

Rábai Miklós élő öröksége

Megjelent a Magyar Állami Népi Együttes gondozásában

A kiadást támogatta a Nemzeti Kulturális Alap
Táncművészeti Kollégiuma

*Rábai Miklós
élő öröksége*



Az 1996. december 10-én tartott tanácskozás anyaga

Lejegyezte:
Varga Józsefné

Szerkesztette:
Pesovár Ernő

A fotókat készítette:
Korniss Péter és a MTI munkatársai: Bartal Ferenc,
Benkő Imre, Fényes Tamás, Friedmann Endre.
Rendelkezésünkre bocsátotta a Magyar Állami Népi Együttes

© Pesovár Ernő, 1977

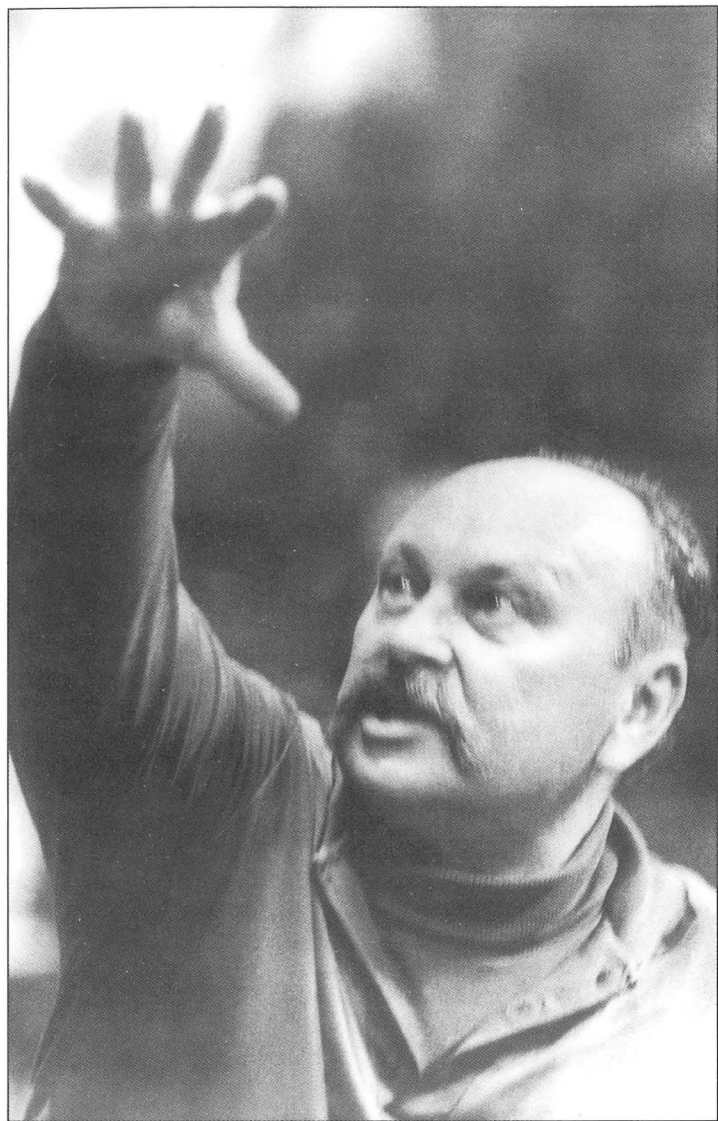
ISBN 963 9014 17 6

Planétás Kiadó és Kereskedelmi Kft
1165 Budapest, Koronafürt u. 44.
Felelős kiadó: dr. Lelkes Lajos
Felelős szerkesztő: Récsey Antónia
Tipográfia: Buda Márta
Megjelent 3.675 (A/5) ív terjedelemben 27 fotóval
Nyomta és kötötte: Szegedi Kossuth Nyomda Kft., Szeged
Felelős vezető: Gera Imre ügyvezető igazgató

202-p/97

Tartalomjegyzék

Előszó	7
Maácz László:	
Rábai Miklós szerepe és jelentősége a magyar táncművészetben	9
Hozzászólók: Náfrádi László	33
Várady Gyula	34
Vadasi Tibor	35
Szabó Iván	36
Lengyelfi Miklós	37
Hegyi Imre	39
Lőrincz Lajos	41
Daróczi Bárdos Tamás	42
Ripka Ilona	43
Fejes Sándor	44
Vavrinecz Béla	44
Kakuk Pál	47
Erdélyi Tibor	48
Náfrádi László	49
Körtvélyes Géza:	
Az autentikusság és a korszerűség problémája a magyar néptáncművészetben, 1930–1980 között	51
Hozzászólók: Sebő Ferenc	71
Kóvágó Zsuzsa	72
Szabó Iván	75
Vavrinecz Béla	77
Falvy Károly	78
Hegyi Imre	79
Csapó Károly	80
Felföldi László	81
Györgyfalvy Katalin	83
Pesovár Ernő	84



Előszó

A millecentáriumi rendezvények keretében a Magyar Állami Népi Együttes a jubileumot köszöntő műsoraiban nemcsak a négy és fél évtizedes művészeti tevékenységéről adott összefoglaló képet, de felvillantotta az új arculatát meghatározó koncepció körvonalait is. A bemutatók alapján ugyanis kirajzolódott az a szándék, hogy nyitott műhelyként kívánja szolgálni színpadi néptáncművészetünk ügyét, mégpedig úgy, hogy a távoli és közelmúlt időtálló eredményeinek az integrálása mellett szélesre tárja kapuit napjaink művészeti törekvései és alkotói előtt. Ebben a szellemben került sor arra az ünnepi műsorra, amelyben egymás mellett jelentek meg Rábai Miklós és Molnár István Bartók- és Kodály-zenére komponált alkotásai, és mutatta be az együttes két fiatal koreográfus, Román Sándor és Mihályi Gábor műsorát.

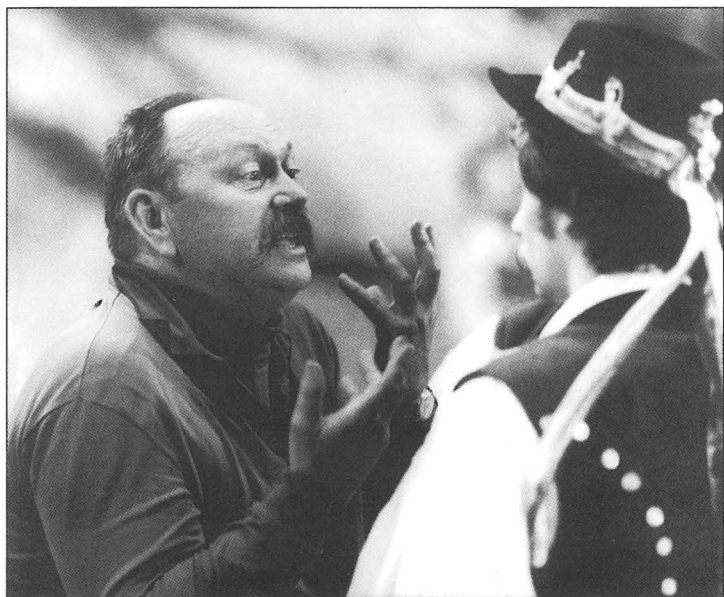
A megújulást ígérő jubileumi évben volt egyúttal Rábai Miklós születésének 75. évfordulója. Az együttes rendezvénysorozata méltó lezárásaként szervezte meg tehát az alapító mester emlékét idéző és munkásságát értékelő tanácskozást. A fentiek szellemében a múltat elemző és a jelen számára is tanulságokkal szolgáló két, egymást szervesen kiegészítő téma szerepelt a napirenden. *Maáczy László* Rábai Miklós jelentőségét és szerepét tárgyaló előadása valamint *Körtvélyes Géza*nak az autentikusság és korszerűség problémakörének történeti távlatú elemzése hangzott el vitaindítóként a tanácskozáson, amelynek jegyzőkönyvét kötetünk tartalmazza.



Pászti Mikl6-Erd6lyi Tibor: Sz6ki lakodalmas

Maáczi László

*Rábai Miklós
szerepe és jelentősége a magyar
táncművészetben*





Maros Rudolf-Rábai Miklós: *Ecseri lakodalmás*

Születésének 75. évfordulóján először is bocsánatot kell kérni a húsz éve hamvadó koreográfustól, mégpedig az egész magyar táncművészet és a hozzá kapcsolódó publicisztika nevében. Nem lehet ugyanis összefoglaló tanulmányt készíteni, ha nem születtek meg előtte a megfelelő rész tanulmányok, elemzések. Ezekkel az elemzésekkel azonban a szakma adós maradt, Rábai Miklós életében, de halála után is. Ha úgy vesszük, nincs ebben semmi különös, hiszen hol találunk egy analitikus írásművet Harangozó bármely darabjáról, vagy akár Molnár István valamelyik művéről? Nos, egyet-egy talán elismerhetünk, de Rábai valójában ezen a téren osztozott pályatársai sorsában. Néhány elismerő szó vagy számonkérő kifejezés a lapokban, de ezen túl szinte semmi mélyebb, szélesebb és lényegretörő. Nagy kár és szomorú, hogy így van, s ezúttal – egy alkalommal – nem is pótolhatjuk a nagy restanciát, holott önmagunk becsületének tartoznánk vele.

De kezdjük a születésnappal. Senki nem született koreográfusnak, mint ahogy kutatónak, papnak, hivatalnoknak sem született senki.

Az Ő családi pályairányítása arra szól, hogy vegytan-természetrajz szakos középiskolai tanár legyen. Kiterjedt pékfamilyából származott, s ez a foglalkozás akkor csillant vissza a színpadon, amikor a Magyar Állami Népi Együttes programjában *A világ teremtése* sajátos változatát vitte színre, melyben az Úristen Ádámot és Évát a helyszínen gyúrta, dagasztotta, formálta. Aztán a tanársors nem éppen tipikus lett. És nemcsak azért, mert előjátéknak a hadsereg beszipantotta némi frontszolgálatra, s a lengyel mocsarokból a karpaszományos szanitéc őrmesternek a szörnyű frontélmények mellett egy károsult vesét is tovább kellett vinnie. Azért sem lett tipikus, kemény kalappal elképzelt gimnáziumi tanár, mert gyógyíthatatlanul más volt a habitusa, a kiállott megpróbáltatások ellenére is. Feltehető, hogy első munkahelyén, a háború után, a békéscsabai evangélikus gimnáziumban jól ellátta feladatát, azonban – s ezt bizonyára ta-

núsítják egykori növendékei – lényét nem a bevett „tanáriság” jellemezte, hanem a családiasság, valamint a szüntelen dinamikusság, kezdeményezőkézség, nem szorosan a tantárgy keretei között. Alakítsunk ökolívó sportkört? Nosza! Menjünk biciklitúrákra a megyében, megismerni a falvak, községek népét, kultúráját? Miért is ne?! Így az apránként kikerekedő *Batsányi Együttesben* természetesé vált, hogy Doboz, Méhkerék, Dévaványa, Tótkomlós fölkeresendő, s a helyi őslakosság mellett az Erdélyből áttelepült vagy menekült bihariak, székelyvasságiak kis közösségeivel együtt.

Nem tudom a pillanatot, hogy a sportkör vezetője mikor lett táncgyüttes vezetője, de a váltás megtörtént. És mint a szivacs, szívták fel mindazt, ami elérhető volt néptáncban. Hivatalosan regöscserkész gyüttes voltak, az akkori cserkészmozgalom támogatásától kísérve. Ez lehetett a népdal, a népzene tanulása is. (Itt megjegyzem, hogy az 1947-es hódmezővásárhelyi regöscserkész-táborban a reggeli mosakodás és törülközés közben természetesen „anyanyelvként” fújták Kodály biciniumait.) Valamilyen úton-módon a Muharay– NÉKOSZ Gyüttesekkel is kapcsolatba kerültek, ami azért lett fontos, mert a játéokra és drámaiságra eleve fogékony Rábai kidolgozott apró műveket kapott ajándékba gyütteséhez. Ha személyekről szólunk, tudtommal *Krizsán Sándor* és *László-Bencsik Sándor* is tanított táncot a Batsányinál, de a NÉKOSZ-beli *Kispista Istvántól* is vettek át táncot, játékot.

Mindez tehát a megyei falvak táncai mellett együvé ömlött, a Batsányi gyüttes zászlaja alá. Lett-e ebből valami közös stílus, megkülönböztető megjelenés? Úgy sejtem, igen, noha ezzel a stílussal mai fejjel nem mindenki értene egyet. Rábai ugyanis kezdettől szerette és tisztelte az eredeti néptáncokat, de a teljes gyütteses megjelenést nem a „szent autentika” jegyében képzelte el.

Alapelve inkább az volt, hogy a táncos jól érezze magát a választott táncban, s ezt a közérzetét sugározza át a nézőre. „Élni!” Ez volt a jelszava még tíz év múlva is a *MÁNE* keretei között. És ebben az „élés”-ben megengedhetőnek vélte, hogy az egyes táncosok saját habitusukhoz hasonlítsák a megtanult lépéseket. Ennek legfőbb bizonyítéka a kigömbölyödő repertórában a *Legényes-figurázó* c. fiúössztánc lett, mellyel műfajilag a Muharay–Népi Kollégiumok Országos Szövetsége gyüttesében élő „szabad táncot” utánozták, saját

felfogásban. Ki-ki „beszállt” az általa legjobban tudott motívummal (bár talán néha Miklós is kiszabott egy-két egyéni feladatot), üdvösen feloldódott a csoporttánc és szóló esetleges feszültsége, s az egész társaság egy szöcskeszerű „lábkapkodós” allegrettóban mutatkozott be a nézőknek, mindig igen nagy elismeréssel.

A tudás forrásaival nagyjából végeztünk is. De ne felejtjük közben, hogy ennek a tudásnak a kohéziós erejét az „élni !” elve adta, továbbá, hogy a máshonnan betanult táncok és játékok formai tekintetben is példát adtak későbbi megoldásokra. (Ez vonatkozik az eredeti, maguktól gyűjtött néptáncokra is, elég, ha a dévaványai és a székellyvarsági táncokra gondolunk.)

Nem közömbös, hogy az általuk látott táncok, jelenetek általános inspiráló erővel is hatottak, pl. Muharay rövid „meseballadáí” Rábait tovább ösztönözték az Alföld íróinak, *Mórának* és *Tömörkénynek* tanulmányozására és adaptálására, a „célszerű szögény embör” humorának és spontán humanizmusának kifejezésére.

A források kapcsán, mert ez a későbbiekre is érvényes lesz, szólni kell a források analitikus látásáról és kezeléséről, mint a későbbi betaní-



Gulyás László–Rábai Miklós: *Háromugrás*

tás és színpadravitel alapjáról. Erről szólva valószínű, hogy a szegedi egyetemen nyert természettudományi képzés a kapcsolódó módszerrel együtt sokban szolgálta Rábai elemzőképességének kialakulását. A látott néptáncok, motívumok elsajátítása csak ilyen készség jelenlétében volt elképzelhető. Megállapítani – még némafilmen is! –, hogy hol helyezkedik el a lépések hangsúlya, s hogyan jelennek meg a plasztikai változások – ez bizony készséget, ráhangoltságot igényel. Hazai táncainkról nem szólva megemlíthetem, hogy a Magyar Egyetemisták és Főiskolások Egységes Szövetsége együttes 1949-es ostravai turnéján ezzel a készséggel sikerülhetett a prágai Vycpalek-együttes táncainak szinte viharos gyorsaságú átvétele. Még meglepőbb volt azonban, amikor egy évvel később Tiranában az albán Filharmónia táncosaitól tanultunk. A látott giusto tánc ugyanis a nálunk ismeretlen 7/8 + 5/8-as ütemezésben zajlott, s Rábai pillanatok alatt „kiszámolt”, hogy hova és hogyan



Kodály Zoltán–Rábai Miklós: *Kállai kettős*

tegyük le járatlan lábunkat. Ez a látásmód és készség a későbbiekben még sokat kamatozott, pl. abban, hogy a táncjátékok és balladák táncait – amikor tehát nem eredeti népzénére, hanem zeneszerzői dallamokra kellett táncolni – a friss muzsikákkal egyeztetve kellett kialakítani.

A tánc három nagy összetevője – plasztika, ritmika, dinamika – sorából, ha már érintjük a témát, Rábainak tagadhatatlanul a ritmikához fűződött a legerősebb készsége, a másik kettő csak később következett, később, olyan értelemben is, hogy a velük való tudatos foglalatosság a koreográfus fejlődéstörténetének későbbi szakaszához kapcsolódott, akár lírai, akár drámai táncokban. Itt tartván azonban be kell vallani, hogy a koreográfiai munka egyéb aspektusairól összegező szándékkal nehezen adhatnánk számot, pl. a struktúraalkotó készségről. Az ismert nagyvív alkotások – pl. az egyfelvonásosok, „*A kisbojtár*” – esetében lehet ugyan a librettó előírásaira hivatkozni, de a szövegkönyv szavakban olvasható kívánalma nem ad magyarázatot a konkrét koreográfiai részlet megjelenésére.

Az, hogy ki, mikor és milyen lépéssel vagy gesztussal lép be, milyen irányban halad, kivel szövetkezik vagy ütközik, már szuverén elgondolásából fakadt. Gyakran beszélünk a zene készítő vagy kényszerítő erejéről is.

Nos, ezen a téren a legkülönbözőbb tapasztalatok adódtak. Előfordult, hogy késhegyig menő viták bontakoztak ki olyan háziszervezőkkel, mint *Gulyás László* vagy *Vujicsics Tihamér*, előfordult, hogy átvette a partitúrát és változtatás nélkül alkalmazkodott hozzá. Olyan is előfordult, hogy az eredeti táncstruktúra pontatlan ismerete sajátos színpadi struktúrához vezetett (Háromugrós), s végül olyan is, hogy fogcsikorgatva respektálta a partitúrát, változás nélkül. Ez történt a *Kállai kettős*-sel is, melyet Kodály saját elhatározásából és tisztelgésből írt meg ének-zenekari műnek, a táncos kidolgozáshoz azonban Rábainak mindössze egy 15 méteres, kb. 3–4 percnyi némafilm felvétele volt a harmincas évek közepéről, a dús muzsikához képest bizony igen szegényes formavilággal. Mármost Kodályt nem lehetett húzási vagy átírási javaslattal megsérteni, s az az út sem volt járható, hogy más vidékről származó táncokat applikáljon be a koreográfus, elvégre a táncnak mégiscsak „kállaink” kellett lennie. Maradt a harmadik megoldás, ami a jelenlegi formában rögzítő-

dött, s melyről Rábai utólag bevallotta, hogy kialakítása közben vért izzadt: megtartva a filmről megismert lépésanyagot, többször alkalmazta a mozdulati ismétlést, ámde a színpadi térrend variálásával. Így alakultak ki a párhuzamos és szembenéző sorok, a rózsaszíromszerű alakzatok stb., melyekben mindvégig fennmaradt a „kállai” mozgás és magatartás, az egyhangúságot pedig a térjáték igyekezett felejtetni. Íme a példa arra, hogy a partitúra kötelező ereje a plasztikai megjelenést is meghatározhatja. Az egyetemes tánc történet bizonyára szolgálhatna még példákkal.

Visszatérve még a személyes pályatörténet korábbi szakaszára, a „Batsányi-korszakra”, fel kell tenni még a kérdést, hogy a fiatal békésceabai tanár, aki tán maga sem tudta, hogy ő kurrens koreográfus, vagy sem, 1948-ra milyen tánc kulturális közállapotokban jutott szóhoz gimnáziumi tanulóival. Az összkép nem túlzottan kedvező. Igaz, az ifjúság nagy része a „holnapra megforgatjuk az egész világot” lázában égett, de ez a közérzet főleg a kezdések és újratekintések érintettjeit fűtötte, s nem ad jelzést a pangásos tünetekről. A hivatásos szférán kezdve: a háború után a „Magyar csupajáték” alakulat már nem működött, s színházaink sem dúskáltak táncos látnivalóban.

A budapesti Operaház balettje is inkább megöröklött repertoárjából élt, újdonságot rövid időre az évben *Janine Charrat* egyfelvonásai hoztak.

