

Párizsban papírok nélkül, csak a tudásom, teljesítményem alapján jutottam be érdekes és jó helyekre, és mindig kaptam munkát. És sehonnan nem raktak ki, mint később itthon. A Champs Elysées környékén bekerültem asszisztensnek egy homeopata orvos előkelő rendelőjébe. Én rendeztem be a tornatermet, jöttek miniszterek, hercegek, bárók, tornáztattam őket: szükség volt a munkámra, rájöttek, hogy hasznosítható. Akadt paciens, aki szívesen jött volna a privát óráimra, de a rendelőbe járó betegek közül senkit nem vittem el. Meg is mondtam, nem tartom etikusnak, hogy innen szerezzek magamnak növendéket. De szájról szájra járt a hírem, volt, aki a testvérét vagy ismerősét egyenesen hozzám küldte tornázni. Így lettek tanítványaim. A háborús években egy időre vidékre menekültünk, rengeteg helybélihez hasonlóan. Akárhogyan is, Párizsban nagyon érdekes tapasztalatokat szereztem, s mikor 1946-ban hazajöttem, bőven volt mit itthon átadni.

Itthon az volt a szándékom, hogy megtanuljam rendesen a magyar néptáncot, mert Párizsban, a magyar könyvtárban Réthei Prikkel Marián, meg Malonyai Dezső kötetéből már megtanultam, amit azokból lehetett. A párizsi magyar diákok között találtam néhány erdélyit, az ő folklóranyagukat is elsajátítottam, és beépítettem a koreográfiáimba. Tehát, amit ott össze lehetett gereblyézni, azt összeszedtem. De tudtam, hogy itthon komolyabban akarok a folklórral foglalkozni. Elmentem Ránki Györgyhöz, akit régről ismertem: tudtam róla, hogy Kodály-tanítvány. A tanácsát kértem, s javaslatát megfogadva, elmentem Volly Istvánhoz. Kaptam is tőle zenét, továbbá tanácsolta, ha táncolni is akarok, menjek Muharay Elemérhez, aki nagyon kedvesen fogadott, s meghívott, hogy menjek az együttesébe és nézelődjek. Valóban ott ültem és néztem a próbát, mikor odajött egyszer Szabó Iván, aki ott tanított és azt kérdezte: maga itt mit csinál? Mondtam neki: táncot tanulok. Látott maga már olyat, hogy valaki ülve tanulja a táncokat? - csodálkozott Iván. Nem. Hát beállhatok? - kérdeztem felvillanyozva. És boldogan csatlakoztam a táncosok sorába. Kik közé? Pálffy Csaba, Vass Lajos, Kaposi Edit, Keszler Marika, Vitányi Iván társaságába. Soroljam még az ismert neveket? Később Keszler Marikát én segítettam a Népművészeti Intézetbe, miután eljött az Állami Népi Együttestől. Szerencsére volt néprajzos végzettsége, föl tudtam venni. Érdeklődött a nemzetiségek táncairól. Mire ő be tudott állni a munkába, engem már onnan is kibuktattak.

Milyen ürüggyel, mi volt az oka?

• Mert Széll Jenőre - aki zseniálisan igazgatta az Intézetet, s korábban Nagy Imre titkára volt és a forradalmi Magyar Rádió kormánybiztosa - nem voltam hajlandó azt mondani, hogy rossz úton jár. Mert, hogy "ideológiailag eltévedett és rosszul vezette az Intézetet". Széll, aki ekkor már börtönben ült, nagyszerű vezető volt, de ezt nem volt szabad kimondani. Volt egy intézeti gyűlés, késő éjjelig tartott, s azon én éjfélkor végre kinyilatkoztattam: nem hagyjátok hazamenni az embereket, akik családosak, mert meg kell várni, amíg én hazudni fogok? Mit értek vele? Azt fogják mondani, hogy szart sem ért a pártszervezet, hiszen Anna is hazudik. Nem fogok hazudni, nem mondom azt, amit vártok, engedjétek haza a munkatársakat. Ezután elegánsan kaptam egy státuszt, végtére is nekem múltam volt: partizán voltam Franciaországban. A státusszal - gondoltam - elszereződöm az Irodalomtörténeti Intézetbe, vagy a PIM-be, a Petőfi Irodalmi Múzeumba. Akkor kaptam meg a diplomámat magyar irodalom szakon. Tanárnak nem, de valamelyik tudományos intézetbe kutatónak vagy könyvtárosnak szívesen elmegyek - gondoltam. A PIM-ből Horváth Márton ifjúkora óta ismertem: megkerestem, hogy kellek-e neki. Örömmel fogadott: mi az, hogy kellesz? Így kerültem a Petőfi Irodalmi Múzeumba. Valójában gyerekkoromtól könyvtáros akartam lenni.

Visszakanyarodhatnánk az 1948-as gyulai versenyhez, ahol Rábai Miklós és Molnár István csapata is versengett?

• Rábaival és Molnárral itt találkoztam először. Batsányi Együttesével Rábai lett az első, Molnár a Ruggyantával a második, ami örökre sérelme maradt. Nagy létszámú együttesek voltak. Mi a Vasas együttesel a 16 fő alatti csoportok között indultunk, és abban nyertünk. Pista csoportja nagyszerű volt, de alkotói szellemisége még idegenül és túl komoran hatott. Rábai derűsebb egyéniség volt, így sikeresebb is. Molnárt később az is sértette, hogy nem ő kapta meg az Állami Népi Együttes vezetését. Rábai nagytehetségű testnevelés, és fizika szaktanár volt. Molnár pedig hivatásos táncos, aki mögött már nagy múlt állt.

Igen, Molnár Pista bácsin mindig lehetett valamiféle keserűséget, megbántottságot érezni. Anna néni milyen viszonyban volt vele?

• Az én kapcsolatomban Molnárral az egy másik téma. Ha akarod, azt is elmesélem!

