

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

A MAGYAR MOZDULATMŰVÉSZET TÖRTÉNETE ÉS NÉHÁNY MOTÍVUMÁNAK NEMZETKÖZI PÁRHUZAMA

VINCZE GABRIELLA

2015

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola

Vincze Gabriella

**A magyar mozdulatművészet története és néhány motívumának nemzetközi
párhuzama**

Témavezető: Dr. Beke László, CSc

A doktori iskola vezetője: Dr. Kelényi György, DSc

A bizottság tagjai:

Dr. Kelényi György, DSc (elnök)

Dr. Rényi András, PhD (bíráló)

Dr. Fügedi János, PhD (bíráló)

Dr. Szóke Annamária, PhD (titkár)

Dr. Keserü Katalin, PhD (tag)

Dr. Eörsi Anna, PhD (tag)

Dr. Ágoston Julianna, PhD (tag)

Budapest, 2015.

ADATLAP
a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához

I. A doktori értekezés adatai:

A szerző neve: Vincze Gabriella

MTMT-azonosító: 10019158.

A doktori értekezés címe és alcíme: A magyar mozdulatművészet története és néhány motívumának nemzetközi párhuzama.

DOI-azonosító: 10.15476/ELTE.2014.051

A doktori iskola neve: ELTE BTK Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola

A témavezető neve és tudományos fokozata: Dr. Beke László, CSc

A témavezető munkahelye: MTA BTK Művészettörténeti Intézet

II. Nyilatkozatok

1. A doktori értekezés szerzőjeként

a) hozzájárulok, hogy a doktori fokozat megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban. Felhatalmazom az ELTE BTK Doktori és Tudományszervezési Hivatal ügyintézőjét, Manhercz Mónikát, hogy az értekezést és a téziseket feltöltse az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba, és ennek során kitöltse a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.

b) kérem, hogy a mellékelt kérelemben részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételéig a doktori értekezést ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatot tartalmazó doktori értekezést a minősítésig tartó időtartama alatt ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéséig ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fokozatszerzést követően egy évig nem jelenik meg, hozzájárulok, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban.

2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy

a) az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudomásom szerint nem sértem vele senki szerzői jogait;

b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megegyeznek.

3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének Plágiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plágiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.

Kelt: 2014. december 17.

Vincze Gabriella

Tartalomjegyzék:

I.	Bevezető	5
II.	A magyar mozdulatművészet befogadás- és tudománytörténete	13
	A mozdulatművészet, mint vizuális műfaj befogadás- és tudománytörténete	13
	A magyar mozdulatművészet befogadás- és tudománytörténete	19
III.	A magyar mozdulatművészet hat iskolájának története és korszakai	25
	A Dienes-iskola története és korszakai	26
	A Madzsar-iskola története és korszakai	32
	A Szentpál-iskola története és korszakai	48
	A Kállay-iskola története és korszakai	55
	A Berczik-iskola története	59
	A Kármán-iskola története	65
IV.	Klasszicizáló tendenciák a magyar mozdulatművészetben	72
	Előzmények	72
	Nietzsche és görögség az 1910-es évek magyar szellemi életében	74
	Az ókori minták újjászületése a színpadon, a „mozdulatrenezsánsz” kezdetei	76
	Isadora Duncan, Dienes Valéria és a Pulszkyak	79
	Duncan-iskolák és antikizáló koreográfiák a korszak táncművészetében	83
	Az antik mintaképek utánzása a korszak táncművészetében	87
	A természetesség kérdése a korszak táncművészetében	88
	Klasszicizáló tendenciák a magyar mozdulatművészetben	90
	Az első magyar mozdulatművészeti elméletek	91
	Klasszicizáló tendenciák a magyar mozdulatművészeti koreográfiákban	91
	Dienes Valéria korai koreográfiái	93
	Az antikizáló tendenciák hatása a hazai képzőművészetre és fotóművészetre	97
V.	Egzotikus és keleti kultúrák a magyar mozdulatművészetben	101
	A magyar mozdulatművészet keleties koreográfiáinak előzménye és háttere	101
	Spirituális tanítások és indiai kapcsolatok a Dienes-iskolában	104
	Az egzotikus és keleti kultúrák hatása a Madzsar-iskolára	109
VI.	Gótikus reminiscenciák a magyar mozdulatművészetben	117
	Előzmények	117
	A gótikus koreográfiák szellemi háttere	117
	A gótikus reminiscenciák nemzetközi kontextusa	120
	Gótizálás a magyar mozdulatművészetben	122

VII. Keresztény témájú koreográfiák a magyar mozdulatművészetben	129
„A reform kereszténység”, a „szociális katolicizmus”, a „politikai katolicizmus” és annak magyar vonatkozásai	130
A magyar mozdulatművészet és a reform-keresztény mozgalmak	134
„A tánc az abszolút ima. A tánc közvetlen beszéd Istennel.” Nemzetközi párhuzamok a keresztény darabokhoz	136
A magyar mozdulatművészet katolikus koreográfiái	139
A Szentpál- és Berczik-iskola keresztény koreográfiái	152
VIII. Népies és nemzeti koreográfiák a magyar mozdulatművészetben	156
Mi a magyar tánc? Bevezető gyanánt	156
A nemzeti és népies koreográfiák gyökerei	159
A népies koreográfiák nemzetközi kontextusa	160
A magyar mozdulatművészet népies és nemzeti koreográfiái	162
IX. A magyar mozdulatművészet külföldi jelenléte és kapcsolatai	178
A magyar mozdulatművészet osztrák, szlovák illetve cseh kapcsolatai	178
A magyar mozdulatművészet német kapcsolatai	185
A magyar mozdulatművészet francia kapcsolatai	192
X. A magyar mozdulatművészet betiltása és továbbélésének felvázolása	205
XI. Zárszó gyanánt	219
XII. Rövidítésjegyzék	221
XIII. Felhasznált szakirodalom	221

Bevezető¹

Dolgozatomban a magyar mozdulatművészet virágkorának (1902–1950) történeti szempontú bemutatására törekszem. A magyar és a nemzetközi szakirodalomban a mozdulatművészetre mint műfajra – attól függően, hogy a mely jellemzőjét domborítják ki vagy annak mely irányzatához tartozik –, több fajta kifejezés is él: free dance (danse libre/ Freier Tanz), mime corporel, Bewegungskunst, Ausdruckstanz, esetleg a korai gimnasztikára értelmezve, Freikörperkultur. Némi fogalomzavar tapasztalható még komoly szakirodalmakban is ezeknek a kifejezéseknek a használatában, hiszen például a free dance egy sokkal tágabb és korábban jelentkező kategória, mint az expresszionizmussal megszülető Ausdruckstanz, mégis szeretnek egyenlőségjelet tenni a kettő közé. A Freikörperkultur (FKK) pedig nem tánckifejezés, hanem egy életreform-mozgalom, amely a táncban szűk időhatárok közé szorítható, és csak némelyik gimnasztikai, mozdulatművészeti iskolában figyelhető meg.

A magyar mozdulatművészet szó a német Bewegungskunst tükörfordítása. A műfajra itthon, mozgásművészet (Kállay - és Szentpál-iskola) és a mozdulatművészet (Dienes- és Madzsar-iskola) szót egyaránt alkalmazták. Alfajainak elnevezése: ritmikus gimnasztika (elsősorban a Dalcroze-irányzatra), orkesztika, vagy spártai, esetleg görög torna (a duncani tornára), illetve női testkultúra (Madzsar Alice-nál). Dolgozatomban a már említett, mozdulatművészet terminológiát használom. Ez Dienes Valéria terminológiája, aki szétválasztotta egymástól az élő és az élettelen létezők mozgását: az élettelen anyag hely-és helyzetváltoztatását mozgásnak nevezte, ez nála a „létnék” felelt meg. Az élőlény (tudattal rendelkező létező) hely vagy helyzetváltoztatására a mozdulat szót alkalmazta, ez volt az „élet”, mivel ez a mozgás mindig magában hordozta a mozgó alany akaratát és tudatát. A mozgásnak tehát oka van, de soha nincs célja, míg a mozdulat (amelyet az élőlény irányít) mindig egy cél érdekében történik. A mozdulatművészet az eszméttel rendelkező létező beszéde, önkifejezési módja. A mozdulatművészet definiálása számos nehézségbe ütközik, hiszen egyszerre torna és tánc, életreform-mozgalom és művészet. De mennyire táncművészet, a szó szerinti értelmében, és mennyire kulturális jelenség? Már az is igazából egy túlzott általánosítás és a szerzők oda-vissza idézéseinek, átvételeinek az eredménye, hogy az „életreform-mozgalommal” kötjük össze az irányzatot. E fogalom nem számol az idővel, a korszakokkal és az irányzatokkal.

¹Videó 1. Lásd a *Wege Zu Kraft und Schönheit*, 1925-ös videót a Bevezető mappában, amely érzékelteti a mozdulatművészet ideológiáját és bemutatja annak születését.

A mozdulatművészet, mint gimnasztika előzményének tekinthetjük a 19. században beinduló sportmozgalmakat, az 1875-ben Esterházy Miksa által angol mintára alapított Magyar Athletikai Clubot (MAC), amely a szabad levegőn végzett sportokat (futás, birkózás, úszás) népszerűsítette és az ennek mintájára nyílt különféle fővárosi és vidéki egyleteket: az 1891-ben alakult a Magyar Turista Egyesületet, és a Természetbarátok Turista Egyesületét. A turista egyesületek száma 1913-ra elérte a huszonkettőt, így az egyesületek munkáját össze kellett hangolni: erre alakult meg a tagegyesületek érdekeit védő Magyar Turista Szövetség. Ugyancsak a mozdulatművészet, mint torna előzményének tekinthetjük az 1868-as Eötvös-féle népiskolai törvényt (1868: 38. tc.), amely a polgári iskolákban kötelezővé tette a test-és fegyvergyakorlatot, és az athéni 1896-os, első modern olimpia megrendezését. A mozdulatművészet azonban inkább e fentebb említettek antiteziseként jött létre. A mozdulatművészet a 19. században jelentkező angolszász alapú teljesítmény centrikus sport és gimnasztikával szemben, egy olyan mozgásrendszer, amely a kezdetekor (az 1900 és 1920 közötti időszakban) a test és lélek elválaszthatatlan egységét vallotta, és az ember anatómiai felépítéséből, természetes mozdulataiból indult ki. Ugyanakkor a női emancipációhoz is kötődött, hiszen a speciális női ruhaviselet, a fűző, a nők testét megnyomorította.

A mozdulatművészetet mint táncot, a balettművészet kiüresedése: a romantikus balettművészet tartalmatlansága és formai kötöttségei hívták életre. Kezdetben, könnyű volt elsajátítani, így egy értelmiségi is gyakorolhatta, és az „akadémikus” művészet elleni lázadás számos haladó gondolkodású tudóst, művészt vonzott. Legyen szó akár a klasszikus formák átvételéről (Dienes) vagy a „kifejező táncról”. A mozdulatművészet a tánc újragondolásával kihatott a balettre is, a 20. századi balett megújulása elképzelhetetlen a mozdulatművészet nélkül. Ugyanakkor 1925 után, a mozdulatművészetben egyre nagyobb szerepe lett mind itthon, mind külföldön a technikának, szakmai tudásnak. Ekkortól kezdett igazán beérni a műfaj, a mozdulatművészet „táncművészetként” ekkor született meg.

A mozdulatművészet mint társadalmi jelenség a 20. század műfaja. Ez az az időszak, amikor a társadalmi fejlődés már megkívánta, hogy a nők is kellő intellektuális képzést kapjanak. Az első mozdulatművészetet pártoló nők vagy iskolaalapítók (Polányi Laura, Dienes Valéria) egyben az első egyetemet végzett nők is voltak. A magyar arisztokrácia, az orvosok, tudósok, bankárok, gyárosok és művészek szinte mindegyike beadta gyermekét mozdulatművészeti kurzusra. Az iskolákban számos elméleti, műveltségi tárgyat (művészettörténetet, zenét vagy épp anatómiát) tanultak a hallgatók, így a test és a lélek egysége értelmében intelligens, egészséges nőket neveltek az iskolák. Azok a nők, akik nem akartak dolgozni, vagy a család nem akarta, hogy megterhelő munkát végezzenek (orvosok,

üggyvédek legyenek), illetve a numerus clausus miatt nem jutottak be az egyetemre, művelődhetnek, tanulhattak. Sok esetben e családokban nem törekedtek arra, hogy egy nő feltétlenül pénzt keressen, de nem zárkóztak el attól, hogy aktívan dolgozzon. A mozdulatművészetnek létezik egy feminista olvasata, amennyiben elősegítette a nők önállósodását, ám ezt a gondolatot nagyon óvatosan kell körbejárni. Madzsar Alice a mozgalom lényegét abban látta, hogy a vagyonos osztályok női kiléptek „a semmittevés mocsarából”. A férfi pedig már a feleségétől azt kívánta, hogy az intellektuálisan partnere legyen, ugyanakkor testileg is vonzó képet nyújtson.² Tehát a jelenség a férfi társadalomhoz is kötődik, és egy romantikából kiinduló gondolat az alapja. Az érdekházasságok mellett ebben az időben terjedtek el szélesebb körben az érzelmi alapú házasságok. A nő, mint azt a szecesszió művészetében is láthatjuk, felértékelődött, hiszen férfi a nőben valódi feleséget, igazi testi-lelki társat keresett. A mozgalom nyilvánvalóan nem függetleníthető a férfitársadalomtól, hiszen a tudós, nemes, gyáros stb. apák és férjek írtatták be a feleségeiket, gyermekeiket az iskolákba és támogatták tanulmányaikat.

Másrészt, a mozdulatművészet egészen más társadalmi rétegen alapult, mint a balett és az iskoláknak igen magas tandíja volt. A képzéstől vagy a magas intellektusú tanítóktól függetlenül, már eleve a műveltebb családokból érkeztek a tanítványok. A profi mozdulatművésznők szinte mindegyike több nyelvet beszélt. Számos színpadi táncművész, noha a színpadon maradt, más irányú egyetemi tanulmányokat vagy más művészi képzést is végzett, tehát a műfaj az intellektuális nyitottság jegyében fogant. E tézist Mary Wigman *Táncosnőtehetségek* tanulmánya is megerősíti.³ A mozdulatművészet emellett egyszerre volt (más-más képzéssel) laikusoknak szóló és profi, tehát a háziasszonyokat is megszólította. Noha előfordultak alacsonyabb társadalmi rétegekből is tanítványok, azokat, amennyiben értelmesek vagy tehetségesek voltak, a többnyire a szociálisan érzékeny iskolavezetők ingyen vagy az igen magas tandíj töredékéért tanították. A legmagasabb a nemeseket tanító Dienes-iskola tandíja lehetett, amely meghaladta egy vezető beosztású értelmiségi vagy tisztségviselő havi fizetését.⁴ Az olcsóbb Kállay- és Szentpál-iskolát így logikus módon, a Dienesből kiszoruló, polgárság látogatta. Természetesen, a legtöbb iskolában férfi táncosokat is képeztek, de a hagyományos „családfenntartó” szerep következtében számuk

²MADZSARNÉ JÁSZI Alice: *A női testkultúra új útjai*. Budapest, Athenaeum, 1926. 33 és 57.

³Mary WIGMAN *Táncosnőtehetségek* című cikke szerint: „Az Asszony hosszú századokon keresztül vágyódott rá, hogy teste zenei táncmozdulatokban felszabaduljon. Ez a vágya az utolsó évtizedekben teljesült. Ma már minden társadalmi osztályból kerülnek ki táncosnők. Természetes tehát, hogy az átlagtehetségek magasabb műveltségi fokon állnak, mint a régi balett táncosnői, akik javarészt az egyszerűbb néposztályból származtak.” A cikk *A Tánc* folyóiratból (1926–27) származik, egyedüli példány az OSZMI Táncarchívumában található.

⁴Falvay Károly interjúja Benkő Zsókéval. http://www.c3.hu/~danceart/1996_06/tancpeda1.html. Utolsó letöltés dátuma: 2014. december 5.

elenyésző maradt. A Szentpál-iskola Pásztor Jánosáról például tudható, hogy a tánc mellett, mivel a családját el kellett tartania, fizikai munkát is végzett.

A mozdulatművészet életmód-mozgalomként félig a 19. század gyermeke, hiszen a kibontakozását elősegítő filozófiai háttérrel a Jean-Jacques Rousseau *Discours sur l'inégalité parmi les hommes* (Értekezés az emberek közötti egyenlőtlenségről, 1754) című munkájában megjelenő visszatérés a természethez, azaz a természeteshez (a természetes testmozgáshoz) elve biztosította. A Rousseau nyomán születő romantikus elvágódás elméletek és irodalmak (például Edward Carpenter: *Civilisation its Cause and Cure [Civilizáció annak okai és gyógyulása]*, 1889. című műve) abból indultak ki, hogy a társadalom beteg, így azt meg kell gyógyítani. A társadalmi átalakulás két úton érhető el: politikai változások révén illetve az egyén megváltásán keresztül. Ez utóbbit hirdették a Carpenter és a többi társadalomkritikai munka nyomán születő alternatív mozgalmak (antialkoholista mozgalmak, spiritualista szövetségek, Art and Crafts mozgalmak). A magyar mozdulatművészet is elsősorban olyan mozgalomnak tekinthető, amely kezdetben az egyén fejlődésében, fejlesztésében látta a társadalmi fejlődés, változás útját. Eszközüül használva a különféle spiritualista tanításokat, a modern pszichológiát, a buddhizmust és a keresztény tanításokat. Az idő előrehaladtával, a kezdetekkor még „életreform” táncmozgalom, kezdte elveszteni életreform jellegét. Az 1930-as évektől már egyre inkább a balett riválisa, egy alternatív táncműfaj lett.

A magyar táncművészetben és kulturális életben a mozdulatművészet, akárcsak Németországban és az Egyesült Államokban, igen elterjedt volt. Budapesten akár több száz iskola is lehetett, de minden nagyobb erdélyi, felvidéki vagy magyarországi városban (Pécsett, Debrecenben, Szolnokon, Győrött) működött iskola. Elterjedtségét több okkal is magyarázhatjuk. Egyrészt Magyarországon (akárcsak Németországban) a balettművészet nem tekinthetett vissza erős hagyományokra. Másrészt, az ország hosszú időn keresztül és erőteljesen kapcsolódott kulturálisan a germán területekhez, nemcsak az első generációs mozdulatművészek, hanem a húszas-harmincas években induló, valamely iskolához kötődő tanítványok körében is mindennapos volt a németországi tanulmányút. A legjelentősebb hatása a magyar mozdulatművészetre a Drezda mellől Bécs mellé települt, helleraui illetőleg laxenburgi iskolának volt. Ám az összes jelentős német irányzatnak, iskolának, – mint a Wigman-iskolának, a Güntherschulénak, Laban iskoláinak, a lohelandi iskolának, vagy Elsa Gindlernek – voltak magyarországi követői.