A nemzeti tánc kultúra szempontjából két darabot emelhetünk ki, a *Csárdajelenet* c. egyfelvonásost (*Kenessey Jenő* zenéje, *Harangozó Gyula* koreográfiája) utóbb ebből lett az estét betöltő *Keszkenő*, melynek kezdeményező szerepét illik ismerni, azonban a zenei- és táncstílus fogyatékoságait nehéz volna elhallgatni. A másik *A csodálatos mandarin* szintén fogyatékos formája. Nagyon érdekes, hogy az új „népi demokrácia” ebben a vonatkozásban megörökölte a Horthy-rendszer esztétikai és hivatali ítéletét: Bartók muzsikája nem mehetett az eredeti szövegkönyvvel, s az annak megfelelő koreográfiával, a színteret át kellett helyezni a modern európai nagyvárosból valahova a misztikus Keletre, s a szereposztást és a cselekményvitelt is ennek megfelelően kellett módosítani. (Megkerülhetetlen kitérő: Bartók zenéjének első méltó színrevitelét 1942-ben a milánói Scala színpadán oldották meg a magyar *Milloss Aurél* koreográfiájával, évtizedekre kisugárzó sikerrel.)



Gulyás László–Rábai Miklós: *Üvegestánc*

Úgy tűnik, a fasiszta Olaszországban több empátiával, legalábbis több kulturális toleranciával kezelték ezt a kérdést, mint a náci Németországban vagy a Horthy-rendszer Magyarországon. (Az eredeti librettónak megfelelő Harangozó-ballettet csak 1956-ban lehetett a színházban bemutatni.)

A színházakon kívül sajnos kevés intézményre vagy eseményre hívhatjuk fel örömmel a figyelmet: ilyen volt pl. a *Muharay Együttes*, majd a háború után a *NÉKOSZ Központi Együttes* működése, ilyen volt a *Paulinyi Bélától* alapított *Gyöngyösbokréta*, a paraszti hagyományokat bemutató falusi együttesekkel.

Iskolai vagy „közművelődési” szférában nem említhető számottevő megmozdulás. Fővárosi vonatkozásban a teljesség kedvéért a különböző mozdulatművészeti, orkesztikai csoportok önálló és színházi fellépéseit illik még regisztrálnunk (*Dienes Valéria*, *Szentpál Olga*, *Bercsik Sára* és mások csoportjai).

A háború után voltaképpen egyetlen táncesemény mondhatta utólag is joggal magáról, hogy országos esemény volt: az 1948. tavaszi *Centenáriumi országos táncverseny* Gyulán. Ezen a nagy szemlén



Farkas Ferenc–Rábai Miklós: *Szüret*

a néptáncosok köréből részt vett szinte mindenki, aki még vagy már működött. A korábbi képződményekből pl. számos gyöngyösbokréta, sőt egyház-iskolai együttes (veszprémi piaristák), az újabb társulásokból regöscserkész csoportok, ipari-üzemi együttesek (Ruggyantagvár, *Molnár István* vezetésével), iskolai-egyetemista táncosok, önálló parasztegyüttesek és szólisták.

A bemutató valóban hatalmas panorámát rajzolt az ország táncállapotáról, felvonultatva az eredeti táncokat és a különböző feldolgozásokat. A fellépéseket rangsorolás és díjazás követte. A szólótáncosok között több békéscsabai fiú nyert díjat, a csoportok közül a Batsányi lett az első. Hogy így lett, az a táncosok ismert vitalitásán kívül két momentumnak is köszönhető: az egyik, hogy a korábban fiúegyüttesként szereplő társaság most már lányokkal lépett fel, békési páros táncokkal, ami *Fáry Katalin* tornatanárnő lelkes munkáját dicsérte, a másik pedig, hogy a csoportot saját zenekara kísérte. Tudjuk, a zenekíséret húsz évvel később, de napjainkban is milyen nagy gond, az ugyancsak gimnazista „malacbanda” ezen felülkerekedett. A két hegedűt és bőgőt Rábai személyesen egészítette ki kla-

rinétozásával, alkalmilag pedig felesége, *Hunyady Ilona* a cimbalom-játékával is bekapcsolódott.

A gyulai verseny után kialakult a nézet, hogy „Rábai a jövő embere”, s ez vezetett az 1948/49-es tanév indítására személyének budapesti pozicionálódásához is. Mert a Testnevelési Főiskola Néptánc Tanszékét alapított, s a tantárgy oktatója Rábai lett. Ugyanakkor az egyetemisták szervezetének, a MEFESZ-nek a frissen megalakult központi együttese élére ugyancsak őt kérték fel. A dologban volt egy kis csalárdság: a központi együttest úgy kellett érteni, hogy a budapesti egyetemistákból és főiskolásokból állott a csoport. Másrészt tény, hogy a frissen érettségizett és Pesten tovább tanuló „batsányisták” természetszerűen tagjai lettek, s ily módon a korábbi csabai repertoárnak megszületett a kontinuitása. Természetesen az átmentett darabok mellé hamarosan új koreográfiák sorakoztak fel.

Az új együttes – bármilyen nagy szó is legyen – a békés és dinamikus fejlődést példázta az ország néptánc színpadán. Ami jó örökség volt a Batsányiból, azt ez a csoport is átvette. Fennmaradt például, bár főleg tréning céljára, a rendszeres táncos improvizálás. Rábai itt megfigyelhette, hogy a kompozícióiban mire mit építhet. Később bevonult a balett-tréning a gyakorlóterembe, kezdve a rúdgyakorlatokkal. A próbák zenekíséretét egy kevés zongora mellett *Bigge József* furulyajátéka adta. Főpróbákon és előadásokon más lett a helyzet. A csabaihoz fogható malacbandára nemigen lehetett gondolni, ellenben az együttes zenei vezetője, *Gulyás László* a Zeneakadémiáról megnyert egy sor fiatal hangszeres zenészt, minek következtében a táncosok korán megismerkedtek a szimfonikus összetételű zenei kísérettel, s ami nem mindegy: az új művek már ilyen összetételű zenekarra születtek. Később, karakterizáló feladatoknál nagy segítségnek bizonyult ez a zenei támaszték lehetőség, mint ezt több darab is bizonyította.

A zenekari összetétel változása, hogy teszem azt, ütősökre és rézfúvókra is lehetett számítani, magával hozta a teljesség ígérését. A koreográfusnak mindenképpen, de a táncosoknak is. És nemcsak az ígérését, hanem a követelményét is.

Érdekes módon ez a részben kényszerű változás egybeesett az ak-

kori (legelső) Táncszövetségben kidolgozott elvekkel, melyek szerint az ébredező táncművészeti mozgalomnak három követelményt kell különösen szem előtt tartania: a folklór, az esztétika és a dramaturgia ismeretét. (Ezek az elvek különben átmentek a Magyar Állami Népi Együttes alapításának időszakába is.) Ma már nem tudni, hogy Rábatit mennyire mozgatták elméleti megfontolások, s mennyire a saját, belső kifejezési vágyai, mindenesetre az egybeesést ténynek vehetjük, s azt is, hogy bizonyítékképpen a MEFESZ együttes 1949 nyarán, a budapesti Világifjúsági Találkozó előadásain bemutatta a *Lúdas Matyi* táncjátékot. Ebben a darabban, melyet mai szemmel nem mondhatnánk tökéletesnek, kirajzolódott Rábai eleven vonzódása a játékoság iránt, s kirajzolódott a későbbi koreográfus konfliktuskereső hajlama, a drámai funkciójú táncrészek megalkotásával együtt.

1949 nyarat és őszét írtuk, amikor elterjedt a hír: a MEFESZ Együttes turnéra megy a Szovjetunióba! A dologból végül nem lett semmi, illetve egy kéthetes romániai előadássorozat: évek óta ez volt az első alkalom, egyben évtizedekre az utolsó is, hogy magyar előadó-együttes ebben az irányban lépte át a határt. A székely táncokat „tapintatból” kivettük a műsorrendből.

A terjengő hír azonban nemcsak önmagában vagy átformálódott voltában lett fontos, hanem azért is, mert egy másik híradással is összegabalyodott: hivatásos együttes alakul Magyarországon! Ekkor már Szabó Iván irányításával kb. egy éve működött és igen sikeresen a *Honvéd Művészegyüttes* tánckara, s elég nyilvánvalónak látszott, hogy az új társulatnak a MEFESZ együttes repertoárjából és táncsaiból kell rekrutálódnia. Tény is, hogy az MÁNE táncosaira kiszabott új szilvakék nadrágokat a MEFESZ táncosai avatták fel a romániai színpadokon bemutatott *Ecseri lakodalmas*, mármint az I. változat előadásával.

Egyébként is az együttesalapítások nagy periódusát éltük mind hazai, mind kelet-európai vonatkozásban. A „népi demokratikus” államokban sorra alakultak az új professzionalista együttesek. A mintakép már előttünk volt: a Mojszejev, a Nyirfácska, a Pjatnyickij, az Alexandrov együttes. (Nyugat-európai csoportosulást nem említhetünk, miután ilyesmi egyszerűen nem volt: a nyugati államok nem fordítottak erre gondot. Az amszterdami Nemzetközi Néptáncszín-



Gulyás László–Rábai Miklós: *Kisbojtár*

ház közel két évtized után született meg, a francia kulturális tényezők még a nyolcvanas években is csupán az alapítás gondolatával viskódtak.) A mintaképeket valóban megismerhettük a különböző magyarországi vendéjátékokból, s mindegyikben volt valami lelkesítő, s valami, ami visszafogta a lelkesedést. A benyomásokat úgy lehet summázni, hogy a formálási indítékokat és a kiviteelt többnyire magasrendűnek éreztük, a tartalmi-kifejezési szándékot azonban szűkreszabottnak, a „folklórközelséget” gyakran problematikusnak. Az Alexandrov Együttesnél pl. hamar megcsodáltuk a tánctechnikai tökélyt, de szinte máris rá kellett döbbsenni arra, hogy ez a tökély már átnőtt a technicizmusba mint stílusba. Akkori fejünkkel a formáltságtól megigézve, de a tartalom elsődlegességét kutattuk, közel sem „drámázást” követelve, s gyakran botladozó lábakkal.

A későbbi színpadi tapasztalatok szerint a többi kelet-európai alapítványban sem közvetlen kopírozásra nézték a nagy mintákat. A lengyelek egyfajta romantikus stilizáció felé hajlottak, a románok és bolgárok főleg a tempók meghajszolásában mutatták meg a professzionizmust. A lényeg az, hogy majdnem mindenütt stilisztikai

túlhajtások keletkeztek, még a rajongásig kedvelt Grúz Állami Együttes (*I. Szuhisvili*) egyik-másik műsorszámában is, pedig a grúzoknál igazán nem lehetett tagadni a táncköltészet jelenlétét.

Nos, ezek a túlhajtások álltak össze egy-egy műsorban valamilyen „dekoratív esztrádképben”, s kimondatlanul is ez lett az oka, hogy a hivatásos pályára készülő táncosok nem kényszerítették Rábait egyik mintakép követésére sem, ha egyszer hetekig-hónapokig tartó viták után önmagukban sem jutottak dűlőre.

Az újonnan születő *Magyar Állami Népi Együttes* profilja tárgyában – ezt is kimondhatjuk – nem érvényesült semmi állam-adminisztratív intenció, előírás vagy ízlésterror. A Minisztertanács rendelete kimondta, hogy a magyar népművészet magas fokú ápolására létre kell hozni a Magyar Állami Népi Együttest, de nem fűzött hozzá kötelező stíluspéldákat. Művészeti berkeken belül amúgy is köztudomású volt, hogy az énekkari és zenei kultúrában csak Kodály és Bartók életműve nyújthatja a csúcst, a követendő példát, hogy tánckultúránk kibontásában Rábai Miklóstól lehet a legtöbbet remélni, s hogy a zenekarnak a verbunkosirodalom felkarolásán túl hangszeres népzeneink magas színvonalú áttételeit is be kell mutatnia.



Gulyás László–Rábai Miklós: *Kisbojtár*

Míndez rendben is lett volna. De hogyan született meg évek után a mítosz, hogy a MÁNE profilját Rábai teremtette meg? Objektíve csupán egy támpont igazolható ehhez, mégpedig az, hogy a három művészeti karból egyedül a tánckar töltötte be a művészeti alkotóműhely funkcióját. Még akkor is ezt kell vallani, ha közben rosszul vagy egyáltalán nem sikerült koreográfiákra emlékezzünk. Mert Rábai a tánckarral együtt vitatta meg a jövő lehetséges útjait, a konkrét művek meseszövegét vagy szerkezetét, a lépések és fűzések kialakítását. Míg ezzel szemben az énekkar és a zenekar a szerzők partitúrájával találkozott (akár a legjobb szerzőkével is), s a jó előadás feltételeként legfőbb dolga a fogékony és pontos betanulás volt, s nem annak a megvitatása, hogy „itt nincs szükség megosztott szólamra”, vagy „itt nem szeptim-akkordot kellene alkalmazni, hanem valami mást” stb.

Abban természetesen közös volt az egyetértés az induláskor és később is, hogy mindhárom karnak a tőle telhető legjobb színvonallal kell előállnia.

A teljesítmények számtani összegezése azonban nem garantálhatta a teljes műsor művészi hatékonyságát. Az viszont egy ilyen összegezéskor is fennállt, hogy az új program egészének megítélését az új tánckari művek döntötték el, még ha nem is mindegyik sikerült.

Nos, az első két ún. esztrádműsorával az együttes sikert aratott, igazolta önmagát és az állami alapítókészséget is. Kérdés maradt azonban az akkori jelenkorra nézve, hogy miben is alkotott az együttes követendőt és követhetőt.

Itt némi ellentmondásra bukkanunk. Az együttes emblematis megjelensét ugyanis nem annyira az önálló kari művek biztosították – bár természetesen ilyen is volt, *Üvegestánc*, *Pontozó* –, mint inkább az összegyűjtési produkciók, az ún. triós számok. Ezért, ha köznapi beszélgetésben az együttes neve felmerült, az első elhangzó példa mindig az *Ecseri lakodalmas* volt. De hozzátették még a *Fonót*, a *Kállai kettőst*. Mármost a példaszerűséghez, a táncművészeti mozgalomban a követhetőséghez ezek a művek alig járulhattak hozzá. Átvételükhöz csak nagyon kevés helyen állott rendelkezésre az a szervezeti- strukturális rend, ami a MÁNE-ban kialakult. Nem csoda ezért, hogy a táncművészeti mozgalomban a rövidebb lélegzetű,

önálló kari táncok terjedtek el, mint a *Háromugrós*, a *Pontozó*, vagy az *Első szerelem* c. játékból kiemelt szatmári táncfűzér. Hatékonyságuk, stílusbeli útmutató jellegük fennmaradt, de önmagában egyik sem tudta reprodukálni az összegyűttesi hatóerőt. Ez nagy kár, de vigasztaló maradjon annyi, hogy a társulat önálló fellépései maradéktalan sikerrel jártak mind a fővárosban, mind vidéken. A publikum elfogadta a magáénak az együttest. Ugyanakkor az a Rábai Miklós, aki sosem törekedett tekintélycsinálásra, két-három éven belül elismert hazai szakteknitély lett.

Az elismertség és tekintély hamarosan külföldön is kialakult. A berlini és varsói Világifjúsági Találkozók (1951, 1953), a hatalmas arányú szovjet-kínai turné ugyanebben az időben, s valamivel később az első nyugat-európai utak (Franciaország, Anglia) mind hozzájárultak a társulat elismertségéhez.

A nyugati napilapok és szaklapok például, amelyek a táncról szólva addig kizárólag a balettprodukciókkal törődtek, ezúttal kivételt tettek, s nem reklámcikkeket, hanem méltató kritikai beszámolókat közöltek. Az MÁNE fellépéseiben megéreztek a tánc és a néptánc másnemű megközelítését, mint amit korábban tapasztaltak.

Az együttes nagyjából ekkor állt dicsősége első tetőfokán. Kevesen sejtették, hogy ekkor már megindult a belső forrongás az újabb táncos mondanivalóért és kifejezési formákért. Végül Rábai közzétette „téziseit”, az egykori Táncművészet hasábjain. (Tovább, a népi balett felé, Táncművészet, 1955. június: Modernet, magyart, európaiat! 1956. aug.) Személyes példálózás nélkül voltaképpen a bartóki utat tűzte ki a néptánc elé, a teljességre törekvést igényelte az élet és az ember ábrázolásában, műfaji kitörést kívánt a szokványossá lett szvitformából, nyitást a játék, a mese, a ballada, a dráma felé. Egyszóval kitörést „a néptánc mint dekórum” szerepköréből. Nem is állt egyedül ezzel a kívánságával. Vele volt a MÁNE tánckarának élcsapata, „házi értelmisége” és több fiatal koreográfus is (*Náfrái László* pl. a *Makarcsudra* táncjátékkal, *Vadasi Tibor* pedig több korábbi és későbbi játékaival).

Az elhatározásból színpadi tettek születtek. Rábainál elsősül *A kisbojtár* c. mesejáték 3 felvonásban (1956), majd az ötvenes és hatvanas évek fordulóján egy sor egyfelvonásos: *Barcsai szeretője*, *Latinca balla-*



Gulyás László–Rábai Miklós: *Farsang Bekölcén*

da, Jóka ördöge, Kádár Kata. A táncművészeti szakma izgalommal várta mindezek bemutatóját, s valamiképpen a folytatást is elvárta volna. A nagyközönség érdeklődése azonban megoszlott: míg *A kisbojtár* hatalmas előadásszámában mehetett, zsúfolt színházi és szabadtéri helyszíneken, vidéken is, az egyfelvonásosokat kevesebb érdeklődés kísérte, s többen „a régi szép” műsorokat sírták vissza. Sajnos, a saját érdeklődése is meghasadt, abból a meggondolásból, hogy „ez-e a MÁNE feladata, s nem a szórakoztatás?”, illetve: „olyasmivel állnak elő, amit a balett már régen kitalált”. Roppant sajnálatos egyébként, hogy Rábai és az együttes erőfeszítéseit a hivatalos kulturális szervek közönye kísérte. Külföldi reflexiót alig említhetünk. A kisbojtár egyetlen franciaországi előadása élénk érdeklődést keltett, az egyfelvonásosok egyik hazai bemutatója után pedig az itt vendégeskedő Mojszejev Együttes táncosai lelkesülten rázogatták táncosaink karját: „Bizony, náluk is nagyon elkelne már ilyesmi!”

A korábbi lelkesültség, a befektetett agy- és lábmunka tehát csak viszonylagos honoráláshoz jutott, ami nem gátolta Rábait és az együttest egy újabb nekifutásban. Ez pedig a kamara-táncművek

programja lett, amely *13 Táncminiatűr* címmel került 1963-ban a közönség elé.

A miniatűrökben Rábai teljes gondolati és formálási szabadságot adott önmagának és koreográfustársainak (*Létai Dezsőnek* és *Vadasi Tibornak*): voltaképpen abban az irányban kívánt nyitni, amelyet a „Modernet, magyart....” programban általánosságban kitűzött. Sajnos, az est nem járt a kellően meggyőző hatással. Az derült ki, mintha a programot meghirdető koreográfus tudott volna legkevesbé belefeledkezni kitűzött témáiba, s illusztratív megoldásokat választott, míg a társak alaposabban megformálták műveiket. A csendes visszhanggal záruló estet már másnap sokkoló fordulat követte: Szakmai nyilvánosság előtt Rábai tévedésnek minősítette és megtagadta a programot, s kiadta a jelszót az együttesnek: „Vissza a folklórhoz!”. Ezzel a fordulattal nemcsak az önmagukat hajszoló táncosokban keltett csalatkozást, kivívta a székszeptist is, hogy vajon milyen is lesz a folklórhoz való visszatérés? Akik gyanakodtak, nem alaptalanul tették, legalábbis a következő esztrádműsorok tanúsága szerint. A triós forma keretébe foglalt új kompozíciók többnyire a régi látáshoz igazodtak, s a problémátlan-hangulatos dekoratívitásnak adtak helyet.

Arra, hogy Rábai Miklós komolyan fogta, amit egyszer meghirdetett, az 1968-ban bemutatott *Utak* adott meggyőző koreográfiai példát. Rábai ebben a kissé szimfonikus karakterű táncban 1956-nak állított emléket, de úgy, hogy a kész színpadi formát 1995-ben is vállalhatta volna, nem utolsósorban azért, mert a táncos formákat a belső hevület és az igazságkeresés fűtötte. Sajnos, ezt a vallomásértéket ismét kevesen méltányolták a szakmán kívül. Pedig éppen ez a darab bizonyította, hogy az említett megbicsaklás után vissza tudott találni egykori énjébe: a társadalomról és a társadalomnak mondott, átélt, keserű igazságot.

Nem kétséges, hogy Rábai nélkül és a MÁNE táncosai nélkül az *Utak* nem születhetett volna meg, s nem kétséges, hogy a magasrendű eszmeiség és (nem illusztratív) formáltság együttese nem egyszerűen politikailag is értékelhető személyes vallomást tárt fel, s hogy a bonyolultságukban is áttekinthető formák a koreográfiai formálásban is útmutató szerepet töltek be.

