kiadványsorozat, a Pátria lemezsorozat kiteljesítése, folytatása. Ugyanakkor a mai aktív népzenei és néptáncos élet oktatói, előadói munkájának támogatását is feladatának tekinti a projekt. A Zenetudományi Intézet és az akkori kulturális tárca segítette ezt a hatalmas munkát a Fonó Budai Zeneházzal karöltve, mely utóbbi a helyszínt biztosította.

Pávai István a kötet előszavában részletezi azt a szervezőmunkát, mely 1997 és 2001 között az erdélyi nagytáj településeiről az ottélők – magyarok, románok, cigányok, szászok és zsidók – első sorban hangszeres zenei örökségét hivatott feltárni. A zenei szerkesztés és folklorisztikai kutatás azonban fontosnak tartotta az adott település tánckészletét is – lehetőség szerint – filmre venni, hol maguknak a zenészeknek, hol pedig meghívott helybéli adatközlő paraszt táncosoknak tolmácsolásában. A hangszeres és énekes zenei felvételeket Pávai István, Kelemen László, Árendás Péter és Juhász Zoltán készítették. A táncanyag gyűjtési előmunkálatait Lengyel László és Tötszegi András segítették, a felvételezést Könczei Árpád, Pálffy Gyula, Sztanó Hédi és Zsuráfszky Zoltán irányították. Az 5 napos gyűjtési időintervallum egy-egy település hangszeres zenei repertoárjának feltárása, a játékmód sajátosságainak megfigyelése mellett a funkcionális sajátosságok megismerését, tehát a tánc alá történő zenélés aktusát is hivatott rögzíteni. Így a táncosok és zenészek falujuk táncéletének szinte teljes, autentikus képét tudták adni.

A kiadvány DVD formában közread egy reprezentatív válogatást a rögzített táncokból. Az erdélyi dialektus tánci közigazgatási beosztásban az 1913-as megyerendszer szerint Alsó-Fehér, Csík, Kolozs, Maros–Torda, Szolnok–Doboka és Torda–Aranyos vármegyék településeinek táncából válogat. A kötet egy a táncéletet és táncokat taglaló, részletes, táncfolklorisztikai jelenségekre és azok változásaira is kitérő tanulmányt közöl Galát Péter, Sztanó Hédi és Varga Sándor tollából.

\* Sztanó Hédi szerk. Az Utolsó Óra Program erdélyi táncgyűjtéséből. Selections from the Final Hour Project's Transylvanian Dance Collection. A kísérőtanulmányt Galát Péter, Sztanó Hédi és Varga Sándor írta. Budapest: Hagyományok Háza, 2019. 42. oldal, 2 térkép, 1 DVD melléklet.