A disszertáció a több tucat jelentős magyar mozdulatművészeti iskola közül főképp az öt legismertebbel (a Madzsar-iskolával, a Dienes-iskolával, a Szentpál-iskolával, a Kállay-

iskolával, és a Berczik-iskolával) foglalkozik, ahol lehet, azonban kitér és ismerttet pár fontosabb, kisebb iskolát is. Összetett szempontrendszer szerint vizsgálja a műfajt: egyrészt a jelenséget a korabeli magyar társadalom részének tekinti, másrészt nemzetközi tendenciákba helyezi bele azt. Összehasonlító tánc történetnek is nevezhetnénk, amelynek célja, hogy ne elszigetelt jelenségként, hanem egy tánc történeti folyamat részeként lássuk az egyes műveket. Még tágabban pedig olyan művészeti megnyilvánulásként, amely nagyjából képzőművészeti társmegfelelőjünkkel párhuzamosan, talán némi időbeli késéssel, alakult ki. Ezt azért tartjuk fontosnak, mert egymástól vagy a korabeli társadalomtól elszigetelve a művek értelmezhetetlenek. Célunk, hogy lássuk és láttassuk, mit jelentettek, hogyan voltak értelmezhetőek e darabok a korban. A disszertációhoz a hazai archívumok fotóanyagán, táncleírásain túl mintegy tucatnyi hazai és külföldi magánszemély tulajdonában lévő dokumentumot, és élő vagy már elhunyt mozdulatművésszel készített saját riportot használtunk fel. A tánc időbeli és térbeli műfaj, amelyről a fényképek alapján nem alkothatunk véleményt. Így, amikor szükségesnek láttuk, vagy elegendő információ állt a rendelkezésünkre, a korabeli leírások, táncleírások és fényképek segítségével rekonstruáltuk vagy röviden leírtuk azokat. Több helyen filmrészletekkel szemléltettük a hazai vagy külföldi mozdulatművészetet. A magyar mozdulatművészeti felvételeket évek óta gyűjtjük: így hogy a mozdulatművészetről alkotott képünk valós megfigyeléseken alapuljon, magánszemélyek és a MaNDA tulajdonában lévő eddig összegyűjtött filmeket is közzétettük. A külföldi párhuzamokat a korabeli és a kortárs nemzetközi tanulmányok illetve monográfiák alapján állítottuk össze. Ugyanakkor támaszkodtunk, a korábbi magyar mozdulatművészettel foglalkozó kutatók kiadott és gépiratban fennmaradt riportjaira és tanulmányaira is. A magyar mozdulatművészetet az egyetemes modern tánc egy fontos, és egyedülálló részének tekintjük, de jelenleg nem tartjuk „hungarikumnak”.⁵Bár az igaz, hogy a nagyobb mozdulatművészeti iskolák itthon eltávolodtak a mesterektől és önálló rendszert hoztak létre, de ez a külföldi nagyobb iskoláknak is jellemzője volt. Az sem „hungarikum”, hogy a magyar mozdulatművészek elméleti tevékenységet is folytattak, hiszen ez is (mind itthon, mind külföldön) a műfaj egyik általános jellegzetessége.⁶ A magyar mozdulatművészeti iskoláknál, amennyiben egyedi mozgáskincset „hungarikumot” keresünk, valószínűleg az „érett” Szentpál-, és a Berczik-iskolát kellene alaposabban

⁵FENYVES Márk: „Az orkesztika hungarikum.”

http://fidelio.hu/tanc/interju/fenyves_mark_az_orkesztika_hungarikum. Az utolsó letöltés dátuma: 2014. december 1.

⁶A hungarikum kifejezés használata, a közölt észrevételeken kívül is meglehetősen problémás, hiszen a hungaricum egy jogi kategória. A hungaricumok ügye, amelyet a 2012. évi XXX. törvény, a magyar nemzeti értékekről és a hungarikumokról hívott életre, jelenleg a Földművelésügyi Minisztérium alá tartozik. A hungaricumok között sem a mozdulatművészet, sem az orkesztika nem szerepel.

kutatnunk. A magyar mozdulatművészet azonban mégis egyedi: amennyiben szemben a külföldi táncelméleti munkákkal, itthon szisztematikus rendszereket, tudományos szintű és igényű műveket írtak a mozdulatművészetről.⁷ Gondolhatunk itt Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz közös rendszertanaira, illetve Dienes Valéria táncfilozófiai és táncelméleti munkáira.

A téma úgy gondoljuk több szempontból is a művészettörténet részét képezi. Egyrészt, mivel a korszakban a művészeti ágak közötti határok elmosódtak, az 1925-ig terjedő időszakban, a mozdulatművészek, mint később is látni fogjuk, többnyire képzőművészetet vagy iparművészetet is tanultak. Ennek egyik legismertebb külföldi képviselője Rudolf Laban, akinek több képzőművészeti alkotását: a *Bewegungsstudie*-jét (*Mozgástanulmányát*, 1898) és *Önarcképét* (1902) is közli a *Schriftanz* Laban száma.⁸ (1–2. kép) Magyarországon, e téren, művészettörténeti szempontból, az 1912 és 1925 közötti időszak a „virágkor”. A magyar mozdulatművészetben a Dienes-iskola kezdetekor, szinte az összes tanítvány kötődött az iparművészethez és nagyon sokan, itthon vagy külföldön (például Viraág Ilona Münchenben) festészeti tanulmányokat folytattak. Ez az átjárhatóság figyelhető meg a többi iskolában is, az 1910-es években Bierbauer Clarisse tanítványai az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola növendékei voltak. A többi iskolában szintén megfigyelhető a művészeti ágak cserélgetése: a Madzsar-iskolából Kálmán Kata vagy Sugár Kata később fotóművész lett, Rabinovszky Máriusz és Hevesy Iván pedig egyszerre volt művészettörténész és táncművész.

Másrészt, mint említettük, a mozdulatművészet, alapvetően és lényegében más társadalmi bázisra épült, mint a balett: a művészek, tudósok és értelmiség műfaja volt. Így, ezen alapvetően nők körében divatos műfaj művelőinek testvérei, férjei, szülei gyakran építészek, képzőművészek voltak. Gondolhatunk itt például arra, hogy Korb Flóra apja Korb Flóris, nővére Korb Erzsébet; Bierbauer Clarisse bátyja Borbíró Virgil; Engel Kató férje Wild Pál; Preisich Irén bátyja Preisich Gábor; Berény Vera apja Berény Róbert; Sugár Kata férje Sugár Andor; E. Kovács Éva férje Fülöp Zoltán stb. volt. A mozdulatművészetten keresztül tehát, építészettörténeti- vagy festészettörténeti adalékokat nyerhetünk. Természetesen zenetörténetit is, hiszen elég ha Jemnitz Sándorra, Seiber Mátyásra vagy Nyíregyházi Ervinre gondolunk, akiknek felesége illetve szerelme szintén mozdulatművész volt.

⁷Természetesen külföldön is, például Rudolf Laban tollából, születtek szisztematikus elméleti művek.

⁸*Schriftanz*, 1929. december.

Harmadrészt, mivel a mozdulatművészet a tánc megújítását tűzte ki célul, díszlet-vagy kosztümtervezőként, grafikusként, fotóművészként a 20. század első felének legjelentősebb művészei: Bortnyik Sándor (Szentpál- és Madzsar-iskola), Scheiber Hugó (Madzsar-iskola), Berény Róbert (Kármán-iskola), Kövesházi Kalmár Elza (Madzsar-iskola), André Kertész (Szentpál-iskola) stb. működtek közre az előadások színrevitelénél. Így úgy véljük, hosszú távon, az ő pályájukhoz is számos adalékot nyújthatunk, hiszen jelenleg Bortnyik vagy Berény ez irányú tevékenysége gyakorlatilag feltáratlan. Csak három példát idéznék: az egyik Bortnyiknak, aki több tucat mozdulatművészeti darabnál közreműködött, valószínűleg a Svéd Balett *Világ teremtése* című művének hatására született egzotikus színpadtervét, *Az állatok táncát (néger kórus)*, a másik Scheiber színorgonája, a harmadik pedig Berény Róbertnek a Kármán-iskola számára tervezett kosztümje. (3–4. kép)

Negyedrész, a tánc, különösen a kórusmozgások, felfoghatók ornamentumként, amely párhuzamot Magyarországon több a mozdulatművészethez közeli művész hangsúlyozott: Jaschik Álmos, aki az 1910-es években Dienessel dolgozott együtt, majd az 1920-as években, Bortnyik mellett, a Szentpál-iskola kizárólagos kosztümtervezője volt, az ornamentum az emberi mozgásra, az ősi kultikus közösségi táncokra vezette vissza. Az 1910-es években mozdulatművészeti előadásokat látogató, és mozdulatművészeti darabot is alkotó Balázs Béla, Bierbauer Clarisse közeli barátja, is párhuzamot vont a tánc és az ornamentumok között. „Én az ornamentumok ritmusában és lendületeiben gyakran mozdulatok, gesztusok ábrázolásait érzem” illetve „az ornamentum vonalait mozdulatok nyomainak látom és ódon épületek oszlopai, ívrendszerei, rózsái előtt gyakran álltam úgy, mintha rég halott lelkek titkos táncának köbetaposott nyomát látnám” – írja Balázs Béla a *Művészetfilozófiai töredékekben*.

Ötödrész, nyilvánvalóan a tánc vagy mozdulat tárgyú, képző-, fotó-, vagy építőművészeti alkotások értelmezéséhez is segítséget nyújt a mozdulatművészet. Míg azonban az 1900 és 1920 közötti időszakban a Nyolcak vagy a gödöllői művésztelep esetében, viszonylag könnyű a beazonosítás, a kis iskolák feltáratlansága miatt, még a művészettörténeti szakirodalomokban is, fatális tévedések hangzanak el, az ezekbe nem sorolható művészekkel kapcsolatban, hiszen a szerzők az ötven, száz nagyobb iskola helyett kettő-hárommal számolnak.⁹

⁹A Magyarországon működő mozdulatművészeti iskolák száma több száz volt, de a legtöbb iskola csak torna képzést nyújtott, komolyan nem foglalkozott a művészi tánc oktatásával, vagy nem alkotott nagyszabású koreográfiákat. Nagyon sokan csak pár évig működtek. Így, nyilvánvalóan egy sokkal kisebb számmal kell

Célunk tehát, hosszú távon, nem csak a „nagy iskolák”, hanem a jelentősebb kisebbek feltárása is. Csak ezután, illetve ezzel párhuzamosan történhet meg a közreműködő képzőművészek oeuvre-jének kiegészítése. Jelenleg, a kutatás állapotában vagyunk, már nagyon sokat tudunk az egyes iskolákról, amelyek nagy része, a terjedelmi határok és a koncepció miatt nem fértek bele a dolgozatba. Az alapos kutatások és a további interjúk nélkülözhetetlenek, hiszen, több évtizedes történet és történelemhamisítással állunk szemben, amit részben az aktuális hatalmi rendszer, részben pedig, félelemből, az 1920-as évektől folyamatos „jobb-baloldali-etnikai-politikai” támadások és tisztogatások miatt, maguk a mozdulatművészek követtek el. Zárszóként, hogy rávilágítsunk erre, egy Palasovszky által Kálmán Kata fotográfusnak írt levél tartalmát osztanánk meg, amelyben miután Palasovszky leírja, hogy anno több darabjuknál (*Felszabadulás tánca*) direkt nem tüntették fel Róna Magda nevét, megkéri az egykori Madzsar-tanítványt, hogy a kommunista hatalom miatt, említést se tegyen az 1929-ben nemesi támogatással bemutatott Bethlen-pantomimról.¹⁰

komolyan foglalkozni. Viszont az biztosan elmondható, hogy nem őt, hanem legalább tizenöt olyan iskola volt, amely önálló rendszert is alkotott és komoly művészi kapcsolatai voltak.

¹⁰A levél Hevesi Katalin tulajdona.

A magyar mozdulatművészet befogadás- és tudománytörténete

A műfaj recepciótörténeténél elsősorban a magyar irodalmakra támaszkodom, a külföldi szakirodalmakból csak a legfontosabbakat említem. A befogadás történeti fejezet két részre tagozódik, az első felében térek ki a tánc és képzőművészet kapcsolatát feldolgozó művekre, a második felében pedig a magyar mozdulatművészet recepcióját ismertetem.

A mozdulatművészet, mint vizuális műfaj befogadás- és tudománytörténete

A 20. század első évtizedei a tánc vizualizációjának az időszaka: ekkor válik külön egymástól a vizuális benyomást illetve a technikát, magát a táncot előtérbe helyező mozgás: Az előbbi hagyományt Loie Fuller indította el *Szerpentintáncával*. A koreográfiában a tánc másodlagos szerepet töltött be, Fuller a ruhájának hosszú szárnyai segítségével különleges formákat hozott létre a színpadon, amelyeket változó színű fénnel világított meg. Fuller *Szerpentintáncának* hagyományát követte Ted Shawn *Azték legyezőtánca* is. Szintén a vizualitást előtérbe helyező koreográfiák sorába tartoznak a Bauhaus előadások, performanszok és Martha Graham *Lamentációja* is. A korszakban született meg a vizualitást hangsúlyozó tánc a színpadon, és a képzőművészeti párhuzamok hangsúlyozása, mint a klasszicizáló fejezetben is olvasható, eleve a korszak levegőjében volt: Nirschy Emília *A művészi tánc* című munkájában például a táncot az emberi test stilizált mozgásának tekintette. „Míg a költészetnek a nyers anyaga a szó, a szobrászatnak az érc vagy a kőtömb, a táncolónak a saját teste az anyaga. A tánc az összes művészeti ág közül a legszelebb körű, mert egyesíti a szobrász pózait, a festő színeit, a zenész melódiáit és a költő érzéseit” – írja.¹¹ Mindezek ellenére, a tánc és képzőművészet viszonyáról viszonylag kevés mű született a korban, így inkább elszórt utalásokra kell támaszkodnunk. E művek egyik leglényegesebb jellemzője, hogy a tánc és képzőművészet kapcsolatáról két féle értelemben beszélhetünk, beszélhettek a korban. A „táncelméleti” vonal, a tánc és képzőművészet közös vizuális törvényei alapján, színpad és táncelméleti törvényszerűségeket írt le. A „tánc történeti” vonal ellenben a képzőművészeti emlékek alapján táncokat rekonstruált. A tánc történetírók többsége ugyanis azt feltételezte, hogy a táncművészet rekonstruálható a képzőművészeti emlékek segítségével. E tézis cáfolói közé tartozott Rabinovszky Máriusz.

¹¹NIRSCHY Emília: *A művészi tánc*. Budapest, Táltos, 1918. 6.

Magyarországon a táncelméleti vonalat Kövesházi Kalmár Elza szobrász, Kozma József (Joseph Kosma) zeneszerző, Dienes Valéria filozófus és Rabinovszky Máriusz művészettörténész Szentpál Olga táncművésszel közös írásai képviselik. A tánc történet írás egyik atyja, a korszakban Magyarországon is jól ismert Curt (Kurt) Sachs volt.¹² Sachs egyetemes tánc történetében a táncstílusok jellemzését és az egyes tánc kultúrák etnográfiai, szocio-kulturális jellemzését adta. Sachs a táncot egyidősnek tartja az emberiséggel. Az első művészetnek nevezi, mivel míg a költészet és zene az idővel, a szobrászat és építészet a térrel játszik, a tánc egyszerre zajlik térben és időben.¹³ Kövesházi Kalmár Elza a tánc és képzőművészet kapcsolatát feltáró rövid írásában alapvetően Curt Sachs téziséből indult ki, és a művészetek őséneke a táncot tartja. A táncból fejlődött ki a zene és a képzőművészet,¹⁴ így a mozdulatművészeti koreográfiák tervezésekor, bizonyos képzőművészeti törvényszerűségekkel is számolhatunk. Kövesházi elsősorban a grafika és a tánc közös tulajdonságaira hívja fel a figyelmet. Az alakokból álló kompozícióknak is tiszta körvonalakkal kell rendelkeznie. A korabeli szobrászat és táncművészet között azonban alapvető különbségeket feltételez: míg a szobrászat egy nézőpontra kell, hogy épüljön, az ideális táncműnek minden oldalról látszódnia kellene. A táncművészet inkább egy reliefhez hasonlítható, mint egy szoborhoz, amelynél kerülni kell a perspektíva használatát. Kozma József *Formatanában* a táncot egyszerre tartja zenei és képzőművészeti megnyilvánulásnak.¹⁵ Kozma szerint, a mozgás, függőleges és vízszintes irányban történő erő. Ha kimerevítjük a mozgást (mozdulat), olyan vonalakat látunk, amelyek a képzőművészet törvényei szerint kiegészítik egymást. A mozdulaton túl, a tánc inkább a zenével rokon: Kozmánál a legkisebb egység a mozdulat. Egynemű mozdulatok összefüggéséből a mozdulatsoport, ugyanazon mozdulatsoportok ismétlődéséből a periódus jön létre. Ha viszont a mozdulatsoportok mindig új mozdulatokból tevődnek össze, az egyfajta zenei mondat. Periódusok és mondatok összessége adja a táncot. A tánc képzőművészeti (térbeli illetve az alakok szobrászati) vetülete a korabeli rendszertanokban is helyet kapott: Dienes Valéria rendszertanában a mozgás plasztikára, dinamikára, ritmikára és szimbolikára tagolódik.¹⁶ A mozdulat időben és térben realizálódik.

¹²RABINOVSKY Máriusz: A tánc őstörténete. Kurt Sachs könyve. *Nyugat*, 1934/8.

¹³Curt SACHS: *Histoire de la danse*. Paris, Libraire Gallimard, 1938. 7. A mű eredetileg *Eine Weltgeschichte des Tanzes* címmel jelent meg, 1933-ban, Berlinben.

¹⁴MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Kövesházi Kalmár Elza hagyatéka, MDK-C-I-164/104. Kövesházi jó néhány táncelméleti írást írt. Ehhez lásd: *Ars Hungarica*, XL. 2014/1. 75–83.

¹⁵MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Kövesházi Ágnes hagyatéka. A dokumentum az OSZMI Táncarchívumában is megtalálható.

¹⁶Dienes Valéria rendszertana számtalan helyen publikálva lett. Például: Dr. DIENES Valéria: *A plasztikai profil tagozata*. Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2000. vagy DIENES Valéria: *Orkesztika- Mozdulatrendszer*. Budapest, Planétás, 1995. illetve Dr. DIENES Valéria: *A relatív kinetika alapvonalai. Tánc tudományi*

Az idő tulajdonsága a ritmus és a metrum; a téré az alak, a vonal és a ritmusos alakjáték. A mozdulat lényegét tekintve, annak van egy forrása és van egy szellemisége, ez az erő és a jelentés más néven dinamika és szimbolika. A plasztika a test térbeli eligazodása, és az emberi test „megmintázása”. Vizuális szempontból vizsgálhatjuk a pózokat (statika), az egyes pózok átmeneteit (relatív kinetika) vagy a test térbeli helyzetét (abszolút kinetika). A plasztika tehát elmozdulásokból és tagmozdulatokból (karskála stb.) áll. Dienes megkülönböztette a frontál és a profilplasztikát. A test geometriáját, elhelyezkedését a térben, a lehetséges irányokat, Dienes egy mozdulatfantom formájában írta le. Dienes, eltávolodva Duncan síkszerű, planimetrikus sokszögelméletétől, geometrikus szempontból, térben, sztereometrikusan is vizsgálta a mozdulatokat.

Ha Dienes rendszertanát megemlítettük, ide kell sorolnunk Rabinovszky Máriusz és Szentpál Olga rendszertanait is, már csak azért is, mert ezekben a tánc és képzőművészet kapcsolata kifejtésre kerül, majd pedig a szerzők, az egyes rendszerelemek ismertetésénél, képzőművészeti párhuzamokat hoznak. Az házaspár első formatana 1927-ben, a második 1935-ben, a harmadik 1941 őszén keletkezett. A képzőművészet és tánc egyaránt a vizualitásból táplálkozik, a kompozíció vagy színpadi megjelenés fontos tényezője a test vagy testek térbeli elrendezése (a tablón, a színpadon vagy az utcán), a fény és a test. Háromdimenziós volta révén a szobrászat és a tánc között még több azonosságot találhatunk. Ugyanakkor különböznek is: hiszen míg „a képzőművészet térben van, a tánc térben és időben. Nem szabad tehát képzőművészeti szemszögből tekintenünk a táncot, mint helyzetek sorozatát” – írják. Rabinovszkyék az utolsó rendszertanukban ismérvek, lelki sajátosságok és jellegek szerint osztották be az egyes mozgás típusokat. Az ismérvek: ritmikai, dinamikai és plasztikai funkciója közül a plasztika felelt meg a vizuális, úgynevezett állóképnek, amelyet bővebben a gótizáló fejezetben fejtünk ki.¹⁷

A tánc történeti vonalhoz sorolhatjuk Németh Antal kiadatlan munkáját, Szalay Karola e témában íródott szakdolgozatát, és Rabinovszky Máriusz több írását is.