(folytatása következik)

Fuchs Livia A MAGYAR TÁNC-TÖRTÉNETI KUTATÁS ÚTTÖRŐ SZEMÉLYISÉGEI / II. rész

Dr. Rabinovszky Máriusz

A magyar táncstudomány úttörői - hasonlóan a korabeli nemzetközi gyakorlathoz - elsősorban olyan, nagyon is különböző humán szakterületek képviselői voltak, akiket valamilyen személyes érintettség - vagy a tánc, mint újonnan felfedezett művészet iránti érdeklődés - vezetett ahhoz, hogy túllépve saját szakterületükön, a tánc esztétikai és/vagy történeti kérdéseivel foglalkozzanak. Az is egyetemesen érvényes tendencia e korban, hogy elsőként a zenetudomány képviselői érdeklődtek a zenével mindig is szoros kapcsolatban álló színpadi tánc elméleti és történeti kérdései iránt. A tánc összetettségéből következett - és következik ma is -, hogy a tánc szempontjából társzművészetnek tekinthető színház- és képzőművészet tudománya felől érkezik az elemzők további csoportja, míg az antropológia látóköréből sem hiányzott sem a múlt század elején, s ma sem a tánc.

Dr. Rabinovszky Máriusz (1895-1953) is művészettörténetet tanult előbb a budapesti, majd a müncheni és berlini egyetemen, a kor legnevesebb professzorainál. Saját szakterületén nem sikerült elhelyezkednie, s végül doktori fokozatot is magyar irodalomtörténetből szerzett. Miután már egy évvel egyetemi tanulmányait követően, 1919 tavaszán megnősült, és hamarosan három gyermekről kellett gondoskodnia, újságírásból tartotta fenn magát és családját, ezért rendszeresen publikált a korabeli rangos folyóiratokban (*Auróra*, *Nyugat*, *Magyar Grafika*, *Ars Una*, *Századunk*). S bár nem ebből élt, tudományos munkáját sem adta fel, így a húszas években két művészettörténeti tárgyú könyve is megjelent.¹ Ugyancsak erre az időszakra esik első táncelméleti publikációja, a feleségével, Szentpál Olgával közösen írt *Tánc - a mozgásművészet könyve*. S itt érdemes rögtön idézni is a szerzők által közösen jegyzett Előszóból, mert rávilágít, mennyire közös az a táncelméleti munka, amelyet Szentpál és Rabinovszky ettől kezdve végez, s ami az elkövetkező évtizedekben jóformán szétszalazhatatlanná teszi táncmal kapcsolatos megnyilvánulásait.² Azt írják ugyanis, hogy "[A]mi a szerzők munkájának megosztását illeti, úgy minden pedagógiai és általános művészi szempont Szentpál Olga tanári és rendezői gyakorlatából szűrődött le. Az első rész fogalmazását, a könyv sajtó alá rendezését Rabinovszky dr. végezte. Ezen túl a szerzők nem igen tudnák meghatározni, mennyi részük van külön-külön a munka kialakulásában. Kezdetből fogva együttesen dolgoztak a gyakorlati eredmények elméleti hasznosításán. Szintúgy nehéz volna meghatározni egy-egy gondolat, egy-egy szempont őseredetét."³

A két életmű elméleti részének elkülönítésére tehát nem érdemes vállalkozni, viszont érdemes megkeresni azokat a sarokpontokat, amelyeknek mentén aztán kirajzolódik egy olyan művészettörténetész táncfelfogása, aki szoros, mindennapos és gyakorlati kapcsolatban is állt a korszak egyik újító személyiségével, egy pedagógus-koreográfussal, a magyarországi mozgásművészet reprezentatív alakjával. Mert ez a kapcsolat nyilvánvalóan megszabta azt az érdeklődési horizontot és táncfelfogást, amelyet Rabinovszky mindvégig képviselt.

Rabinovszky táncelméleti munkássága húsz évet fogott át. Első, Szentpállal közösen publikált könyvük 1928-ban jelent meg, Rabinovszky önálló könyve, *A tánc* viszont "1946 január havában" készült, vagyis szinte rögvést a világháború lezárulta után jelent meg.⁴ A két összefoglaló Rabinovszky álláspontjának koherenciáját, és egyben táncfelfogásának változatlanosságát mutatja, vagyis azok az újszerű gondolatai, amelyeket a közfelfogás 1928-ban még egészen különösnök tarthatott, húsz évvel később sem veszítették el érvényességüket. Itt elsősorban arról van szó, hogy Rabinovszky a táncot újraszülető művészetként értelmezte, s ez 1928-ban - a *Nyugat* színikritikusa által közölt recenzió szerint - majdnem perverz, sőt, morbid, de mindenképpen dilettáns elgondolásnak minősült, hiszen egy megfoghatatlan, tovaillanó művészetben fedezett fel értéket, ráadásul, a táncot a többi művészettel egyenlőnek hitte.⁵ Rabinovszky(ék) kiindulása viszont éppen az volt, hogy a tánc olyan autonóm művészeti ág, amelyik egyenrangú a többi művészettel. Pontosabban fogalmazva, egyenrangúnak kellene lennie, történeti és jelenkori mellőzöttsége, lenézettsége, félreértettsége ellenére. E kiindulásból következett, hogy Rabinovszkyt a tánc történeti kérdései nem igazán foglalkoztatták ("nem is fontos, hogy pontosan mérlegeljük, mi volt a tánc a múltban" - írja⁶), ha mégis, főként csakis azért, hogy jelenkori álláspontjának előzményeit fellelve, újnak és szokatlannak tűnő elképzeléseit történeti tényekkel igazolja. Őt a történeti kutatások helyett inkább a tánc mibenlétének kérdései foglalkoztatták, hogy alátámaszthassa azt a meggyőződését, hogy a tánc éppolyan művészet, mint a zene, a színház vagy a képzőművészet.