Az Utakkal voltaképpen lezárult Rábai Miklós koreográfiai életműve. Mire lehunyja szemét, neve már ismerősen cseng fél Európa művésztársadalma előtt. Nekünk azonban az a fontos, amit nemzeti táncművelésünkért tett. Hogyan foghatjuk egybe negyedszázados munkálkodásának tanulságait?

Például úgy, hogy magyar volt, de sohasem magyarkodott. Létét természetes adottságnak tekintette. Például úgy, hogy pályáján botcsinálta doktorként indult, s emiatt soha nem nézte le az amatőröket, vagy akik kívülállóként keresték meg ötleteikkel, gondolataikkal. Továbbá úgy, hogy életrendjében nagy jelentőséget tulajdonított a napi akkumulációnak, legyen az gyűjtés, olvasmány, színházi élmény. Szerzett tudását pedig nem vállonveregetésre vagy prófétálásra fecsérelte, hanem, ha az alkalom úgy hozta, egyszerűen megosztotta partnereivel, legyenek bár egyenrangúak vagy alárendeltek.

A felívelő Rábainak ezért is jellemzője a közösségteremtés, a kölcsönös impulzusok alapja, a „csináljuk együtt!” léggömbje.

Koreográfusként alaphangja a derű, a természetes életöröm, ez fejeződik ki legtöbb szvitjében, lírai táncában. Nem mintha az élet



Daróczi Bárdos Tamás–Rábai Miklós: *Sárközi vigasság*

gonosz, véres pillanataitól meghátrálna. De a szembenézésnél is mértéket tart, mint ahogy a szerelem színpadi megjelenítését sem ürügynek tekinti hosszas vájkálásra. Eközben fogékonysága a nemzeti múltra és jelene még termékenységet ígért a színpadra, csak halála ide is pontot tett.

Egy leendő koreográfiai formatan szerzője bizonyára kevés példát állíthatna elő Rábai és a táncszimfonizmus kapcsolatára.

A *Háry-toborzók* és intermezzok világán kívül szinte nem is akad más. És ez ne jelentse azt, hogy érzéketlen volt a zene üzenetére, impulzusaira. Dehogy volt az! Csak valahogy nem tartotta ildomosnak, hogy rátolakodjék mások partitúrájára. Vagy talán formanyelvét nem érezte elég kifejezőnek, gazdagnak? Nem tudhatjuk, mint ahogy azt sem, hogy az önkifejezésnek mondott, gyakran nácisztikus magatartás miért volt ellenére. Színpadi formavilágát külön listázhatnók: a primér sor- és körformák mellett a félkörös és csoportos vonulások, a „szembe” és „oldal” beállítások mellett a feltűnedező diagonálok, a szóló és csoportos „nagy totálok” mind ide tartoznak, lírai és drámai művekben egyaránt. És akkor még nem



Kocsár Miklós–Rábai Miklós: *Derecskei verbunk*

említettük a táncfolyamatokat megszakító vagy lezáró pózokat, szüneteket és felkiáltójeleket, melyek alkalmazásában mindig megtartotta a mértéket, soha nem táncpótlékként alkalmazta őket.

Ritmuselemző és ritmusteremtő készségét akár legendásnak is mondhatjuk. Az alföldi, de kivált az erdélyi férfitáncok átvételekor ez az adottsága különösen hasznosnak bizonyult. De még az egyszerű pózokat, emberi magatartásformákat is ritmizálva tudta elképzelni.

A *Kisbojtár* egyik epizódfigurája a kucséber, aki járkál az alföldi nagyvásárban, s hasán lógó kosarából mindenféle bazárárut, apróságot árusít. Nos, a darab folyamán a vásárt ellepő rablók a kucséberre is lecsapnak, kifosztják. A szerepet Vadasi Tibor alakította közmegelegedésre, de egyszer nem tudott fellépni, pótolni kellett alakítását. Az utód *Papp Mihály* lett, aki elvonult Rábaival a próbaterembe. És még órák múltak el, amikor még mindig hallottuk a Miskára záporozó instrukciót:

Remeg! Kettő, három, négy.

Nyaka is! Kettő, három, négy.

Feje is! Kettő, három, négy.

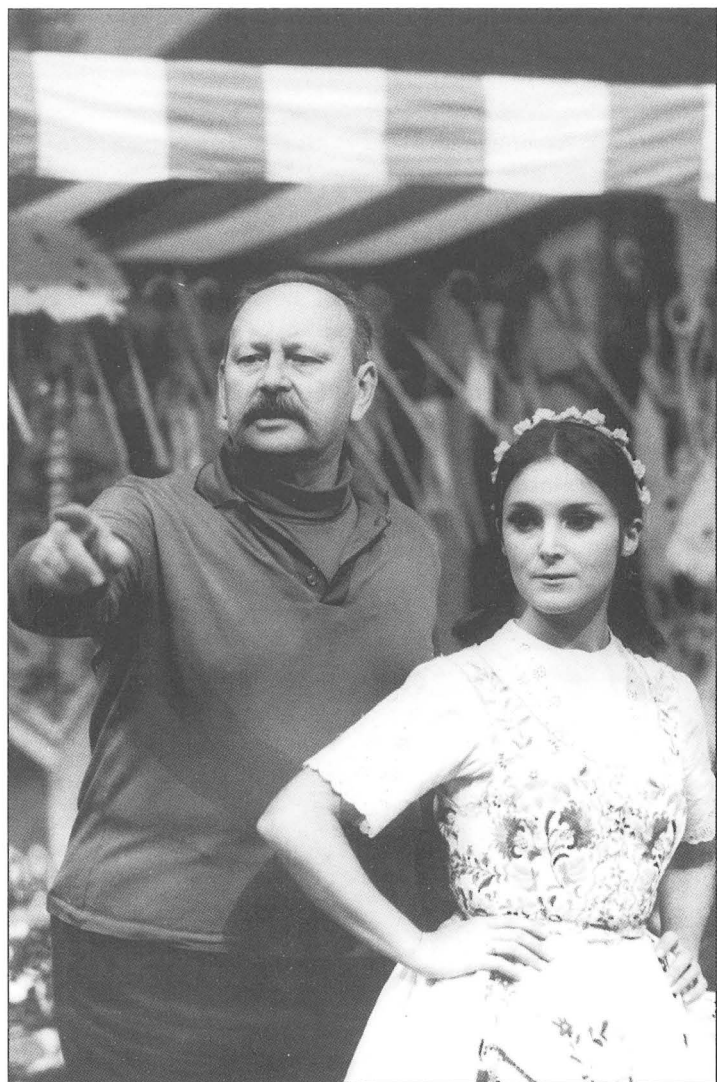
Mindene! Kettő, három, négy.

Ez így persze paródiatéma lett, de Miska mindenesetre alaposan fejébe véste a remegést. Mennyivel bonyolultabb lett a szatmári és erdélyi férfitáncok, a cigánytáncok elemzése, amikor a pergő ritmust apró szünetek vagy szinkópák tarkították! A botolókról már nem is szólva.

Áttekintettük egy koreográfus pályáivét. Igyekeztünk bepillantani szemléletébe, s alkalmilag módszerébe is. És mindez nagyon kevés a negyedszázadhoz képest, melyet Rábai Miklós lerótt tánckulturánk szolgálatában.

De hiszen lehet folytatni. Ő ugyanis visszavonhatatlanul lezárta életművét, de hogy milyen is volt ez az életmű, azt feltárni sokunk kötelessége lehet.

Budapest, 1996. november



Hozzászólók



Vavrincez Béla–Erdélyi Tibor: *A halálra táncoltatott lány balladája*



Csenki Imre–Rábai Miklós: *Cigánytánc*

Náfrádi László

Rábai Miklós korszakos jelentőségű művész volt, óriási tehetség, aki megkereste és megtalálta az utat tehetsége kiteljesítéséhez. Még-hozzá úgy, hogy alkottóműhelyt teremtett, amelyben társaival együtt tanult és tanított. Nyitott volt, meg akarta tanulni és meg is tanulta a mesterséget.

Mit jelent ez? Ez azt jelenti, hogy amit a szakmáról el lehetett olvasni, azt felkutatta, elolvasta, mint a szivacs magába szívta. Példaként *Noverre*: „Levelek a táncról”, *Rabinovszky Máriusz*: „A tánc” c. munkákra, *Nizsinszkij* életrajzára utalok, továbbá a balett történetének és balett-librettóknak a tanulmányozására stb.

Nyitott volt új benyomások befogadására. *Maác* László tanulmányában foglalkozik a MÁNE alakulásakor kialakított művészi út kérdésével. Valóban az együttes nem másolta, nem akarta másolni egyik szovjet együttest sem, de előítélet nélkül tanulmányoztuk őket: a *Pjatnyickij Együttes* népi hangvételeit, népi zsánerképeit, azok színpadi feldolgozását, a *Mojszejev Együttes* számainak szerkesztésmódját, vagy bizonyos számaikban (a Sastánc, a Horumi vagy a Partizánctánc) a drámai sűrítést, vagy a Grúz ÁNÉ-nak a kontrasztosságát, líráját, költészetét. Nem átvettük, nem másoltuk, hanem tanulmányoztuk, elemeztük, értékeltük azokat, és gazdagodtunk általuk. Minden ami felhasználható volt, ami gazdagította a munkát, arra nyitott volt Rábai Miklós. Például a *Sztanyiszlavszkij-módszerre*. Lelkesen olvasta, olvastuk mi is. Alkalmaztuk ezt a módszert, és ami használhatónak bizonyult, azt megtartottuk.

Nagyon fontos volt a zenei, műzenei formák tanulmányozása, elemzése, Gulyás László értő segítségével. Ehhez társultak az utazások során szerzett szakmai élmények. Kitüntetett helyen a kínai táncművészet, a kínai opera magas technikai színvonalú mozgáskultúrája, a sajátos kínai nemzeti balett tanulmányozása, elemzése. Itt már megfogalmazódott a magyar népi balett ideálja is. A szerteágazó, de a szakmához valamiképpen kapcsolódó érdeklődés, tudásszomj olyan sajátos műveltséget adott, amihez a helyszíni néptáncgyűjtés, a gyűjtött táncok tanulása, elemzése járult. Mindezek pedig egy magas szintű mesterségbeli tudássá összegződtek. Ez olyan mesterségbeli tudást jelentett, amellyel kibontakozott Rábai Miklós kivételes tehetsége, gazdag életműve.

Sokszor többes számban kényszerültem fogalmazni és ez jellemző Rábairól szólva, mert tulajdonképpen Rábai együttese, de főként és döntően a Magyar Állami Népi Együttes, igazi alkotóműhely, tanítóműhely volt. Rábai nyitottságához adalék, hogy nem zárkózott el a fiatal koreográfusok próbálkozásaitól. Segített, lehetőséget adott. Említhetem saját példám, *Létai Dezső* alkalmazását vagy a már koreográfusként nevet szerzett *Vadasi Tibor* felvételét az együttesbe.

Rábai Miklós kivételes tehetsége, sokszínű alkotóegyénisége elismerést szerzett a magyar néptáncművészetnek. Az elmondottak csak egy-két ecsetvonással egészítik ki Rábai Miklós portréját, jelezve, hogy élete, művészi pályája egyaránt példaértékű, tanulságos, amiből meríteni, tanulni, kinek-kinek épülésére szolgál.

Várady Gyula

Rábai Miklós. ... Egy nagybajuszú bácsi klarinétozik a hárshegyi regős táborban a békéscsabaiak sátra előtt. (Bácsi? 26 éves volt akkor.) Örömmámorban úszó gimnáziumi tanár Gyulán, a régi faszínház színpadán, az első országos néptáncverseny megnyerése után. S még ebben az évben az első személyes találkozás a MEFESZ Együttes megalakulásán, 1948 őszén. Az első találkozás, amit végtelenül sok követett huszonhat esztendőn át. Örömeik és gondok, megvalósított és megvalósításra váró tervek és álmok. Először egy nagy együttesről, ahol reggeltől estig táncolni fogunk, és csodálatos dolgokat csinálunk. És a csoda eljött. Élni kellett vele.

Rábai Miklós tudott is kezdeni vele valamit. Eleinte talán csak érezte, de hamarosan már tudta és hirdette is, hogy a néptánc, népdal, népzene – ami számára mindig oszthatatlan egységet jelentett – funkciója, felhasználási módja megváltozott. Példának emlegette, hogy gyerekkorában, amikor elmentek a kútra vízért, amíg vártak a sorukra, énekeltek. Ma már, amikor a pesti lakásban kinyitja a vízcsapot, nem énekel hozzá. Meg kell menteni, őrizni kell a hagyományt, de ha színpadra formáljuk, mondani is kell vele valamit. „Ha van mondanivalód: mondd el, de ha nincs, akkor tacet...”

Mesélő kedve már a MEFESZ DISZ Együttesben jelentkezett, amikor a Lúdas Matyi szvitet komponálta. Ez a szándék folytatódott a Magyar Állami Népi Együttesben elsőként megvalósított *Völgyéségi lánynézőben*. És megszületett a bemutatkozó első nagy műsor. A játékos *Fonó*, az *Üvegtánc* és mindezek koronájaként az *Ecseri lakodalmas* csodálatos lírája. A néphagyomány gyöngyszemeit eredeti környezetükből kiemelve valódi színpadi műveket komponált. Alkotott.

Ez a valamit mondani akarás végigkísérte rövidre sikerült élete egész során. Elég, ha a háromfelvonásos *Kisbojtár*ra, vagy a *Barcsai szeretőjére* gondolunk. A nagy álmok megvalósítása mellett állandóan próbált gyűjteni, keresni a szavakat, szebbé formálni a beszédet. Manapság könnyű a szemére hányni az anyanyelv ismeretének hiányait. Dehát a magyar néptánc megszállott kutatói csak ezekben az években kezdték felfedezni, rendbe szedni a Berzsenyi által emlegetett titkos törvényeket.

Azóta – hála a táncházmozgalomnak – fiatalok ezrei tanulták és szerették meg a széki táncrendet és a kalocsai marsot, a magukénak vallják és élnek vele. De ha ebből színpadi művészetet akarunk csinálni, elég-e megmutatni egymást követő nemzedékeknek: Így éltek nagyapáitok, dédapáitok, a lakodalmakban így énekeltek, táncoltak, a nagymamák így varrtak, hímeztek, így foglalták dalba, szövegbe fájdalmaikat, örömeiket? A hagyományok megőrzésének ez szép és maradandó formája. De ha a ma emberéhez akarunk szólni ezen a szép nyelven, elég-e elmondani, hogy száz évvel ezelőtt mit gondoltak, hogyan mozogtak sosem látott őseink?

Rábai Miklós üzenete a mához is szól. Tanuljátok meg gyönyörűen beszélni ezt a nyelvet, de ha alkotónak érzitek magatokat, azá akartok válni, mondjátok is valamit!

Vadasi Tibor

Sík Ferenc így nyilatkozott a Képes Hétnek 1988-ban: „Rábait helyre kell tenni, az őt megillető méltó helyre. Meg kell tisztítani emlékét a ráaggatott sallangoktól, legyenek azok bár lelkes rajongások avagy lekicsinylő, bántó vélemények.” A mostani értekezletünk-

nek is ez lehet a célja, mivel Rábai Miklós művészi munkásságának az értékelése nem egészen megfelelő. Mindennek a gyökerei – amiről a mostani táncosok keveset tudnak – régről fakadnak, amint erre *Falvay Károly* utalt a Táncművészetben megjelent írásában, miszerint *Molnár István* végakaratóban megtiltotta, hogy Rábai műveivel együtt szerepeljenek az ő művei.

Nagyon jónak tartom a bevezető előadást, de úgy érzem, hogy még sok mindennel ki lehetne egészíteni. Ugyanígy hiányérzetem volt, amikor a táncművészet elmúlt öt évét bemutató kötetben írtam a MÁNE-ről, valamint az együttes 45 éves fennállását ünneplő műsorát méltattam. Arra az elhatározásra jutottam, hogy meg kellene írni a Rábai Miklós munkásságát, művészi fejlődését bemutató kötetet. Tanulmányoztam a forrásmunkákat (*Sik Ferenc, Maácz László, Várady Gyula* írásai) melyek már nagyon sok mindent megírtak. Ezek alapján egy kronologikus elképzelés körvonalazódott bennem, mely egyúttal kitekintést ad, hogy pl. amikor a Magyar Állam Népi Együttes bemutatkozott, a Honvéd Együttesben mit csináltunk, *Molnár István* mit alkotott és hol. Szóval így szeretném elkészíteni, a könyvet, ezzel szeretném teljesebbé tenni a Rábai Miklósról kialakított képet.

Szabó Iván

Rábait akkor ismertem meg, amikor *Veres Péter* születésnapját ünnepeltük a Nemzeti Színházban. Deákcsoporttal tűnt fel. Olyan hangulatot éreztem, hogy azt gondoltam, ez egy érdekes ember lehet. El is jött a próbánkra a Muhary Együtteshez. A következőt mondtam Neki: „Te valamit érzel. Azt javaslom, ne hallgass senkire, hanem szedd össze a környékeden a táncokat, és próbáld földolgozni őket.” Ez volt az első találkozásunk. Majd a 48-as Néptáncfesztivál és táncverseny zsűrijében az együttesének első díjat adtunk. Molnárék akkor nagyon meg voltak sértve. Olyan ízes új hangot hozott ez az együttes, amit feltétlenül honorálni kellett. Amikor megbíztak a *Honvéd Együttes* vezetésével, szorgalmaztam, Rábait hozzák föl Pestre. Hangoztattam, hogy kell egy nem katona együttes is, és ezzel mások is egyetértettek. Amikor azután megalakult a Magyar

Állami Népi Együttes, a Honvédból többen át is mentek. Rábai nem volt tanult művész, de ragyogó érzéke volt a dolgokhoz és módja volt kibontakozni. Örülök, hogy indításában részem lehetett.

Lengyelfi Miklós

Nem tudom eléggé dicsérni a Magyar Állami Népi Együttes igazgatóságát azért, hogy Rábai Miklós halála után 20 esztendővel „Rábai élő örökségéről” rendez tanácskozást.

Annál inkább illeti dicséret, mert jó néhányan emlékeznek még azokra az időkre, amikor meg kellett menteni Rábai örökségét. A Magyar Televízió az élvonalban vállalkozott a Rábai koreográfiák rögzítésére, és az utolsó pillanatban sikerült is fővételeket készíteni.

Több mint harminc éve nem élek, nem tartozom ebbe a körbe, de engedjék meg, hogy a pálya széléről bekiabáljak. Meglehet, hogy kívülállóként naivak, szakszerűtlenek amit mondok, de fönntartom annak a lehetőségét, hogy kívülről talán másképpen látszanak bizonyos dolgok, élesebbek lehetnek a kontúrok.

Amióta az első hivatásos együttes, a Honvéd Együttes, 1949-ben megalakult Szabó Iván vezetésével, azóta tulajdonképpen vita folyik két alkotóiskola között. Ez a vita fonta körbe a Magyar Állami Népi Együttes első bemutatóját, erről szólt Molnár István kritikája, az emlékezetes jellegvita, a táncházmozgalom. Ezt a két irányzatot más művészeti ágban használatos terminus technikussal tudom ma érthetően megnevezni. Az egyiket dokumentalista koreográfia iskolának, a másikat fikciós iskolának nevezném. E két iskola képviselői évtizedek óta alkotnak egymás ellen feszülve, és a korszellemtől függően, hol az egyik, hol a másik élvez prioritást a néptáncművészetben. Hol az autentikusság, hol az alkotói fantázia szülte színpadszerűség élvezi a nagyobb megbecsülést. De ne tessék elhamarkodottan, személynevekkel behelyettesíteni a két irányzatot.

Ezeknek az évek folyamán al-irányzatai születtek, tábornokai mellé altábornokok léptek fel, és nyomukban mára tisztességes arzenál gyűlt össze a még fel nem robbantott puskaporból.