Németh Antal Szalay Karola számára írt előadásának célja, hogy bebizonyítsa, a tánc is művészet.¹⁸ A tánc a „tisztá művészetekkel” szemben, múlandó, csak rövid ideig élvezhető, így nehéz megragadni azokat a tulajdonságokat, amelyek művészetté emelnek egy adott alkotást. Ráadásul, nehéz kategorizálni is, így joggal merülhet fel, a kérdés, hogy művészet-

Tanulmányok, 1965/66. 47–75. és DIENES Valéria: A mozdulatrítmika alapvonalai. *Tánc tudományi Tanulmányok*, 1969/70. 91–114.

¹⁷Az egyes rendszertanok az OSZMI Táncarchívum, Szentpál-hagyatékában találhatóak.

¹⁸OSZK Kézirattár, Németh Antal hagyatéka, Fond 63/140. *Németh Antal előadása a táncról*.

e a tánc. Amennyiben azonban a művészet a kifejezhetetlen kifejezése, a táncot is a művészetekhez kell sorolnunk. Osztva Dienes Valéria és más teoretikusok véleményét, Németh Antal szerint, a táncban a lélek belső megmozdulásai nyilvánulnak meg. Tehát az örök és időtlen. Lényegéhez, amely örök és megvan minden korszak táncában, akkor juthatunk közelebb, ha a fejlődését felvázoljuk. Németh Antal úgymond, a saját szavaival, a lehetetlenre vállalkozik, időutazásra: az egyiptomi és a görög tánc ismertetésére és összehasonlítására. A rekonstrukciót és összehasonlítást a fennmaradt képzőművészeti alkotások segítségével végzi el, közli a vizsgálatokhoz használt műtárgyak listáját is. Az egyiptomi tánc vallásos jellegét szembeállítja a görögök táncával, mivel „a görög lélek önmagát istenné álmodta”, és táncaikban, már nem csak a vallás, hanem a görög mindennapok is bele voltak sűrítve. A görögök alkották meg a l’art pour l’art táncot. Németh, egyetemes törvénnyé emelve a görögök tánc típusait, azt a következtetést teszi, hogy „a mozgás az élet”. A vallási táncok kötöttsége és mozdulatlansága, a valóságon kívüliséget szolgálta, míg a gyors és eksztatikus dionüszoszi táncok mélyen a 20. századi ember valóságában gyökeredznek.

Szalay Karola *A tánc a képzőművészetben* (1941) című szakdolgozatában már nemcsak az ókori táncokkal foglalkozik, hanem eljut egészen a 20. századig.¹⁹ Igaz, az utolsó évszázaddal már keveset foglalkozik. Szalay, a képzőművészeti alkotások alapján rekonstruálta az elmúlt korok táncait. Nyilvánvalóan, mint szakképzett táncos, egzakt megfigyeléseket tehetett. Elismerte a korlátait is, és beismerte, hogy például a régi táncábrázolásnál nem ismerhetjük, ismerjük a táncok ritmusát.

Rabinovszky Máriusz *Tánc-stílus a múltban és jelben* című cikkében (1926–27) ellentmondva korának, Németh Antalnak vagy Szalay Karolának, a táncrekonstrukció lehetetlenségére hívja fel a figyelmet.²⁰ Véleménye szerint, tudományos rekonstrukció nem lehetséges, de intuitív, ha ismerjük egy adott kor hangulatát, és az egy egységes, minden műfajra kiható kor, igen (ilyen például a kora barokk). A képzőművészeti alkotások alapján történő táncrekonstrukciónak, Rabinovszky szerint, két akadály van: az egyik, hogy a képzőművészet pillanatot rögzít, míg a tánc időben, mozgásban van. A másik ok, a képzőművészeti stílussal hozható kapcsolatba. Minden kornak megvan a maga stílusa. Vannak naturalisztikus és nem naturalisztikus korszakok a művészetben. És vannak nem naturalisztikus műfajok is. A nem naturalisztikus korok, átalakítják a tánc motívumait, így

¹⁹SZALAY Karola: *A tánc a képzőművészetben*. Budapest, Budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézetének dolgozatai, 1941.

²⁰Megjelent *A Tánc* című (1926–27) nemzetközi folyóiratban. Jelenleg, a folyóirat csak az OSZMI Táncarchívumában van meg.

lehetetlenség ezen alkotások alapján a rekonstrukció. Rabinovszky, a nem naturalisztikus korok közé sorolja az archaikus görög művészet, vagy a nem naturalisztikus műfaj alá a görög vázafestészetet. A vázafestészetben, mint írja eleve a megkötött síkszerűség elve uralkodik, az ábrázolt pózok (a frontális felsőtesttel és a profil fejjel), nem a valós táncmintákat követik: „szinte esküt tehetünk arra, hogy a Kr. e. VI. század végebeli görög tánc nem szaggatott és elnagyolt mértani formákban, kiforgatott felsőtesttel való ugrálásban nyilvánult, hanem kecses, precízióz, rafináltan kötött nagyvonalúságot apró akcentusokkal fűszerező mozgás volt. A Kr. előtti ötödik század közepén aztán nagyvonalú, kerek mozdulatok, élesen elválasztott frázisok, áttekinthető világos tér és mozgáskompozíciók, akár gyors, akár lassú, de mindenképpen egyenletes tempó jellemezheték a görög táncot.” Rabinovszky értelmezése szerint tehát, a Duncan-, Fokin-, Nizsinszkij- vagy Dienes-féle táncnak, amelyről bővebben a klasszicizáló fejezetben olvashatunk, nincs realitása, azok csupán modern képződmények.

A kortól vagy a táncrekonstrukciótól eltávolodva, az utóbbi évtizedekben Magyarországon és külföldön is beindult a tánc és képzőművészet kapcsolatának a vizsgálata. Tánc és képzőművészet kapcsolatáról sokféleképp beszélhetünk: elemezhetjük a képzőművészek alkotásait, tekinthetünk rájuk közös esztétikai szempontok szerint, vizsgálhatjuk egy közös nevező alatt azokat stb.

Magyarországon, több szakdolgozat és doktori disszertáció is született a témában. A két legismertebb Fodor (Bugbee) Zita²¹ illetve István Mária munkássága.²² De természetesen Tokai Gábornak a bábművészet témaköréből,²³ vagy Adrovitz Annának Kövesházi Kalmár Elza szobrászművész életművéből írt szakdolgozata is a tárgyunkhoz tartozik. Ezek a disszertációk vagy szakdolgozatok azonban a mi koncepcióunktól eltérő felfogásban születtek. A tánc és képzőművészet kapcsolatát a szerzők a képzőművészetten keresztül közelítették meg, míg mi a tánc felől közelítünk a képzőművészethez. István Mária hihetetlen gazdagságú munkássága, inkább a színpad- vagy kosztümtervekkel foglalkozik. Fodor (Bugbee) Zita PhD-disszertációja, az egyetemes művészetet veszi alapul, és egy kisebb korszakot vizsgál.

²¹FODOR Zita: *A képzőművészet és mozgásművészet kapcsolata a 20. század első évtizedeinek német és magyar színpadán. A tánc és képzőművészet kapcsolata a német és magyar színpadokon a század első évtizedeiben. Palasovszky Ödön és Oscar Schlemmer összművészete.* 1995, szakdolgozat. BUGBEE Zita: *A képzőművészet és a színpadi mozgás kapcsolata 1908–1929 között.* 2003. PhD

²²ISTVÁN Mária: *Németh Antal színpada. Adalékok a két világháború közötti magyar szcenika történetéhez.* 1988. PhD.

²³TOKAI Gábor: *A Bábszínház és az avantgarde művészet kapcsolatai: Bábjáték és bábszerűség a 10–20-as évek avantgarde színházi kísérleteiben,* 2003. szakdolgozat.

Külföldön is igen csak élénk az érdeklődés a téma iránt. Külföldön a tánc és képzőművészet kapcsolata, alkalmazott színpadművészethez kötődő képzőművészet kutatása előrehaladottabb állapotában van, és mindig is népszerűbb volt, mint idehaza. Az egyik talán legkitűnőbb összefoglalása ennek Christine Farese-Sperken, *Das Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts (A tánc mint motívum a 20. századi vizuális művészetben)* című munkája,²⁴ amely az említett szerzőkhöz hasonlóan, a képzőművészet felől közelít a tárgyhoz. Ropant információgazdag, lexikonszerű mű, amely az egyes stílusirányzatokhoz kötődő tulajdonképpen összes tánc témájú képzőművészeti alkotást megemlíti.

Külföldön ma virágkorukat élik az összművészeti jellegű kiállítások, amelyek a táncot a képzőművészetekkel együtt vizsgálják. Gondolhatunk itt az 1982-es bostoni Institute of Contemporary Art-ban rendezett *Art and Dance. Images of modern dialogue 1890–1980 (Művészet és tánc. Az 1890–1980 közötti modern párbeszéd képei)* című kiállításra, amely a tánc és a képzőművészet kölcsönös kapcsolatát vizsgálta. A 2010-ben Dramstadtban látható *Gesamtkunstwerk Expressionismus, Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905–1925. (Gesamtkunstwerk Expressionismus, Művészet, Film, Irodalom, Színház és Építészet 1905–1925)* című kiállításra, amelyben Anita Berberék művészete, illetve az expresszionista tánc volt képzőművészeti kontextusba helyezve, vagy a párizsi Centre Pompidou monumentális *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours (Táncolni az életet. Művészet és tánc 1900-tól napjainkig)* című kiállítására, amelynek egyik előnye a roppant gazdag filanyag volt. A másik pedig, hogy miközben a táncosok és képzőművészek kapcsolatát is bemutatta, reflektálva a mára, a mozdulatművészeti alkotások, helyszínek mellé odahelyezte a kortárs párhuzamaikat. Nem az Una Szeemann-féle²⁵ *Montewood Hollyverità* (2003) típusú filmekre gondolunk itt, hanem, hogy például Laban és a Monte Verità kapcsán Anne Teresa de Keersmaekernek Thierry de Mey-jel közös, *Silence et water* című filmjét (a *Counter phrases* részlete, 2000) vetítették a kiállítóterben. A példák sora vég nélkül folytatható, hiszen az Amerikai Egyesült Államokban, Franciaországban vagy Németországban naponta nyílnak ilyen jellegű kisebb kiállítások. Franciaországban, például, az Enghien-les-Bains (Párizs közeli település) kortárs művészeti központjában folyamatosan rendeznek kisebb, a zene és tánc, zene vagy képzőművészet jegyében tárlatokat.

²⁴Christine FARESE-SPERKEN: *Das Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hagen, Druckerei Schulet und Lehmann KG., 1969.

²⁵Una Szeemann filmjében kortárs környezetbe helyezte az 1910-es, 1920-as évek reformjait.

A magyar mozdulatművészet befogadás- és tudománytörténete

A tudománytörténeti részt kizárólag a magyarokra kell korlátoznunk. Tesszük ezt azért, mert itthon és külföldön is minden jelentősebb mozdulatművész írt vagy tanulmányokat, vagy könyvet a műfajról. Csak a legismertebbeket említve: Isadora Duncan *The dance of the future* (A jövő tánca), Mary Wigman *Die Sprache des Tanzes* (A tánc nyelve), Rudolf Laban *Die Welt des Tänzers* (Táncosok világa) címmel írt könyvet. A magyar mozdulatművészet szempontjából meghatározó Bess Mensendieck 1908-ban *Körperkultur des Weibes: praktisch hygienische und praktisch ästhetische Winke* (Az asszonyok testkultúrája: Praktikus higiénikus és praktikus esztétikus tanácsok), címmel adta ki tanulmányát, nem is beszélve Dalcroze számtalan írásáról. A nemzetközi mozdulatművészet két legjelentősebb korabeli összefoglalása André Levinson *La danse d'aujourd'hui*-je (A mai tánc, 1929) és Fernand Divoire: *Pour la danse* (A táncnak, 1935) című monográfiája.²⁶ A két nagyszabású mű eltérő koncepciók mentén íródott. Levinson, a klasszikus tánc történeti triász,²⁷ talán legnagyobb alakja volt, aki elemző, ismertető, forrás gazdag művet is alkotott. Levinson összefoglalása a táncról, a *La danse d'aujourd'hui*, akárcsak a szerző többi munkája, esszé szerű, viszont bőséges fotóanyaggal illusztrált. Felépítése műfajok szerint halad (varieté, spanyol tánc stb.) de néhány nagyobb nevet illetve együttest (Duncant, Levinson fő kutatási területét, az Orosz Balettet) a szerző kiemeli. Divoire ezzel szemben, inkább lexikonszerű, és országok mentén tárgyalja a táncot. Minden egyes országnál sorra veszi a nagyobb együtteseket, akiknek munkásságát ismerteti. Előnye Levinsonnal szemben, hogy műve már az 1930-as években született, így jóval több együttesről tudott írni. Talán ennek köszönhetően, a mozdulatművészet is hangsúlyosabb szerepet kap a *Pour la danse*-ban mint a *La danse d'aujourd'hui*-ben. Divoire, Rabinovszky Máriusz segítségével, ismerteti a magyar mozdulatművészetet is.

Magyarországon, a korszakban igen élénk a párbeszéd a táncról, ekkor kezdődik a tánc tudományos vizsgálata. Születik táncpszichológia (Lavotta Rudolf: *A tánc pszichológiája*), vagy a Mozdulatkultura Egyesülethez kötődő Láng Miklós tollából, táncírás (Láng Miklós: *Tánc-írás*). Igaz, már az 1940-es években, jelenik meg, Rabinovszky Máriusz *A tánc. Tanulmány egy újjászülető művészetről*²⁸ című kis könyve, amelyben a szerző, miután

²⁶André LEVINSON: *La danse d'aujourd'hui*. Paris, Editions Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929. Fernand DIVOIRE: *Pour la danse*. Paris, Saxe. 1935.

²⁷Edwin Denby, Arlene Croce és André Levinson.

²⁸RABINOVSZKY Máriusz: *A tánc. Tanulmány egy újjászülető művészetről*. Budapest, Anonymus, 1946.

társadalmi kontextusba helyezve, a tánc történetét felvázolja, annak jellegeit veszi sorra. Rabinovszky legfőbb megállapítása az, hogy ahhoz, hogy a táncból művészet legyen, annak el kell vonatkoztatnia önmagától, a testnek meg kell hazudtolnia saját működését, tehát „ott kezdődik a tánc, ahol a reális élet mozgása véget ér.” Így, táncművészete, csak annak a kornak lehet, amelyik el akar és el is tud vonatkoztatni az élet valóságától. A 19. századi tánc hanyatlása, ezzel a tézissel magyarázható: az emberek gondolkodása racionális volt, a naturalizmus vonzotta. A romantika szűk körben volt népszerű, leginkább csak a „cukrozott” biedermeier formáját szerették, fogadták el.²⁹

Az első tánc történetek is ekkor, az 1920-as, 1930-as években, születnek meg. Négy nevet kell itt megemlítenünk: Hevesy Ivánt, Haraszi Emilt, Róka Gyulát és Varga Sándor Frigyest. Legkorábbi Hevesy Ivánnak a csak gépiratban megmaradt *A tánc története*.³⁰ A Madzsar-iskola komolyan foglalkozott az egzotikus kultúrákkal, több előadásukat is e szellemben fogalmazták meg. Mint írtuk, Bortnyik is tervezett a Madzsar-iskolának afrikai színpadtervet. A *Rendkívüli Színpad* estjeinél (1928–1929) közreműködő Tiszay Andor pedig egzotikus kultúrák zenei anyagát gyűjtötte.³¹ Így nem meglepő, hogy Hevesy, aki Tiszayval ezeken az esteken együtt dolgozott, ezekkel az estekkel párhuzamosan, és a *Primitív művészet* című könyvével (1929) egy időben, egy olyan tánc történetet írt, amelyben elsősorban a „primitív” illetve ókori táncokkal foglalkozott. A másik három szerző közül Haraszi Emil *A tánc történetében* (1937),³² a korban szokásos tánc történeti elveket követve, a kezdetektől (primitívek) kiinduló tánc történetet írt, amelyben a huszadik századnak már csak kevés hely jutott. Az Orosz Baletten kívül, amelyet hosszabban kifejtett, a „mozdulatművészet”, a revü vagy a különféle színházi kísérletek (Cocteau) a csupán két oldalas *Táncutópiák* fejezetbe lett belesűrítve. Róka Gyulának, az Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyam vezetőjének tanjegyzete, amelyet minden tanítvány ismert, egyszerre volt tánc történet és táncszótár, ugyanis sorra vette és definiálta az egyes tánc típusokat (például *Maresca*).³³

Az eddiektől eltérő szellemben íródott Varga Sándor Frigyes *Bevezetés a táncirodalomba* (1939) című könyve, amelyben a szerző szisztematikusan és csoportosítva, végighaladt az addig született tánc könyveken, táncal kapcsolatos írásokon.³⁴ A *Bevezetés a*

²⁹Uo. 7–8.

³⁰A gépirat több példányban is fennmaradt. Egyik példánya az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Adattárának Kövesházi Ágnes hagyatékában található.

³¹A kották az OSZMI, Táncarchívum Szentpál-hagyatékában vannak.

³²HARASZI Emil: *A tánc története*. Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1937.

³³A kéz- és gépirat több példányban fennmaradt. Kövesházi változata az MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Kövesházi Ágnes hagyatékában található.

³⁴Dr. VARGA Sándor Frigyes: *Bevezetés a táncirodalomba*. Budapest, Stephaneum Nyomda, 1939.

táncirodalomba egyszerre vette figyelembe a történetiséget (első táncönyvek stb.) és a kutatási irányokat (táncszociológia, táncesztétika, tánclélektan). Egy nagy összegző tankönyv, amelyben minden kutató találhat a területébe illő még ismeretlen könyveket, tanulmányokat.

A mozdulatművészetre térve, az első írások és tanulmányok még a korban, maguktól a mozdulatművészekről születtek. A téma első értelmezői is többnyire az ex-mozdulatművészek voltak, akik az 1970 körülől visszaemlékezéseket, tanulmányokat tettek közzé. A korban azonban még nem összegző tanulmányok születtek, hanem a mozdulatművészek mozgáshoz való viszonyukat, rendszereiket folyóiratokban vagy könyvekben ismertették. A két világháború közötti írásoknak két típusa volt. Az egyik típusában mind az iskola ideológiája, mind a rendszertana, gyakorlatai is helyet kaptak: Madzsar Alice 1912-ben jelentette meg első női torna füzetét³⁵ *Egészségi és szépségi torna nők és gyermekek számára Mensendieck rendszere szerint* címmel, amelyet 1926-ban a nagy összegzés: *A női testkultúra új útjai* követett.³⁶ Madzsar *A női testkultúra új útjaiban* nemcsak gyakorlatokat közölt, hanem kifejtette az „új nő”, az intelligens és kimunkált testű feleség, ideáját. A testmozgást önmegváltásnak definiálta, amely segíti az élet produktivitását. Dienes Valéria 1915-ben publikálta a *Magyar Iparművészetben* első írását, a *Művészet és testedzést*, amelyben a duncani vagy spártai tornát fotókkal és ábrákkal ismertette.³⁷ Szentpál Olga és Rabinovszky Márius 1928-ban *Tánc. A mozgásművészet könyve* címmel a Dalcroze zenetanítási módszere alapján kifejlesztett tánctechnikájukról számolt be.³⁸ Ennek az irányzatnak egy kései példája Turnay Alice *Egy új testkultúra árnyékában* (1938).³⁹ A duncani- vagy Dalcroze-féle torna és tánc elterjedését pedig Róka Pálnak, a Színművészeti Akadémia tanárának könyvei szemléltetik. Róka, *Klasszikus és ritmikus iskola* illetve *Esztétikai testmozgás és színpadi gyakorlatok* (1921) című műveiben, nem sokkal a hazai duncani torna vagy Dalcroze-módszer meghonosodása után, ezen iskolák gyakorlatainak alkalmazását és tanítását javasolta a színészképzésben.⁴⁰

³⁵A prospektusnak két, kicsit eltérő változata van, az egyik magánkiadás, a másik a Liget Szanatórium számára íródott.

³⁶*A női testkultúra új útjainak* több, egymástól kissé eltérő változata jelent meg. Az első kiadás: MADZSARNÉ JÁSZI 1926. i.m.

³⁷DIENES Valéria: *Művészet és testedzés. Magyar Iparművészet*, 1915. 18/5. 225–237.