Ehhez elsősorban olyan alapvető kérdéseket kellett tisztáznia, mint a tánc és a táncművészet kapcsolatát, a mozgás és tánc összefüggéseit, a tánc münemeinek és műfajainak létezését, a tánc testiségének kérdéseit, a zene, a színház és a látvány kapcsolódási lehetőségeit, vagyis a tánc és a társzművészetek összefüggéseit, valamint a tánc tartalmi kérdéseit.

Rabinovszky - bár 1928-as tanulmánya táncesztétikai alapvetésnek készült - elsőként mégis erkölcsi programot ad, leszögezve, hogy nem új, hanem *művészi* táncot akar. "Olyan táncot, mely a lélek mélyéből tör elő és sűrített lelki élményeknek ad testet. A mai ember lelkéből fakadó művészet azonban szükségszerűen mai és bizonyos fokig új művészet lesz."⁷ Vagyis a szerző nem a múltból a jelenbe nyúló folyamatokat akarja tárgyalni, hanem a jövő, a még meg nem született, autonóm és egyenrangú táncról kialakított esztétikai elképzeléseit, s az ehhez vezető úton vállalt pedagógiai feladatait vázolja fel. Gondolatainak origója, hogy nem minden tánc művészet is egyben, ezért vezet be a művészi tánc kifejezés helyett egy új fogalmat, a *mozgásművészetet*.

Későbbi könyvében egyenesen azt állítja, "a szó alkotója vagy huszonhét évvel ezelőtt épp e sorok írója volt. Akkoriban azon múlt, hogy átvigyük a köztudatba a táncművészet teljes értékű művészet voltát. Közönségünk azonban 'tánc'-on vagy balettot és artista táncot, vagy szalontáncot értett, és hasznosnak látszott egy olyan törekvést, mely merőben más úton járt, új szóval jelölni meg. Annak a műfajnak az egyeduralmát kellett megingatni, amellyel a 'mozgásművészet' felvette a versenyt: a balettét."¹⁸ (Egyelőre sem a korabeli, sem az újabb szakirodalomban nem találtam nyomát annak, hogy német nyelvterületen, ahol az európai modern tánc centruma volt, mikortól és kik használták először a *bewegungskunst* - *mozgás/mozdulatművészet* kifejezést. A korabeli 'új tánc' törekvések legelterjedtebb elnevezése az *ausdruckstanz* - *kifejező tánc* volt, *bewegungschor*-nak pedig a laikus mozdu-latkórusokat nevezték.) Rabinovszky szerint - aki hasonlóan a korszak bármelyik művelt nézőjéhez, egyáltalán nem ismerte a XIX. század balettművészetét, a XX. század elejének újtó törekvéseiről pedig csak annyit tudhatott, amennyit a Szergej Gyagilev vagy az Anna Pavlova vezetett társulatok, valamint a Svéd Balett vendégjátékain láthatott - a balett a XVIII. század, a rokokó művészete volt, így világa eleve nem lehet korszerű. Holott Rabinovszky éppen azért hirdette a táncművészet fontosságát, mert szerinte a korszellemet csakis a tánc tudja megragadni, mert maga "az ember kezdet-től fogva materiális és transzcendens lény."⁹ Saját kora legfőbb jellemzőjének pedig éppen azt tartotta, hogy e korszakban az ellentétek egyidejűsége dominál, mert a modern kor egyszerre anyagi és technikai, de telítve van különféle filozófiai és vallásos mozgalmakkal is. A tánc Rabinovszky szerint "minden művészet között a legreálisabb és a legirreálisabb egyben. A legreálisabb, mert eszköze kizárólag az emberi test mozgása. A mozgás az emberi élet legősibb, elsődleges tevékenysége, és a mozgás kapcsolja az embert a legintenzívebben a realitáshoz. Ám a tánc egyben a legirreálisabb művészet. Irreális, mert a tánc távolodik el a legmerészebben a való élettől. Mert ugrik, röppen, perdül, vágódik, hajlik, kúszik, minden reális célszerűséggel merő ellentétben. Hogy a hegedű nem a közvetlen élet hangjain szól, az magától értetődő. Mert hisz azért csinálta az ember a hegedűt, hogy ne hasonlítson sem a villamos csengőjére, sem a pacsirta szavára, hanem öncélú hangszer legyen. Hogy a festmény nem abszolút hű mása a valóságnak, az ab ovo érthető, mert hisz a festő ásványokból, növényekből desztillált, örölt, gyúrt pasztát ken egy darab lapos vászonra. A festéket és a festővásznat azért gyártják, hogy művészetet varázsoljanak segítségével. De az emberi test? Vajon annyira magától értetődő-e, hogy ezt a biológiai funkciók elvégzésére létesült organizmust teljesen célszerűtlen és biológiailag tökéletesen értelmetlen folyamatok végzésére dresszírozzuk?"¹⁰ És itt érkezünk el Rabinovszky több változatban is kifejtett, de mindvégig azonos felfogású elgondolásához a mozgás és a tánc összefüggéséről és minőségi különbségeiről. Ahogy írja: "a táncos kifejező közege ugyanaz a lüktető, lélegző szervezet, amely percről-percre a mindennapi élet ezernyi funkcióját végzi; maga a legközvetlenebb emberi valóság. Ahhoz, hogy a művészet anyaga váljék belőle, a testnek valahogy el kell feledtetnie gyakorlati rendeltetését, működésének ismert és megszokott értelmét. A testnek meg kell hazudolnia önmagát, el kell vonatkoznia saját hétköznapijaitól, saját reális életétől. Valóban ott kezdődik a tánc, ahol a reális élet mozgása véget ér."¹¹ Ez az 1946-ban megfogalmazott gondolat már 1929-ben is jelen volt Rabinovszky felfogásában, hiszen azt írta: "A gyakorlati élet azt parancsolja: uralkodj testeden, hogy az leplezze lelkedet. A táncművészet azt parancsolja: uralkodj testeden, hogy az kivetítse lelked értékes élményeit. A gyakorlati élet: uralkodj lelkeden, hogy az alkalmazkodjon a realitás követelményeihez. A táncművészet: uralkodj lelkeden, hogy beleélhesse magát minden lehető irrealitásba."¹² Mert az igazi tánc, vagyis a mozgásművészet Rabinovszky szemében nem pusztán dekoratív és szórakoztató, mint a tradicionális balett vagy a korszerűbb revü táncok, hanem olyan kifejező művészet, amely "a lélek minden területét, annak mélységét és felületét egyaránt megindító alkotásokat termel, mégpedig maradéktalanul művészi megoldásban."¹³