Minden táncfolyamat elemzésre kerül, így egy-egy mozdulatbeli vagy táncéletet érintő változás említést kap, didaktikus célzattal. Összefoglalóan előrevetítik a szerzők az európai táncvilág középkortól az újkorig megnyilvánuló táncörtörténeti rétegeinek jelenlétét a felvételeken. Kiemelik a szakirodalomban már jelzett táncciklusokat módosító tempóbeli, ritmikai és metrikai változások megjelenését, melyek a kettő, három vagy több részből álló táncfolyamatok módosulását – jórészt sorvadását – okozzák. A Csík vármegyei gyűjtés kapcsán kiderül, hogy a csíkjenőfalvi lassú és sebes magyaros gazdag motívumkészlettel bír. A marossárpataki verbunkos aktív táncos hátteret igazol. A forgós-forgató karakterű párostáncok felvételein a Maros-Torda, Torda -Aranyos vármegyék településein mai napi élő a tánc „csalogató” jellege. A nyárádselyei adatközlő tolmácsolásában az ugrós tánc „cifra” lépése utal vissza az igen ritka erdélyi verbunk egy formájára. Megmutatkozik a románság és magyarság összefonódó és egymásra folyamatosan hatást gyakorló táncolásmódja is, melyre a mezőmehesi román pár mozgásvilága jó példa. A tanulmány a továbbiakban kiemeli a 20. század változásai közt, a gyors pontozó férfítánc (magyaros) önállóságát és a lassú legényes (szegényes) tánc eltűnését a Kis-Küküllők vidékéről. Mindezt a Szászcsávásról és Balázstelkéről meghívott adatközlő cigány és magyar táncosok tánckészletében figyelhetjük meg a felvételeken. Kolozs vármegyéből egy elég bőséges és változásaiban árnyalt táncvilág jelenléte tárul fel a táncutató szerzőhármás elemzése szerint. Itt érhető tetten leginkább a románság és magyarság táncain belüli átfedés, illetve a 20 század derekán aktívvá vált, mesterségesen létrehozott táncsoportok uniformizált táncművelése és annak a mozdulatvilágra gyakorolt sematizáló hatása. A románság gazdag férfítánc-motivikája és az archaikus magyar többségű települések lassú párostáncokat énekszóval kísérő formái mind a mezőségi táncművelés gazdagságát igazolják a filmekben. Ehhez kapcsolódóan a szerzők kiemelik a Szolnok-Doboka vármegyei széki furulyás gyors és lassú férfítáncát (sűrű és ritka tempó) az énekesekkel együtt járt páros és négyes táncok reneszánsz kortól máig élő táncművelését, az ördögösfőzesi férfítáncok aktív jelenlétét illetve a buzai és bálványoscsabai magyar és román páros táncok motívumgazdagságát. Fontos eleme a filmeknek a táncterminológia bővítésére törekvés. Jórészt mindig az adatközlők (zenészek vagy táncosok) mondják be a táncokat, vagy a táncrendet, ahogy „odahaza” is nevezik ezeket. A táncfolklorisztika kutatási területeihez segíti hozzá az elemzőt ilyenformán a gyűjtés.

Mindez csak néhány szemelvény a szakszerű táncoktatás és színpadi munka javára felhasználható tartalmas elemzésből. Elengedhetetlen szemléletbeli támpontokat ad a tanulmány a recens táncélet iránt érdeklődő laikusoknak és szakembereknek egyaránt.

Pávai István és Abonyi György egy az erdélyi nagytájat megjelenítő domborzati térképpel segíti a tájékozódást, mely a táncgyűjtések lelőhelyeit tartalmazza. A térkép szürkeárnyalattal, nehezen olvasható. Egy a feliratokat kiemelő eltérő szín használata megkönnyítette volna a tájékozódást. A helynévmutató a települések román neveit is jelöli. A gyűjtési adatok mellékletében Keletről Nyugatra haladva kistáji keretben jelennek meg a konkrét települések. Itt Gyimes völgye adatközlői gyakorlatilag utcanevekkel szerepelnek (Halaspatoka, Hidegség), melyek nem fedik a közigazgatási hovatartozást. Hidegség-patak Gyimesközéplek egy utcája, Halas-patak pedig Gyimesbükk közigazgatási területéhez tartozik. Mindez a film főmenüjében is hiányos Csík vármegye településeinek megjelölésénél. Továbbiakban az adatközlők névvel, születési éveivel, valamint az őket gyűjtő szakember/szakemberek neveivel és a pontos gyűjtési dátummal szerepelnek a mellékletben.

A kiadványt Sztanó Hédi szerkesztette, a felvételek szakszerű válogatását Sztanó Hédi és Zsuráfszky Zoltán végezték. A kötetet Pávai István lektorálta, létrejöttében Árendás Péter közreműködött. Az angol nyelvű összefoglalókat Sue Foy készítette. A DVD Dénes Zoltán munkája.

## **szerzőinknek**



### **A kézirat**

A szerkesztőség tánctudományi témájú tanulmányokat fogad el közlésre. A szerkesztőség fenntartja a jogot arra, hogy a kéziratot átdolgozás céljából visszaadja a szerzőnek. A tanulmányok átolvasását a szerkesztőség tagjai végzik, de esetenként külső személyt is felkérhetnek a kézirat formai és tartalmi vizsgálatára.