³⁸SZENTPÁL Olga és RABINOVSKY Máriusz: *Tánc. A mozgásművészet könyve*. Budapest, Általános Nyomda, Könyv és Lapkiadó Rt. 1928.

³⁹TURNAY Alice: *Egy új testkultúra árnyékában*. Budapest, Rábaközi Nyomda és Lapkiadó Vállalat, 1938.

⁴⁰RÓKA Pál: *Klasszikus és ritmikus iskola*. Budapest, Bichler I. Könyvnyomdája, 1921. és RÓKA Pál: *Esztétikai testmozgás és színpadi gyakorlatok. Színésziskolák számára*. Budapest, Bichler I. Könyvnyomdája, 1921.

A korabeli mozdulatművészeti írások másik típusa, úgymond a művészi hitvallás újságban történő publikálása. A két világháború között megjelent lapok számtalan mozdulatművészeti tanulmányt közöltek. Az egyik első a sorban Bierbauer Clarisse *Testi kultúránk megteremtése* című cikke volt. Ebben a szerző a mozdulatművészet betegségmegelőző és gyógyító jellegét hangsúlyozta.⁴¹ A görög ideált és táncot azonban (bár a korai időszakban vagyunk!) elvetette, mert szerinte sem pszichológiailag sem fiziológiailag nem indokolt egy a korunktól ennyire távol álló stílust rekonstruálni és alkalmazni. Nagy Etel, Kassák Lajos nevelt lánya, és Vas István felesége, élete utolsó éveiben több táncelméleti tanulmányt tett közzé a *Munkában* vagy az *Argonautákban*. A párbeszédese formájú *Beszélgetés a táncrólban*, mintha a régi görög filozófusok és tanítványaik párbeszéde elevenedne meg.⁴² A táncot, Nagy Etel látomásnak definiálta, amely pont ezért mert látomás, tünékeny kép, rekonstruálhatatlan, mivel a szellem, a lélek, a „táncos lényege” hiányzik a fotókról vagy ábrázolásokról. A „nagyok” táborából, Szentpál Olga, Kállay Lili és Madzsar Alice is több tanulmányt írt folyóiratokba. A legérdekesebb a „kis iskolák” vagy tanítványok cikkei közül talán Pátzay Pál szobrász feleségének, Madzsar Alice rokonának és tanítványának, a később gyermekpszichológus Liebermann Lucynek a mozgásművészeti teóriája.⁴³ A zsidó származású, baloldali Liebermann, az eugenetikára (eugenikára) hivatkozva, a mozdulatművészetet a teljesítménynövelés és tökéletesedés eszközének látta. Noha, Madzsar Alice *A női testkultúra új útjai* könyvében is olvashatunk hasonló gondolatokat, Madzsar nem mondta ki az eugenika szót, és eddig senki nem vizsgálta a Madzsar-torna eugenikus jellegét. Madzsar ezen túl sokkal árnyaltabban fogalmazta meg, hogy miért kell az emberi testet és életet tökéletesíteni.

A betiltás (1950) után, magyar mozdulatművészeti írások az 1960-as évek második felétől éledtek újra, de ez már a kritikaírás kezdete. A mozdulatművészeti kutatások első periódusában, már nem rendszertanok születtek, hanem visszaemlékezések, és irodalmárok, történészek, művészettörténészek, színházi szakemberek és tánc-történészek tanulmányai jelentek meg. Ez a sokszínűség, tudniillik, szinte minden tudományág képviselői írtak a témáról, végig jellemzi a kutatást. A helyzet tehát enyhült. Egyik elsőként, valószínűleg baloldalisága miatt, az addig tizenöt négyzetméteres lakásban nyomorgó és téesz munkásként dolgozó, Palasovszky Ödön irodalmi és színházi tevékenységének újragondolása indult be: Lőrinc Lóránd a *Valóságban*, Berkes Erzsébet a *Színházban* írt

⁴¹BIERBAUER Clarisse: *Testi kultúránk megteremtése. Fáklya*, 1919. május 1. 5.

⁴²Halála után, összegyűjtött táncelméletei az *Egy magyar táncosnő. Nagy Etel emléke*. Szerk. Vas István. Budapest, Cserépfalvi, 1940. című kötetben jelentek meg.

⁴³LIEBERMANN Lucy: *A testkultúráról. Dokumentum*, 1927. március. 33.

tanulmányt az „avantgárd hercegének” munkásságáról.⁴⁴ Palasovszky lehetőséget kapott arra is, hogy emlékesteket szervezzen. 1969-ben a 100% emlékestet, 1970-ben a lényegretörő színház emlékestjét rendezhette meg, és odaítélték neki a Munka Érdemrend Arany Fokozatát. Ezzel párhuzamosan Vályi Rózsi *A táncművészet történetében* (1969) foglalkozott egyik elsőként, a „nagy iskolák” közül a Madzsart, Dienest, Szentpált és Bercziket említve, részletesen a magyar mozdulatművészettel.⁴⁵

A hetvenes évek második felétől kezdve aztán, miután 1974-ben Dienes Valéria híres előadását a tihanyi szemiotikai kongresszuson megtartotta, a *Táncművészeti Dokumentumok*ban mozdulatművészekkel készített riportok illetve mozdulatművészeti írások második kiadásai jelentek meg.⁴⁶ Elkezdődött a mozdulatművészet rehabilitálása, amelyet Vitányi Iván, a betiltás egykori szószólója, Dienes Valériával készített 1975-ös tévériportja is jelzett.⁴⁷ E periódus körülbelül 1983-ig tartott: ekkor született Merényi Zsuzsa nagy összefoglalása is egykori mesteréről, Szentpál Olgáról,⁴⁸ vagy jelent meg Palasovszky Ödön poszthumulusz műve, *A lényegretörő színház*.⁴⁹ Ugyancsak ekkortól indult el a mozdulatművészeti anyagok begyűjtése, állami intézményekben való elhelyezése. A Munkásmozgalmi Múzeumba (ma Magyar Nemzeti Múzeum) baloldali és Madzsar-anyagok; az MTA BTK Művészettörténeti Intézetbe – Szabó Júlia művészettörténész révén – Madzsar–Palasovszky anyagok; az Országos Széchényi Könyvtárba főként Dienes- és Madzsar-iratok, fotók; az OSZMI Táncarchívumába pedig jó néhány hagyaték került, kerül.

A mozdulatművészeti kutatások második periódusa a rendszerváltást követően kezdődött és 2005-ig tartott. Az egykori, még élő mozdulatművészek, a politikai változásokban, a műfaj életre keltésének lehetőségét látták, a mozdulatművészeti képzést is be akarták indítani. Az újraindulás, felélesztés vezéregyénisége, Dienes Gedeon volt, aki a mozdulatművészet érdekében egy alapítványt hozott létre, az Orkesztika Alapítványt. E alapítvány gondozásában, jelentette meg Dienes Gedeon a *Mozdulatművészeti sorozatot*. A sorozat

⁴⁴LŐRINC Lóránd: A „lényegre törő” színház krónikája. *Valóság*, 1968. január. BERKES Erzsébet: A Zöld Szamártól az Ayrus leányáig. *Színház*, 1971/2.

⁴⁵VÁLYI Rózsi: *A táncművészet története*. Budapest, Zeneműkiadó, 1969.

⁴⁶Interjúk egyebek mellett: SZÖLLŐSI Ágnes beszélgetése Berczik Sárával. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1977. Kállai Lili emlékei a mozgásművészet hőskorából. GELENCSÉR Ágnes és KÖRTVÉLYES Géza interjúja. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1982. MERÉNYI Zsuzsa beszélgetése Mirkovszky Máriával. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1986. 98–104. TÉRI Tibor beszélgetése Rózsa Magdával. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1977. 56–57. Másodlagos közlések: SZENTPÁL Olga: Sztárszellem és kórusszellem. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1986. 58–62. KÁLLAI Lili, Mozdulatművészeti rendszerem. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1982 és 1983.

⁴⁷A század nagy tanúi sorozat, sugározva: 1975. február 8-án és 11-én.

⁴⁸L. MERÉNYI Zsuzsa: Szentpál Olga munkássága (halálának 10. évfordulója alkalmából). *Táncstudományi Tanulmányok*, 1978/79.

⁴⁹PALASOVSZKY Ödön: *A lényegretörő színház*. Szombathely, Szépirodalmi Kiadó, 1980.

egyik tagja, Dienes Gedeon átfogó mozdulatművészet története (*A mozdulatművészet története*),⁵⁰ ma is alapmű. Ugyanekkor más fórumok is beindultak: A *Táncművészet* című lap, Fuchs Livia és Kővágó Sarolta riportjait publikálta. Merényi Zsuzsa (*Szabadtánc-irányzatok*) tanulmánya⁵¹ és Lenkei Júlia munkássága szintén jelzi ezt az újabb kezdetet. Lenkei talán legfontosabb műve, a *Mozdulatművészet: dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*, egy forráskiadvány, amely különféle archívumok és folyóiratok dokumentumait, iratanyagait a publikum számára is elérhetővé tette.⁵² Dienes Gedeon halálával (2005) hosszabb szünet ált be.

A mozdulatművészeti kutatások harmadik periódusa, az utóbbi években kezdődött. További forráskiadások és úgynevezett mélyfúrások indultak be. A Magyar Táncművészeti Főiskola, egy OTKA pályázat keretében, a mozdulatművészetet is kutatja. Fuchs Livia gyűjtései alapján, Tóvay Nagy Péter szerkesztésében, a mozgásművészet forrásait jelentetik, jelentették meg, gondolunk itt például a *Források a magyar színpadi tánc történetéhezre*,⁵³ vagy a *Táncstudományi Közlemények* forrásközléseire. A másik intézmény, ahol mozdulatművészeti kutatások folynak, az MTA BTK Művészettörténeti Intézet, ahol Beke László vezetésével több kiadvány is kiadásra került: az *Ars Hungarica* 2014/1-es mozdulatművészeti száma, az ELTE Pedagógiai- és Pszichológiai Karával közösen szerkesztett *Mozdulat*-kötet stb. A kutatócsoport 2012-ben az Iparművészeti Múzeumban, 2013-ban Párizsban rendezett kiállítást. E két fő iránytól függetlenül, az utóbbi években, több kisebb mozdulatművészeti tárlat – a Kassák Múzeumban és a Home Galériában –, nyílt itthon. A Mozdulatművészeti Társulat is létrehozott egy utazó, *Mozdulat 100* című kis kiállítást. Legutóbb, 2014 végén, a Berczik Sára Budai Táncklubban, Detre Katalin mozdulatművészeti összegzését lehetett látni.

⁵⁰DIENES Gedeon: *A mozdulatművészet története*. Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2005.

⁵¹L. MERÉNYI Zsuzsa: Szabadtánc-irányzatok. In. *A színpadi tánc története Magyarországon*. Szerkesztette DIENES Gedeon és FUCHS Livia. Budapest, Múzsák, 1989. 219–262.

⁵²LENKEI Júlia: *Mozdulatművészet: dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*. Budapest, Magvető – T-Twins, 1993.

⁵³*Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I*. Szerk. TÓVAY NAGY Péter. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2013.

A magyar mozdulatművészet hat iskolájának története és korszakai

A magyar mozdulatművészetnek öt fő iskolája volt: a Dienes-iskola, a Madzsar-iskola, a Szentpál-iskola, a Kállay-iskola és a Berczik-iskola. A mozdulatművészet kifejezés egy gyűjtőfogalom, amely nagyon eltérő irányzatokat foglal magába. Voltak csak torna jellegű iskolák is, de ez az öt „nagy” önálló rendszereket és nagyszabású előadásokat hozott létre. Az „ősök”, Dienes Valéria és Madzsar Alice, munkásságában még meghatározó az „életreform” jelleg. Szentpál Olga munkássága egy átmenet, Kállay Lili és Berczik Sára iskolájában pedig már abszolúte a tánc jelleg dominál. Ez annak ellenére is lehetséges, hogy gyakorlatilag Dienes Valéria, Madzsar Alice, Kállay Lili és Szentpál Olga egyszerre indultak. A legkorábbi iskolákat üzemeltető Madzsar Alice és Dienes Valéria, illetve a legkésőbbi Kállay Lili indulását mindössze tíz év választja el. A legkorábbi három (Szentpál, Dienes, Madzsar) iskola még a 19. századi, 20. század eleji reformmozgalmakat (Monte Verità, Gödöllő stb.) jellemző „közösségi elv” mentén szerveződött, amelyek például Laban kóruselveiben is testet öltenek. A kapitalizmus és a túlzott individualizmus, hatására, ellenmozgalomként, a mozdulatművészet ezen iskolái az egyén helyett az egyéni és mégis kollektív, közösségi létre helyezték a hangsúlyt. A kórus egy olyan mozdulati képződmény, amely bár több táncosból áll, mégis egyként értelmeződik. A táncosok közös mozgásából születik meg egy teljesen új dolog: „a tömegből álló egy”. E közösségi kóruselv, leginkább az „ősök” Dienes és Madzsar művein érződik, ennek ellenére legszebb megfogalmazását Szentpál Olga nyújtotta a *Sztárszellem és kóruszellemben*: „A mozgásművészeti pedagógusra hárul az a feladat, hogy a gyermekbe és serdülő ifjúságba a legszociálisabb szellemet, a kórus-szellemet oltsa.[...] Az individualizmus és kollektívizmus egybeolvadása egy magasabb harmadik elvben: a feltétlen összetartozandóság és feltétlen egyéni felelősség jegyében.”⁵⁴

Lehet az iskolákat felosztani vizualitás (kosztüm, díszlet, megvilágítás) tekintetében is: a Madzsar-iskola kiaknáztta a modern színpadi kosztüm és díszlet adta lehetőségeket és ezáltal, a korai időszakban, egy átértelmezett valóságot teremtett. Hasonló kísérletek figyelhetők meg a Szentpál-iskolában is. A Kállay-iskola, eddigi tudomásunk szerint, a vetítés és a világítás színeinek váltogatásával mindenképp élt. A Dienes-iskolának csak az 1927 utáni művészetében jellemző a valóság erőteljes átalakítása, amely egy múltidéző

⁵⁴SZENTPÁL 1986. i.m. 58–59.

kosztümhasználat formájában jelentkezett. A Berczik-iskola már nem alkalmazott díszletet vagy hangsúlyos kosztümöt, célja a tiszta és minél kifejezőbb tánc volt.

Az iskolák vizsgálhatóak a balettel való viszonyuk szempontjából is. Kállay Lili vagy Berczik Sára, a két „utolsó” nagy, már balett képzést is kapott. Szentpál Olga baletthez való közeledését többször kifejtjük. Az öt iskola közül négyben (Dienes, Szentpál, Berczik, Kállay) az 1930-as évektől már volt balett képzés. A Madzsar-iskola 1929 utáni periódusában is feltételezhetjük ezt. Csányi László (az Opera későbbi táncosa) fellépésével, a Madzsar-iskolában a mozgás is átalakult. A professzionalitás jegyében, 1929-ben, Csányi kidolgozta az iskola ugrótánát (*Ugró Akadémia*).⁵⁵ Így ott sem kizárt a balett. A Berczikhez hasonlóan, az 1929 körül induló Madzsar-daraboknál is megjelent a tiszta tánc. A *Prométeusz*, akár kortárs táncnak is felfogható koreográfiája, képviseli ezt az irányt. A baletthez való közeledést azonban nem a balett melletti elköteleződésként kell értelmeznünk, mivel a mozdulatművészek számra elsődleges volt a kifejező mozdulat és mimika.

Az utolsó szempont a zene kérdése: az öt nagy iskolaalapító közül négy – Dienes Valéria, Kállay Lili, Szentpál Olga és Berczik Sára –, zeneakadémiai tanulmányokat végzett. Általában, az órákat maguk az iskolavezetők kísérték. Tehát elmondhatjuk, hogy a mozdulatművészet egy kifejezetten zenei táncirányzat volt, amely mind rendszertanaiban, mind zeneválasztásában érezhető.

A mozdulatművészet jelentőségét abban látjuk, hogy elindította a kísérletezést a táncban. Kihatott a balettre, a modern vagy kortárs balett átvett technikákat, filozófiákat a mozdulatművésztől. Roboz Ágnes szavaival, a balettől technikát, a Szentpál-iskolától életfilozófiát, szemléletet tanult.⁵⁶ De a mozdulatművészet nélkül elképzelhetetlen az antitézisként jelentkező posztmodern tánc, vagy a szintézis, a kortárs tánc is.

A Dienes-iskola története és korszakai

Dienes Valéria (született Geiger Valéria, 1879–1978) az egyik első egyetemet végzett magyar nő, aki matematika, fizika és filozófia tantárgyakból szerzett egyetemi diplomát.

⁵⁵A gépirat Repiszky Tamás tulajdonában található, másolat a szerzőnél.

⁵⁶Detre Katalin interjúja Roboz Ágnessel, magántulajdon.

Emellett a Zeneakadémia zongoraszakának is hallgatója volt. 1908 és 1912 között, három éven át, Henri Bergson filozófusnál tanult a Collège de France-ban. Az utolsó, 1911–1912-es tanévben Isadora Duncan bátyjának, Raymond Duncannak is tanítványa lett, nála ismerkedett meg a szabad tánc orkesztika ágával. Hazatérve, 1912 nyarán, az addigi lélektani és a filozófiai munkássága mellett, elkezdte a Duncan-féle orkesztika magyarországi oktatását.

Dienes Valéria első mozdulatművészeti alkotói periódusa 1912 és 1919 közé tehető, ekkor Dienes nagyjából Duncan-rendszert tanított, és baloldali társaságok tagja volt. Mivel a táncművésszel több fejezetben részletesen foglalkozunk, itt csak egy-két alapvető tényre szeretnénk felhívni a figyelmet. Kifejtve és pontosítva a szakirodalmak azon állítását, hogy Dienes Valéria „első mozdulatművészeti bemutatóját 1917. április 1-jén az Urániában tartotta”, „Bertalan Vera Dienes Valéria megbízásából tartotta tanfolyamait, és őt Dienes küldte ki külföldre”,⁵⁷ az alábbiakat kell megállapítanunk. Eddig még soha nem volt hitelesen, dokumentumokkal alátámasztva, megvizsgálva Dienes Valéria, Bertalan Vera és Révész Ilona kapcsolata. Mégpedig, a legkorábbi időszakban, Dienes Valéria mellett (még jóval Markos és Mirkovszky előtt) két személy említhető meg, Bertalan és Révész. E két személy, logikátlan módon, jóval előbb beérik, mint a többi „első tanítvány”, Mirkovszky Mária és Markos György. Markosék 1916 környékén még nem tudnak színpadra lépni, Révész Ilona meg a színpad sztárja. 1914-re pedig már Bertalan Vera orkesztika oktató. Nem lehet, hogy itt egy óriási csúsztatással van dolgunk? A két tanítvány (Révész és Bertalan), Dienes előtt is már tanult külföldön orkesztikát?

A legvalószínűbbnek az tűnik, hogy a két egyidős nő, Dienes Valéria (született: 1879) és Bertalan Vera (született: 1880), párhuzamosan kezdte meg Magyarországon az orkesztika oktatását.⁵⁸ Bertalan, bár lehet, hogy Bertalan Dienes-tanítvány is volt, de legkésőbb 1914-es francia útja után, elsősorban annak együttműködő partnereként dolgozott, később rivalizálás alakult ki közöttük, amelyet a jóval erősebb kapcsolatokkal rendelkező Dienes nyert. A történet ettől kezdve, átíródott és átértelmeződött, akár az iskolai értesítőkben is. 1915-ben mindenesetre még: „a budapesti Duncan-iskola vezetőjének és megalapítójának” említi Bertalant.⁵⁹ A Dienes Valéria „felvállalta az orkesztika oktatását” kifejezés sem

⁵⁷FENYVES Márk: Orkesztika és Dr. Dienes Valéria, Berczik Sára és a Berczik-iskola. In. *Mozdulat – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*. Szerk. BEKE László, NÉMETH András és VINCZE Gabriella. Budapest, Gondolat Kiadó, 2013. 177–190: 185.

⁵⁸Bertalan életrajzi adatait egy külföldi archívum oldaláról szereztem, amelyre a külföldi kapcsolatoknál hivatkozom.