Az ötvenes években három hatalmas személyiség vezette a tánc-hadsereget: *Szabó Iván, Molnár István és Rábai Miklós*. Aki most azt gondolja, hogy szerintem Molnár István volt a dokumentalista és Rábai a fikciós koreográfus, az nagyon nagyot téved. Ugyanis megítélésem szerint Molnár is, Rábai is fikciós koreográfusok voltak. Az akkori kultúrpolitika eléggé el nem ítéhető ideológiai manőverezéssel állította őket és alkotó stílusukat szembe egymással. Megpróbálták megosztani a néptáncmozgalmat Molnár-pártiakra és Rábai-pártiakra. Pedig mindketten azonos művészi koncepciót vallottak elveikben is, és lényegét ítélve a gyakorlatban is. Csak alkotó egyéniségük különbözött. A dokumentalisták, akiket én annak nevezek, Rábai és Molnár nyomdokain léptek elő. Itt hadd tegyek egy kitérőt. Évekkel ezelőtt a költő *Csoóri Sándor* azt nyilatkozta, hogy két nagy jelentőségű pillanat volt a magyar néptánc életében. Az első, amikor a tánc felkerült a színpadra, a másik, ennél jelentősebb, amikor lejött a színpadról. Nem vitatom, a megállapítás blikkfangos, de Csoóri megállapításának valóságtartalma nem biztos hogy igaz. Amikor is a néptánc felkerült a színpadra, a színpad törvényei szerint kellett viselkednie, a művészet kategóriájába kellett integrálódnia. Példaként említem, hogy a magyar színháztörténetben volt egy időszak, amikor *Molnár Ferenc* darabjait elmarasztalóan hatásvadásznak minősítették. Hát nem az a a dolga a színháznak, hogy hatása legyen?

A néptáncnak is hatást kell provokálnia a nézőből, ha felmegy a színpadra. Ha pedig lejön, akkor két eset lehetséges. Vagy visszatér egy korábbi állapotba, vagy ahogy Shakespeare mondta, magán hordja a színpadi léte nyűgét, nyilait. Ekkor lép be a dokumentalista iskola, amely az eszközt teszi meg célnak. A tánc tájnyelve lesz a koreográfus mondanivalója.

Rábai Miklós a Magyar Állami Népi Együttes 1951-es bemutatóját követően kapta az első kritikát, hogy művei nem autentikusak. Akkor még nem így fogalmazták meg, például a *Fonóról* azt mondták, hogyan került bele a széktánc a bodroghközi táncokba, hiszen Bodroghközben a széktáncnak nincsen hagyománya. Rábai nem a Bodroghköz táncait akarta bemutatni, hanem egy fonót akart színpadra állítani. A fonóban megjelenő emberek mozgását zömében a Bodroghköz tánc nyelvén fogalmazta meg.

Rábai műveit nem lehet összetéveszteni. Mindegyik más, mindegyik magán viseli Rábai sajátos alkotói stílusát és persze Bodrogköz, Ecser, Magyarvista táncnyelvét is. Nem úgy a nyomukban igyekvő koreográfusokét. Rábai is Molnár is a színpad alapvető törvényei szerint alkották meg műveiket. Emberek, jellemek élnek az ő színpadjukon, akik törekszenek valamire. Törekvésüket egy másik törekvés akadályozni igyekszik. Gondoljunk az *Első szerelemre*, vagy Rábai legkomplexebb művére a *Kisbojtárra*. Máskor pedig valamiféle szertartásrendet kell végigjárni a szereplőknek pl. az *Ecseri lakodalmában* a menyasszonynak és a vőlegénynek. A *Háromugrósban* pedig játszadozó, önfeledt és vonzó lányok lépnek elénk.

Ha ma a magyar néptáncművészet jövőjéről beszélünk, nem lehet figyelmen kívül hagyni sem Rábai, sem Molnár művészetét. A kérdés nem úgy szól ma már, hogy Molnár vagy Rábai. Ha a magyar néptánc művészi rangját meg akarjuk tartani, és ez fontos a mi számunkra, akkor Rábai és Molnár örökségét együtt kell elfogadnunk, abból tanulva kell átlépni a XXI. századi művészet világába.

Amikor Molnár István 75. születésnapjára televíziós műsort forgattunk, *Falvay Károly* volt Molnár István beszélgetőtársa. Az akkor csúcsponton lévő táncművelésről kérdezte Karcsi Molnár Istvánt. Ő azt mondta, az utánpótlás nem művészet. Azt tehát, amit Rábai élő örökségeként elmondtam, hadd zárjam azzal, hogy a dokumentalizmusnak is helye van a néptáncban, de csak pedagógiai céllal. Ahogy beszélni meg kell tanulni, ugyanúgy meg kell tanulni a tánc nyelvén is beszélni. De ha ez a bizonyos dokumentalizmus a művészet mezébe ágál, akkor a dilettantizmust táplálja. Az utánpótlás nem művészet.

Hegyi Imre

1947-ben ismertem meg Rábai Miklóst Párizs mellett egy világtalálkozón. A békéscsabai Vízi-Cserkészek vezetőjeként egy öt tagú fantasztikusan képzett csoportot vezetett. Majd 1953 nyarán részt vettem vele egy gyűjtőkörúton Szeremlén és Érsekcsanádon ahol *Keszler Máriával* együtt gyűjtöttük a Háromugrós motívumait és zenei anyagát. Egy életre beleégett Rábai a lelkembe ezeken a napo-

kon. Hiszen emberi sokszínűségének annyi arcát mutatta meg, csodálója lettem...

Rábai minden helyzetben színházat csinált. Rájött arra, hogy ez a gigantikus együttes nem tud eljutni az ország olyan pontjaira, ahol nincs nagy színpad. Az ő fantasztikus ötlete volt, hogy kettéosztotta az együttest, és azonos műsorral két irányba küldte (a Duna-stábot és a Tisza-stábot azért, hogy kétasztahtnyi színpadon is színházat vi-gyen a műsort kedvelő közönség elé. Borzasztó nagy tett volt ez.

Mi temetni nagyon tudunk, meg újratemetni, meg exhumálni is – mint kiderült. Nyilvánvalóan ennek az értekezletnek a végén fényesre glancoljuk Rábai Miklósnak a koronáját. Újból ragyogni fog, és talán emberségében, sokszínűségében is közelebb kerül hozzánk. Hadd kérdezzem meg, hogy ez a mélyen tisztelt grémium, amelyik nyilván azért hivatott ide, mert szava van a magyar táncművészetben, mert megnyilvánulásai szerint döntöttek politikai hatalmak így vagy úgy, hol volt az elmúlt tizenöt év alatt, amikor Rábai Miklós tiltott, még csak nem is túrt, hanem közellenségként képviselt egy irányzatot, amire azt mondák, hogy Gyöngyösbokréta, hogy revü, hogy flitteres, hogy rossz és ezért nem képviseli méltóan a néptáncot és a magyarságot.

Azt kell mondjam, megvannak a felmentő indokok. Olyan évtizedek állnak az egész magyar társadalom mögött, amiben értékváltságot, értékpusztulást értünk meg, és lettünk magunk is sok esetben a hallgatásunkkal asszisztálói az érték lepusztulásának. Ebben a mondatomban, mindenki keresse meg a maga felelősségét.

Én egy kicsit abszurd dolognak éreztem, hogy azok a nálamnál avatottabb emberek, akik itt is megszólalnak, vagy ide sem jöttek el, távollétükkel tüntetve, valamilyen elv mellett, hogy azok miért nem tették helyre ezeket a dolgokat időben.

A közönség többsége Rábai Miklóstól csak az „*Ecseri lakodalmast*” ismeri, de szembesülni kell azzal, hogy 14 egész estét betöltő műsora volt közel ecseri színvonalú. Lehet, hogy a szakma vitatkozik, hogy melyiknek milyen az értéke, mert a szakmának az a dolga, hogy vitatkozzék, álláspontokat képviseljen, és bizonyos álláspontok elhallgatásával és megtámogatásával saját pozícióját erősítse. Volt az a bizonyos *Tisza-n innen, Dunán túl* című műsor, a mindenütt bemu-

tatásra alkalmas műsor, amelyiknek forradalmi feladata volt abban az időben, amikor éppen zajlott a magyar társadalom nagy átalakulása. És erről a műsorról másfél évtizedig azt mondták, úgy rossz, ahogy van, tessék elfelejteni, mert csak a „motívum” üzen, és ha valaki azon túl akar valamit a tánccal kezdeni, az eretnek és többet árt az ügynek, mint használ.

A maga idején Rábai olyan zeneszerzőkel alkotott együtt mint *Petrovics, Farkas, Szokolay*. Ha most körülnézünk, hogy a mai koreográfusok milyen kapcsolatban vannak a mai magyar zeneszerzőkkel, szomorú a helyzet. Nagyon felelősségteljes ez a beszélgetés, mert az égi kávéházból, capuccinójuk kevergetése mellett olyanok néznek le, mint *Pásztó Miklós, Gulyás László, Vujicsics Tihamér*. Azok akik alkotótársai voltak Horváth Vincétől kezdve – aki elsőnek ment el a nagy vezetői társaságból – nagyon idefigyelnek, hogy helyére került-e az az életmű, amire ők életet áldoztak, és amivel a jelek szerint rosszul sáfárkodtunk. Fogjunk össze, hogy ez az örökség éljen, és újból hozzáférhető legyen.

Lőrincz Lajos

Köszönöm, hogy meghívtak erre a tanácskozásra, elsősorban *Serfőző Sándornak*. Mindjárt azzal kezdeném, nem hiszem, hogy pontosan egy menedzser-igazgató lenne a hibás azért, hogy Rábai tevékenységét több évtized alatt nem tudtuk megfelelően értékelni. Ez a táncművészek feladata lett volna, és az ezért felelős személyeké.

Az, hogy most itt vagyunk, azt valóban neki köszönhetjük és reméljük, a jövőben még hasonlókra sor kerülhet.

Egészen közelről nem ismertem Rábait. Egyszer találkoztam vele, amikor Marosvásárhelyen az Állami Székely Népi Együttes megalakításával foglalkoztunk 1956-ban. Segítségért jöttünk ide. Ugyanúgy nem hivatásos szakemberek álltunk össze akkor, hogy együttest alakítsunk, mint annak előtte a Magyar Állami Népi Együttes csatában. Rábai Miklóstól olyan segítséget kaptunk, hogy otthon felemelt fejjel kezdhattük az együttes megszervezését, beindítását. Azt mondta Noverre hivatkozva: „A tánc a szép test művészete.” Olyan táncosokat gyűjtsetek magatok köré, akiknek mint egyéniségeknek súlya van a színpadon.

A Magyar Állami Népi Együttes régi tánckarának egyik leghatalmasabb értéke az volt, hogy olyan személyiségek táncoltak a színpadon, akiknek egyenként is művészi súlya volt. Akkor hogyan lett volna közösen egy Rábai-kompozícióban is. Rábai ott volt az élvonalban a néptáncokban gyökerező színpadi magyar tánc megteremtésében. Egy új művészet született. Ezt a művészetet nagy felelősségtudattal fejlesztette és művelte. Ennek óriási hatása volt a határon túl megalakuló magyar hivatásos és félhivatásos együttesek tevékenységére.

Nagyon sokszor küldött nekünk Rábai Miklós anyagot, elküldte például az Ecseri lakodalmas partitúráját, és a mi kórusunk énekelte. Felhívta a figyelmünket arra, hogy jó, ha a hármas formációt használjuk, tehát legyen ének-, zene- és tánckarunk. Mindezt megvalósítottuk. Valóságos győzelmi hadjárat volt az, amikor a megalakult Állami Székely Népiegyüttes végigvonult Erdélyen. Úgy is mondhatom, hogy ez volt a hőskorszak tánc kultúránk életében Erdélyben.

Olyan óriási hatása volt annak, amit a színpadon műveltünk, hogy elfelejteni máig nem lehet. Annyi viszont biztos, hogy egy idő óta bűncselekménynek kezdett számítani, ha valaki ezt a kultúrát magáénak akarta vallani.

Daróczi Bárdos Tamás

Rábai művészi és emberi portréjához néhány adalékot szeretnék szolgáltatni. Sokszor volt szerencsém alkotni, dolgozni vele. A folyamat úgy zajlott, hogy ő elmondta, mit szeretne csinálni, milyen jellegű táncot, mit akar vele kifejezni, körülbelül hány percesre gondolja. Jegyzeteltem, hogy milyen jellegű zene kellene hozzá. Megkerestem hozzá a dallamokat és vázlatot készítettem. Ezt jóváhagyta, azt mondta, hogy ez a dallam nem egészen az, ami neki kellene. Ha elfogadta a vázlatot, elkészítettem a zongorakivonatot, ő megalkotta rá a táncot, és aztán a tánc megtekintése után – azt alaposan kijegyezelve – hangszerelhettem meg a darabot. Nagyon jó volt így együtt dolgozni. A *Négy erdélyi férfitánc* megalkotásánál – ahol négy különböző táncípust jellemezett, és körülbelüli tempókat mondott – én kerestem hozzá a dallamokat, és aztán a tánc bekerült az *Ecseri lakodal-*

mas című műsorba (eredetileg nem volt benne). Megállta helyét az idők rostáján. Ma is műsoron van, és nagyon kedvelem.

Nagyon szép élményem volt, amikor a *Jeles napok* rám eső részét készítettük. Elkészítettem a tornak a zongorakivonatát, megmutattam neki, könnyekig meghatódott, és azt kérte, mondjak magnóra néhány mondatot Varga Böbének, aki majd éneklí a siratót, mert ez nagyon *Varga Böbének* való feladat, és biztos jól fog esni neki, ha szölok pár szót. Ez megtörtént, és azt hiszem, Böbe egyik kiemelkedő művészi teljesítménye volt, ahogy megcsinálta a színpadon.

Portréját kiegészítve: meleg emberségeről tanúskodik a következő eset. 1974-ben kérte, hogy írjam össze a sikeresebb zenéimet. Ő azokat továbbította. Egyik nap levelet kaptam, hogy Erkel-díjat fogok kapni. Aznap este előadásunk volt, és amikor jöttem be, itt sétált föl-alá az előtérben, és várt engem. Első kérdése az volt „fiókám, kaptál egy levelet?” Mondom, kaptam. Sírva ölelt meg. Örömeben sírt. Én azt hiszem, ennél nagyobbat nem lehet emberről mondani, hogy a másikért tesz valamit, és ha ez a jótett valóra válik és eredményes lesz, örömeben el tudja sírni magát. Amíg élek, ezt a képet nem felejtsem el, és amíg élek én nagyon nagy művésznek és nagyon nagy embernek tartom Rábai Miklóst.

Ripka Ilona

Abban a szerencsés helyzetben vagyok – amit nem tudok a sorsnak meghálálni – hogy huszonnégyszáz évig voltam Rábai Miklós asz-szisztense. Előtte két évig együtt voltam vele a MEFESZ táncegyüttesbe. Nagyon boldog vagyok, hogy huszonvalahány évi hányattatás után megérhettem azt, hogy Rábait rehabilitálják. Könnyek nélkül szinte nem tudok erről beszélni. Remélem, ez nem csupán egy fellobbanás, folytatása is lesz.

Ha Rábai-mű felújításáról lesz szó, szóljatok, boldogan jövök, segíték. Egy kicsit siessetek. Ragadjátok meg azt az alkalmat, hogy még egészségben el tudjunk hozzátok jönni.

Láttam az *Ecseri lakodalmas* c. előadásotokat, nagyon boldog voltam, hogy ti, akik elég sok rosszat hallottatok Rábairól, az ő műveit

ilyen hittel, ilyen csodálatos elevenséggel adták elő. Viszontláttam azt, amit én 1950-ben csináltam. Nagyon sokszor betanítottam, és továbbra is fölajánlom, hogy ha bármiben tudok segíteni, szívesen jövök. Csak siessetek, mert nem tudjuk meddig élünk.

Fejes Sándor

Kapcsolódva a bevezetőhöz, a *Barcsai szeretője* c. műhöz kívánok néhány megjegyzést fűzni. A darab Erkel színházi bemutatója után Matyóföldön szerepeltünk. Itt Miklóssal a ballada előadása után beültünk a közönség soraiba, és kikértük a közönség véleményét. Én egy paraszt menyecske mellé kerültem, aki azt mondta: nagyon világos volt, de ezt a szép asszonyt ilyen kis félrelépésért kár volt megölni. Értette tehát, hogy miről van szó.

Nem sokkal ezután Párizsba utaztunk. Az impresszárió vállalta a ballada előadásával járó plusz kiadást (rezesekkel és ütősökkel kellett kiegészíteni a zenekart), csakhogy valami újat is bemutassunk. Annyira jól sikerült – s ezt még ma is büszkén mondom el –, hogy a ballada előadása után *Maurice Béjart*, aki nem akárci ebben a szakmában, feljött a színpadra és gratulált. Ezután még két hétig volt műsoron a ballada annak ellenére, hogy a párizsi operaház táncosnője Daydé mindent elkövetett annak érdekében, hogy lekerüljön a műsorról. Ugyanis annyira megtetszett neki a szerep, s nem akarta, hogy kifusson a darab.

Vavrinecz Béla

Rábai Miklóssal 1949-ben, a MEFESZ Együttesben találkoztam. Ide *Gulyás László* vitt, s több táncához írtam ekkor zenét. Ez volt első kapcsolatam a néptáncmozgalommal.

Számomra ez a kapcsolat természetes volt, hiszen a Zeneművészeti Főiskolán a Bartók–Kodály nevével jelzett népi irányzat híve voltam, mely a nemzeti művészetet kívánta megvalósítani a népire építve azt. Ezért volt magától értetődő, hogy a hasonló célkitűzést

valló néptáncosok mellé álljak. Ez nem jelentett tematikai beszűkülést, hanem azt, hogy korszerű művészetet teremtsünk az ősi magyar hagyományokon.

Mind Rábai, mind Molnár ezt vallotta, ezt az utat járta – persze saját egyéniségének megfelelően. A következő, az ún. „második” nemzedék is ezt tűzte a zászlajára. Ám ők már más helyzetben voltak. Míg Rábai és Molnár saját, többé-kevésbé szűkös táncismertükből indultak ki, addig e „második” nemzedék már egyre határozottabban az akkor kibontakozó néptáncgyűjtés eredményeire építhetett. Itt mutatkozott meg az az időeltolódás, az az 50 év, amely Kodályék 1905-ös népdalgyűjtése, feldolgozása, művészi útjuk és az 50-es évek intenzív táncgyűjtése, feldolgozása, tudományos és művészi feldolgozása között telt el.

A magyar néptáncművészet hirtelen felnövő fája azonban megcsínylette azt, hogy míg Bartókék 20–30 ezer gyűjtött népdal alapján, s a helyszíni benyomások, tapasztalatok alapján alkottak (ez az anyag az 50-es években már 100 ezerre rúgott!), addig a tudományos táncgyűjtés, lejegyzés csak ekkor indult, s több koreográfusnál hiányoztak a helyszínen beszerezhető tapasztalatok, élmények. Így míg a zenészek széles, biztos talajon állva alkothattak, addig a táncalkotók csak kicsi és áttételes táncismeretre építhettek. A második nemzedék már merített az új gyűjtésekből, s ezt a legkorszerűbb színpadi megoldásokkal ötvözték.

Ez a látszólag ragyogó előretörés azonban az alap vékonysága miatt a törés veszélyét hordozta, ami a hetvenes évekre be is következett. Az ekkor induló táncművészeti mozgalom a színpadon is csak ilyen jellegű táncokat tűrt meg. A néptáncmozgalom egészének színvonala emelkedett, anyagismerete szélesedett, stílusossága elmélyült. De ugyanakkor az eddigi elért eredményeket visszaszorították, lehetetlenné tették.

Mivel e problémák a mai napig hatnak, érdemes kissé elidőznünk ennél. A mozgalom az eredetit hangoztatta, másolta. Ezt tartották hitelesnek. A materialista-dogmatikus érvelésben megjelent a „tiszt forrás” bartóki kifejezése. Ez azt a célt szolgálta, hogy a másikat ezzel elhallgattassa, lebunkózza.

Az „eredeti” fontos a helyes úton, de nem cél, hanem eszköz! Jó magyar módra mi pedig az addigi jó eredmények helyett, nem mel-

lett igyekeztünk bepótolni a hiányokat, s most kezdhethénnk megint előlről...

Rábaira visszatérve: sok dolog hangzott el. Én *Lengyelffyvel* értek egyet, vagyis Rábait és Molnárt együtt kellene tárgyalni, hiszen jelentőségükben egyformák. Bizonyos fokig kiegészítik egymást, mint két különböző művészi egyéniség. Az, hogy őket szembeállították, politikai fogás volt. A túlérzékeny Molnár Rábai nevére fölkapta a fejét, s hallani sem akart róla, addig Rábai kereste volna a közös alapot. Nekem többször is emlegette, hogy szívesen műsorra tűzné a „Képeskönyvet” – és milyen sok évnek kellett eltelnie, amíg ez bekövetkezett.