E tanulmányunk nem feladata, hogy minden részletében rekonstruálja ezt a legelső magyar nyelvű, eredeti táncesztétikai művet. Néhány olyan alapvető állítását azonban érdemes még megvizsgálni a Rabinovszky életműnek, amely alátámasztja, mennyire alaposan végiggondolta és elemezte az általa olyannyira csodált táncjelenséget.

A társadalom által táncnak nevezett történeti jelenség-halmazban Rabinovszky három fő csoportot tart elkülöníthetőnek: elsőként *játék* névvel illeti azokat a táncjelenségeket, amelyek a legszélesebben vett társadalmi érintkezés során keletkeznek és hagyományozódnak. Ilyenek a harci és rituális, vallási és társasági táncok. Bár a kategóriák között soha nincs éles határ, mégis jól elkülöníthetők a *művészi* táncok, amelyekbe a műkedvelők táncművészete tartozik. (S Rabinovszky már ekkor leírja, hogy "A művészi tánc az, melynek be kell vonulnia az elemi s középiskolai tanítás rendjébe.")¹⁴ A hierarchia csúcsán azonban az egyedül korszerűnek, autonómnak és *művészi*nek tartott *tánc*, a mozgásművészet áll, a maga sokféle tartalmi és műfaji lehetőségével. Utóbbi spektruma az "abszolút", vagyis "a tárgyi, eszmei vagy drámai tartalom híján" lévő táncoktól egészen a "tárgyi" táncokig terjed, ami, ha cselekményes, akkor pantomimnek nevezhető, ha egy "eszme indulati kifejezője, akkor nevezhetjük program-táncnak."¹⁵ Ami a tánc ábrázolási lehetőségeit, tárgyválasztását illeti, Rabinovszky szerint "[A] kedély minden élménye és mozzanata megannyi tánc-tartalom: a tárgyaltalan félelem és öröm, a rettegésig, az ujjongásig fokozódón; a lelki tompultság és az elragadtatás; a szolgálat és az uralom; a vágyak és a teljesülések. És ott az élet a maga csodás történéseivel: a születéssel, a halállal és a szerelemmel, a lelkek vonzódásával és taszításával, keresésével és találkozásával. Ősi mozgásművészeti tartalom a haláltánc. Aztán ott vannak a gyermeki élet naiv és pajzán örömei és fájdalmai. Ott a lélek találkozási pontja a természettel. A természetben minden mozog, mindent valami rejtett, hatalmas ritmus él. Ily szempontból a tánc igazi 'kozmosz' művészet, mert

beleéli magát a világrend, a kozmosz mozgásába. Szellő és vihar, forrás és tenger, szikra és vulkán sajátos élményeket váltanak ki a művész lelkéből, melyek a mozdulatban való megtestesülés után kíváncsognak.

A tartalmi lehetőségek egészen más fajait nyújtja a mai város groteszk nagyüzeme, a gép kérlelhetetlensége, az egzotikumok fanyar édessége.

Láthatjuk, hogy a mozgásművészet tartalmi kifogyhatatlanságát és messze, messze túlzottnak a [...] szokványos területeken. A tánc lehet hatalmas és megrázó, dobhat-vethet tömegeket zivataros tömkelegben; lehet hősi és fennkölt, nyilvánulhat feszült, kötött ritmusokban; lehet vad és féktelen, felkorbácsolhat atavisztikus emlékeket; lehet könnyű és vidám, lebeghet kecsesen és csillogón; lehet kicsapongó víg és pórían hahotázó. Lehet minden, ami emberi, és ami a művészi kifejezés határain innen fekszik."¹⁶

Rabinovszky - nem is titkolta - nem tudja definiálni a tánc egyébként rendre hangoztatott autonómiáját, mert maga a tánc létmódja paradox, hiszen úgy autonóm, hogy csakis a zenével és a képzőművészettel, valamint a színházművészettel elkerülhetetlen szövetségben tud létezni. Viszont "a tánc tartalmait *táncszerűen* kell kifejezésre juttatnunk [...], sohasem szabad *zenét, képet, szobrot, drámát* eltáncolni akarnunk. Csak *táncot* lehet táncolni." De "*Mi hát a táncszerűség?* Meg kell vallanunk, hogy a táncszerűség fogalmi meghatározását ma még megadni nem tudjuk. De aki a művészet iránt érzékkel bír, az meg fog érteni. Ha a Sixtusi Madonna csak festve, az Apassionata csak zenében, Hamlet csak színdarab formájában képzelhető, úgy például Wigman 'Élettánc' is csak táncolva lehetséges."¹⁷