A korrektúra során használt jelekkel kapcsolatosan a következő leírást tartjuk mérvadónak: Gyurgyák János: Szerzők és szerkesztők kézikönyve. Budapest, Osiris, 2005. 287-299.

A kézirat szövegét elektronikus formában kérjük eljuttatni a szerkesztőséghez a következő címre: [ttktnp@gmail.com](mailto:ttktnp@gmail.com)

Néhány általános megjegyzés a kézíratra vonatkozóan:

### **Hivatkozások**

A Táncstudományi Közlemények hivatkozási rendszerének kiindulópontját a — nemzetközi szabvánnyal egyező — Magyar Szabvány (MSZ ISO 690:1991) képezi. A folyóiratban a Harvard hivatkozási rendszer egyik típusát (Harvard reference format 7) követjük. Mivel a hivatkozási stílust a Zotero programmal állítjuk elő, ezért szerzőinknek nem kell a kéziratban hivatkozási rendszert alkalmazni. A szerkesztőségünknek megküldött szerzői kéziratnak azonban vannak minimális követelményei:

- a szakmunkákra mindig eredeti nyelven hivatkozzanak, ellenkező esetben jelöljék meg a munka fordítóját is.
- a szöveg ne tartalmazzon félkövér, dőlt stb. karaktereket
- minden hivatkozást és megjegyzést lábjegyzetben kérünk feltüntetni.
- tanulmánykötetben vagy folyóiratban megjelent tanulmány / cikk esetén a teljes (től-ig) oldalszámot fel kell tüntetni
- a bibliográfiát célszerű források (azon belül: levéltári források, interjúk, nyomtatott források, elektronikus hivatkozások stb.) és szakirodalom részre osztani.
- a kézirat szövegét elektronikus formában (doc vagy odt kiterjesztésű fájlban) juttassák el a szerkesztőséghez a következő címre: [ttktnp@gmail.com](mailto:ttktnp@gmail.com).

A levéltári hivatkozások tekintetében az alábbi példák irányadóak:

A hivatkozásoknál szükséges a fond címét is megadni. Tehát nem elegendő például a jegyzetben a MOL E 142 jelölés használata, hanem fel kell oldani az irat-csoportrövidítését is: Magyar Országos Levéltár E 142 Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. Acta Publica. Többszöri hivatkozásnál az első előfordulás alkalmával zárójelben = jellel megadott rövidítést alkalmazzuk. Például: Magyar Országos Levéltár (= MOL) Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. E 142 Acta Publica (= E 142 Acta Publica.), tehát MOL E 142 Acta Publica

A levéltár nevének rövidítése, a szekció betűje és a fond száma után nem teszünk sem vesszőt, sem pontot. A levéltári jelölésekkel kapcsolatosan általánosan a következő kiadványt ajánljuk: Kosáry Domokos: Bevezetés Magyarország történetének forrásaiba és irodalmába. Általános rész I. 2. Budapest, Osiris, 2003.

A bibliográfiában a levéltári források a következő módon kerüljenek feltüntetésre:

A forrás címe, [levél esetén: X levele Y-nak (keltezés helye, időpontja.)] Levéltári jelzet.

A Táncstudományi Közlemények szerkesztősége a fentebb közölt jegyzetelési szabályok betartását kéri a szerzőktől. Kéziratot nem őrünk meg és nem küldünk vissza!

Szerkesztőség

### **Szerzőink**

**Lanszki Anita,**  
PhD, egyetemi docens,  
Magyar Táncművészeti Egyetem

**Nyitrai Mariann,**  
PhD-hallgató,  
Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar

**Tóvay Nagy Péter,**  
PhD, egyetemi docens,  
Magyar Táncművészeti Egyetem



**TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK**

---