Rábaival kapcsolatban fölmerül egy olyan probléma is, ami felveti a kérdést: vajon megérdemli-e a Magyar Állami Népi Együttes nevet a mai együttes? Mert jelenleg csak egy táncegyüttes. Eredetileg azért alapították népiegyüttesnek, hogy a táncon kívül a magyar néphagyományból minél szélesebb részt mutathasson be. Így a népballadától kezdve, a szokásokon át a szabad kompozíciókig mindent, ami színpadon megjeleníthető. Miközben a műfaji kiszélesítés folyt, elmaradt az ennek megfelelő néptáncanyaggal való feltöltés, noha a cél az volt, hogy a zenéhez hasonlóan megvalósítsák a magyar néptáncművészet legmagasabb formáit. Rábai érezte, hogy ehhez a feladathoz át kell alakítania együttesét. Rájött arra, hogy színpadban kell gondolkodnia. Ennek lett a következménye, hogy a kórust tanítani kezdte a színpadszerű táncos mozgásokra. Kár, hogy ez a folyamat megszakadt. A mai felállás nem felel meg e követelményeknek. Erről az együttes akkori vezetése és felettesének, a minisztériumnak rövidlátása, csak a pénzügyi mutatókban való gondolkodása a ludas.

Az MÁNE mai felállása zenei téren is több utángondolást igényel. A cigányzenekar alkalmazása kezdetben szükségszerű volt, mivel ők sokkal életszerűbben tudták a népi anyagot megszólaltatni, mint a sterilen játszó tanult zenészek. Ma, amikor már számosan megtanulták megszólaltatni stílusosan a népi anyagot, a hagyományokban megőrződött eredeti stílust, s rendelkezésre is állnak ilyen zenészek, ezekből a legjobbakat kellene alkalmazni, olyanokat, akik valóban hivatásosak, akik kottisták. Akik alkalmasak arra, hogy saját előadói stílusuk megőrzésével bármit meg tudjanak szólaltatni, amit az együttes arculata kíván!

Kakuk Pál

Már otthon eldöntöttem, hogy mihez szólok hozzá, de már anynyi minden elhangzott, hogy most már ez ismétlés lenne. Azon a jögon viszont, hogy a Magyar Állami Népi Együttes tánckarának a vezetője voltam majdnem tíz évig, felidézem néhány emlékemet.

1967-ben kerültem a Magyar Állami Népi Együtteshez az akkori fiatalítás jegyében, és ekkor kerültem közvetlen kapcsolatba Rábai Miklóssal és művészetével. Mint semmiről sem tudó 18 éves fiatal kölkök úgy találkoztam az akkor már óriási művésszel, hogy szinte semmiben sem tudtam a hatása alól kibújni. Ezt azért hangsúlyozom, mert húsz év múlva azt mondták, hogy ez az, aki megtagadta Rábait, és Tímárt segíti stb. Pedig egész életemben annak a nyitottságnak a szellemében dolgoztam, amire Rábai adott példát.

Ez a nyitottság érvényesült a táncosokkal kialakított munkatársi kapcsolatában is, amikor „koreográfusi segítőtársakként” – ahogy ő nevezte – bevont bennünket az alkotó munkájába. Ez egyúttal olyan közvetlen kapcsolatot alakított ki Rábai Miklóssal, ami megteremtette a véleménynyilvánítás feltételeit.

Alkotó módszeréhez tartozott az is, hogy koreográfiáiban kitűnően felhasználta az egyéniségekben rejlő lehetőségeket és többletet. Így azután pl. az *Ecseri lakodalmas* felújításakor szemünkre hányták, hogy nem tudtuk igazán visszaadni az eredeti hangulatát. De hát ez természetes, hiszen azt nem lehet megismételni, amit a *Csizma* vagy az *Erdélyi Tibi* nyújtott.

Sajnos, korai halála miatt már nem tudta kiteljesíteni életművét olyan irányba, amire a táncházmozgalom, illetve a néptánc kutatás eredményei inspirálták az alkotó munkát. Pedig érvényesült már a hatása a 70-es évek elején, a *Táncra*, muzsikára című műsorában. És hogy az új szemlélet megvalósításában is példát tudott volna adni, arról tanúskodik a *Négy erdélyi férfitánc* c. koreográfiája, a *Derecskei és a decsi* verbunk.

Munkássága óriási értékekkel gyarapította tehát az együttest és a magyar táncművészetet.

Erdélyi Tibor

Rábai Miklós mellett hitet tenni nem valami nagy érdem, nagy dolog. Ifjú életemet én is mellette töltöttem el. Ő az egyetlen igaz, magyar koreográfus, aki személy szerint, személyiségében és művei nagy részében átment a köztudatba. Azóta rengeteg csodálatos mű született, de nagyon kevés ment át közülük a köztudatba. Annak ellenére, hogy azóta a tudomány nagyot haladt előre, és igaza van Kakuk Pálnak, ha Rábai Miklós ebbe születik, azzal is nagyon jól tudott volna gazdálkodni. Éppen ezért – ezt elsősorban a fiataloknak mondom – nem szabad számon kérni Rábai Miklóson a *Kalotaszegi legényes* tiszta pontját, hiszen amikor ő élt, még *Martin György* sem tudta megfogalmazni, hogy van kezdő és záró figurája. Töredékeket tanított ő is az Építők Együttesében, ahol nem jelentek meg a tiszta pontok, mégis büszkék voltunk rá. Mert Jókai Móron nem hiszem, hogy számon lehetne kérni Esterházy irodalmi eredményeit.

Történetiségében kell tehát nézni a művészeti teljesítményét, abban a korban, amikor élt és alkotott. Mindenféle vele kapcsolatos, hamis próféták által hangoztatott kritika egészen odáig, hogy szét



Vavrinecz Béla–Erdélyi Tibor: *Cigányok*

kellene lőni ezt az épületet, ahol Rábai Miklós dolgozik, az nagyon nagy butaság. Mint ahogy primitív szakmai ártalomnak tartom azt, hogy állandóan szembeállítjuk Molnár Istvánt és Rábai Miklóst. Berzenkedhetünk mi akárhogy, nevezhetjük magunkat koreográfusoknak, higgyétek el, hogy ebből a korból Molnár István és Rábai Miklós neve fog fennmaradni a következő évszázadra is. Ennek ellenére remélem, hogy a jövő században is lesz *Ecseri lakodalmas*.

Nem szeretem magunkat, amikor acsarkodunk egymásra. Holott egy ügyet szolgálunk, és az ügyért kellene dolgozni, nem pedig személy szerint egymásra haragudni. Én nem vettem részt az autentikus és dramatikus vitában sem, mert én olyan megalkuvó vagyok, hogy mind a kettőt csinálom, mind a kettőben hiszek. Hadd mondjam meg, hogy *Tímár Sándor Őt legénye* van olyan értékes, mint akár melyik dramatikus tánc. Ha az méltóképpen van színpadra téve, az is lehet európai és korszerű. Az alkotói szabadságot természetesen tiszteletben kell tartani. Mert ha valakinek mondanivalója van erről a világról, azt tegye meg.

Nem értek egyet Csoóri Sándorral – neki is megmondtam többször –, aki azt mondja, hogy ha fölmegegy egy legény a színpadra, abba benne van a szerelem, a gyász, a küzdelem, a harc, a társadalom. Ez nem igaz, ez badarság. Nagyon sok minden benne van, de jó ha azt közérthetően megfogalmazzuk, hogy más is értse.

Nem lenne jó, ha Rábai Miklós is újfent húsz év múlva kerülne ismét terítékre. És a menedzsertípusú igazgatónak az lenne a feladta, hogy ébren tartsa Rábai Miklósnak az értékeit, szellemét, mert olyan kegyetlen korban élünk, amikor sokkal értéktelenebb dolgokat menedzselnek, és netán a hozzá nem értő egyszerű ember azt fogja értékesnek találni.

Az értéket, úgy kellene tálni médiának és szakmának, hogy ebben a kegyetlen világban ez a fajta magyarságérték is fennmaradhasson.

Náfrádi László

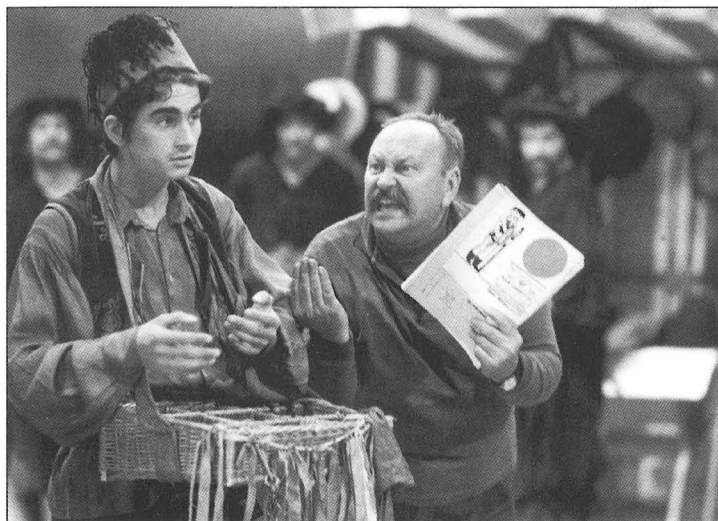
Egyetlen egy mondattal szeretném lezárni a mai vitát: azt kívánom, hogy Rábai Miklós élete és életműve szolgáljon példaként, és akkor élő lesz Rábai Miklós és emléke.



Kocsár Miklós–Rábai Miklós: *Kiszejárás*

Körtvélyes Géza

*Az autentikusság
és a korszerűség problémája
a magyar néptánc kultúrában
1930-1980 között*





Daróczi Bárdos Tamás–Rábai Miklós: *Négy erdélyi férfitánc*

Néptáncos származású balett-történész vagyok, már ezért sem vállalkozhatom igazából arra, hogy a címben jelzett problémát a tudományosság igényével dolgozzam fel. Mint a hajdani Muharay Együttes tagját a táncfolk-lór és a színpadi néptáncművészet múltjához, részint jelenéhez fűződő érzelmi kapcsolat azonban arra késztet, hogy személyes tapasztalataim, emlékeim felidézésével próbáljam a témát megközelíteni, s ezzel a még mindig eleven kérdés tisztázásához hozzájáruljak.

Mikor és miért merült fel egyáltalán az autentikusság fogalma, és hogyan függ ez össze a magyar művészet történetével? Köztudott, hogy a romantikus eszmények jegyében a múlt század egyik fontos törekvése a magyar népköltészet felfedezése, összegyűjtése volt. A feladat adott volt, de megoldása viszonylag hosszabb időt igényelt. Időeltérés figyelhető meg ezen belül a szövegek és a hozzájuk kötődő dalok gyűjtésében. A zenei kutatásban a népies műdalok, nóták és a valóban paraszti eredetű, illetve megőrzésű népdalok gyűjtése a XX. századra húzódott át, a hiteles megkülönböztetésre pedig, úgy tudom, csak a Bartók–Kodály nevével fémjelzett kutatás eredményeként került sor. Mindez elkerülhetetlenül hatott a romantikus magyar műzene alakulására, ami legpregnánsabban Liszt Ferenc és a magyar népzene relációjában mutatkozott meg.

Közismert tény az is, hogy a parasztság által teremtett, magához igazított és megőrzött – történeti és stílári rétegeket felmutató – néptáncörökség gyűjtése a két világháború közti periódusban indult meg. A gyűjtés jellegét, méreteit és metódusát jól meg lehet figyelni *Réthei Prikkel Marián* immáron klasszikus művében, valamint a Magyarság Néprajzában a Lajtha–Gönyey-féle fejezetben és *Visky Károly* összefoglalójában. De miként hatott mindez a néptáncagyomány – tradicionális közegen kívüli – bármiféle művelésére, illetve a nemzeti táncmű-

vészet alakulására? Annyi megállapítható, nem az előbbieik nyomán született meg a saját szórakozásra, a színpadi bemutatásra, illetve a táncművészet néptáncos inspirációjára irányuló gyakorlat. A felsorolt formákat ekkor még nem a tudományos igényű kutatás vezérelte.

A néptáncok tradicionális „használata” eközben – legalábbis a Trianon utáni Magyarország területén – az ismert társadalmi változások következtében tovább hanyatlott. A parasztok nem maradtak meg öröklött hagyománnyal átitatott világukban. Nem zárkóztak el a várostól, az onnét szétáramló divattól s a táncmesterektől. A néptáncok bármiféle tudatos kultiváláshoz a lökés kívülről, vagy inkább felülről jött, s korántsem szakmai-táncos megfontolásból.

És itt érkezünk el a harmincas évtizedben kibontakozó „Gyöngyösbokrétához”, valamint a regöscserkészethez. Ami a parasztcsoportokat összefogó úgynevezett Bokrétát illeti: *Paulini Béla* és munkatársai, valamint a falusi néptanítók érdeklélésével is színezett közreműködése nélkül ez a „megmozdulás” nem született volna meg, különösen ami ennek szervezői és rendezői komponensségét illeti. Mert lényegében a zenés- táncos hagyományok, szokások alkalomra szóló összegyűjtéséről és elsősorban fővárosi bemutatásáról volt szó, amiben többek között a minél mutatósabb népviselet is fontos szerepet játszott. Igaz, mindez az előkészületek s a színpadi előadások, illetve a megmutatkozás viszonylatában aktív paraszti közreműködéssel valósulhatott meg. S inkább másodlagos mozzanatként minősíthető, hogy a néprajzi hitelesség, tehát az autentikusság végett Pauliniék mikor és milyen mértékben vették igénybe a legjobb néprajzos szakértők segítségét, vagy inkább hitelesítő pecsétjét. (Nem nagyon vették igénybe.)

Mindenesetre: a Bokrétába bevont paraszti csoportok nem a hagyományos funkcióval, ha úgy tetszik: saját szerepkörükben, hanem közönség előtt és számára produkálták táncaikat. Méghozzá az elvárt autentikusság tevékenységüket saját falujuk tradíciójára összpontosította és korlátozta. Tegyük hozzá: néminemű anyagiak fejében kínálva szellemi portékájukat, de mégsem úgy, amint korábban és esetenként ez a viselettel fordult elő. Azt ugyanis magam hallottam még 1943-ban a Somogy megyei Csökölyön, hogy a századfordulón a közeli Kaposvárott divatba jött a csökölyi viselet, s ezért eladogatták azokat. A többrendnyiből csak a gazdagabbaknak maradt

meg, de az is fokozatosan fogyott, mert az asszonyok abban temetkeztek.

Visszatérve a Bokrétás-bemutatókhoz: a szükséges színpadra, illetve színpadhoz igazítás csupán a „tálalást” volt hivatott szolgálni, nem pedig valamilyen táncalkotó művész önkifejező tevékenységét. A paraszti táncagyomány tehát megjelent a színpadon, autentikus interpretáció született. A parasztok saját táncaikat táncolták, a néptánc tehát kezdet utat törni magának, de miként is? Menten belebotlunk ugyanis abba a Bokrétára mintegy ráültetett új funkcióba, ami akkortájt a Horthy-Magyarország felhőtlennek álcázott társadalmi körülményeit, a politikai nemzetet, illetve a mitizált magyarság paraszti törzsökét volt hivatva reprezentálni. Hogy azután nem is olyan sokára a színpadra tett néptánc – igen gyakran még részben ugyanazokkal az újra összeszedhető Bokrétás-csoportokkal – a szocializmust építő Magyarországon hivatalból eluralkodó „népünk derűs optimizmusát” fejezze ki; mert ezt kellett kifejeznie, akár így gondolták, érezték ezt a közreműködő parasztemberek, akár nem.

Egy azonban tény: mindkét időszakban ezek a parasztcsoportok sokmindent segítettek megőrizni abból, ami „régén” volt – leg-



Gulyás László–Rábai Miklós: *Békési esték*

alábbis ott, ahol ilyen még létezett, amit össze lehetett gyűjteni. S az is igaz, hogy ez a mozgalom falun többfelé visszahatott a tradicionális szellemi értékek életben maradásához, sőt ahhoz, hogy a tradíció a parasztság körében mintegy divatba jöjjön.

Most pedig térjünk rá a regöscserkészetre, előrebocsátva, hogy itt – legalább is a táncok vonatkozásában – merőben más dologról van szó. A cserkészmozgalomnak ez a néphagyomány felé fordulása ugyanis – elsődlegesen diák és jóval kisebb részt tanonc résztvevőivel (komolyan vehető paraszt-cserkészetéről én nem tudok!) – a fiúk magyar, hazafias és nemzeti, adott esetben népi öntudata megalapozása, illetve megerősítése végett történt. Az utóbbi jelző, a népi arra utalt, hogy változó intenzitással, de a népművészet iránti érdeklődés több helyütt összefonódott a szociológiai jellegű, ún. falukutatással, vagy épp a szélesebb körű népi mozgalommal. (A fiatalabb kollégák számára fűzöm hozzá: e mozgalom tengelyében az elodázhatatlannak mondott földreform, földosztás állt, akármilyen színezetű politikai szárnyakból is tevődött össze a jórészt írók vezette szellemi tömörülés.)

A regöscserkészek egy része úgy fordult a népdalhoz, meséhez, balladához és tánchoz, hogy mindebből valamennyit tudni kell, illetve illik elsajátítani – azt és onnét, ahonnét lehet. S ez a „lehet” például a néptánc esetében a tényleges összkinccs méreteihez mérve igen csak szerény volt, nem is lehetett ennél sokkal több. Amit viszont a fiúk a jelzett cél és funkció szellemében elsajátítottak, azt érzelmetli, közösségi és személyes azonosulással tették. Összegyűjteni és terjeszteni, ápolni és megmutatni – sőt, ízlést formálni vele, ma talán úgy mondanánk: mintegy a hivatalossal szembeni ellenkultúra gyanánt. (Az elsajátítható néptáncanyag egyébként azért is szerény volt, mivel a cserkészlet elsődlegesen fiatal fiúkat fogott össze, a női és párostáncok a regösök gyakorlatából már ezért is hiányoztak.)

Ami viszont a tanult néhány néptánc néprajzi autentikusságát illeti, ennek mértékét az elmondottak mintegy determinálták. Mindenesetre a résztvevők például a kanász- és a sapkatáncot problémátlanul hitelesként fogadták el, és sajátjukként, mintegy szabadon értelmezve használták. Összehasonlítani legfeljebb az *Elekesné Weber Edit* könyv anyagával s az iskolai népies műtáncattrakciókkal tudhatták. Az ezekre vonatkoztatott múmagyar jelző viszont körükben

egyértelműen negatív előjelűnek számított. Hozzáfűzném: akkoriban, e táncchagyomány teljes dekadenciája idején ebben igazuk is volt. Azt nem tudom pontosan, hogy a hithű regösök miként vélekedtek a Városi Színház-beli Bokrétás-találkozók zene- és táncmatériájáról. Adott esetben a népviselethez (valószínűleg alkalmilag) tárított túl sok nemzeti színű pántlika, meg olykor a kisebb bokornyí árvalányhaj, emlékeim szerint olcsónak minősült, és aktuális kifejezéssel rendszerfüggően kapcsolódott az évenkénti Bokrétás-showhoz.

Hogy az Operaházban látható nemzeti témájú s inkább magyaros szemléletű és táncanyagú, mintsem folklór ihletésű baletteket a regösök mennyire ismerték, s azokról miként vélekedtek, erről csak feltételezéseim vannak. Ámde nem nagyon valószínű, hogy ezek a fiúk mintegy testületileg túl sűrűen jártak volna az operaházi balettetekre, és megismerték volna eközben *Milloss Aurél*, illetve *Harangozó Gyula* úttörő munkáját (ide értve a „Csupajáték” dalszínházon kívüli estjeit is).

Szerintem az egyértelmű, hogy a regösök elsődlegesen nem színpadi mozgalmat, művészeti jellegű tevékenységet tűztek célként maguk elé. A háború előtt a színpad többségük számára legfeljebb szóabajóhető agitációs terep, illetve eszköz lehetett. S tudomásom szerint nem volt ez másként az 1940-től kibontakozó népfőiskolai, később a születőben lévő egyetemi kollégiumi mozgalomban sem. Az előbbi résztvevői értelemszerűen a paraszti fiatalok közül toborzódtak, ugyanakkor kurzusaik diák-, illetve regösbegyűrűzését sem szabad figyelmen kívül hagynunk. Azt pedig már itt fontos megemlíteni, hogy a későbbi fejlődés egyik főszereplője : Molnár István és néhány tanítványa az érdi népfőiskolai bázison, illetve a Szent Imre, meg a Győrffy Kollégiumban is tanított néptáncot.