⁵⁹DIENES 1915. i.m. 237.

adekvát. Dienes Valéria kezdetek kezdetekor szórakozásnak tekintette az orkesztikát, Bertalannak meg a mestersége volt. Amikor Bertalan példáján Dienes látta, hogy van igény az orkesztikára, és hogy az anyagilag jól jövedelmez neki,⁶⁰ átvette a hatalmat. Erre utal az 1917/18-as értesítő azon mondata is, hogy miután Dienes Valéria „felvállalta” az oktatást, Bertalan kiszállt és önállóan, Dienes-től függetlenül folytatta Magyarországon az orkesztika oktatását.⁶¹

A másik ilyen problematikus személy, Révész Ilona, akit Szilágyi Jolán elsősorban Duncan-tanítványnak (mégpedig Isadora Duncan tanítványának) emleget, Dienes Valériánál Révész Ilus csak „gyakorolt”.⁶² Bár még ez egy hipotézis, lehet, hogy 1914 körül három külföldön orkesztikát tanult táncos szövetségéről beszélhetünk. Nem véletlen, hogy később, amikor a tanítványok már kezdenek beérni, előbb Bertalan, majd Révész is eltűnik. Révész, először Bertalan Vera táncosa volt, hozzá kötődött, Bertalan tanfolyamaiba segédkezett, és az ő első (1916-os) fellépésének a sztárja volt, később átpártolt Dieneshez. A két iskolaalapító, Bertalan és Dienes körülbelül egyszerre tartottak nyilvános fellépést, valamivel korábbi Bertalané, 1916-ban a Modern Színpadon, Révész Ilonával a főszerepben, amelyre Dienes Valéria el se ment.⁶³ Dienes Valéria első nyilvános, Uránia-beli fellépése, 1917. áprilisában volt (az 1917/18-as iskolai értesítő tévesen 1916 tavaszi időpontot ír).⁶⁴ A másik problematikus pont Dalcroze hatása Dienes Valériára. Az Orkesztika Alapítvány – Mozdulatművészeti Gyűjtemény gondozásában található egy ajánlólevél, amelyet Dalcroze 1920 körül írt, és kérte, hogy támogassák a komoly zenei tudással rendelkező Dienes Valériát. Tehát Dienes és Dalcroze ismerték egymást. Az sem kizárt, hogy Dienes némi

⁶⁰Lásd a bevezetőben említett riport, miszerint Magyarországon a Dienes-iskola árai voltak a legmagasabbak, csak a leggazdagabb emberek tudták fizetni. Ezért is jártak hozzá nemesek. Ugyanígy hihetetlenül magasak az 1917/18 évi értesítőben említett tandíjak is (Az Orkesztikai Iskola 1917/18 évi értesítője. Szerk. Markos György. 16.). A Dienes- és Madzsar-iskola rendkívüli magas árszabására (a 10-es években mindkét iskola megfizethetetlen volt még egy vezető beosztású családnak is!) Detre Katalin (ELTE Történelem-tudományi Doktori Iskola) és témavezetője, Halmos Károly hívta fel a figyelmemet. A Dienes-iskola csoportos tanfolyama körülbelül 1,5-szerese volt a Madzsar-féle, és háromszorosa a Bierbauer-féle tornának. (Az egyéni tanfolyamok ára meg szavakat se lehet találni...)

⁶¹Az Orkesztikai Iskola 1917/18 évi értesítője. Szerk. MARKOS György. 6. A dokumentum az OA–MGY gondozásában van, jelzet: dvh-list00005.

⁶²SZAMUELY Tiborné SZILÁGYI Jolán: *Emlékeim*. Budapest, Zrínyi Katonai Kiadó, 1966. 29.

⁶³Az Orkesztikai Iskola 1917/18 évi értesítője megemlíti egy 1915. őszi, a Művészet és Művelődés Egyesület Ferenc körúti termében rendezett előadást is. Az 1916-os fellépéshez lásd a klasszicizáló fejezet vonatkozó idézetét.

⁶⁴Az OA–MGY gondozásában lévő programok között, én csak egy 1917. április 22-i programot találtam, április 1-jeit, amint a szakirodalomban olvasható, nem. Az ugyanott található kritikák is, nem április elseje környékén, hanem április végén születtek. Ezért nem merem az 1917. április 1-i premiért kijelenteni, bár az egyik kritika szerint, ez az 1917. április 22-i előadás már egy megismételt előadás volt. A program kartonjára előbb valaki az 1916-os dátumot rögzítette, majd a programra az 1917 lett tollal feljegyezve. Az öröknaptár szerint az 1917-es dátum hiteles.

Dalcroze-tanulmányt is végzett, a *Magyar Iparművészetben*, Dienes részletesen beszámol Dalcroze módszeréről (1915). A Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjteményének Dienes-hagyatékában pedig igencsak használt Dalcroze-anyagok és kották vannak. Egybevágóan e hipotézissel, a *Pesti Napló* 1917. április 28-i cikke azt írja, hogy „Bertalan Vera és dr. Dienes Valéria orchesztikai tanfolyam néven, klasszikus táncanfolyamot tartanak fenn Budapesten immár harmadik éve, amelyen a Duncan és Dalcroze-féle rendszerrel tanítják a plasztikus táncot.”⁶⁵ (5. kép)

Az 1910-es években Dienes Valéria tevékenysége erőteljesen kötődött a magyar iparművészethez. A megállapítást azonban szintén körbe kellene járni: Dienes Valéria kapcsolatai szülték ezt, vagy azért lettek Dienes Valériának iparművészeti kapcsolatai, mert a Duncan-féle művészeti filozófiában a tánc és iparművészet összetartozott, így Magyarországra visszatérve, az akkor még Duncant követő Dienes, itthon is ezt az elvet akarta megvalósítani.⁶⁶ Dienes az 1910-es években számos táncelőadást rendezett és több helyen tanított: a Művészet és Művelődés Egyesület termében a Ferenc körúton vagy például az iparművészeti-jellegű iskolában. A Művészet és Művelődés Ferenc körúti termének 1916-os és 1917-es iskolai évét is vizsgálni kellene még, valószínű, hogy az 1916-os évet még Bertalannal tartotta Dienes. A Művészet és Művelődés Ferenc körúti terme ugyanis, nem kifejezetten a Dienes-féle mozdulatművészeti iskola támogatója volt, hanem a háborús évek alatt minden mozdulatművészeti iskoláé. Bierbauer (Borbíró) Clarisse például itt tartott előadást *A klasszikus női tornáról*.⁶⁷ Dienes, az 1910-es években dolgozta ki szisztematikus táncírásrendszerét. Együttese repertoárjában gyakran szerepeltek költemények szövegére előadott ún. „verstáncok”. Ilyenek voltak például a Babits Mihály mitológiai témájú verseire előadott táncok. Az 1910-es években gyakran még Dienes Valéria is fellépett. Táncolt a gödöllői művésztelepen és 1918. szeptember 22-én a 37. gyalogezred III. művészestélyén.⁶⁸ A Dienes-iskola a korai időszakban egyszerre kölcsönözött témákat, motívumokat és mozdulatokat az antik és a keleti kultúrából. Az előbbire példa a Beethoven *Sonata pathétique*-jére táncolt *Endümion és Szeléné* regéje (1918), a *Pán és Kóré* (1919), és a pajzzsal és dárdával táncolt, szóló illetve duó formában is előadott *Fegyvertánc* (1917-1920).

⁶⁵Az orchesztikai tanfolyam vizsgálóelőadása. *Pesti Napló*, 1917. április 28. Újságkivágat az OA–MGY-ben. Jelzet: mmh-p-00002_2.

⁶⁶Ezen túlmenően számolni kell azzal is, hogy iparművészet alá, a 20. század elején, még jóval több művészeti műfaj tartozott, mint manapság. Gyakorlatilag minden, ami nem festészet, szobrászat vagy építészet volt, iparművészetnek számított.

⁶⁷OSZMI Táncarchívum, jelzet: 2/43/50. Az előadás programja év nélküli, Bierbauer február 14-én a hadbavonultak árváinak javára tartotta.

⁶⁸OA–MGY, jelzet: mmh-p-00002 26.

A keleti motívumok a Liszt *H moll szonátájára* táncolt *Keleti mese, a rabnő szerelme* című lírai pantomimben és az *R. Tagore pantomim jelenetek* (1917) című műben bukkantak fel.

Dienes Valéria az 1910-es években még főként a baloldali társaságok tagja volt, még egy tervezetet is készített, a Tanácsköztársaság alatt, a női testnevelés megreformálására. 1919 őszén, a fehérterror idején, férje politikai tevékenysége miatt neki is menekülnie kellett: Dienes Valéria ekkor ismét csatlakozott Raymond Duncanéhoz, és gyermekeivel előbb Nizzában, később Párizsban élt. 1923-ban tért haza Franciaországból, és kezdte el ismét rendszerének oktatását.

Dienes Valéria második korszaka 1923-ban indult és 1927-ig tartott. Ez az átalakulás időszaka. Megváltozott az ideológiája, baloldaliból jobboldali lett. Részben megváltozott a támogatói köre, míg az 1910-es években a Pulszky-család támogatta, azok hatalomvesztésével, új támogató után kellett néznie, amelyet Prohászka Ottokárban talált meg. A duncani rendszert egy keresztény művészet szolgálatába állította. Ebben a második periódusban, még kisebb és ösztönösebb keresztény művei születtek (*Hajnalvárás* és *A nyolc boldogság*). A periódus Prohászka halálával zárult. Az egyik fő tanítvány, Turnay is ekkor lépett ki Dienes iskolájából. Dienes Valéria harmadik korszaka 1928-ban kezdődik és az 1930-as évek végéig tart. Prohászka halálával és a magyar politika változásával, Dienes Valéria művészete is megváltozott. A mind monumentálisabb formákat öltő katolikus restauráció szolgálatába állva, nagy keresztény misztériumjátékokat vitt színre, amelyekkel ugyanakkor az aktuálpolitikai célon túl, a zene mozdulattá, illetve a mozdulat zenévé válásában a szótlan mozdulat és a láthatatlan hang szintézisét kívánta megvalósítani a szemlélő és hallgató tudatában, amit ő eszméletnek nevezett.⁶⁹ Ezek a misztériumok táncszempontból egy kötött, előre megkomponált kórusmozgásból és a témához illő, improvizált szólókból álltak össze. Az improvizációk következtében, egy adott darab, minden alkalommal más és más volt.⁷⁰ Dienes Valéria mozgásrendszere, amely a 10-es évekből származott, magyar viszonylatban és táncművészetileg ekkor már kissé elavulnak számított. Dienes Valéria nevelő-pedagógiai tevékenységének keretein belül, gyermekdarabokat, mint a *Csipkerózsika* (1933) vagy *Hamupipőke* (1934) is készített. A periódusban született gyermek vagy katolikus darabok gyakran szöveggel hangzottak el, amelyek szövegét Dienes Valéria maga írta. Tehát sok esetben nem táncot, hanem egy táncal kísért színdarabot vagy erkölcsi példabeszédet alkotott Dienes. A keresztény

⁶⁹DIENES 2005.i.m. 90.

⁷⁰TÉRI 1977. i.m. 56.

fejezetben kifejtett katolikus misztériumaihoz, mozgásdrámáihoz hasonlóan, Dienes gyermekdarabjai is meglehetősen didaktikusak voltak. A *Hófehérkét* például allegorikus alakok (Hiúság, Élet angyala, Halál angyala) népesítették be. A mese azt sugallta, hogy a keresztény megbocsájtással kell élni, a jó mindig elnyeri jutalmát, a gonosz meg elkárhozik.⁷¹ A mozdulatművész több iskolában tanított és előadásokat tartott a Gyermeklélektani Társaságban. Hite szerint a mozdulatművészet maga is egy pedagógiai módszer, amelynek elsődleges feladata: a lélektan eredményeit felhasználva, leszűrni a mozdulat lélektani szerepét, és a mozdulattanulmányoknak lélekképző szerepet adni.⁷² „A mozdulat a maga teljességében csak akkor fejezheti ki képzelőerejét, ha meghagyják jární végig az útját, az útja pedig elvezet a testen át a lélekgig, az intellektuális képzés minden formáján, az esztétikai élmények minden fokozatán át erkölcsi életünk öntudatos és győzelmes kormányzásáig. [...] A mozdulattanulás minden tanulás modellje. Több a mintánál, azonosság” – vallotta.⁷³

Az iskola életében az utolsó fordulatot pedagógiai értelemben a több iskolát magába foglaló Orkesztikai Intézet létrejötte, táncművészeti szempontból pedig a Molnár István vezette Orkesztikai Játékszín 1940-es előadásai jelentették. Molnár István, a későbbi magyar néptánc egyik meghatározó alkotója, Franciaországból hazatérve, 1940-ben az Orkesztikai Intézetnél kezdett dolgozni. Előadásai, mint a *Haláltánc*, vagy a *Dervistánc* egy expresszív, „szabadabb” irányt képviseltek az iskolában. Ugyanakkor a tanítványok (Hirschberg Erzsébet, Geguss Kornélia) ekkor már szintén önálló, intim hangvételű, keresztény művekkel, népies koreográfiákkal, mozgáshumoreszkekkel, modern témákkal léptek a nagyközönség elé, ilyen volt a Geguss–Hirschberg–Várhegyi hármás *Tudós nők* című szemüvegben előadott mozgáshumoreszke, amely a „ferdére sikerülő női tudálékosság bokrok [sic!] esetlenségeivel mulattatott.”⁷⁴ Geguss Kornélia *Eleven plakátok* kompozíciója tíz különféle reklámcikk köré csoportosuló többnyire szóló koreográfiából állt, úgy mint: Philips Rádió, Egzotikus púder, harisnya, Chat noir kölnivíz, Nivea napolaj, Delka cipő. De futurista számok, mint Hirschberg Erzsébet *Futurista keringő* triója (Geguss, Hirschberg, Kenyeres) vagy *Futurista etűd* szólója is születtek a korban.⁷⁵ A modernizáció tehát beindult

⁷¹A Hófehérke szövegkönyve. Közli: FUCHS LÍVIA. In. *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* Szerk. TÓVAY NAGY PÉTER. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2013. 158–184.

⁷²Dr. Dienes Valéria *orkesztikai rendszere*, OA–MGY, jelzet:-dvh-list00002 2.

⁷³L. MERÉNYI 1989. i.m. 224.

⁷⁴Korábban Várhegyi Gizella szerepét Beöthy Olga alakította. Előadva a Táncosok és művészek második estjén, 1942.04.06-án a Zeneakadémia nagytermében (OSZMI Táncarchívum, jelzet: TA 886/ 222).

⁷⁵*Futurista keringő*: Budapesti Mozdulatkórus bemutatói, Zeneakadémia kamaraterme, 1943.05.23. és 24. Zene: Michnai Ödön.

a Dienes-iskolában is. A második világháború után, sejtve, hogy az új hatalmi rend egyik fő célpontja ő lehet, Dienes Valéria külföldre távozott. Az iskoláját Hirschberg Erzsébet és Dienes Gedeon vitte a betiltásig tovább.

Dienes Valéria jelentőségét nem a táncművészetében kell látni. Az 1910-es években még tánci korszerűek voltak, ám ezután, táncművészetileg nem fejlődött tovább. Színpadképei pedig egy konzervatív irányt képviseltek. Ugyanakkor táncfilozófiai és rendszertanai felmérhetetlen értékei a hazai és nemzetközi tánc történetnek. Életműve, táncművészeti oeuvre-je, a korabeli magyar társadalom egy fontos szelete, amelynek kutatása a magyar társadalomtörténet számára lehet kiemelt fontosságú.

A Madzsar-iskola története és korszakai

A magyar mozdulatművészet sajátos színpoltjai a Palasovszky Ödön és Madzsar Alice (született Jászi Alice, 1877–1935) együttműködéséből született avantgárd színházi, illetve mozgásszínházi estek, amelyekben a zene, verbalitás és mozgás egyenlő szerepet játszott.

A Madzsar-iskola első periódusa 1912 és 1920–21 közé tehető. Madzsar Alice az egészségügy felől érkezett a tornához és mozdulatművészetéhez, ugyanakkor testvérei, Jászi Viktor és Jászi Oszkár révén a kor haladó gondolatait, művészetét is megismerhette. Madzsar Alice első tanítómestere orvos édesapja, Jászi Ferenc volt, aki figyelmét a test és a lélek összefüggéseire terelte. A női tornával, annak áldásos hatásával való találkozása 1901-re, várandósságának idejére esett, amikor is veszélyeztetett terhesként férje, Madzsar József (szintén orvos) tornagyakorlatainak segítségével sikerült kihordania gyermekét. Közös utazásaik során a helyi szanatóriumokban tanulmányozhatta a testkultúrát. Családi neveléséből következően, Madzsar (Jászi) Alice egy meglehetősen haladó gondolkodású és aktív nő lehetett, aki mivel férje, Madzsar József inkább egy álmodozó és idealista jellem volt, és a családról se tudott gondoskodni, átvette a család irányító és fenntartó szerepét, elment egy jól jövedelmező és nőknek is megfelelő szakmát tanulni.⁷⁶ Tanulmányait 1910–1911-ben, a berlini, majd a norvégiai Loftusban található Mensendieck iskolában végezte.

⁷⁶E információkat, a nem teljesen elfogulatlan Jászi Oszkár naplójából szereztük.

Hazatérve, 1912-ben, két helyszínen, a Ménesi úton és a Liget Szanatóriumban kezdte el a gyermekek és a nők egészségesebb életmódra nevelését. 1912-ben megjelent *Egészségi és szépségi torna nők és gyermekek számára Mensendieck rendszere szerint* című füzetének kulcsfogalma az anatómia, mint írja: Mensendieck módszere – szemben a többi tánc- és mozgásrendszerrel – rámutat arra, hogy „a szépség felé csak a természettudomány útja vezet.”⁷⁷ A későbbiek folyamán Madzsar Alice eltávolodott Mensendieck, illetve a másik előkép, Delsarte módszerétől. Rájött, hogy céltalan ugyanazt a gyakorlatot sokszor ismételni, mert akkor a torna mechanikussá válik, ezért több száz gyakorlatot dolgozott ki. Minden tanítvány személyre szabott gyakorlatot kapott tőle, mivel úgy gondolta, hogy minden testnek más kell, és máshogyan kell.⁷⁸ Ebben az első periódusban Madzsar Alice kizárólag egészségügyi tornával foglalkozott, látogatói, tanítványai pedig sokszor nemesek voltak: gróf Somsics Gézáné és gróf Koránszky Például még ebben az időszakban kezdi a Madzsar-torna gyakorlását.⁷⁹ Természetesen a női torna előtt és mellett Madzsar Alice is bekapcsolódott a magyar baloldal munkájába: segítette legjobb barátja, Szabó Ervin munkáját (fordított neki), eljárt a Társadalomtudományi Társaság előadásaira, lakásuk pedig a *Huszedik Század*, a *Népszava*, a *Világ* és a *Nyugat* íróinak, a Nyolcak vagy a gödöllői művésztelep művészeinek találkozóhelye volt. Madzsar Alice egyik legjobb barátnője e periódusban Dienes Valéria, később azonban a két nagy iskolaalapító munkássága más-más irányt vett, az egyik a munkás kórus, a másik a keresztény kórus magyarországi megalapítója lett. Fennmaradt egy 1910-es évekbeli Máté Olga fotó a két művésznőről: a képen Madzsar egy romantikus, hatalmas hajzuhataggal rendelkező nő, Dienes viszont egy határozott egyéniség. (6. kép) Érdekes módon, a sors, a fotó kisugárzásának az ellenkezőjét bizonyítja. Bár mindkettőjüket hasonló csapások érik, Dienes bizonyul lelkileg gyengébbnek.

Madzsar Alice női tornarendszerének színpadi műfajjá válása Palasovszky Ödön (1899–1980) költő, mozdulatművész és színházreformer érdeme volt, akivel Madzsar 1920-ban került kapcsolatba. Találkozásuk a színpadművészet felé irányította az iskolát, mely hamarosan az első számú magyar avantgárd kísérleti színház- és táncművészeti csoporttá vált. Palasovszky és Madzsar találkozásának kezdete, egyben a Madzsar-iskola második periódusának kezdete is. A hivatalos verzió (rendőrségi jelentés) szerint, Palasovszky,

⁷⁷MADZSAR JÓZSEFNÉ JÁSZI ALICE: *Egészségi és szépségi torna nők és gyermekek számára Mensendieck rendszere szerint*. Budapest, 1912. 2.