Rabinovszky táncjal kapcsolatos tevékenysége nem korlátozódott az elméleti munkára. Nagyon is aktív részt vállalt felesége szerteágazó művészeti munkájában, beleértve az oktatást, a koreografálást, a tánc népszerűsítését, valamint a táncművészet státuszának megszilárdítását. Munkásságának ez a vetülete nagyjából jól behatárolható, hiszen addig tartott, amíg az ő kezdeményezésére, létre nem jött 1951-ben a Művészettörténeti Dokumentációs Központ, a mai MTA Művészettörténeti Kutatóintézete.¹⁸ Rabinovszky ugyanis, aki először a II. világháború után kapott katedrát, hihetetlen lendülettel vetette bele magát az újjáéledő hazai művészettudományos életbe, tanított, szervezett, kiállításokat rendezett. És pontosan ugyanekkor, 1951-ben hurcolták meg, nyilvános önkritikára kényszerítve Szentpál Olgát, ami visszavonhatatlanná tette, hogy ebben a közegben a modern tánc értékeiről, művészeti kérdéseiről többé nem lehetséges a nyilvános beszéd. Holott korábban, Rabinovszky pályáján, ha nem is központi, de fontos helyet kapott a modern táncjal kapcsolatos sokféle tevékenység. Ezekből csak néhányat kiemelve is látjuk, hogy elméleti és összefoglaló, analízis írásai mellett, ha napi kritikai tevékenységet nem is folytatott soha, néhány jelentősebb témában azért hallatta a hangját. Ilyennek tekinthető polemizáló írása Curt Sachs *A tánc világtörténetének megjelenése* alkalmából.¹⁹ E cikkében elismeri ugyan a kötet tudományos értékeit, hiszen az első tudományos apparátussal megírt tánc-történeti munkáról volt szó - melyet ma is a táncantropológia alapműveként tartanak számon - , de rögzítve meg is kérdőjelezi Sachs szerinte vitatható álláspontját. Sachs ugyanis azt állítja, hogy a tánc története a neolitikum utáni periódusban már pusztán hanyatlás, míg Rabinovszky számára természetesen "[S]emmi sem indokolja, hogy a magas kultúrájú tánc és a primitív tánc között ne lássuk ugyanazt a viszonyt, mint a magas kultúrájú zene és a primitív zene között. Ha a ceyloni veddák rizzaszató dala mellett nem jelent dekadenciát a Kilencedik Szimfónia, nem tudom, miért kelljen az ifugák holdtáncát igazibb életjelenségnek tekintenünk, mint, mondjuk, az orosz balettot."²⁰ Másik könyvismertetésében mindjárt két fontos tánc-kiadványra hívja fel olvasói figyelmét: a magyarul megjelent Nizsinszkij életrajzra, és Lábán Drezdában kiadott önéletrajzára. A két oly ellentétes életpálya, művészi hitvallás és könyv összevetése végül oda vezet Rabinovszkynál, hogy azt írja: "nem csak a nagyközönség, de a színpad emberei is megtudhatják, amit alig sejtene, mennyire *művészet* a tánc, mily mélyek s átfogók a problémái, mennyire tartalommal telítettek lehetnek alkotásai."²¹ További publikációi közül az *Operai balett* című tanulmány²² kivételesen történeti munka, amennyiben felvázolja a tánc történetét a XVII. századtól a jelenkorig. E vázlatban is azt kívánja bizonyítani, hogy amennyiben a táncművészet nem illeszkedik szervesen a saját korához, hanyatlásnak indul. Rabinovszky e hanyatlást a XVIII. század utáni, a Noverre-t követő romantikus periódusra, e "tánciatlan" korra teszi, amikor a már nem hozzáértő publikum csakis az egyéni virtuozitásra és az erotikára volt érzékeny. A XX. század elejéhez érve a változást a "mozgáscivilizáció" kialakulásaként, azaz a torna és a sport térhódításaként írja le. A jelen, vagy még inkább a jövő útjaként szerinte a balett előtt két lehetőség áll: a Gyagilev vezetett együttes reformjai vagy a Lábán nevével fémjelvezhető reform. Rabinovszky e tánc-történeti vázlatát áthatja az a Szentpállal közösen írt könyvükben is nagy hangsúlyt kapó elképzelés, hogy csakis a kollektív művészeti formák értékesek. Ott azt írta, hogy "az *egyéniség fejlesztése* önmagában mit sem ér a *kóruszellelem* megteremtése nélkül. A *kóruszellelem* az, mely a táncot nagy művészetté avatja."²³ Ez a társadalmi és morális nézőpont vezet odaig Rabinovszkyt, hogy a balett megújítását ne az individualistának tartott szabad táncosok hatásától, hanem Lábán Rudolf kollektivitásra építő irányzatától, illetve az individualist és közösséget, a laikust és professzionálist szintetizálni tudó Mary Wigmantól remélje. Rabinovszky végül is saját történeti vizsgálódásai alapján olyan profetikus felismerésre jut, ami ebben a korban egészen egyedülálló: "az új elemek lassan-lassan felszívódnak a balett praxisába, helyenként szerencsés ötvözetet hoznak létre, helyenként kínos hibriditásra vezetnek, de végül a régi balett meghalt, hogy sejtetni engedje egy új táncművészet kialakulását."²⁴



GLOBUS R-T

Rabinovszky írásai között néhány a tánc és a dráma/színjátszás kérdéseivel foglalkozik. Ez az érdeklődése nyilván szorosan összefüggött azzal, hogy Szentpál Olga már 1924-től - az elhunyt Róka Pál helyett - tanítani kezdett a Színművészeti Főiskolán, ahol aztán az 1929/30-as tanévtől bevezették Hevesi Sándor színészképzési reformjait. Ennek központi gondolata az volt, hogy "a növendék teste és orgánuma a kifejezés tökéletes eszközévé fejlődjön."²⁵, így a színészek testképzése a korábbinál nagyobb hangsúlyt kapott, s a társastáncokat kiegészítette a testtechnika és mozgásművészet, azaz Szentpál rendszere. Akár ez, akár más impulzus ösztönözte Rabinovszkyt, nyilvánvaló, hogy érdekelte a színész és a táncos mozgásának összefüggése, a színházi tér, valamint a zárt és szabadtéri előadásmód eltéréseinek kérdésköre. Utóbbiról a Hont, illetve a Bánffy-féle, a szegedi Dóm téren bemutatott *Az ember tragédiája* kapcsán értekezett. Legfontosabb megállapítása, amelyet ő a hagyományos doboz színpad és a szabadtéri színpad különbségként ír le, valójában nem is a kétféle tér problémájához, hanem a rendezői felfogások különbségéhez kapcsolódik. Arról van itt ugyanis szó, hogy a rendező egy drámában csak akkor használja-e a mozgást, ha arra a szöveg, illetve a situáció kimondottan utal, vagy pedig mintegy dinamikus végigkomponálja a teljes előadást. Rabinovszky Hont megoldása - és egyben a koreográfiát tervező Szentpál - mellett foglal állást, mert "a rendező munkájába most szervesen kapcsolódik a koreográfusé, a színészébe a táncosé. [...] Amit a szó tartalmaz, íme: *akcióvá* lesz. 'Akció' pedig *ago*-ból származik, ami hajtást, üzést jelent, mozgást tehát, mozgalmasságot, az átfogó gesztus bekapcsolódását a szó statikus szerkezetébe."²⁶ Mindezen túl Rabinovszky elvileg is elválasztja az intimitás és köznapiság illúzióját kínáló, a szóra alapozó naturalista színjátszást az inkább ünnepi jellegű, nagy tömegek előtt játszott, és ezért a verbális-intellektuális szint helyett az akusztikus, optikus és motorikus szintekkel dolgozó és ható szabadtéri színjátszástól.