Tudom, hogy az autentikusság ügyében aránylag messze a múltba hátráltam, de nekem is meggyőződésem: ez a két mozgalmi forma volt az elődje, egyben mögöttes területe a II. világháború után nagy elánnal, erőteljes és változatos politikai töltéssel kibontakozó amatőr néptáncmozgalomnak, majd az abból kikristályosodó néptáncművészetnek. Hangsúlyozom: 1945-1949 között igenis demokratikus felszabadulási lendülettől feszülő mozgalom született, amelyben különösen



Kocsár Miklós–Rábai Miklós: *Arató ünnep*

fontos szerepet játszott a Muharay- és a Csokonai Együttes. Közülük az előbbiben *Szabó Iván*, az utóbbiban *Molnár István* irányította a néptáncos munkát. S e két csoport tagjai komoly részt vállaltak a gyorsan szaporodó fővárosi és vidéki amatőr együttesek tanításában, a meginduló néptáncgyűjtésben, s jónéhányan közülük azután hivatásos táncosok lettek. 1949 és 1952 között ugyanis számát tekintve napjainkig tartóan született meg a négy hivatásos együttes: a Honvéd, az Állami, a SZOT és a BM Együttes, sorrend szerint a szobrászművész táncos *Szabó Iván*, *Rábai Miklós*, *Molnár István* és *Vadasi Tibor* vezetésével. Hozzájuk kapcsolódott rövidesen *László Bencsik Sándor* és *Böröcz József*, *Náfrádi László* és *Létai Dezső*, ki ennek, ki annak tanítványa – követve vagy erősebben módosítva a mestereik által nyitott művészi utat. Ezekbe az együttesekbe a legjobb s erre vállalkozó amatőr néptáncosok kerültek be, és vezetőikkel összhangban már mindannyian egy új hazai táncművészeti ág kialakításán fáradoztak. Hozzáfűzöm: tevékenységüket és lehetőségeiket igencsak befolyásolta, hogy kapcsolódott-e kórus a társulathoz, cigányzenekar, vagy épp másmilyen zenekar is szolgáltatta a muzsikát. Tény, hogy ez a társulatforma szorosabb-lazább mó-

don került kontaktusba a magyar zeneszerzők egy bizonyos körével is. Ők komponálták a születő táncművek zenéjét, adott esetben a kórus énekkari számait is. Kiélezetten említem: skáláljuk *Vujicsics Tihamértól Kodály Zoltánig* terjedt, hogy élő komponistákat ne említsék.

Igazából ekkor és ezért lett eleven téma a legjobb amatőr együttesek és a hivatásos néptáncművészek számára az autentikusság. Eredeti vagy feldolgozott, néprajzilag hiteles vagy színpadra stilizált, a tájegységi jelleghez szorosan kötődő, vagy attól szabadon eltávolodó – ezek voltak az akkortájt időszerű, hevesen védett és hevesen támadott jelzők. Ehhez kapcsolódott azután *Mojszejev*, sőt *Alexandrov*, illetve a *Pjatnyickij Együttes* és a „grúzok” minősítése, mivel ezek a hozánk érkező hivatásos szovjet társulatok jelentették a példát, de jelenthettek érvet vagy bunkót is. Hazai berkeinkben pedig Rábai vagy Molnár, hogy csupán a vezető mesterekről essék szólni. Eredeti néptáncokat, szokásokat színpadra rendezve bemutatni, mint Rábai – vagy szigorúan hitelesnek mondottat mintegy felmutatni, mint Molnár. Tény az is, hogy – akár csak Igor Mojszejev – Rábai Miklós sem akarta jelképesen szólva múzeumban gombostűre tűzni a néptáncokat – ezért is minősítette revünek mindkettőjük produkcióit Molnár István, s ez akkor nagyon csúnya jelzőnek számított.

És itt jön be a képbe tulajdonképpen először a korszerűség fogalma, illetve kérdése. Mindenekelőtt tisztázni szeretném: korszerűsége én tartalmi és formai relációban az adott periódusban elért, illetve elérhető legmagasabb fejlettségi fokot, művészi igényt és lehetőségét értem. Tehát, hogy zenei példával éljek, a korszerű nemzeti műzene tekintetében Bartókot viszonyítási pontnak vélem kortársai: Dohnányi Ernő vagy Hubay Jenő kompozíciói beméréséhez. Ami persze nem jelenti automatikusan azt, hogy Dohnányi kétségtelen zeneszerzői értékeit ne becsülném, amelyek viszont más viszonylatban mutatkoznak meg.

És most visszatérve a saját területünkre, úgy emlékszem, akkortájt a korszerű kifejezést mi nem használtuk sem a célzott igények megfogalmazásával kapcsolatban, hogy tudniillik legyünk korszerűek, sem annak ellenében. A néptáncművészetben-mozgalomban viszont senki nem akart műmagyaros vagy éppen népszínműves lenni. Majdnem mindenki úgy vallotta az eredetiséget, hogy egyben természetesnek

tekintette: a színpadról kortársaihoz érvényes-fontos mondanivalóval szól, és aktuális, ha úgy tetszik, korszerű művészi tevékenységet folytat. Hogy ki, és hogyan teszi ezt, e kérdésben azután két mozzanat játszott nagy szerepet. Az egyik: a stilizálás, illetve stilizáltság módja és foka, azaz: a színpadon mennyire ragaszkodik valaki a gyűjtött anyag néprajzilag pontos jellegéhez (ezért is születhetett erről a fogalomról 1952 tájt hosszú és felhevült vita). Miért és mennyire távolodik el a hitelenek tekintett paraszti formától a művészi megnyilatkozás, az önkifejezés végett – azaz meddig megy el kikerülhetetlen stilizációban? A színpad szó sarkalatos szerephez jutott, s a mozgalom amatőr származása e téren nyújtotta be a számlát. Minden csoport, profi vagy amatőr, színpadi produkciót alkotott és adott elő. Ezt a mozzanatot igen sokan nem vették kellőképp komolyan, pedig a rivalda szinte átléphetetlen határ. A színpadon csak színpadszerű, ahhoz igazított, térben és időben a színpad által determinált művet lehet meggyőzően, sikeresen előadni. Kemény követelményekhez igazodva, hiszen művészi-művészeti ismereteket, a mesterséget akkor szinten mindenkinek menet közben kellett elsajátítania. Ez a tudás bizony nem adódott a néprajzos-néptáncos felkészültségből. A két kiemelkedő mester között e téren jókora különbség mutatkozott meg. Molnár István gyakorlott színpadi, illetve pódium táncos múlttal rendelkezett, és már a háború előtt modern táncos attitűddel fordult a néptánchoz. Miközben szembe került (legalábbis táncnyelvi relációban) a modern tánccal és a balettel, igen komoly néptáncgyűjtésbe kezdett. A regös indíttatású Rábai Miklós ugyancsak gyűjtött táncot, de nem volt sem modern táncos, sem balettes. Persze színpadi néptáncos sem, hiszen ez a művészet, illetve szakma nálunk még nem létezett. Zárójelben fűzöm hozzá: Európában előbb a spanyoloknál, később a grúzoknál ugyanis kifejlődött a hivatásos bemutató néptáncolás, és élt, illetve él tovább a XX. században is. Hazánkban a múlt század közepső harmadában ami az utazó magyar balett és a mozdulatművészet néptánc ismeretét illeti, ez lényegében impresszionisztikus jellegű volt. A harmincas évektől *Milloss* és *Szentpál Olga*, majd *Harangozó* becses munkálkodását leginkább ugyancsak a Bokréta inspirálta. S ebből a szempontból másodlagos kérdés, hogy nemzeti jellegű balettjeihez például *Harangozó* 1936



Vujicis Tihamér–Rábai Miklós: *Svatovac*

és 1960 között mikor a Bokrétától, és mikor már a háború utáni néptáncosoktól kapott ihletést, szuverén módon értékesítve azután benyomásait. Ennyit a stilizálásról és a színpadról hazai relációban.

A mintául, viszonyításul szolgáló már részint említett szovjet hivatásos együtteseknél is létezett persze ez a probléma és vita, de sok különbséggel. Emlékezzünk csak: a balettszínpadról érkezett s az orosz avantgárd örökségét is folytató Mojszejev például a Szovjetunió Állami Néptáncgyűttesét vezette. Ő tehát odáig általánosított, elvonatkoztatott és stilizált, hogy a tájaktól mintegy eltávolodva az orosz, belorusz, ukrán, moldvai, grúz stb. néptáncok mintegy tipizált formáját vigye színpadra. Saját alkotói vállalkozása szerint orosz, moldvai stb. szvit címen és karakterrel például úgy, hogy az Orosz szvit teteleit évszakokról nevezte el. Másfelől a grúz Horumiból kimondottan harci táncípust kreált és így tovább. A Pjatnyickij Együttes közelebb maradt a nemzeti-táji táncok világához, de oroszországi méretekben. A jeles voronyezsi együttes elnevezése szerint táncfolklorisztikailag egyenesen lokalizálta magát. A másik irányban a nagyszerű Nyírfácska egyetlen sikló néptáncmódot abszolutizált, míg az Alexandrov, tehát a központi hadseregegyüttes az úgynevezett katonaeszmények

jegyében népi alapokon, de a balett-technikával megalapozott virtuozitás irányába ment el, amikor például az Ukrán tánc, vagy pláne a Fegyvernemek vetélkedője című koreográfiákat egyébként lerohanó művészi erővel vitte színre.

És ugyancsak itt jelentkezett a profi előadóművészi felkészültség problémája. Kell-e a balett-technika a testképzéshez és a néptáncok „megemelt” színpadi interpretálásához vagy nem – merült fel már a Honvéd Együttes és a Magyar Állami Népi Együttes megalapításakor a kérdés. A szovjeteknél is volt, aki használta a balettképzést, és volt, aki „saját” technikát fejlesztett ki. A profi foglalkozás és előadás érdekében, az állóképesség, a testi biztonság és az előadói pontosság relációjában mindegyre mindenképpen szükség volt. S akárcsak világszer-
te, de főként az USA-ban a mozdulatművészek, vagy másként szólva a modern táncosok – nálunk Molnár István alakított ki és tanított saját technikai rendszert. Az eddig éppen csak említett Honvéd Együttest alapító *Szabó Iván* a táncos képzésnél balett-technikát alkalmazott, amit a felnőtt fiatalokhoz igazítottak. Komoly, igényes balettképzés folyt a honvédekénél, a nagyszerű mesternő, *Nádasi Marcella* irányításával, aki az 50-es évek közepéig, a gyakori koreográfusváltások közepette mintegy a kontinuitás letéteményese lett. Mellesleg itteni növény-
dekei közül került ki az operaházi koreográfussá avanszált *Seregi László*, az exponált újjító néptánc koreográfus Györgyfalvy Katalin, s a néptáncot hosszú ideig a legszebben előadó *Molnár Lajos* (a Pubi), aki a későbbiekben figyelemre méltó koreográfiákat is produkált.

Rábai Miklós is a balett-technika bevezetését választotta. A többféle döntés csak tovább bonyolította a stilizálás-komplexumot. Molnár szerint például már maga a balett-technika is stilizált, tehát az előadásmódot eltávolítja az eredeti néptáncok saját stílusától. Másik, de igen fontos kérdés, hogy akkor, a 40–50-es évtized fordulóján, a magyar néptáncok egészéhez viszonyítva mennyire volt elmélyült és széles körűen megalapozott épp Molnár István néptáncos felkészültsége. Nem volt, mert nem is lehetett még mindannak birtokában Ő sem, amit majd épp egyes tanítványai, további életüket ennek szentelve gyűjtöttek össze, viszonylag rövid idő alatt. Térben, történelmi időben rendkívüli méretezéssel teremtették meg a magyar néptáncstudomány alapjait, annak minden előzőnél maga-

sabb rendű, tudományos igénnyel is korszerűen feldolgozott stúdiomát. Igen, a 40-es évek legvégén, de főként az 50-es évtizedben már az egyetemen kapott komplex művelődési és néprajzi felkészültséggel, s részben amatőr vagy profi színpadi gyakorlattal is vértetetlen nagy erővel indult meg a határainkon belüli és kívüli magyar etnikum táncai felgyűjtésének folyamata.

Tegyük hozzá: egyfelől a profi és amatőr együttesek mintegy napi szükségleteinek megsegítése végett, hogy tudniillik legyen mit bemutatni, újat műsorra tűzni. Másfelől pedig az akkora-amekkora állami segítségre építő, főként Kodály irányította népzene gyűjtő és -feldolgozó munka zeneileg is szervesnek tekintett részeként. *Martin, Pesovár* és társai mindenesetre tudományos és intézményi segítséggel, a Néprajzi Múzeum és főként a Népművészeti Intézet támogatásával félamatőr-félprofi státuszban láttak hozzá a filmes-hangszalagos gyűjtéshez, majd a *Lábán-féle* jelírással is megtámogatott feldolgozáshoz.

Ez az áldozatos munka azután nemcsak tanulmányokat, könyvi monográfiákat termelt, hanem a 70-es évtizedre film és lejegyzés relációjában világméretűen kiemelkedő archívumot hozott össze, létesített. Mert miközben hol élénkebben, hol lankadtabban folyt az említett mozgalmi-művészeti vita, eközben született meg a lassan magyar tudományos akadémiai keretbe is beépülő népzene kutatással összefonódó néptánc tudomány. Ennek alapján, a szinte teljes magyar táncfolklór feldolgozása nyomán már a néptáncismeretben is minőségi ugrás következhetett be. Merőben új helyzet állt így elő: a gyűjtés, a kutatás anyagát és eredményeit tanulmányozni és fokról fokra elsajátítani lehetett. (Lehetett persze nem komolyan használni, nem tudomásul venni, volt erre is példa.) Mindenesetre az együttesvezető koreográfusoknak már nem kellett eredeti anyagért vidékre menni gyűjteni, vagy erre a célra specialistát szerződtetni. El lehetett vizont menni *Martinhoz, Pesovárhoz* filmet nézni, gyakran még mindig a „motívumvadászat” céljával, amiről (s akikről) Tinka azután füstölögve mondott véleményt.

A színpadi munka autentikussága kérdésében ily módon egy sine qua non helyzet alakult ki, legalább is a 60-as évtized mozgalmi élmezőnyében. Ez tárgyiasult 1964-től fogva az egymást évente váltó szolnoki és a zalai amatőr néptáncfesztiválok versenyző részvevőinél,

a koreográfusok és a táncosok produkciójában egyaránt. És ez szülte meg az úgynevezett folklór, valamint a tematikus versenykategóriákat, s röptette a korszerűségre igényt tartó koreográfiai törekvéseket is. Ebben a légkörben, illetve közegben nyomult előtérbe követelmény gyanánt a táncos anyanyelv ismerete és hiteles interpretálása. Az sem véletlen tehát, hogy e periódusban, pontosabban 1972-ben született meg, néhány amatőr csoport kezdeményezésével a táncházmozgalom. Úgy is mint táncos klubforma, s úgy is mint népi hangszeres muzsikálás, vele egy sajátos hangzásvilág és újnak tetsző zeneanyag berobbanása. Ha akarom: előre, ha akarom, bizonyos értelemben visszalépés volt ez a a változó intenzitással élő színpadi mozgalomhoz képest. Szerencsésebb persze azt mondani: a táncház a színpadi forma mellé társult, és ez két vonatkozásban is előrelépés volt:

1. Közvetlenül áramlott be színpadi stilizáció nélkül a jórészt újabban gyűjtött néptánc és népzenei matéria a táncháznak elnevezett szórakozásformába.

2. Részint a koreográfusok és a profi táncházvezetők révén természetesen hatott mindez vissza a színpadi táncművészeti tevékenységre is. (Különösképpen a komponált műzenéhez, a zenekísérethez való kapcsolódásban. Ennek rövidesen a fonákja is jelentkezett, de erről most hadd ne essék szó.) A pejoratív hangzású „visszalépés” kifejezés ugyanakkor nem teljesen alaptalan, mert a regösök sem a faluban, a parasztok között akarták a táncfolklórt elsősorban terjeszteni, de mint szó esett róla, nem is színpadban gondolkoztak.

A két említett amatőr néptáncfesztivál azután további két irányba adott a fejlődéséhez valami fontosat. Egyfelől az úgynevezett tematikus kategóriában az elsajátított néptáncanyanyelven a csoportok és alkotók – képes értelemben – nemcsak szépen beszélni, hanem mondani, közölni is akartak valamit. Vallani, megjelentetni a jelen szemléletével a jelen közösségi és egyéni problematikájáról. Másfelől: belső készítetésre, művészi tehetségből, de a versenyelőírás tudományosan is rögzített és feldolgozott tradícióból korszerű alkotó- és előadóművészetet akart továbbfejleszteni. Olyat, amely autonóm művészetként közérdekű jelentésével és esztétikailag is egyenrangú a többi művészeti ággal, ide értve elsősorban a hazai balettművészet alkotóit és gyarapodó bázisait. Úgy is mondhatnám: korszerű szemléletű, adott esetben tematikájú és



A Magyar Állami Népi Együttes *Énekkara*

megformálású művekkel óhajtott kirukkolni *Szigeti Károly, Györgyfalvai Katalin, Novák Ferenc, Tímár Sándor, Simon Antal* és *Kricskovics Antal*, hogy csak azokat említsem, akik azután hosszabb rövidebb időre, részben napjainkig tartóan hivatásos néptáncgyűttesek koreográfusai, illetve vezetői lettek. (Közülük többen elvégezték a Színművészeti Főiskola koreográfus-rendező szakát 1966–1970 között, *Eck Imre* vezetésével.) S hogy a hivatásos terület a meglévő, részben korábbi vezetőivel is előre akart lépni, ezt jól érzékeltette az előadói utánpótlásban kivívott intézményi előrelépés, megoldás. 1971-től ugyanis megindult az Állami Balletintézetben a 4 éves időtartamú, középfokú képesítéssel járó, de legmagasabb szintű utánpótlásképzés, méghozzá a Táncművészek Szövetsége ajánlatára Györgyfalvai Katalin és Tímár Sándor vezetésével.

Az új koreográfusgárda munkásságának nyomom követésére ez a beszámoló nem vállalkozik. Pusztán annyit kívánok megemlíteni: közösnek mondható vállalkozásuk egysége egy idő után megbomlott, napjainkra működésük polarizálódott. Hiányos ismereteim szerint az amatőrmozgalomban pedig fokozatosan eluralkodott, majdnem egyeduralkodó lett az autentikus tolmácsolásra irányuló,

önmagába véve dicséretes törekvés. Azaz az anyanyelvápolás, a táncos értelemben vett „szép magyar beszéd” művelése. Ugyanakkor a korábbi évtizedeknél talán kisebb intenzitással művelik a mozgalom ifjabb koreográfusai az úgynevezett tematikus vállalkozásokat, amelyeket egy ideje táncszínháznak szokás nevezni. Igaz, az idők változnak és belső, alkotói késztetés nélkül amúgy sem születhetnek jelentős táncművek, alkotások, és így van ez más művészeti ágazatoknál is. Ha úgy tetszik, persze az igények feladása nélkül – legyünk hát türelemmel. Viszont épp az igényesség jegyében érdemes a korszerűség vállalt követelménye szempontjából röviden visszakanyarodni épp Molnár István és Rábai Miklós koreográfiai tevékenységéhez.

Mindkettő jelentős tehetségű alkotóművész volt, és önálló művészi felfogással, látásmóddal és közlésvággyal vitte színre különböző műfajú, témájú és stílusú alkotásait. Molnár István az új magyar zeneművészet példájára új magyar táncművészetet óhajtott teremteni, a személyes hitvallás és küldetés jegyében. Éppen ezért szinte egész életében, már a háború előtt is egyaránt mutatott be néptáncokat és színpadra költött, egyéni stílusjegyeket mutató táncalkotásokat. A kortárs vagy előd magyar komponistákhoz: Bartókhhoz, Kodályhoz, majd Liszthez kötődő néptánc-ihletésű, illetve alapozású, de más művészi táncágak elemeire is építő táncműveket alkotott. Úgy is mondhatni, a megtalált tiszta forrásból kívánta megteremteni a korszerű magyar színpadi táncművészetet. Nem magyar néptáncművészetet akart művelni, mint ahogy századunk nagy magyar komponistái is a korszerű magyar műzenét, zeneművészetet kívánták gyarapítani és nem magyar népzene-művészetet óhajtottak teremteni. Molnár esetében ehhez egy ellentmondásoktól feszülő lelki, érzelmi és tudati attitűd járult. Ha úgy tetszik: a szépséget és harmóniát áhító, csodáló és egyre kergető, de alapjában a valósággal folyvást megütköző tragikus alkat adta az alapot. Nagyméretű műveiben jórészt az expresszionista jellegű felrázás, a rádöbbenés kényszere-késztetése került a középpontba.