⁷⁸REPISZKY TAMÁS: „Minden mozgás lefotografálja a belső embert.” Madzsar Alice a gyógytornász. In. *A gyógyító mozgás művésze. Madzsar Alice emlékének*. Szerk. REPISZKY TAMÁS, ZALETNYIK ZITA. Budapest, Semmelweis Kiadó, 2012. 343–356: 349–350.

⁷⁹REPISZKY TAMÁS: Egy rendkívüli színpad mestere – Madzsar Alice a mozdulatművész. In. *A gyógyító mozgás művésze. Madzsar Alice emlékének*. Szerk. REPISZKY TAMÁS, ZALETNYIK ZITA. Budapest, Semmelweis Kiadó, 2012. 357–382: 365.

Eötvös-kollégistaként ismerte meg a jóval idősebb Hevesy Iván film- és művészettörténészt, illetve a házitanítót kereső Madzsar Alice-t.⁸⁰ A nem hivatalos vagy árnyaltabb verzió pedig az, hogy Palasovszky, a Madzsar-család révén, bekerült a magyar baloldal irányítói közé. Madzsar Alice, Jászi Oszkár húgaként, a Jászi-család összes kapcsolatát birtokolta. A magyar baloldalt, az emigráció alatt, részben Madzsar Alice irányította. Madzsar Alice adta a nevet a *Független Szemlének*, amelyet az emigrációból finanszíroztak, és lakásán gyűlt össze az itthon maradt baloldal (Jemnitz, Hevesy stb.). Madzsar Alice fantáziát látott a MIMOSZ (Munkás Írók és Művészek Országos Szövetsége) tagjában és titkárában, Palasovszky Ödönben,⁸¹ maga mellé vette és támogatta (rossz nyelvek szerint Szabó Ervin halála után, Palasovszky lett a szeretője).⁸² Így kényszerből Jászi Oszkár is támogatta Palasovszkyt, és az a Madzsar-család révén megismerhette a baloldal befolyásos személyeit, például Komját Aladárt.⁸³

Amikor a Tanácsköztársaság után emigrációba kényszerült magyar baloldal, egy anti-Kassákot akart állítani, vagy legalábbis ellensúlyozni akarta Kassák hatását, és a magyar baloldali művészetet sokszínűvé, árnyaltabbá akarta tenni, a kapcsolatok miatt, felmerült, hogy a tehetséges és fiatal Palasovszky mellé álljon. „Szoros kapcsolatban álltunk a bécsi emigrációval, konkrétan Komját Aladárral és az *Egység* lap munkatársi gárdájával.[...] Hevesyvel együtt személyesen is felkerestük őket: Komját, Uitz Béla, Rosinger azaz Réz Andor, Kahána Róbert, Bortnyik Sándor tartoztak akkor egy táborba. Komját fontosnak tartotta itthoni munkásságunkat a mozgalom szempontjából, de már csak azért is, hogy ellensúlyozzuk a maisták hatását.” – emlékezett vissza az eseményekre Palasovszky.⁸⁴ Az

⁸⁰Budapest Főváros Levéltára, VIII.5.c. 0273-1932, Magyar Királyi Állami Rendőrség Budapesti Főkapitánysága, Jelentés, 1932.január 3-án, Perirat Palasovszky Ödön ellen Mozgásművészeti és szavalókórusban kifejtett tevékenységéért, 64–65. „A Madzsar családdal távoli rokonságban áll, amire bölcsészhallgató korában jött rá. Ugyanis 1920-ban Madzsarék Lili nevű leányukhoz házitanítót kerestek az Eötvös Collégiumban. Ott akkor Palasovszky Ödönt ajánlották Madzsaréknak. Ezt az állást vállalta és a leányt egy évig tanította is. Innen keletkezett Madzsarékkal az összeköttetése.”

⁸¹A MIMOSZ-t 1921-ben betiltották. Palasovszky önálló pályafutásában a betiltás mintegy az önálló művészi létet is jelenti, ekkor kezdi a matinéit és estjeit.

⁸²Mind Szabó Ervin, mind Palasovszky gyakorlatilag együtt élt a Madzsar-családdal. Lásd: Madzsar Alice levele Hatvany Lajoshoz, 1927. szeptember 12., MTA Levéltár, jelzet: Ms386/3, amelyben Hatvany a levél után odairja, hogy Palasovszky túl intim viszonyban van Madzsar Alice-al. A pletyka említve van KÁLMÁN Kata: *A Madzsar-iskola 1927–1929*. Budapest, Vintage, 2007. 27. helyén is, többen számban, tudniillik, hogy az iskola tanárai Madzsar Alice szeretői.

⁸³Kálmán Kata felvázol egy ismerkedési történetet (egészen eltérőt a rendőrségi jegyzőkönyvtől), de az kronológiailag is hibás és ok-okozati tévedések is vannak benne, így azt nem tudjuk hiteles forrásként kezelni. KÁLMÁN 2007. i.m. 18–19. Palasovszky és Hevesy Iván még 1920 környékén, amikor Palasovszky Eötvös-kollégista volt, ismerte meg egymást. Lásd: BÁNKI Ilona – RÓZSA T. Endre: *A Zöld Szamár és társai. Beszélgetés Palasovszky Ödönnel 1979-ben*. *Kritika*, 10. 1981/ 6. 3.

⁸⁴Palasovszky Ödön. In. *Búvópatakok. A két világháború közötti baloldali folyóiratok szerkesztőinek, munkatársainak emlékezései*. Gyűjt. M. PÁSZTOR József, Budapest, A Petőfi Irodalmi Múzeum és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa, 1976. 15–19: 16.

említett nevek közül Uitz és Bortnyik a Madzsar-együttessel munkakapcsolatban álltak: Uitz Luddita-sorozatával reklámozták a *Géprombolókat*, Bortnyik pedig több darab (*Az Eiffel-torony násznépe* (1926), a *Zöld számár-pantomim* (1929) és a *Bábel* (1934) stb.) kosztüm és színpadtervezője volt.

1921-ben a Kálmán József és Kun Zsigmond vezette erős ellenzéki baloldali mag támogatásával Hevesy és Palasovszky kiadták ars poétikájukat, a *Manifesztumot*. A már elismert Hevesy, valószínűleg a fentebb vázolt indokok miatt állhatott a „zöldfülű” Palasovszky mellé. A *Manifesztumnak*, mint Palasovszky visszaemlékezéséből is tudható, első felét Palasovszky, második felét Hevesy alkotta: tehát az aktivista művészetfilozófiát és kóruselvet Palasovszky, a mozit, plakátot és irodalmat Hevesy fogalmazta meg.⁸⁵ Kassák a *Manifesztumot*, az „újromantika” megnyilvánulásának találta, nem vette észre, hogy egy rajta túlmutató jelenség kezdetéről van szó,⁸⁶ amely a szürrealizmus, hovatovább a Beat-költészet felé mutatott.⁸⁷ Palasovszky a „klasszikus” baloldal örököse volt, akit, Madzsar Alice-al együtt, egy egészen más baloldaliság jellemzett, mint Kassákot. Ebben a baloldaliságban a származás nem számított, a nemesekkel és az úgy nevezett nagypolgársággal is jó viszonyt ápoltak, Róna Magda (Palasovszky Ödön későbbi élettársa, az iskola vezető táncosa) egy gyáros, nagyiparos családból származott. Kepes Éva megfogalmazásával: „Madzsar Alice-nál, mikor igazán úgy nézett mindenki rá, mint szélsőbaloldali egyéniségre, volt egy ilyen előszoba, és a hallban várták az emberek és onnan sorba álltak, hogy bejuthassanak hozzá, mert mindenki tanácsot kért tőle. És akkor egymás mellett ültek az Apponyi gróf, a rikkancs, aki a kommunista pártban volt.”⁸⁸ Ugyanakkor, nem volt ellenségeskedés Kassák és Palasovszky között, Palasovszky nem igazán törődött Kassákék mozgalmával. Ismét Kepes Évát idézve: „Kepes Gyuri az a Kassákéknál volt. Én pedig a Palasovszkyékkal, ez két külön világ.” Nem az a kérdés, hogy helyeselte vagy sem Palasovszky Kassákék módszerét. Nem volt ellenségeskedés. Kassákék módszere nem a Palasovszkyék stílusa volt.⁸⁹ Kepes Éva szavait, miszerint az iskola a nemesekkel és gazdag polgársággal is jóban volt, erősítik meg a már bevezetőben idézett *A női testkultúra új útjai* részletek, az ELTE Történelemtudományi Doktori Iskolájának kutatása az iskola

⁸⁵Uo. 16. és Kocsis Rózsa konkrétan jelzi, hogy mely része az írásnak Palasovszkyé, mely része Hevesyé. Kocsis Rózsa: *Igen és Nem. A magyar avantgard színjáték története*. Budapest, Magvető, 1973. 561–570.

⁸⁶Kassák Hevesy Ivánnak írt levelében ír a Manifesztumról. A levél több helyen is megtalálható. az MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattárának Hevesy-hagyatékában és Hevesi Katalinnál is.

⁸⁷Lásd: MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Palasovszky-hagyaték irodalmi kritikáit.

⁸⁸Marosi Ernő interjúja Kepes Évával. 1993. magántulajdon, 10.

⁸⁹Marosi Ernő interjúja Kepes Évával. 1993. magántulajdon, 9. illetve 19.

árfekvéséről,⁹⁰ illetve Hajós Klára és Repiszky Tamás visszaemlékezése is. Repiszky megemlíti, hogy leggyakrabban az egyik Zichy volt az együttes fővilágosítója,⁹¹ Hajós Klára (egykori Madzsar-, majd Berczik-tanítvány) pedig kuncogva mesélte, hogy „Madzsarné Jászi Alice ajtajában, hogy szortírozták gondos kezek a látogatókat. Alice-hoz akkoriban [az 1920-as évek, V.G.] arisztokrata hölgyek jártak tagjaikat megmozgatni, az egyik távoli szobában lakozó Madzsar Józsefhez pedig a baloldali ifjak, akik inkább szellemi mozgalomra vágytak. Nem volt tanácsos őket összekeverni [mármint a szobalánynak, V.G.].”⁹² Valószínű, hogy Vas István alábbi, Nagy Etellel kapcsolatos megjegyzése is a Madzsar-iskoláról szól: „Az iskola jóformán kommunista hírből állt, aminthogy a vezetőjének voltak is kapcsolatai a munkásmozgalommal, és világnézetileg is hatott a tanítványaira, akik azonban ugyancsak a Lipótvárosból, illetve az anyakerület fölé kerekedő gyarmatairól, a Rózsadombról és a Svábhegyről kerültek ki”, ezért ezt az iskolát Nagy Etel polgárinak bélyegezte és messze kerülte, máshová ment tanulni.⁹³ Már csak azért is, arra gyanakodhatunk, hogy a Madzsar-iskola jellemzését olvashatjuk Vas István kötetében, mert bár lehet, hogy nyílt ellenségeskedés nem volt Palasovszkyék és Kassák között, de elvi ellentét igen, és nyilvánvalóan Kassák (a fentebb vázoltak értelmében) ellenséget látott Palasovszkyban. A Kassák-féle *Munka* több cikkében is feszegette, támadta Palasovszkyék „művészetpártoló és előkelő” kapcsolatait, és az együttest „polgárinak” illetve „kétszínűnek” bélyegezte.⁹⁴ Gró Lajos például a kassáki igaz, munkás művészetet, amely a valóságból táplálkozik, szembeállította Madzsar Alice táncával, amely a saját művészetéből indul ki, és a valóságot átalakítja, absztrahálja. A kritika nem adekvát, hiszen, itt megint a 10-es évek avantgárdja és a Kassák-kör eltérő művészetfelfogásáról van szó. Balázs Béla, Madzsarékkal összevethető felfogásában például a művészet „a transzcendens aktusa az öntudatnak”, amely a szembefordul a természettel.⁹⁵ A fentebb olvasható Vas István-idézet, polgári-burzsóá kritikája nemcsak a betiltási jegyzőkönyvvel, hanem Kálmán Kata A

⁹⁰Detre Katalin kutatása, témavezető: Halmos Károly. Detre Katalin árvizsgálatára többször hivatkozunk, tudniillik, hogy a Madzsar-iskola egy kifejezetten drága iskola volt, csak a gazdagok tudták megfizetni.

⁹¹REPISZKY 2012. i.m. 367. Lásd még ehhez azt a korábbi hivatkozást, hogy Repiszky szerint gróf Somsics Gézáé és gróf Koránszkyé is rendszeresen járt Madzsar Alice-hoz.

⁹²DOROGI Katalin: Megkésett pillanatképek Hajós Kláráról. *Táncművészet*, 12–13. (Az újságkivágat Jós Fruzsina tulajdona.)

⁹³Jelenleg három nagyobb kifejezetten kommunista mozdulattművészeti iskoláról tudunk: Káldor György feleségének az iskolájáról, ahova végül Nagy Etel ment, és ezért ezt kizárhatjuk, a Madzsar-iskoláról és a Popper-iskoláról. A Popper-iskola azonban inkább gimnasztikai képzést nyújtott (Kármán Erzsébet és Bierbauer Clarisse ekkori iskolája vizsgálatot érdemel még.). Így az a legvalószínűbb, hogy Madzsar Alice-ra vonatkozik ez a rész. VAS István: *A félbeszakadt nyomozás*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1967. 200–202.

⁹⁴Lásd: TELLER Ernő: A 100% estje és a kikezdett punalua. *Munka*, 1930 június 14. és GRÓ Lajos: Az MTE matinéja a Városi Színházban. *Munka*, 1930. április 13. 422. Az idézethez lásd: GRÓ 1930. i.m. 422.

⁹⁵BALÁZS Béla: A kelet-ázsiai művészet filozófiájához. In. *A Vasárnapi Kör*. Szerk. KARÁDI Éva és VEZÉR Erzsébet. Budapest, Gondolat, 1980. 151–158: 152.

Madzsar-iskola 1927–1929 című könyvében leírtakkal is egybevág. Kálmán Kata könyvében ismerteti a Madzsar-tanítványok származását, amely alapján megállapítható, hogy az iskolába főként úrilányok jártak, a szegényebb származásúak pedig, a jobb élet (könnyű, jól kereső állás) reményében próbálták a magas tandíjat kigazdálkodni.⁹⁶ Természetesen, azt is megtudjuk a könyvből, hogy az iskolában nem volt a tanórán ideológiai nevelés, vagy politizálás, kerülő úton lehetett csak bekerülni a Madzsar-ház iskolán kívüli, baloldali világába.⁹⁷ Először is tehát le kell számolni, a Madzsar-iskola egyoldalú megítélésével. Az nem kérdés, hogy baloldali volt-e az iskola vagy sem. Ám nem úgy volt baloldali, ahogy általában szeretik beállítani, nem szabad elfelejteni, hogy az iskola a „klasszikus” (Polányi, Jászi) baloldal folytatója volt, amelynek ideológiája gyökeresen különbözött az 1920 körüli (kassági) baloldalétól. Hétköznapi nyelvre lefordítva ezt, Palasovszky-köre egy polgári (nem munkás) származású társulat volt, ahol a kassági diktatórikus elvek helyett, az együttműködésen és a tagok minél teljesebb kibontakoztatásán volt a hangsúly. A másik téveszme, amivel mindenképp le kellene számolni, a meztelenség kérdése az iskolában. Korábban, a Kepes Éváról írt tanulmányomban hivatkoztam rá, hogy 1930 körül már nem volt meztelenség a Madzsar-iskolában: „Eleinte nem is szabadott ruhát felvenni, aztán egy időben [...] egy kis darab ruhát mégis fölvettek. Nem tudom, hogy miért, biztos történt valami” – nyilatkozta Marosi Ernőnek Kepes Éva.⁹⁸ Detre Katalin már említett társadalomtörténeti kutatásai pedig, jelenleg arra utalnak, hogy az 1910-es években sem volt Madzsar Alice-nál meztelen torna. Így valószínűleg a meztelen torna az iskolában csupán az 1920-as évek pár évére korlátozódik.⁹⁹

Visszatérve a *Manifesztumra*, a *Manifesztum* nem csak egy irodalmi mű volt, „mi ezzel harangoztuk be, hogy előadásokat tervezünk” – emlékezett vissza Palasovszky Ödön a kötetre.¹⁰⁰ A *Manifesztum* sorai – „a művész eladta magát, mert nem fáj neki az ember sorsa, hanem rózsalugast épít a félszűzeknek”, „a művészetet a tömegek áhítata teremtette és vissza kell adni a tömegeknek”, „új ígéret a hirdetőtáblákra”, „új víziókat a falakra”, „új mítoszokat az arénákra”¹⁰¹ –, tehát nem csupán Palasovszkyék művészi hitvallásának tekinthetők, hanem az ekkor alakult Manifesztum Csoport programjának is. Hevesy és Palasovszky Újpesten kezdték meg az előadásokat. Ezek az 1921 decembere környékén induló

⁹⁶KÁLMÁN 2007. i.m. 11 és 13–14. (De más részletek is erről árulkodnak a könyvben.)

⁹⁷Uo. 43.

⁹⁸Marosi Ernő interjúja Kepes Évával. 1993. magántulajdon, 5.

⁹⁹KÁLMÁN 2007.i.m. 9–10. Zárójelben jegyzem meg, hogy Madzsar Alice főúri tanítványait (a különféle grófnőket) elég nehéz elképzelni, amint meztelenül gyakorlatoznak.

¹⁰⁰BÁNKI – RÓZSA T. 1981. i.m. 3.

¹⁰¹KOCSIS 1973. i.m. 563 és 565.

programok nem csak szavaló vagy irodalmi délutánok voltak: „sok minden mást is bemutatunk. Hevesy Iván előadásokat tartott, voltak táncszámok is; Madzsar Alice-ék táncoltak parlando szövegekre.”¹⁰² A Manifesztum Csoport előadásai tematikusak voltak. Az 1923. december 2-i, *Munka* című matiné tárgyköre az élet krízise, a rend keresése, a fölszabadulás, a munka, a tömeg, a szolidaritás, az asszony és az új ember volt. Az előadásokat Kádár Béla festett-vetített díszletei kísérték.¹⁰³ Valószínűleg ezekre az előadásokra készített Scheiber Hugó egy színorgonát. A *Manifesztum* egy részlete (amelyet Palasovszky írt), megjelent az *Új írók, új írások!* almanachban (1922, kiadta: Kun Zsigmond) is. Az *Új írók* szellemiségének örököseként, a Manifesztum Csoport előadásait az Uj Művészek Szabad Egyesülésének 1924. december 21-i, a Csengery utcai Művészszínpadon tartott propagandaestje követte. Összművészeti jellegű estről volt szó itt is, amelynek keretén belül zongora- és hegedűjátékok, táncelőadások és irodalmi felolvasások egyaránt helyet kaptak. Az új művészek programjukban, hasonlóan a *Manifesztumhoz*, az új művészi megnyilatkozást keresték, pontosabban – ahogy Hevesy Iván bevezető előadásában rámutatott – új formákat, s az új formákban az új tartalmat. Valahol, itt, az Uj Művészek Szabad Egyesülésének estje körül indult el egy változás Palasovszkynál, amely a Cikk-Cakk-estekre forrt ki. Palasovszky egészségügyi problémákkal küzdött, bár az 1920-as évek elején (mint olvashatjuk a külföldi kapcsolatok fejezetben is) színészi ambíciói voltak, tüdőbaja megakadályozta, hogy színész lehessen. A Madzsar-torna ezen enyhített és Madzsar Alice amúgy is támogatta. A színpadon Palasovszky nem sokat táncolt, így az előadásokban való részvétel számára nem volt túl megerőltető.¹⁰⁴ A Manifesztum Csoport és az Uj Művészek Szabad Egyesülésének programjában, Madzsar Alice és a tánc még kis szerepet kapott. az Uj Művészek Szabad Egyesülésének estjén, például a Laban-táncos Török Emita táncolt. Madzsar Alice-nak ekkor még nem voltak profi táncosai, körülbelül 1925-től számolhatunk a máshol is tánctanulmányokat végző Kövesházi Ágnes és Róna Magda jelenlétével.¹⁰⁵ A Madzsar-együttes táncelőadásait ugyanis, főként szellemileg támogatta Madzsar Alice, ötletet adott azokhoz. A koreográfiák, a két profi táncos és művész, Róna Magda és Kövesházi Ágnes, érdemei voltak. Az előadások pedig Palasovszky Ödöné. Nem véletlen, hogy a Cikk-Cakk-estekig hektikus Palasovszky Madzsar Alice-al való együttműködése, Palasovszky több Madzsar- iskolán kívüli táncosnőt is alkalmazott:

¹⁰²BÁNKI – RÓZSA T. 1981. i.m. 3.