Rabinovszky a naturalizmus színháza és a korszerű színjátszás kérdéseivel más tanulmányában is foglalkozott. Történeti anyagon bizonyította, hogy a színházművészetben koronként és kultúráként hol a szó, hol a mozgás került előtérbe, tehát "az a tétel, hogy a színészi kifejezés eszköze elsősorban és főleg a hang, nem abszolút érvényű."²⁷ A "tisza szódráma", a beszéd és a mozgás elkülönülése csupán a XIX. század születte, amelynek mintegy a végpontja a naturalista színjátszás. A korszerű, tehát dinamikus, tömegekhez szóló és nem a valóság illúzióját sulykoló színház azonban, amely "általános érvényű, valóságfeletti élményterületre apellál"²⁸ - és itt Rabinovszky jelenkori kísérletekre utal Reinhardtól Tairovig - csakis a mozgásra épülhet, jósolja a szerző.

A már más összefüggésben említett *Tánc, színészet, színpad* című írás eredetileg a Zeneművészeti Főiskola kamaratermében tartott Színpadművészeti kérdések sorozat első előadásaként hangzott el.²⁹ Rabinovszky ugyanis nem csupán publikációival kapcsolódott be a szellemi életbe, hanem részt vállalt az oktatásban, az ismeretterjesztésben, a szakmai közéletben, és még a színpadi munkában is. Oktatási tevékenysége a Szentpál iskolához köti, ahol kultúrtörténetet tanított. Rabinovszky feltehetően e tárgy keretein belül tanította a tánc történetét is, erre utal fennmaradt kultúrtörténeti vázlata, amely a primitív kultúráktól a középkorig tekinti át a korabeli társadalmak vallását, tudományát és művészetét.³⁰ A gépiraton dátum nem szerepel, de miután a Belügyminisztérium 1934-től kötötte diplomához a nyilvános tanítást, a jegyzetek nyilván részben előbb, részben ekkoriban születhettek. Ezt támasztja alá a Szentpál iskolában végzetkekről, illetve nyilvános vizsgát tettekről vezetett feljegyzés, amely közli a vizsgabizottságok művésztárgyjainak névsorát is (Rabinovszky mellett szerepel itt Jemnitz Sándor, Jaschik Ámos, Bortnyik Sándor), mutatva, milyen tárgyakat tanultak a növendékek. E feljegyzések³¹ szerint a tárgyak között 1932-től szerepel a kultúrtörténet. Az iskolában zajló elméleti szemináriumokon esztétikai és általános tánc történeti előadások is elhangzottak, ezek szerzősége azonban a gépiratos jegyzetekből megállapíthatatlan, csupán következtetni lehet rá - összevetve a Rabinovszky neve alatt megjelent, hasonló tárgyú írások tartalmával és szemléletével -, hogy ezek mind Rabinovszky fogalmazványai.³² Az viszont bizonyos, hogy Rabinovszky mint magyarországi tudósító, több alkalommal írt rövidebb híreket a nagy tekintélyű, Párizsban kiadott *Archives Internationales de la Danse*-nak³³, melyet ő maga a debreceni Déry Múzeum felkérésére - a feldolgozott anyag alapján valamikor a harmincas évek közepén - összeállított, annotált táncbibliográfia kapcsán "a tánc tudomány reprezentatív revüjének" nevez.³⁴

Szentpál és Rabinovszky részt vett a Mozdulatkultúra Egyesület munkájában is - Rabinovszky a választmány tagja volt, és részt vett a pedagógiai bizottságban, valamint Jemnitz Sándorral együtt kezelték az Egyesületnek a Riedl Margit iskolájában elhelyezett könyvtárát³⁵ -, és a Vajda János Társaság Táncművészeti Kollégiumának anket sorozatán is, 1944-ben! Az első előadáson Ortutayné Kemény Zsuzsa, Szentpál növendéke, a kollégium vezetője ismertette az előadássorozat célját, majd Rabinovszky előadása következett *A tánc mai művészi problémái* címmel.³⁶ (Pillanatnyilag nem dokumentálható, hogy az egyébként szabadkőműves páholytag, és önéletrajza³⁷ szerint néhány hónap múlva már munkaszolgálatos Rabinovszky előadását csak meghirdették vagy meg is tartotta-e az előadást.)

Rabinovszky alkalmanként a Szentpál csoport fellépései előtt ismeretterjesztő jellegű, a táncba bevezető előadásokat is tartott.³⁸ Írt táncjáték szövegeket is, többek között a *Furulyás Ferkó* címmel, 1941-ben bemutatott gyermektáncjátékot, *Öreg diák* néven³⁹, és az 1946-ban színre vitt *Ariadne Naxoson* című mimusjátékot⁴⁰.