Rábai Miklós személyisége ettől merőben eltérő alapvonásokat mutatott, s egész művészi munkásságára és emberi kapcsolatrendszerére ez nyomta rá a bélyegét. Benne eredendő vonzódás élt a természetes, az egyszerű, a harmonikus iránt. Valami naiv, gyermekien nyitott szemű érdeklődés, közvetlenség és játékoság jellemezte. Ez

vitte közel a népművészethez, és Rábai ezt kereste és találta meg abban. Ezt formálta olyan színpadi táncművekké, amelyekben az erőteljesség és a könnyedség, a virtus és a délceg tartás, a közvetlenség és a derű, a harmonikus érzelmek és a lírai atmoszféra, a formák és a ritmus változottsága dominált. Legsikerültebb és legjellemzőbb alkotásai egyidejűleg érzékeltették a letűnő paraszti világ, a múlt emelkedett pillanatait s egyidejűleg az őt, Rábait körülvevő jelenkor romantikus hevületű eszméit, pátosát. Rábai munkássága zömében a paraszti népről, a parasztság ünnepi pillanatairól festett szépségesen problémátlan körképet. Olyan idilli képeket, amelyeket még nem árnyékkoltak be a további esztendők mindjobban feltüremelő el-
lentmondásai, az egyre feszültebbé váló élet, a valóság kérdőjelei.

A valóság az illúziónál persze mindig erősebbnek bizonyul, és ez valamiképp mindenkire előbb vagy utóbb ránehezedik, és reflexióra kényszerít. Rábainál az igény s talán a szemlélet elkerülhetetlen változását jelezte, amikor az ágazat továbbfejlesztésének programját próbálta megfogalmazni. Elérendő cél gyanánt „modernet, magyart, európaiat” mondott, és gyanítom, hogy a modern szó akkor és nála tulajdonképp a korszerűség szinonímája volt. Ahogy le is írta, szerinte a „népi balett” megalkotásához bizonyos műformák egymást követő lépcsőfokai vezetnek, s ezt az utat tekintette személyes művészi programjának is.

E Molnár és Rábai munkásságát érzékeltető szükséges kitérő után azt lehet megismételni: a művészi lecke a 60-as évek közepétől tehát a néptáncművészetben is fel volt adva. Széles körű, eredményes megoldása a korábban említettekre, az úgynevezett második koreográfusi nemzedékre hárult. Arra a nemzedékre, amely intenzíven élte meg a levert forradalmat követő esztendők társadalmi és személyes természetű ellentmondásait. Ezért is hatott rájuk erőteljesen legfőképpen Bartók példája, egyesekre Federico Garcia Lorca költészete, vagy épp a Pécsi Balett kibontakozó munkája. A két nagy magyar néptánc-koreográfus közül pedig a Rábaiénál kevésbé oldott, kevésbé harmonikus kedélyvilágú Molnár István munkássága került inkább útjelzőként előtérbe. Ekkor, ezért, itt és így vált hangsúlyosabbá ismét a korszerűség művészi követelménye, ami a néptáncszínpadon is átfogó, mintegy általános emberi érvényű táncművek alkotására



Gulyás László–Rábai Miklós: *Első szerelem*

ösztönözte őket. Többféle módon, formában, karakterrel és stílusban, azaz művészi relációban is hitelesen, autentikusan.

Napjainkban pedig az említett tudományos robbanás eredményeinek birtokában kell mindenkinek az eredeti néptáncokat színpadra állítani. A korszerűnek tekintett néptáncinterpretáció ezután már feltételezi a magyar táncfolklór, sőt a szomszéd népek táncai minél nagyobb részének szinte magától értetődő birtoklását. Eljött tehát egy olyan periódus, de legalábbis történelmi pillanat, amikor e két kritérium: a néprajzi indíttatású autentikusság és a művészeti értelemben vett korszerűség mintegy összeolvadt egymással.

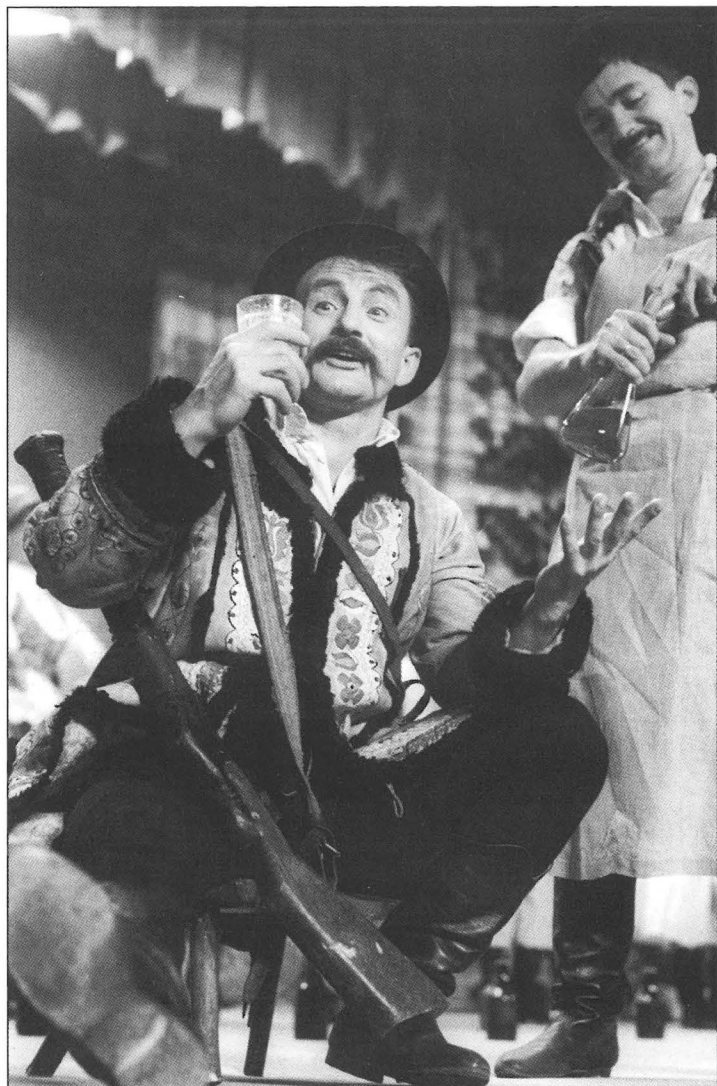
Ami a magyar színpadi néptáncművészet koreográfiai örökségéhez, tehát a színpadi néptánc-repertoár történetileg és esztétikailag is reális megítéléséhez való viszonyt illeti, nem lenne ildomos Liszt Ferenc muzsikáján Bartókét is számon kérni.

Ami pedig színpadi néptánc örökségünk tolmácsolására, napjainkban történő bemutatására vonatkozik: csak a méltó, hiteles, azaz művészileg autentikus interpretáció fogadható el. Ez viszont értékeinknek és azok szerzőinek kijár, hiszen a múlt megbecsülése lehet záloga annak, hogy a jelenkor eredményei sem válnak majd értéküktől megfosztott, méltatlanul elfelejtett hagyattékká.

Hozzászólók



Gulyás László–Rábai Miklós: *Első szerelem*



Farkas Ferenc – Rábai Miklós: *Szüret*

Sebő Ferenc

Nagyon felvillanyozott ez az előadás, nagyon kellemes volt egy objektív beszámolót végighallgatni erről a korszakról, melyet – valamennyien tudjuk – sok indulat és érzelmi összecsapás kísért. Három gondolatot fűznék hozzá:

Az első, amit talán vitatkozásképpen is mondanék: bántja a fülemet, hogy mindig az elit kultúráról beszélgetünk, miközben tömegkultúra keretei között mozgunk. Bartókhoz mérjük a tömegszórakoztatás, illetve tömegkultúra formáit. Azért illene már egyszer végiggondolni, hogy vajon miről is van itt szó. Ugyanis nem hiszem, hogy ez a dolog megfordítható. Nem hiszem, hogy Bartók Béla valaha is arra gondolt volna, hogy ő beszáll a művelődési mozgalmakba. Ő zongoraművész volt és zeneszerző, aki műveiben természetesen felhasználta mindazokat az anyagokat, amelyeket gyűjtött és tanulmányozott. A közönsége viszont általában a koncerttermek közönsége volt, aki a népzenet csak a saját zenéjén átszűrte, feldolgozott formában ismerhette.

A másik hozzáfűznivalóm ebből következik, hiszen nekünk éppen azt a közönséget kell megcéloznunk, amely Bartókot még csak ezután fogja meghallgatni – reményeink szerint – a koncertteremben. A sorrend tehát egyáltalán nem tetszőleges. Nyilvánvaló, hogy ha megpróbáljuk ez az elvet erőltetni, hogy a zene az mindenkié (pedig tudjuk, hogy a történelem során ez egyáltalán nem volt így, hiszen egy zárt, szűk kör művészetéről volt mindig szó), ez a közönség nem fog bemenni a koncertterembe, és Bartók miatt nem fog a zenével foglalkozni. Ezzel szemben Kodály úgy gondolta (mivel ő foglalkozott a művelődési mozgalmakkal), hogy ha a széles körű oktatásban tanítási tárgyként megjelenik az a hagyományos kultúra, amelyre a zenészek az elit zenéjüket építik, akkor több esélye lehet annak, hogy olyan közönség nevelődik, amely ezt majd megérti és megbecsüli.

Ezt nem lehet kihagyni a mi szakmánkból sem. Mert azt hiszem, a tánccal is ez a helyzet. Ha a nyelvet (melyet a most hallott történelmi folyamat során sikerült egyrészt kibányászni a szájhagyomány dzsungeléből, másrészt eltanulgatni) sokan tudják beszélni, akkor

azt hiszem, ennek mindenképpen örülni kell. Egyetlen gúnyos mozdulat sem méltányos, mert hiszen milyen színház az, ahol még beszélni sem tudnak tisztességesen.

Végül pedig nyilvánvaló, ha létezik egy jó tömegmozgalom, abból kitűnő elit kultúra tud kinőni. Ezért azt hiszem, méltán ünnepelehetjük azt, hogy ebben az országban nagyon sokan megtanultak táncolni. Hála a tudománynak, teszem hozzá. Mert *Martin György*, a *Pesovár testvérek* és társaik olyan anyagot adtak a kezünkbe, amin már el lehetett indulni. (Eleinte persze csak szemezetés történt, de a nyelvtan és a teljes szókincs elsajátítása után már összeállt a teljes kép. S ezzel szinte az egész kultúratörténethez kap egyfajta kulcsot az ember, mivel a tánc mindig a divatmozgalmak vezéreleme volt.) E nélkül a táncmozgalom sem jött volna létre, amely pedig visszahatott az egész folyamatra. Az állandó utánpótlás, a személyes tapasztalatok és élmények gyűjtése, ezek átgondolása mind-mind közrejátszottak abban, hogy egy jó beszélt nyelv tudott országosan elterjedni.

Az alkotóknak pedig semmi okuk nincs aggódni emiatt: eljött a nagy lehetőség a szabad, kreatív alkotásra.

Kővágó Zsuzsa

Itt többször elhangzott a Magyar Csupajáték, illetve a Csupajáték neve, de hogy mi volt igazán a Magyar Csupajáték, azt sajnos az egyre fogyatkozó egykori alkotókon, szereplőkön kívül ma már kevesen tudják. Színház- és tánc-történeti kézikönyvekben, tanjegyzetekben is csak néhány sor, jobb esetben egy-két oldal foglalkozik létezésével. *Paulini Béla* – a produkció életrehívója és főrendezője – nevét jobbra csak megemlítik az írások, és *Milloss Aurél* koreográfusi, rendezői tevékenységéről is csak a művek hiányos felsorolásából alkothatunk valamennyire is tájékozódó képet. A zene- és művészettörténészek sem foglalkoztak az előadássorozatban feltűnt, alkotói pályájukon induló művészek ezirányú munkásságával.

Az ezerkilencszázharmincas években több alkalommal nagy sikerrel szerepelt Magyarországon is egy *Kékmadár* elnevezésű orosz emigráns társulat. A Jusnij vezette csoport műsorában orosz- és do-

ni kozák folklórból merítő számok szerepeltek. Feltehető, hogy Paulini vállalkozását öntudatlanul is inspirálta a „Kékmadár” sikere. Bár ő nem nevezte revünek a Magyar Csupajátékot, a korabeli sajtó így aposztrofálta. A dokumentumok ismeretében mi megkockáztatjuk e műfaji megjelölést, átvéve a korabeli sajtó szóhasználatát.

Az összeállításban balladafeldolgozás és groteszk játék éppúgy helyet kapott, mint a rövid mesebalett és az expresszionista *Haláltánc*. Noha az eredeti szövegekönyvek ezideig még nem kerültek birtokunkba – meglétük is kétséges –, a feltalálható jelmez- és díszlettervek, egyes zeneművek ismeretében feltételezhető az alapvetően ironikus, nemegyszer groteszkbe hajló rendezői koncepció. A nagyvonalú, csillogó s ugyanakkor rafináltan egyszerű szcenírozás láttán úgy érezzük, a korabeli kritika nem véletlenül használta a „magyar revü” kifejezést.

1938. május 25-én Budapesten rendezték meg a harmincnegyedik Eucharisztikus Világkongresszust. A magyar szervezőbizottság felhívásában ezt olvashatjuk: „Szinte kiszámíthatatlan az az erkölcsi és minden irányú hatás, amelyet ez a világraszóló vallási ünnep jelent hazánknak.” A kongresszus jó alkalmat kínált az akkori Magyarországra irredenta, revíziós politikájához. A rendezők jól számítottak, a világ minden tájáról – a hitleri Németország kivételével – érkeztek az egyházi szervezetek, szerzetesrendek, a világi laikus társaságok nagylétszámú csoportjai Magyarországra. 1938-ban volt Szent István halálának 900. évfordulója, amelynek alkalmából jubileumi szent évet hirdettek. Az ünnepségek, kiállítások, színházi és zenei műsorok így a „kettős szentév”, és elsősorban a keresztény és irredenta gondolat jegyében kerültek megrendezésre.

A Magyar Csupajáték előadásai is szerves részét képezték a kongresszus tartamára időzített színházi premiereknek, de életrehívóiknak alapvető célkitűzései különböztek az állam hivatalosan is meghirdetett keresztény és nacionalista elveitől.

Paulini Béla, a „Gyöngyösbokréta” – mozgalom életrehívója – már régebben készült egy hivatásos művészekkel előadható „Népi játékfüzér” színpadra állítására. A Magyar Hírlap 1938. május 7-i számában olvashatjuk: „A Hány bemutatója óta foglalkoztat a kis játékok kérdése... Miért ne lehetne más-más hangulatú képekben fur-

csa, talán kedves ötletek sorozatát adni. Néhány kép már évek óta heverész, a télen megírtam az utolsókat...”

A Gesamtkunstwerk szellemében fogant összeállítás koreográfusi munkáira *Paulini* az akkoriban Magyarországon tartózkodó *Milloss Aurélt* kérte fel. Ismerték és tisztelték egymás munkásságát. Milloss – aki ezidőtájt fiatal színművészek részére vezetett stúdiót – örömmel fogadta *Paulini* felkérését. Ebben az időszakban a fiatal koreográfust *Bartók Zenéjének* és *A csodálatos mandarinnak* a bemutatása foglalkoztatta. Azonban az akkori politikai miliőben erre nem kerülhetett sor, hiszen a *Mandarin* a nemkívánatos művek listáján szerepelt, s *Bartók* náciellenes megnyilatkozásának hivatalos fogadtatása tartózkodó magatartást váltott ki *Bárdos Artúrból*, a Művész Színház igazgatójából. Nála kívánták ugyanis színre vinni a *Bartók* műveket. (1938 az Anschluss éve!)

Milloss szerette volna megnyerni *Bartókot* egy, a Magyar Csupajátéknak készítendő darab megírására is, de a zeneszerző erre akkoriban nem vállalkozott. Nem azért, mert nem értett egyet a rendezők koncepciójával, hanem mert a világegés előrevetítődő rémképe visszatartotta a könnyedebb hangvételi művek megírásától. *Bartók* ebben az időben már csak a szorongásait volt képes kifejezni. Ő ajánlotta viszont *Véress Sándort*, az akkor pályakezdő fiatal komponistát *Milloss Aurélnak*. A koreográfusnak a produkció más komponistáival – *Pongrácz Zoltán*, *Farkas Ferenc*, *Ránki György*, *Antos Kálmán* – már volt kapcsolat, korábbi művész és nemzeti színházbeli munkásságából. Kik voltak tehát azok a fiatal művészek, akik részt vettek a produkcióban?

„*Paulini* magyar játéka kilenc különböző képet foglalnak össze, melyek mindegyikét más zeneszerző zenésítette meg, és mind a kilenc más-más kiváló magyar festő díszleteivel kerül színre. A képek a következők:

1. Betlehembe... Misztérium, *Zene*: Farkas Ferenc. *Díszlet*: Molnár C. Pál. *Főszereplők*: Szende Mária, Pethő Zoltán.
2. Patkó Bandi... Magyar groteszk. *Zene*: Vincze Ottó. *Díszlet*: Varga Mátyás. *Főszereplők*: Szende Mária, Hoykó, Pethő.
3. Áspiskígyó... Legenda. *Zene*: Lisznyai, Szabó. *Díszlet*: Fáy Lóránd. *Főszereplők*: Bordy Bella, Lia Karina.
4. Csodafurulya... Tánccjáték. *Zene*: Veress Sándor. *Díszlet*: Büky Béla.

5. Vízdal... Magyar groteszk. *Zene:* Pongrácz Zoltán. *Díszlet:* Mallász Gitta
6. Enyém a vőlegény... Daljáték. *Zene:* Kenessey Jenő. *Díszlet:* Fülöp Zoltán
7. Rőzszeszedő... Daljáték. *Zene:* Lányi Viktor. *Díszlet:* Pekáry István
8. Haláltánc... *Zene:* Antos Kálmán. *Főszereplő:* Milloss Aurél
9. Hócsalád... dalos groteszk. *Zene:* Ránky György. *Díszlet:* Szőnyi István

A játék primadonnája Bordy Bella és vezető táncosa Millos Aurél volt. Meg kell jegyeznünk, hogy két „amatőr” fiatalember kisebb szólót táncolt ebben az előadásban: *Szabó Iván* és *Haáz Sándor*. (Szabó Iván szobrász, Kiváló művész, a Képzőművészeti főiskola nyugalmazott tanára lett első hivatásos néptáncgyűttesünk, az 1949-ben bemutatkozó Honvéd Művészegyüttesnek tánckarvezető koreográfusa, s az ugyancsak szobrász Haáz Sándor pedig Erdélybe való visszatérése után a marosvásárhelyi hajdani Székely Állami Együttesnél töltött be hasonló tisztelet.)

Mindketten életre szóló élményként emlékeznek a Magyar Csupajáték próbaidőszakaira, s koreográfusi, együttesvezetői munkájukban – saját bevallásuk szerint – a Milloss Auréltól megtanult módszerrel vezették együtteseiket.

Az az érzésem, hogy akiket felsoroltam, azok meghatározó személyek, személyiségek, művészek voltak a magyar néptáncművészet alakulásában, színesedésében, palettáján, nevezetesen itt a Magyar Állami Népi Együttes megalakulásában is.

Szabó Iván

Szobrász vagyok, de évekig foglalkoztam tánccal mint táncos, koreográfus és pedagógus. Úgy kerültem kapcsolatba ezzel a művészeti ággal, hogy a Székely Egyetemi Hallgatók Táncsoportjában táncoltam. Úgy kerültem a csoportba, hogy a családom Erdélyből jött és így tiszteletbeli székelynek tartottak. Az együttes érdekessége volt, hogy hat szobrász tagja is volt, köztük a kolozsvári *Benczédi Sándor*, *Haáz Sándor*. Ez az együttes székely néptáncokat táncolt különösebb feldolgozás nélkül. Meghívtak bennünket bálokat megnyitni, sőt színházakba is, ha székely táncrea volt szükség.

Ekkor kerültem kapcsolatba *Muharay Elemérrel*, akinek különböző számaiban részt vettem és *Molnár István*nal. Molnárnak nemcsak kompozícióiban táncoltam, de vele együtt fel is léptem pl. Kassán. Majd együtt tanítottunk az érdi népfőiskolán, ahova Muhary szervezett. Mondtam ugyan, hogy én nem szeretem a papokat, különben is református vagyok, de a magyar népművészetért mindent meg kellett tennünk.

Részt vettem a Csupajátékban is, tehát mindenben, ami ezen a területen volt. Az első koreográfiámat *Pásztor Csulinak* a Nemzeti Színház tagjának készítettem. Amikor Muharay összevezett Molnárral, akkor meghívott, hogy az egyik számába csináljam a táncot. Így kerültem bele a néptáncmozgalomba, bár elsőrendűen mindig szobrásznak tartottam magam.