¹⁰³[n. n.]: A Manifesztum Csoport előadásai. *Népszava*, 1923. november 30. LI/271. 6.

¹⁰⁴Több Szabó Júlia-riportban (MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár) is található arra utalás, hogy Palasovszky nemigen táncolt. Az egyik a Kun Zsigmond-interjú (MKCS-C-I-145/4/35), a másik a Róna Magda-interjú (MKCS-C-I-107/436).

¹⁰⁵Mindketten – Róna Magda és Kövesházi Ágnes is – az alapképzést Dalcroze-iskolákban szerezték meg.

Az Új Művészek Szabad Egyesülésének estjén a Laban-iskolát vezető Török Emitát, az Új Földön Förstner Magdát. A Zöld Szamáron se a klasszikus Madzsar-együttes tagjai, hanem ma ismeretlen Madzsar-táncosok szerepeltek. Az Új Művészek Szabad Egyesülése alkalmi társulása után korábbi társaival folytatva a Manifesztum Csoport előadásainak hagyományát, Palasovszky és Hevesy megalapította a barátjuk, és ezeken az esteken kosztüm- és díszlettervezőjük, Bortnyik Sándor *Zöld szamár* című festményéről (7. kép) elnevezett Zöld Szamár Színházat. (8. kép) A későbbi kórusművek csíráit már tartalmazó 1925. március 25-i, illetve április 2-i dadaista esteken, melyek igazgatójául a már említett „zöld szamarat” nevezték ki, Ivan Golltól két művet: *Az új Orpheuszt* és a *Párizs ég* címűt, illetve Cocteau-tól *Az Eiffel-torony násznépét* adták elő.¹⁰⁶ Ez utóbbi nem sokkal a Svéd Balett 1921. június 18-ai bemutatóját követően,¹⁰⁷ részben annak mintájára, mindenesetre annak ismeretében született meg.¹⁰⁸ Cocteau darabjának egyik újdonsága az volt, hogy a szereplők nem beszéltek, csak mozogtak, helyettük a Jean Cocteau és Pierre Bertin alakította két gramfon mondta el a szöveget. Palasovszky megtartotta a Svéd Balett Cocteau-féle előadásából a jazz zenét, pontosabban Jemnitz Sándor zeneszerző, zenekritikus, ismert művekből – Chopin *Gyászindulójából*, a Lohengrin *Nászindulójából* és Erkel *Bordalából* – dzsesszparódiát készített.¹⁰⁹ Némileg Irène Laugut párizsi képeslapokat felidéző színpadképére emlékeztetett Bortnyik Sándor párizsi panorámaképe is az egymás mellé festett piros és fekete skatulya házakkal,¹¹⁰ bár a színtér, Bortnyiknak egy korábbi, a darabhoz készített párizsi városkép tervéhez képest, a végleges változaton már kevésbé felismerhető. (9. kép) A Svéd Balett előadásától eltérően, Palasovszkyéknál azonban az alakok nem balett-technikával, hanem az elgépiesedés metaforájaként, bábszerűen mozogtak. *Az Eiffel-torony násznépében* az alakok gépies mozgásán túl egy szóló is helyet kapott, amelyet a fényképezőből kiugró, kék fényvel megvilágított, a rádiót megtestesítő, Madzsar Alice által betanított, fürdőruhás Neel Nusy táncolt. *Az Eiffel-torony népe* rávilágít Palasovszkyék egyik párhuzamára, a Svéd Balettre, amelynek stílusát idézi a majdani *Tibeti ördög-tánc* is. Valószínűleg Bortnyik *Állatok tánca (néger kórus)* című díszletterve szintén e sorozatba tartozik, mindenesetre az meglehetősen hasonlít a Svéd Balett *La création du monde (A világ teremtése)* koreográfiájához készített

¹⁰⁶KOSZTOLÁNYI Dezső: Zöld szamár. *Nyugat*, 18. 1925/ 7. 426. Az *Új Orpheusz* és *Az Eiffel-torony násznépe* ugyanazzal a skatulyaház díszlettel lett előadva.

¹⁰⁷Helyszín: Théâtre des Champs-Élysées, koreográfia: Jean Börlin, kosztüm és festett maszkok: Jean Hugo; díszlet: Irène Laugut. Zene: Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc és Germaine Tailleferre komponált egy-egy számot.

¹⁰⁸BÁNKI – RÓZSA T. 1981. i.m. 4.

¹⁰⁹A *Bordalt* Az *Új Nemzedék* 1925-ös cikke említi. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Palasovszky Ödön hagyatéka, jelzet: MKCS-C-I-107 (rendezetlen). A többihez ld.: BÁNKI – RÓZSA T. 1981. i. m. 4.

¹¹⁰Átvéve: MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Palasovszky Ödön hagyatéka, jelzet: MKCS-C-I-107.

Léger-díszletre, és átveszi annak néhány elemét (kék ég, nagy kerek sárga nap, Léger tervének néhány változatán a színpad egyik oldalának kiképzése Bortnyikéhoz hasonló, ugyanígy a hegyek is megjelennek a háttérben).(4. kép) Feltételezhetjük, hogy *Az Eiffel-torony násznépe* után Palasovszkyék *A világ teremtését* is műsorra akarták tűzni.

A Zöld Szamár Színház hagyományát a társulat később is folytatta. A Kozma József zenéjére játszó, 1929-ben bemutatott, *Zöld szamár-pantomim* (nem azonos a Zöld Szamár Színházzal) a klasszikus szerelmi háromszög témák paródiája volt. A játékmestert vagy a sorsot alakító „zöld szamár” vezényletére a szereplők (a férj, a nő és a szerető) a szerelmi drámák különféle ismert változatait adták el. A darabhoz Bortnyik kulisszatáblákat tervezett, amelyeken a szereplők is láthatóak voltak. Visszanyúlva *Az Eiffel-torony násznépénél* alkalmazott módszerhez, az alkotók ismét szétválasztották a mozgást és a beszédet: a színészek helyett groteszk kulissza hasonmásaik beszéltek. A rövid életű Zöld Szamár Színházat 1926-ban Tamás Aladár és Palasovszky Ödön közös szervezései, az Uj Föld-estek váltották fel, amelyen a Palasovszky–Madzsar-féle mozgásszínház vezető koreográfusai: Róna Magda és Kövesházi Ágnes, a képzőművészek közül Kövesházi Kalmár Elza és a Rendkívüli Színpad díszlettervezője, Szentpál Olga unokatestvére, a későbbi ismert keramikus, Stricker Éva már jelen voltak. Ez utóbbi (Stricker Éva) díszleteivel adták elő a *Rómeó és Júlia* című darabot.¹¹¹ A társulat szinte kizárólagos zeneszerzője ettől kezdve Kozma József volt. A Manifesztum Csoport előadásaihoz és a későbbi estekhez hasonlóan az Uj Föld számait is egy meghatározott tematika mentén rendezték egymás mellé: a második estnek *Öt világrész költészete* volt a címe. Több kisebb, többnyire irodalmi mű került ekkor bemutatásra. A táncok is rövidebbek és még kevés szereplősek voltak, szólók, mint a különleges macskakosztümben előadott *A macskatotem tánca*, duók, mint a Tristan Tzara azonos művére előadott *Az idő tánca*, vagy esetleg triók, mint a zárt textil kúpból kiinduló koreográfia, a *Csicsibua*, a melyből a tánc folyamán fokozatosan bontakoztak ki a táncosok.¹¹² A tánc még ekkor se vált Palasovszkyék jellemzőjévé.

Az Uj Föld-estek Palasovszkyék első előadó művészeti periódusának mintegy a végét jelentették, mivel ezután nagyobb szerepet kapott a tánc és egyre inkább eltávolodtak a hagyományos díszletektől. Egy kísérletező, a Cikk-Cakk-estéktől a Prizmáig tartó periódus

¹¹¹Harmadik Uj Föld-est, 1927. április 29. *Rómeó és Júlia, a szerelem játéka a XIV. és XX. században* (Ivan Goll és Shakespeare alapján), program, MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, jelzet: MKCS-C-I-107/462.

¹¹²Nem világos a *Csicsibua* textiljének elhelyezkedése a színpadon, bár a fotókon egy textilkúpból bontakoznak ki a táncosok, egyes leírások, a színpad tetejéről lelátott textilt írják: „Felmegy a függöny, egy hatalmas lepedő lóg a színpad fölött.” ([n.n.]: A Csendes-óceán föltövön csókolta az Atlanti-óceánt. Az Uj Föld gárdájának előadói estje a zeneakadémián. *Vasárnap*. 1927. április 10., újságkivágat az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Adattárának Palasovszky hagyatékában.)

vette kezdetét, amely 1929 tájékán Róna Magda szerepének megerősödésével, Kövesházi Ágnes távozásával, egy új típusú színház és mozgásszínház megszületésével, illetve egy új iskola alapításával zárult.

Palasovszkyék addigi franciás ihletésű dadaista, futurista előadásai mellett, amelyeket talán Illyés közvetíthetett, 1928-tól megjelentek az együttes darabjai között a német hatásról árulkodó (alkalmanként német közvetítés révén orosz művészeti inspirációkat is mutató) szerzemények. Német párhuzam alatt a weimari előadóművészet befolyását értjük, amely a külföldi tanultságú Kövesházi Ágnes révén került az együtteshez, és például a *Munkában* vagy az *Ősgéptáncban* nyilvánult meg. (10–12. kép) A *Munkának* persze volt magyar párhuzama, mint például Szentpál Mária indián zenére előadott *Munkatánca*, de az nem a klasszikus weimari irányt képviselte. Kövesházi *Munka* című 1928-as koreográfiája, tulajdonképpen a géptáncok közé illeszthető, azoknak úgymond párja volt, amennyiben már ebben a szólóban a lendítőkerék, a fűrész és vésővel dolgozó munkás izommunkáját jelenítette meg. Így a szóló munkatáncok (Hans Weidt, Jo Mihály) mellett a *Munkánál* is a géptáncokat kell vizsgálni. Marinetti futurista gépezetétikáját követően elszaporodtak a géptáncok, amelynek egy-egy mérföldkövéként a Milano Film 1921-es André Deedel készített *Gépemberét*, Paladini és Pannaggi 1922 júniusában Rómában bemutatott *Futurista gépi balettjét* vagy Schlemmer 1922. szeptemberi *Triádikus balettjét* is említhetnénk, akár festmény (Picabia, *Gépi balett*, 1917), akár film vagy előadás formájában.¹¹³ Palasovszkyék ismerhettek példákat, sőt, Léger *Ballet mécanique*-jét láthatták is.¹¹⁴ De ettől függetlenül Palasovszkyék *Ősgéptánca* nem a francia vagy olasz futurista géptáncokra, hanem az orosz géptáncokra emlékeztet, ahol is Mejerholdtól kezdve, a testre, mint gépre tekintettek, és a színészek, táncosok (például Nizsinszka) a gépmozgásokat, a fogaskerék mozgását, a mozdony mozgását stb. utánozták.¹¹⁵ Legismertebb példája ennek Foregger több változatban előadott *Géptánca*. Az orosz géptáncokat, elsősorban berlini közvetítéssel ismerhették Palasovszkyék, hiszen például Palasovszky egyik verse, Mejerhold művével egy *Sturm*-számban jelent meg, és a művész több visszaemlékezésében is azt nyilatkozta, hogy ismerte Mejerholdék munkásságát: „mikor mi elindultunk, Sztanyiszlavszkij és Gordon Craig már

¹¹³Giovanni LISTA: Léger scénographe et cinéaste. In. *Fernand Léger et le spectacle*. Szerk. Sylvie FORESTIER. Paris, Centre Georges Pompidou, 2004. 57, 81. jegyzet.

¹¹⁴A *Ballet mécanique* első változata 1924 szeptemberében Bécsben az Új színháztechnikai nemzetközi kiállításon lett bemutatva. 1925 májusában mutatták be a második változatot Berlinben. Antheil írását a *Dokumentum*, Légeről a *Színjáték*, *Fény*, *Szín*, *Film* tanulmányt a *Munka* közölte.

¹¹⁵Chris SALTER: *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Massachusetts Institute of Technology, 2010. 232-233. Az orosz-típusú géptáncokhoz lásd még: Annie SUQUET: *L'éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870–1945)*. Pantin, Centre national de la danse, 2012. Les corps humains: comme des machine fejezetét, 629–637.

rég klasszikusnak számítottak. Mejerhold szintén messze előttünk járt. Érthető, hogy ezeket a bátor művész forradalmárokat nagyra becsültük. Piscatort is, aki kortársunk volt.” – írta a színházújíró a *Meredek művészetben*.¹¹⁶ Bánki Ilonának és Rózs T. Endrének pedig Palasovszky azt nyilatkozta, hogy a német és orosz kísérleteket ismerték, becsülték Mejerholdot és Piscatort, de Piscator számukra túl didaktikus volt, ezen túlmenően pedig ők az előadásaikban a hazai viszonyokra akartak reflektálni.¹¹⁷ Palasovszkyék későbbi, utópisztikus géptáncai még távolabb állnak a futurista géptáncoktól, mint az *Ősgéptánc*, hiszen ezekben egyfajta szürrealista gépi világ jelent meg, a gép felfalta és megölte az embert. Palasovszkyék más előadásainál Mary Wigman, Rudolf Laban vagy Vera Skoronel koreográfiáinak ismerete merülhet fel.

Az első est, ahol a Madzsar-iskola már teljességében bekapcsolódott Palasovszky előadásaiba, a Cikk-Cakk-est volt. A Cikk-Cakk-esték szándéka „a mai ember százféle útjának zeg-zugos kereszteződéseiben az élet igazi ritmusát, benső lüktetését megtalálni. [...] A kiszipolyozott, gyökérvesztett színpadról olyan közönséghez szeretnénk utat találni, amelynek van bátorsága szembenézni a ránk öregedett szellemi és érzelmi rend mögött résen álló szabad és kollektív erőkkel.” – fogalmazta meg Palasovszky Ödön, Hevesy Iván és Tamás Aladár a Cikk-Cakk első estéje előtt programjukat.¹¹⁸ A Cikk-Cakk-estéken a szólók – az eredetileg Róna Magda által táncolt, de Kövesházi interpretálásában ismert *Lélegzőtánc* vagy a *Ferde* illetve a *Buddha tűzprédikációja* című verstánc – mellett már nagyobb lélegzetű darabok is születtek: a *Cikk-Cakk* verstánc vagy a csontvázkosztümben előadott *Tibeti Ördögtánc*. A Cikk-Cakk verstánc (13. kép) meglehetősen emlékeztet Vera Skoronel *Tanzspiel (Táncjáték, 1926)* című darabjára, amelyben az absztrakt mintákkal díszített ruhájú táncosok absztrakt mozgáskategóriákat jelenítettek meg, geometriai formákba rendeződtek a színpadon. (14. kép) Palasovszkyékra ebben az időszakban, erősen hatottak a korszak orientalista tendenciái (*Tibeti Ördögtánc, Buddha tűzprédikációja*), de éltek a dadaista és futurista eszköztárral is, például az *Asszony színeváltozásában* az *Iliászt* bokszmérkőzés formájában mutatták be, vagy a második estet a gépnek szentelve Kövesházi megalkotta az *Ősgéptáncot*. Az elgépiesedés a későbbiekben vissza-visszatérő motívum volt a társulat életében, a géptáncokra öt változatot is kidolgoztak: az ősgéptáncot, az ősgéptánc hat fős átdolgozását, a *Bilincsek* című darab a *Gép hatalmában* nevet viselő jelenetének két

¹¹⁶PALASOVSKY Ödön: *Meredek művészet*. In. Uő. *A lényegretörő színház*. Szombathely, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980. 108–119: 109–110.

¹¹⁷BÁNKI – RÓZSA T. 1981. i.m. 5.

¹¹⁸Az első Cikk-Cakk-est programja, 1928. február 25., Zeneakadémia kamaraterme. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Palasovszky Ödön hagyatéka, jelzet: MKCS-C-I-107/481/1.

változatát, illetve 1934-ben a *Bábel* géptáncát.¹¹⁹ A Cikk-Cakk-esték másik újítása az volt, hogy helyenként már alkalmaztak emberdízletet, amelyet valószínűleg német koreográfiákból leshettek el. Bíró Anny *Szegény NKÜ* koreográfiájában például a fákat emberek személyesítették meg.

Az igazi fordulatot azonban a Rendkívüli Színpad jelentette. Az engedély öt tematikus előadásra szólt, amelyben a hivatalos engedély szerint, egy-egy művészeti kérést vitattak meg, egy vagy két előadó előadásával, esetleg ének, hang és szavaltat illusztrálásával. A négy tematikus előadói est – *Happy End-est*, *A mechanizált ember*, *Lélegzők és a Kelet* – mellett, a szerződés szerint volt egy ismeretterjesztő előadás is, az volt a legelső, *Korszerű rendezés, tánc, színészet, színpad* címmel október 12-én. A korábban említett keleti tematika a *Kelet* című esten túl is folytatódott,¹²⁰ sőt a harmadik, *Lélegzők* esten előadott három táncal – Bey Mariann *Heliosz naphimnuszával*, Szentpál Olga *Barbár táncával* és Turnay Alice *Dzsungeljével* –, azon az esten is hangsúlyos szerepet kapott. A *Mechanizált ember*-estet azonban az elgépiesedés témájának szentelték: a bevezető *Mechanikus konferansz revüben* a modern társadalmi mechanizmusokat figurázták ki, helyzeteket: a munka mechanizmusát, az evés kényszerét, a sablonok ünnepét, és különféle szerepeikbe ragadt embereket (a mechanizált dáma, a sportoló-automata).¹²¹ A táncok között, az ismét bemutatásra kerülő *Géptánc* mellett mind Róna Magda, mind Kövesházi Ágnes egy-egy tárgy köré szerveződő koreográfiát, a *Biminit* és a *Drótruhás táncot* adta elő. A *Bimini* koreográfia színpadtervezője a későbbi keramikus, Stricker Éva (Zeisel Éva) volt, akinek ez a műve előrevetíti későbbi tevékenységét. A koreográfia témája kötődik az üvegyiparhoz: *Bimini* „hajdan a mesék országa volt, ma Üvegyár Rt., amely kis üvegfigurákat gyárt. Egy ilyen üvegfigura veszi magának a bátorságot, hogy ellejtse a szerelem egész történetét.” A koreográfia egy szóló formájában előadott duó volt, amelyet az ezüstre festett Róna Magda táncolt. A zenei kíséretben két hangszer felelgetett egymásnak: a táncosnő volt a „fuvola”, a másik, a párja, csak a zenében, a zongorajátékban jelent meg.¹²² Nagy lélegzetű mozgáskórus művek még ezen az estén se szerepeltek. A díszletnél, amelyet Kassovitz Félix, Boromissza Tibor és Stricker Éva tervezett, a hagyományos technika dominált, noha Stricker Éva szóbeli közléséből tudható, hogy *A lélek kulisszáihoz*, amelyben az egyéneken belül a gondolkodó,

¹¹⁹Az egyes géptánc változatokhoz lásd: Palasovszky Ödön Kövesházi Ágnesnek írt levelét a 100% est kapcsán. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Palasovszky Ödön hagyatéka, jelzet: MKCS-C-I-107 (rendezetlen).