A II. világháború után, amikor Szentpál Olga a Hont Ferenc vezette Színművészeti Főiskolán tanított, Rabinovszky ugyancsak bekapcsolódott a tanításba, ám ekkor - a fennmaradt dokumentumok és az egykori tanítvány, Ligeti Mária emlékei és indexe szerint - gyakorlati tárgyat, un. mimikát tanított.

E rövid periódusban, 1945 és 1951 között teli volt tervekkel, sok-sok régi álom beváltásának kísérletével és illúziójával. Ezek közül az egyik legfontosabb az önálló Táncművészeti Főiskola megalapításának terve volt. A feladatok meghatározásában a főiskola célját a megfogalmazók - Szentpál Olga, Ortutayné Kemény Zsuzsa és Rabinovszky - az új, magyar tánckultúra megteremtésben látták. Ehhez nem a saját technikájukat, és/vagy a balett és néptánc technikáját ajánlották, mint megfelelő pedagógiai módszert és táncnyelvi alapot, hanem azt az európai utat, amelyet ők a jelenben megtalálni véltek. Ahogy írták: "megtaláltuk *minden* nyugat-európai művészi tánc technikai alapját egyfelől, és a *különböző* stíluslehetőségekhez vezető utakat másfelől. [...] megnyílik a lehetősége annak, hogy megalkossuk az új táncművészetet. Megalkossuk - nem én, te, ő, hanem valóban mi mindannyian, közös erővel, együttesen, versenyezve egymással a magyar táncművészetet."⁴¹ E koncepció lényeges eleme volt az igény arra, hogy megteremtődjön a széles közönségbázis művészeti nevelésének lehetősége is, azaz a közoktatásban is kapjon helyet a tánc. (E több változatban is kifejtett tervezet érdekes párhuzamot mutat Németh Antal 1929-es tervével egy 12 osztályos Országos Színművészeti Főiskoláról. Németh ebben három periódusra bontotta a képzést, az első a 10-14 évesek "közös nevelésével" foglalkozott volna (beleértve a csoporttornát és mozgásművészeti kórusmunkát is!). A középső szint, a 14-18 éves korosztály már főként egyéni nevelésben részesült volna, hogy "... az engedelmes test mozdulatkézsége ezekben az években a modern orosz balett táncosainak vagy a hasonlóképpen gyermekkortól kezdve tanuló kínai színészek kifejezőképességét kellene, hogy megközelítse." A harmadik, utolsó szint pedig, a 18 és 22 évesek esetében, már a színpadi, gyakorlati munkát állította volna a képzés centrumába.⁴²) Akár e soha meg nem valósult tervet nézzük, akár a korban rendre előkészített egyéb szakmai tervezeteket - mint a *Javaslat Táncművészeti Előadóművész Képző felállítására; a Táncakadémia terve a Színművészeti Főiskolán, vagy a NEKOSZ Kodály Zoltán kollégium munkaterve és a Bartók Béla Kollégium táncsoportjának munkaterve; a Magyar tánc munkaközösség megalapítása* - Rabinovszky neve, valamint "tantárgyai", a művelődéstörténet és a táncelmélet (tánc történet, táncrendezés és esztétika) mindenütt helyet kapott.⁴³ (Egyetlen példa: a Táncművészeti Főiskolán a nyolc féléven át tartó elméleti tárgyak az alábbiak szerint alakultak volna: társadalmi ismeretek 2 félév, művelődéstörténet 5 félév, tánc történet 5 félév, táncesztétika 3 félév.) A sokféle nagyszabású terv ellenére is e világháború utáni periódusban Rabinovszky táncsal kapcsolatos tevékenységének vége szakadt, bár könyve, *A tánc* 1946-ban jelent meg, de mint láttuk, ebben korábbi szemléletének és tudásának egyfajta összefoglalását adta. 1948-ban végre katedrát kapott a saját szakterületén, és ugyanekkor, 1948 és 1951 között a modern tánc iskolák és társulatok működése ellehetetlenült. Így Rabinovszky energiáit ettől kezdve a művészettörténeti oktatás és a tudományos kutatás megalapozása és intézményesítése kötötte le. Új tánc történeti és elméleti írásokkal már nem jelentkezett, bár a munkásművelődés kérdései, mint frissen belépett MKP, majd MDP tagot, nagyon is foglalkoztatták, ám ezeknek csak kisebb publikációkat szentelt. Viszont egy 1949-ben megálmodott enciklopédia tánc történeti szócikkeihez nagyszabású tervet készített, óvatosan jelezve "a magyar tánc történeti tudományág kiforratlanságát."⁴⁴ Az öt nagy fejezetre tagolt anyag megírásához felkérendő szakemberek között saját magát már nem említi, hanem a megírásához dr. Tálasi Istvánt (népi tánc), Vitányi Ivánt (balett és társastánc), Jemnitz Sándort (XX. századi színpadi táncok és reformmozgalmak) és Pór Annát (felszabadulás utáni periódus) javasolja. Ez a tervezet már telis-teli van a kor politikai-esztétikai szakzsargonjával, a narodnyik, kispolgári, kulák, sovinsizta, formalista, imperialista jelzőkkel, értékelésekkel, bélyegekkkel - tükrözve azt az ideológiai fordulatot, amelyhez Rabinovszkynak, legalább a fogalmazás szintjén, alkalmazkodnia kellett, hiszen az általa összeszedett témák között még ott szerepeltek a XX. századi újító mozgalmak, a modern tánc. 1951-re - bár korábban még ő tart előadást Szentpál Olga helyett a népi táncok színpadra alkalmazásának elméleti kérdéseiről⁴⁵ - Rabinovszky alakja teljesen eltűnik a magyar táncéletből, nyilvánvalóan szoros összefüggésben azzal a sok piszkozatban fennmaradt fogalmazvánnyal, amely az autodafé szerepét töltötte be Szentpál Olga életében, amikor önkritikáját a Táncszövetség 1951-es "vitáján" elmondta. A sokszor ártírt gépiratok oka, hogy a mozgásművészet "kiértékeléséről"⁴⁶ szóló vitát a Népművelési Minisztérium kezdeményezte. S ez a Rabinovszky és Szentpál által közösen meg- és át és újraírt "kiértékelés" a modernizmus leértékelését, sőt, elítélését jelentette. Így azok az eszmék, sőt, víziók - a klasszikus és modern, a balett és a mozgásművészet összefonódása egy új táncművészet jegyében -, amelyek Rabinovszkyt és Szentpált ekkor már húsz éve foglalkoztatták, s amiért évtizedeken át és minden lehetséges módon, elméletben és gyakorlatban küzdöttek, örökre szertefoszlottak. Megvalósulásukra - számukra - többé semmiféle remény nem mutatkozott.