Majd a hadifogságban is én voltam a koreográfusa az együttesnek, mikor azután hazatértem, ketten csaptak le rám, az egyik a Muharay volt, a másik a *Hont Ferenc*. A Madách Színház táncait kellett betanítanom és Hont megkért arra, hogy vállaljam a tanítást a Színművészeti Főiskolán. A növendékem volt *Kálmán Gyuri*, *Szirtes Ádám* és *Banovics*, mert a rendezőket is tanítottam, és szép záróműsort készítettünk. Nem erőltettem a foglalkozáson való részvételt, de azt vallottam, hogy egy magyar művésznek illik erről valamit tudni.

Párhuzamosan részt vettem a Muharay Együttesben, aminek nagyon szép bemutatója volt a Nemzeti Színházban, majd a Népi Kolégiumok Együttesével dolgoztam. Ez volt az első utazó együttes, pl. Párizsban a Barrot színházában léptünk fel. Majd megbíztak a Honvéd Együttes vezetésével. Nehéz helyzetben voltam, mert elsőrendűen szobrásznak tartottam magamat, de érdekelt a dolog. Rengegetet tanultam a táncról és az, hogy szép figurákat mozgattam, az visszahatott a munkámra.

Két évig dolgoztam az együttesel, közben kineveztek a Képzőművészeti Főiskola professzorának, s mégis ez volt az első szakmám. Így 50-ben abbahagytam a táncot, de drukkere vagyok napjainkig. Most is mindent megnézek. Megmondtam, hogy minden jó ügynek drukkere leszek, de mindig meg fogom mondani a véleményemet, ha valami nem tetszik.

Vavrinecz Béla

E tanácskozáson is vissza-visszatért az eredeti anyagra való utalás, a „tisza forrás” idézése. E kifejezést Bartók több ízben használja. A *Canata Profana*-ban az emberektől, a civilizációtól mentes természet ősi tisztaságát jelképezi..

A népi hagyományban megőrződött régi értékek is ilyenek voltak számára. Ám ez abban a régi – kissé idealizált – világban volt így, amikor a falut belső törvényei, hagyományai vezették. Ebben mindennek megvolt a maga rendje, értéke, helye, ideje. A néprajzi szakemberek azonban már a múlt század közepén arról panaszkodnak, hogy számos szokást elfelejtettek, csak töredékesen találnak. A romlást zenei téren remekül festi Bartók 1908-beli levele, az ún. „gyergyókijénfalvi párbeszéd”. Ez a századeleji helyzet azóta csak romlott. Amit ma találunk, az a réginek halvány mása, töredéke, de nem a hiteles képe! Az ideálist elérni lehet cél, de ehhez a folklór egészének alapos ismerete szükséges, s a művésznek arra is képesnek kell lennie, hogy ezt a valaha volt ideális állapotot visszaálmodja! Mint Kodály tette a Galántai és Marosszéki táncokban A „tisza forrás”, ahogy az a mai gyakorlatban jelentkezik: illuzió! Ezzel le kell már egyszer számolni!

Sebő Feri említette a Kodály-koncepciót. Kodály ezt több ízben kifejtette. Célja nem a zenészképzés, hanem a zeneileg is művelt embertípus volt. A gyakorlatban bebizonyosodott, hogy az ének-zene típusú iskolákban magasabb a tanulmányi színvonal, mint a zene nélküliekben! A zenében jártas más tárgyakban is kitűnik. Vagyis a szakbarbár ellenpéldája a széleskörűen képzett ember. De van ennek más hatása is. Így a néphagyományban megőrzött értékek részben tovább élnek, s e régi értékek gazdagítják a mai embert is. A néptáncmozgalom alapfokon erre hívja föl a figyelmet, s az ebből kifejlődött magas művészettel pedig visszautal az ősi forrásra. Hogy ez tömegkultúra vagy csak egyes rétegeké, azt az egyes művek döntenek el. Rábaiék főként az elsőt művelték. A másik úton főként Györgyfalvy járt. De ezek együtt alkotják a magyar néptáncművészetet, melynek elején most már ott áll mindörökre Rábai és Molnár alakja!

Falvai Károly

Folytatva a *Vavrinecz Béla* által megkezdett gondolatmenetet az ún. autentikusságról szeretnék én is szólni, amit két példám világít meg a legjobban.

Amikor 1952-ben elvállaltam az Építők Együttesének a vezetését, a karádi rezgős csárdással foglalkozva elhatároztam, hogy elmegyek Karádra, és megnézem ott helyben, hogy is néz ki. Természetesen a híres Karádi Bokréta egykori vezetőjét, *Herk Dánielt* kerestem fel. A tanító úr elmesélte, hogy nagyon kevés olyan tánc volt itt a környéken, amit használhatott volna a Bokrétában. Hazament tehát Baranyába, a falujába és körülnézve ennek környékén, ami megtetszett, azt beleépítette a Boréta műsorába.

A másik példám kiinduló pontja az a magyar tánc, amit édesanyámnak tanított be a szülőfalum (Gibárt) környékén működő *Weisz* nevű táncmester. Ezt az igazi magyar szólót láthattam viszont, amikor a határainkon kívüli magyarok első fesztiválján felvidéki, Zemplén környéki táncosok is felléptek. Ennek a táncnak a párhuzamait a Nyírségig megtaláljuk, melyek szintén táncmesteri eredetűek.

Mindezt azért mondom, mert ma ezek szolgálnak például az ún. autentikához, és azért is, mivel nem becsüljük meg eléggé azokat az embereket, akik ezt tulajdonképpen ránk hagyományozták.

Az, hogy mit tartunk eredetinek, és mi az, ami a holnap számára példa lehet, ez műveltség kérdése. Méghozzá olyan műveltség kérdése, ami ismeri annak a hagyományos etnikumnak az egész műveltségtartományát. Nemcsak a táncot, nemcsak a mozgást magát, hanem a vele járó viseletet, magatartási formát, időszakos magatartási formákat – mert ilyen is van.

Amikor hortobágyi dolgokkal foglalkoztam, fölhajtottam azt a filmet, amit osztrák filmesek forgattak a 30-as évek közepén Móricz Zsigmond: „A komor ló” című novellája alapján. Ezt az egész világon elsőként valósították meg helyi szereplőkkel. A hortobágyi életet mutatták be, amikor az változás előtt állt. Csodálatos a fímben az emberek magatartása, pásztorkodás, vásározás, mulatozás, táncos körülmények között. Elképzelhetetlen, hogy ezt valaki meg ne nézze, amikor ilyen táncot dolgoz fel. Hiszen embereket kell egy kultú-

rának a reprezentánsaiként megmutatni. Szükség van az ilyen élményre, mivel egy mai fiatal már nem életszerű, hanem konzerv jellegű felvételeken látja a dolgokat.

Befejezésül még néhány tánc történeti kiegészítést kívánok tenni, mert 1940–1948 mintha üres folt lenne a tánc történetünkben. Soha nem emlegetik az ilyen összefüveteleken pl. az 1940-ben bemutatott Bábtáncoltató betlehemes játékot, aminek a koreográfiáját *Molnár István* készítette a szatmárcsekei változat alapján *Farkas Ferenc* zenéjére. Ugyancsak kevesen tudják, hogy az első nagy nemzetközi siker is erre az időszakra esik, amikor a Levente Együttes 1942-ben Weimarban szerepelt, majd Firenzében és Finnországban. Ugyanebben az évben kezdett el Molnár tanítani a pesti Szent Imre Kollégiumban. 1943-ban nagy erdélyi körutat tettünk, ahol Molnár először táncolta a kardtáncot. 1944-ben pedig a veszprémi piaristák együttese tartott nagy bemutatót.

Mindezek a dolgok nem maradhatnak ki ebből az egész folyamatból, mert ennek eredményeként kerültek olyan emberek, mint *Vásárhelyi László* vagy *Lami István* is a mozgalomba.

Hegyí Imre

Ha jól vettem ki az előttem felszólalok szavaiból, a központi gondolat az, hogy fetisizáljuk-e az autentikát, és ha fetisizáljuk és tiszteletben tartjuk, hol van ennek az ésszerű határa?

Én a tánc házmozgalom előtt leemelem a kalapomat. Létrehozóit Európa példamutató egyéniségeinek tartom. Célt, eszményt vázoltak föl szinte nem is egy országnak, hanem a közép-európai régióknak. A tánc házmozgalom összefogta a kallódó ifjúságot, megtanította alapfokon táncolni, identitástudatot adott és közösségi élményt. Akik ezért kitüntetések sorát kapták, azok megérdemelték. A felelősség azoké, akik összetévesztették a tánc házmozgalmat a színházzal. Az ember ugyanis nem azért megy színházba, hogy ott ülve azt érezze, hogy bármikor el tudná táncolni, amit a színpadon lát. A Latinovits által elmondott versek zömét ugyanúgy tudom, mint sok kortársam, de ilyen kicsi vagyok ahhoz képest, ahogy

Latinovits adja elő. A mozgalom és színház között tehát az a különbség, hogy az utóbbi egyfajta anyanyelvből sarjadó művészi produkciót nyújtson.

Az elmúlt másfél évtized kegyetlen értékvesztések kora volt. Így a MÁNE énekkarának a leválasztása is olyan élmény volt, amit a mai napig nehezen dolgoz fel az ember. Eltettem azt az iratot, amelyik minisztériumi szinten fogalmazta meg az okot. Tessék megfogódzkodni, az indoklás így szól: tekintve, hogy az énekkar túlságosan feldolgozott formában szól, így nincs egy szinten a tánckarral, ezért az egység megteremtése érdekében célszerű az elválasztása. És mit látunk az egység jegyében? Azt, hogy az autentikus tánc és népdal köze élkelődve *A moll csárdást* játszik a zenekar. Ugyanúgy megmaradt tehát e különböző feldolgozottsági szint a műsorban, csak éppen... hát erre már legyintettünk.

Nem volt még szó arról, hogy a mozgalom életébe hogyan és mikor szólt bele a politika. Amikor bizonyos körök szembeállították egymással a különböző irányzatok képviselőit, akkor bizony már munkált a politika. Égnek állt a hajam, amikor egy politikus azt magyarázta, hogy a táncházmozgalom a népi vonulat és a népi együttes az urbánus. Elképesztő, hogy Rábai Miklóst és az ének-zene-tánckart egységbe fogó elvet, azt a több évtizedes múltat, ami előtt meghajolt a világ, szektás urbánus vonulatnak ítélik.

Keserű tanulsággal zárom szavaimat. Mintha a Rábai után következő „fiókák” nemzedéke rosszabbul sáfárkodott volna az örökséggel, mint a Molnár-vonulat, amelyiknek a vezetői még mindig nagyon jól hatnak a mozgalomra, és ébren tartják az értékeket. Azt kívánom, hogy *Serfőző Sándorék* ne fáradjanak el ebben a törekvésben, és ne kelljen ismét 15 évet várni a következő ilyen alkalomra.

Csapó Károly

Az autentikussággal kapcsolatban inkább emlékezem. Annak idején is voltak viták, amikor a Magyar Állami Népi Együttes megalakult, jóllehet, nem olyanok, mint a táncházmozgalommal kapcsolatban vagy mint az, amelyik páva-vita néven vált közismertté.

Azon folyt például a vita, hogy a kórus karmesterrel énekeljen-e vagy sem, vagy hogy milyen hangvétellel énekeljen. Népi hangon, mint a Pjatnyickij Együttes, vagy úgy, ahogy a zeneakadémián énekelnek. Csenki Imre azt mondta akkor, mi profi együttes vagyunk, tudunk énekelni így is meg úgy is. És a női énekkar elénekelte a Bárdos „Rutafát” olyan Pjatnyickij hangon, karmester nélkül. Talán azt is kevesen tudják, hogy a *Mátrai képeket* az első bemutatón, az Operaházban karmester nélkül énekelte az énekkar. Ezzel azt szerettem volna érzékeltetni, hogy a hitelesség kérdésében, az ilyen vitákban a tudás és profizmus sokat számít. Népdalköri ügyekben elég sokat járok vidékre és beszélgetve a népdalkörvezetőkkel kérdezik tőlem, hogy honnan tudom, hogy ez nóta és nem népdal. Mondom onnan, hogy a nótát is kell tudni, csak az tudja megkülönböztetni, aki ismeri ezt is, ismeri azt is.

Felföldi László

Úgy tűnik, hogy ma itt a folklór, a hagyományos kultúra defetiszizálása történik, s ezzel ennek ellentétéként a színpad fetiszizálása érvényesül. Éppen ezért felhívom a figyelmet arra, hogy a folklór értelmezése egy történeti keretben, a néptánc és általában a hagyományos kultúra iránti társadalmi, érdeklődés keretében zajlik. Ez az érdeklődés egyúttal többrétű, hiszen az egyik a tudományos kutatás felől, a másik a színpadi-művészeti oldalról, a harmadik pedig a közélet vagyis a báli táncok felől közelít a témához. A folklór iránti érdeklődésnek ez a rendszere a 18. század végén alakult ki Nyugat-Európában, akkor már érett formában és terjedt el Kelet-Európában.

Ha ebben a keretben nézzük a dolgot, akkor mindegyiknek, a tudományos érdeklődésnek, a közéleti-báli érdeklődésnek és a művészi-színpadi érdeklődésnek is megvan a maga helye, a maga ismereite a néptáncról, a maga szemszöge, amivel a folklór iránt érdeklődik és a maga ideológiája, tudása.

A tudományos érdeklődésnek megvan a maga módszere, és úgy tűnik, hogy a társadalmi valóságot legjobban a tudományos érdek-

lődés tudja igazán fölfejteti, és azt egy művelődéstörténeti keretben tálalni, nemcsak a tánc iránt érdeklődők számára, hanem mindenki számára. A színpad néptánc iránti érdeklődése alapvetően esztétikai, tehát a tudás és az a kép is, ami kialakul egy koreográfusban, alapjában esztétikai. Ugyanígy a XIX. századi táncmestereknek is megvolt a maga szemszöge, érdeklődése és tudása a hagyományról.

A három ismeret és a három módszer tehát különbözik, és nem szabad ezeket egymás ellen kijátszani. Ha olyan példákat sorolunk, mint amilyenek itt elhangzottak, hogy hogyan keverik össze a dolgokat a színpadon és az életben, és hogy egy faluban annak idején autentikus táncként – mint Falvai Karcsi édesanyja – korabeli báli táncokat táncoltak, ez a valóság, ezt nem kell kijátszani az úgymond autentika ellenére. Ismerni kell, hogy mi volt emellett még. Emellett ott volt *Mátyás István Mundruc*, aki Kalotaszegen, Magyarvistán ragyogóan táncolt. Emellett valóban volt a Dél-Alföldön olyan falu, ahol a hagyomány már háttérbe szorult, és úgy kellett a megmaradt morzsákból, tükörcserepekből helyreállítani a képet. Úgy érzem tehát, hogy a dolgot komplexitásában kell nézni, e nélkül valóban defetiszizáljuk a hagyományt, de a csúsztatásokkal a színpad fetiszizálása is hamissá válik.

Még egy dologról szeretnék szólni. Arról, hogy a folklór újjáélesztésének egész múlt századi, századeleji mozgalma előbbutóbb nem kerülheti el, hogy igazán tudományos kutatás tárgya legyen. Azokat a dokumentumokat, amiket például a Gyöngyösbokréta vagy az azelőtti korszak színpadi táncművészetéről ismerünk, tudományos kutatás tárgyává kell tenni. A Zene-tudományi Intézetben megkezdtünk egy olyan katalógust, ami ezeknek a korai revival vagy hagyományápoló mozgalmaknak a dokumentumait gyűjti. Összeírtam, hogy a Gyöngyösbokréta mozgalom 20 évében kb. 250 koreográfia, néptánc-összeállítás született. Emellett bizonyára össze lehetne írni még további 250, a néptáncrea épített korai művészeti produktumot. Kérem tehát a kollégákat, hogy olyan adalékokkal, mint amelyet Falvai Karcsi is említett a szatmárcsekei betlehemes korai feldolgozásáról, segítsék a tervbe vett kutatást.

Györgyfalvy Katalin

Szubjektív leszek, ezt előre bejelentem. Nem érdekel, hogy igazam van-e vagy sem, csak az érdekel, hogy tudok-e olyat mondani, amivel provokálok, s amiről azután érdemes vitatkozni.

Én is öreg vagyok, és mindenféle emlékem van, de azt hittem, a jelenről fogunk most beszélni, s ezért lettem ideges. *Sebő Ferinek* csúnyábban mondtam, hogy a szezont a fazonnal állandóan összekeverjük, és a szezont a fazonon kérjük számon és fordítva. Laci a szívemből beszélt.

Az autentikus az valami teljességet jelent, valami teljességnek megfelelőt. A zene példájából tudom, hogyha egy mű cisz-mollban van, akkor a zárlatában a cisz mindenképpen autentikusan benne van. Ha b-mollban van a mű, akkor a cisznek már ott nincs helye, akkor nem autentikus. Az autentikus tehát nem egy abszolútum, az valaminek teljességgel megfelelő.

A tudományos kutatás számára minden, ami a valóságban van, az autentikus. Ha tehát a paraszt magyar nótát énekel népdal helyett, az is autentikus a kutatás számára. Az más kérdés, hogy a magyar népzene stílusjegyeinek és esztétikai értékeinek az ismeretében a zenetudós majd megmondja, hogy melyik az autentikus magyar folklór, nem nekem kell megmondani. Az ő dolga, és én azt elfogadom, de ha nagyon sokat ismerek, akkor én is meg tudom különböztetni. Nagyon jól mondta a Laci, hogy más dolga van a tudománynak. Más a tudományos hitel, és más – Arany János alapján szabadon – az epikai hitel, és egészen más a művészi hitel. El kell döntenit, hogy melyikről akarunk beszélni.

Ha egy hivatásos művészegyüttesről beszélünk, akkor az összes többi mellett az első a művészi hitel. Mindig tudni kell tehát, hogy milyen szemszögből mondunk véleményt, különben minden összekeveredik mindennel. Én most nem tudom, hogy tulajdonképpen ki akart jót, ki akart rosszat mondani.

Ugye én vagyok a hivatásos hazaáruló folklór ügyben, hadd mondjam el, hogy a folklórban az a csoda, ami az én véleményem szerint az autentikus művészet. Az, ahogy saját maga fölé tud nőni az az ember, ott, azok között a körülmények között. Rettenetesen félttem megnézni a legnagyobb autentikus nyomás idején a *Gulyás testvérek* Kallósról szó-

ló filmjét, és valami csoda volt, ahogy ott kiderült, hogy az ember maga fölé képes nőni, a nyomorúságából az általa elképzelt ideálba tud lépni, ami a mellette lévők számára is azonos. Ez már a mai civilizációban nem működik. Egykor működött, mert volt egy közös értékrend, amit most visszaírnak.

Ha már olyan sokat emlegettük a *Mundrucot*, akkor hadd mondjak el egy gyönyörűt. *Tinka* kihozta a Vasasba, hogy megnézze a fiúk legényesét. Mundruc nagyon komolyan vette a dolgot, és elkezdett igazítani, javítani. Valamelyik pofátlan azt mondta, hogy hiszen úgy táncolja, ahogy azt tőle a filmen látta. Arany János sem mondta szebben a Vojtina ars poétikájában, amit Mundruc válaszolt: nem azt kérem számon, ahogy én csinálom, hanem ahogy szeretném csinálni. És ez óriási különbség. – Tinka, sajnos, már nem tud tanúskodni.

Pesovár Ernő

A mai napon az autentikusságról folyó vitában azok a nézetek kaptak hangsúlyt, melyek a színpadi néptáncművészetért aggódva kérdőjelezték meg azt, ami a hitelesség iránti elkötelezettség jegyében történt az elmúlt negyed században. Elismerve ennek a törekvésnek a pedagógiai és társadalmi (1. táncházmozgalom) jelentőségét, kétségbe vonták a művészi koncepciót gyarapító és megújító szerepét. Pedig lényegében az történt, hogy a hazai népművészeti mozgalom nemcsak bekapcsolódott, de példamutató szerepet is vállalt a századvégnek abban az egyetemes érvényű áramlatában, amit újfolklorizmusként tarthatunk számon. Ennek lényege az a felismerés, hogy a tánc, a hangszeres zene és népdal önmagában is pódiumképes a tradíció elemi erejű korszerűségével.

A hagyomány művészi élményt adó újraalkotásának az igénye mellett ma különösen természetesnek tartom azt is, hogy az újfolklorizmus jegyében kialakult biztos néptáncismeretre támaszkodó alkotó mondanóját tolmácsolva megteremtse a maga szuverén formanyelvét. Már Berzsenyi felvillantotta ennek jogosságát, amikor így írt: „Ez a tánc olyan gazdag különféleséggel bír, hogy az valamint minden kigondolható szép mozdulatokat és erőfejleteket vagy minden szép érzelmeket egyaránt magába foglal.”