Jegyzetek

^[1] Rabinovszky pályájára vonatkozó adatokat lásd: *Két korszak határán* Corvina, 1965, függelék

^[2] Ezt a szoros együttműködést támasztja alá a Szentpál Olga hagyatékában fennmaradt számos gépirat javítása, lapszéli kommentárja, mely felváltva mutatja hol Szentpál, hol Rabinovszky kézírását. A hagyaték az Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum (OSZMI) Táncarchívumában lelhető fel.

^[3] Szentpál Olga - Rabinovszky Máriausz dr. *Tánc - a mozgásművészet könyve* Általános Nyomda, Budapest, 1928 7.

^[4] Rabinovszky Máriausz *A tánc - Tanulmány egy újjászülető művészetéről* Anonymus, Budapest, 1946

^[5] Szegi Pál *Tánc (Szentpál Olga és Rabinovszky Máriausz könyve)* Nyugat, 1928/11.

^[6] Szentpál - Rabinovszky 11.

^[7] Szentpál - Rabinovszky 11.

^[8] Rabinovszky 78.

^[9] Rabinovszky Máriausz *Tánc, színészet, színpad* Nyugat, 1929/15.

^[10] U o.

^[11] Rabinovszky 7.

^[12] Rabinovszky Máriausz Tánc, színészet, színpad Nyugat, 1929/15.

^[13] Rabinovszky 54.

^[14] Szentpál - Rabinovszky 17.

^[15] Rabinovszky 54.

^[16] Szentpál - Rabinovszky 20.-21.

^[17] Szentpál - Rabinovszky 22.-23.

^[18] Dávid Katalin *Megnyitó beszéd a Művészettörténeti Dokumentációs Központnak Rabinovszky Máriausz halála 10. évfordulója alkalmából rendezett emlékülésén*. In. Rabinovszky Máriausz *Két korszak határán* Corvina, 1965 7.-8.

^[19] Rabinovszky Máriausz *A tánc őstörténeti. Kurt Sachs könyve* Nyugat, 1934/8.

^[20] U o.

^[21] Rabinovszky Máriausz *Nizsinszky - Ein Leben für den Tanz* A Színpad, 1936

^[22] Rabinovszky Máriausz *Operai balett* A Színpad, 1935/1.-3.

^[23] Szentpál - Rabinovszky 43.

^[24] Rabinovszky Máriausz *Operai balett* A Színpad, 1935/1.-2.

^[25] Nánay István *Tanodától - egyetemig* Színház és Filmművészeti Egyetem, 2005

^[26] Rabinovszky Máriausz *Szabadtéri színjáték és táncmozgás* A Színpad, 1937/1.

^[27] Rabinovszky Máriausz *Tánc és dráma* A Színpad, 1936

^[28] U o.

^[29] Az est másik előadója Németh Antal volt, aki a korszerű rendezésről tartott előadást.

^[30] Szentpál Olga hagyatéka - OSZMI Táncarchívuma

^[31] U o.

^[32] *Általános mozgásművészettan jegyzete* Szentpál Olga hagyatéka. OSZMI Táncarchívuma

^[33] DR. R., illetve Dr. M.R. szignóval Rabinovszky az alábbi lapszámokban adott hírt a hazai és közép-európai táncéletről: 1933/No.2. és No.4; 1934/No.2. - Az 1932 és 1936 között megjelenő *Archives*... egyedül az OSZMI Táncarchívumában

lelhető fel, ám itt csupán két évfolyam, az 1933 és 1935 közötti példányok találhatóak.

^[34] Szentpál Olga és Rabinovszky Máriausz dr. *Táncbibliográfia* Ortutayné Kemény Zsuzsa hagyatéka - OSZMI Táncarchívuma

^[35] *Hírek* Mozdulatkultúra 1943/1. és 1934/2.

^[36] A Vajda János Társaság Táncművészeti Kollégiuma első két előadásának meghívója Szentpál Olga hagyatékában található - OSZMI Táncarchívuma

^[37] Rabinovszky Máriausz *Két korszak határán* Corvina, 1965 263.-265.

^[38] B. I. *Szentpál Olga táncosai* Színház, 1946/8.

-- *Szentpál Táncsoport előadása* Pesti Műsor, 1946. II. 15.-21.

^[39] Kézirat Szentpál Olga hagyatékában - OSZMI Táncarchívuma

-- *Szentpál Táncsoport előadása* Pesti Műsor, 1946. II. 15.-21.

^[40] Szentpál Olga hagyatéka - OSZMI Táncarchívuma

^[41] Nánay

^[42] Szentpál Olga és Ortutayné Kemény Zsuzsa hagyatéka - OSZMI Táncarchívuma

^[43] *Az MDP Kulturpolitikai Osztályának a szovjet enciklopédia ügyében. Táncszak*. 1949. VII. 14. - gépirat. Ortutay Kemény Zsuzsa hagyatéka - OSZMI Táncarchívuma

^[44] *Rabinovszky Máriausz Szentpál Olga helyett* - gépirat. Ortutayné Szentpál Olga hagyatéka - OSZMI Táncarchívuma

^[45] Magyar Országos Levéltár XIX.-j.-3. 106-os doboz, a Magyar Táncszövetség iratai