¹²⁰A *Kelet*-estnek csak az előzetese maradt fenn, így nem tudható, hogy valóban megvalósult-e.

¹²¹A *Mechanikus konferansz revü* színpadtervezője Stricker Éva (Zeisel Éva) volt.

¹²²MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Szabó Júlia interjúja Róna Magdával. Gépelt változat, jelzet: MKCS-C-I-107/436/8-9.

érzelmi és a tudatalatti-én megszemélyesítéseivel játszódtott le a dráma, egy olyan erekkel átszőtt papír emberi szívet és tüdőt tervezett, amelyet a díszletbe vezetett elektromos vezetékek végének össze-összeérintésével mozgásra, lüktetésre lehetett bírni.¹²³

Az átmenetet a Madzsar-táncsoport előadásaihoz az 1928 decemberében induló Prizma-estek jelentették: az *Árnyak*, a *Kezek* és a *Számok élete*. Bár több korábban bemutatott darabot repertoáron tartottak (*Tibeti ördögtánc*), a koncepció a korábbiaknál kiforrottabb volt.¹²⁴ A *hatkarú istennő* árnyjáték pedig előrevetíti az utat, amelyen Palasovszkyék tovább haladnak: a szintén árnyjáték *A halász és a hold ezüstjét*, az *Ember és árnyéka* duót, illetve az *Ayrus leányát*, ahol Ayrus alakját megkettőzték. A Prizma-előadások indukálta változások mind az oktatás, mind a koreográfiák átalakulását eredményezték. Madzsar Alice közeli barátnőjéhez, Dienes Valériához hasonlóan, kezdetektől fogva érdeklődött a pszichológia iránt. Grafológiai és mozgás-karakterológiai vizsgálódásainak végső állomásán pszichológiai megfigyeléseit a gyakorlatba is átültette. Az 1920-as évek végétől – a lényegretörő színház megszületésével – Madzsarék előadásai új irányt vettek: Palasovszkyék figyelme a lélektan és a nagyobb lélegzetű művek felé fordult. A lényegretörő színház célja a konvencióktól és a dráma kompromisszumaitól megszabadulni, „kiköpve mindent, ami langyos.” A színdarabban Palasovszky szavaival: a teljes „szintézisre”, a dialógus, kórus, színészi játék, tánc, pantomim, zene, indulathangok, térjáték egységére kell törekedni, amelybe még szervesen bekapcsolódnak a színek, fények, formák ritmusai. A darabokban az elhazudott vagy elkendőzött problémákat kell színre vinni és szembeállítani az embert önmagával nyers valójában. Miután pedig lehántották a szavak burkát, a mozdulatok fölöslegeit, vissza kell adni a színpadnak a szavak erejét, a gesztusok fanyar tisztaságát. E változás mögött nem csak stiláris változásokat kell látnunk. Madzsar Alice 1929-ben alapította újra az iskoláját. Az új iskolában már művészképzést is folytatott, és egyenrangú partnereként tüntette fel Palasovszky Ödönt és Róna Magdát. Ez azért lényeges, mert az előadó művészetért eddig is e két személy felelt, akiknek ettől kezdve szívügye lett a komoly, szakmai táncelőadások kivitelezése, az együttes úgymond „felnőtt”. Megalakult a Madzsar-táncsoport, ettől kezdve nem esték voltak, hanem a táncsoport nevével hirdették meg az eseményeket. Az 1929-től kezdődő nagy mozgásdrámák: a *Bilincsek*, az *Ayrus leánya*, a *Bábel* vagy a *Korszerű szvit* mozgás-karakterológiai megfigyelésekből is kiinduló mozdulatai mélylélektani mondanivalót hordoztak.¹²⁵ Kiérelt, professzionális tánctudásról

¹²³Stricker Éva szóbeli közlése.

¹²⁴BERKES 1971. i.m.42.

¹²⁵A *Bilincsek* szöveggönyvében például az alábbiakat olvashatjuk: a *Bilincsek* az emberi ösztönök drámája, ahol minden egyes mozdulat „nem csupán ábrázolja a cselekményt, hanem a mozdulatoknak a formai

árulkodó nagyszabású táncdarabok, összművészeti fizikai táncszínház előadások születtek a periódusban. A téma a félelem, az egyén és a művészet szabadsága, az emberi gyarlóság; társadalmi szinten pedig vissza-vissza tér a diktatúrák drámai illetve satirikus megfogalmazása. Ebben az időszakban gyakran a görög mitológiát vagy a Bibliát értelmezi át a társulat. „A színház legősibb formája a pantomim, tehát a mozgás. Bárhogy is nézzük a színház eredetét, valahogy minden a varázstáncokra és a belőlük fakadó pantomimekre megy vissza” – vallotta Palasovszky.¹²⁶ A *Bilincsek* a harmóniakeresés hét stációján keresztül a társadalom által támasztott, illetve az önmagunknak emelt belső és külső korlátokról szolt, hol önmagunkkal, hol a párunkkal harcolunk (*Önmagunk börtönében, Egymás rabjai*), a társadalmi konvenciókból se tudunk kitörni (*Falak*), a mindennapi életben, munkában géppé válunk (a *Gép hatalmában*), de a darab mégis az apoteózissal, a szabadság ígéréssel zár. A *Bilincsek* mozgáskórusai és *Bálvány* jelenete Laban ismeretét feltételezi, míg a *Falak* kosztümjei Mary Wigman koreográfiáira emlékeztetnek, kompozíciója pedig Vera Skoronel *Quadrat* (*Négyzet*, 1924) előadásának párhuzama. (15–17. kép) A *Quadrat*ban, akárcsak a *Falak*ban, a táncosnőt emberdíszlet, táncosnőkből álló fal vette körül, amely végül körbezárta.

A *Bilincsek*hez hasonlóan pozitív kicsengésű az *Ayryus leánya*, amelynek a bibliai történetből kiinduló jelenetei az egyént, mint egy olyan jóra, szépre, szenvedélyre, teremtő fantáziára, tehát valami az életnél magasabb rendűre szomjazó lényt mutatják be, aki azért (a leányért) kivetkőzve önmagából, akár gyilkolni is képes lenne.¹²⁷ A lány maga a művészet, tehát feltámasztása, hitvallás a művészet szabadsága és örök érvénye mellett, mint a darab mottója is írja „Sohasem halhat meg az ember számára a szomjúság: a szépség, a szenvedély és a teremtő fantázia fájdalmas ígérete.”¹²⁸ Az *Ayryus leányának* egy későbbi előadása Lossonczy Tamás tolmácsolásában is ismert.

Az előre betiltott *Korszerű szvit* Palasovszkyék egyik (de nem egyetlen) korai antifasiszta táncdarabja,¹²⁹ amely bár nem teljes egészében a háborúról szól, az 1932-ben keletkező, 1933-ra tervezett *Félelem* jelenetet a Gázhalál alakkal mindenképp egy háborús vízióknak kell tartanunk,¹³⁰ akárcsak a kórossal kísért *Háborút* (datálatlan, Róna Magda kompozíció), amelyben Európa gyermekei, nem tudnak aludni, rettegnek és tízmillió ember hal meg egy

külszínről lehántott nyersanyaga adja egyúttal a tömör drámát.” MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka, a *Bilincsek* szövegkönyve, jelzet: MKCS-C-I-107/505/3.

¹²⁶BÁNKI – RÓZSA T. 1981. i.m. 4.

¹²⁷A bibliai Jairus lánya csak akkor támadhatott fel, ha valóban szép, a lelke szép.

¹²⁸PALASOVSZKY Ödön: *Csillagsebek*. Budapest, Magvető, 1987. 209.

¹²⁹A *Korszerű szvit* egy részlete, a betiltás ellenére, Szolnokon be lett mutatva.

¹³⁰A programot lásd: MTA BTK Művészettörténet Intézet, Adattár, jelzet: MKCS-C-I-107/486/2.

perc alatt. Palasovszkyékkal egy időben fogalmazza meg híres, háborús vízióját Kurt Jooss is *A zöld asztalban*, így Palasovszkyék vagy nagyon napra készek voltak, vagy pedig ismerték *A zöld asztalt*.¹³¹ Hasonlóan politikai, társadalmi mondanivalót sugallt az Új Thália Társaság keretében, Bortnyik díszleteivel, 1934 áprilisában a Magyar Színházban előadott *Bábel (történelmünk ma és 2500-ban)*, amely egy utópisztikus világba kalauzolta el a nézőket. A táncokkal tarkított darabról jelenleg igen keveset tudunk, mivel három előadás után gyakorlatilag betiltották, levették a műsorról, azon a címen, hogy alkalmat ad a baloldali tüntetésekre. Azt is megakadályozták, hogy az előadást Palasovszky a Royal Színházba átvihesse. (18. kép)

Ezek mellett, az 1930-as években mozgásszatírákat is előadott a Madzsar-táncgyűttes, amelyekben szintén társadalomkritikát fogalmazott meg. Ilyenek az *Európa, a Babiloni vásár* vagy a *Srác és Vagabund Hipokráciában*. Az *Európa* a modern társadalom férfijait és nőit figurázta ki: egy olyan világban, ahol a férfiak annyira elnőiesedtek, hogy már csak táncolni képesek, a nők – Európa és társai – az első jött-ment igazi férfinek odavetik magukat. A *Babiloni vásár* az aranyborjú történetének változata, az emberi kapzsiság kifigurázása volt: a mozgásszatírában az emberek csak vásároltak-vásároltak és semmi sem volt szent nekik, vért, könnyet és kacajt adtak a pénzért. A *Srác és Vagabund Hipokráciában* pedig egy diktatúra életét dolgozta fel, ahol a királynak senki nem meri megmondani, hogy meztelen. Az *Európa* és a *Srác és Vagabund Hipokráciában* mozgásszatírák kosztümjei igen eltérőek voltak: a *Srác és Vagabund Hipokráciában* modern öltözékeket használt és emberdíszletet, míg az *Európa* antikizáló ruházatokban mutatta a táncosokat. Európa, a tehén, persze az Orosz Balettnél vagy Svéd Balettnél is ismert, egésztestet takaró állatformájú kosztümöt viselt (lásd például az Orosz Balett, *Parade* előadásának ló alakját).

Noha az 1930-as évek közepétől kezdve a Madzsar-táncgyűttes színházi előadásait a hatóságok ellehetetlenítették, nem feleltek meg az erősödő jobboldal elvárásainak, Madzsar Alice pedig 1935-ben elhunyt, a Madzsar-iskola tovább működött, és a mozgás-karakterológiai kutatások folytatódtak. Az iskola utolsó előadására *Madzsar Alice mozgás-karakterológiai munkájáról* címmel 1938. február 15-én és 21-én került sor.¹³² Itt Palasovszky elméleti előadása után a növendékek mozgás-karakterológiai bemutatóit és Róna Magda mozgás-illusztrációit adták elő. A háborút Palasovszky társa, Róna Magda, aki

¹³¹A magyar munkásmozgalomban, a Politikatörténeti Intézet kórusmozgalmi iratai alapján tudjuk, hogy szintén voltak antifasiszta megmozdulások. Egyik legismertebb példája ennek, az 1938-as *Örök út* című antifasiszta kórusdráma, amelyet kétezren adtak elő és mintegy harminc ezren néztek meg. De ezek a megnyilvánulások, már akkor születtek, amikor tényleges háborús fenyegetés volt.

¹³²MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka.

egy gyáros felesége volt, a Palasovszky által gyártott hamis papírokkal élte túl.¹³³ A világháborút követően Palasovszky és társa, Róna Magda még egyszer színházi kísérletezésbe fogtak. 1945-ben Palasovszky a Madách Színház igazgatója lett, amelynek kísérleti stúdiója a fiatal művészek szárnybontogatásait támogatta. Így például a Színpadi Stúdió a konstrukció- és lépcsőszínpadot, az arénaszínház lehetőségeit, a Mozdulatművészeti Stúdió pedig a tér és ritmus problémáit kutatta.¹³⁴ Ezután, 1946-ban, Palasovszky Róna Magdával a Dolgozók Színházát vezette. Mindkét színházi kísérlet megbukott: a Madách kísérleti színházára az aktuálpolitikának nem volt szüksége, a népi (Dolgozók Színháza) pedig nem volt számára elég „vonalas”.¹³⁵ 1946-ban, emlékezett vissza ellehetetlenülésükre Palasovszky, „a párt II. kerületi szervezetének kultúrvezetője [is] voltam. De működésem állítólag Bartók, Csontváry és Majakovszkij propagálása miatt, negatív értékelést kapott.¹³⁶ 1948-ban kizártak a pártból és az Írószövetségből.”¹³⁷ A mozdulatművészet betiltása után, Palasovszky, a budaörsi Alkotmány TSZ-ben illetve a Kertgondozó és Parképítő Vállalatnál dolgozott. Miután fiatalkori tudóbaja következtében leszázalékolták, Palasovszkyék, a Róna Magda által készített plüss figurákból éltek. Palasovszky életművének átértékelése az 1960-as évek második felében indult be, ezután sorra jelentek meg a könyvei és a róla szóló kritikák, a Magyar Szocialista Munkáspárt pedig rendkívüli határozattal visszahívta egykor kizárt tagját. Ma Palasovszkyt a két világháború közötti avantgárd irodalom és színjátszás meghatározó alakjának tartjuk.

¹³³Róna Magda férje, Magaziner Pál gyáros, a Holokauszt áldozata lett. A Magaziner-féle gyárat, férje elhurcolása után, Róna Magda vezette. Róna Magda és Palasovszky Ödön hivatalos együttélésére nyilvánvalóan Magaziner halála után kerülhetett sor.

¹³⁴PALASOVSKY Ödön: A Madách Színház kísérleti stúdiója, 1945. In. PALASOVSKY 1980. i.m. 102–105. Az Irodalmi- és Színpadi Stúdiókat Palasovszky, a Mozdulatművészeti Stúdiót Róna Magda, a Zenei Stúdiót Szelényi István igazgatta.

¹³⁵MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, MKCS-C-I-107. Fénymásolat egy korabeli lapból. A „vonalas” kifejezés a magyar nyelvben ekkor még nem élt, de tulajdonképpen erről volt szó.

¹³⁶Palasovszky Bartók-estjein és Csontváry-kiállításán a kerületi hivatalosan közegek annyira felháborodtak, hogy az jobbnak látta távozni és megalapítani a Dolgozók Színházát. Lásd: PALASOVSKY 1980. i.m. 150. „Nem voltunk elvakult rajongók, de úgy gondoltuk, itt az ideje, hogy Bartók és Csontváry mindaddig kellőképp nem méltányolt művészetét a haladó közönséggel megismertessük.[...] A közönség egy része hevesen tüntetett Bartók ellen. Ádáz harcok törtek ki a *Mikrokozmosz* néhány darabja miatt. Még inkább összecaptak a szenvedélyek a nagy sikernek ígérkező Csontváry-kiállítás alkalmával. A Csontváry-ellenesek sorozatos botrányokat provokáltak, belekötöttek a látogatókba, elkeseredetten védték a „hagyományokat”, támadták Csontváryt és a kiállítás értelmi szerzőit [Szegei Pált és Beck Andrászt. V.G.]” Lásd: PALASOVSKY Ödön: Egy elfelejtett Csontváry kiállításról. In. PALASOVSKY 1980.i.m. 148–149.

¹³⁷Palasovszky Ödön önéletrajza, MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, MKCS-C-I-107.

A Szentpál-iskola története és korszakai

Szentpál Olga Rabinovszky Máriusz művészettörténész felesége, Zeisel Éva keramikus unokatestvére volt. Rokona volt, Stricker Ginán keresztül, Kernstok Károly festőnek is. Szentpál Olga (akkor még Stricker Olga), a Fodor Ernő Zeneiskola zongoraszakán kezdte tanulmányait, az iskola évkönyve szerint, az 1907/8-as tanévben 3. éves gyakorló (4. évfolyamos) volt a zongora szakon.¹³⁸ A Fodor Ernő Zeneiskola missziót vállalt a magyar közéletben, hiszen megnyitása előtt bárki beiratkozhatott a Zeneakadémiára, nem volt hivatalos előkészítője, előkészítő intézménye az akadémiának. A Fodor Ernő Zeneiskola szakképzett tanárokkal, szisztematikus pedagógiai tantervvel és a zenei reformpedagógiai elképzelések bevezetésével, felkészítette a hallgatókat az akadémiai tanulmányokra. Az intézmény egyik tanára, Freund Ernő (Ernst Ferand), 1912 szeptembere óta tanított a Fodor Ernő Zeneiskolában. Freund az egyik elsőként, Hellerauban végzett Dalcroze-tanulmányokat. A laxenburgi iskola későbbi vezetője, valószínűleg az 1913/14-es tanévet tölthette Hellerauban, hiszen ekkor hiányzik a Fodor Ernő Zeneiskola évkönyvéből a neve. Ferand, hazatérve, 1915-ben, kiadta *Ritmikus gimnasztika, hallásképzés, improvizálás* című, már Dalcroze metodikáról tanúskodó könyvecskéjét. Az egyik irány, ami Szentpál Olgát a mozdulatművészethez vezette, a Fodor Ernő Zeneiskola. Lehetséges, hogy látta Dalcroze iskolájának 1912-es vagy 1914-es budapesti fellépését is, amelyet Füst Milán úgy kommentált, hogy „ritmussal, gyermekhanggal, bájos mozdulatokkal és zenével ki ne volna meghódítható?”¹³⁹ Tisztázás végett, a Dalcroze-estélyek, főleg a kezdeti időszakban, nem tánc előadások voltak. A Dalcroze-módszer egy zenepedagógiai módszer, amelyhez azonban mozgás is társult. Hogy szemléltessék a zeneoktatási elveket, bemutatókat tartottak, amiből aztán a legjelentősebb táncirányzat vált. A másik lehetséges irány, amely Dalcroze-tanulmányokra inspirálhatta Szentpál Olgát, a Polányi-család. Szentpál Olga rokonai, Cecile Wohl Pollacsek és Polányi Laura, a pszichoanalitikus mozgalom lelkes támogatói és a Dalcroze-módszer magyarországi meghonosítói voltak.¹⁴⁰ Polányi Laura (Mauzi) 1911-ben

¹³⁸A Fodor Ernő iskola 1907/8-as évkönyve, 151.

¹³⁹FÜST Milán: A Dalcroze-estély. *Nyugat*, 1912/20. Az online változat: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00114/03639.htm>. Utolsó letöltés dátuma: 2014. december 5.

¹⁴⁰Cecile Wohl Pollacsek 1909-ben pszichoanalitikus terápiának vetette alá magát a zürichi Bircher-Brenner klinikán. Lásd Judit SZAPOR: *The Hungarian Pocahontas: the life and times of Laura Polányi Stricker, 1882-1959*. New York, Columbia University Press, 2005. 21. A kúra hatására Cecil mama a pszichoanalízis lelkes híve lett, ezt tükrözi *Kunst und Psychoanalyse* című tanulmánya. Forrás: OSZK Kézirattár, Polányi-hagyaték, 212-es fond, Polányi Cecil cikkei. Magyarul lásd POLÁNYI Cecil: Művészet és pszichoanalízis. In. *Írástudó nemzedékek. A Polányi család története dokumentumokban*. Szerk. LENKEI Júlia. Budapest, MTA Filozófiai Intézet–Lukács Archívum, 1986. 43–45.

egy, a naturizmus és a pszichoanalízis elveivel összhangban működő kísérleti¹⁴¹ iskolát létesített 5-6 éves gyermekek számára.¹⁴² Ebben az iskolában Dalcroze módszerét egy svájci mozdulatművész, Odier kisasszony,¹⁴³ a rajzot Czigány Dezső tanította.¹⁴⁴ Egy évvel később, 1912-ben, Polányi Laura édesanyja, Cecile Wohl Pollacsek, a magyar hölgyeknek egy tudományos továbbképző tanfolyamot, úgynevezett Női Líceumot indított, ahol azok heti nyolc órában ismerkedhettek a korszak tudományos eredményeivel. A Női Líceummal egy időben Cecil mama egy minden korosztály számára (gyermekek, ifjak, felnőttek) nyitott Dalcroze Intézetet is alapított, illetve működtetett.¹⁴⁵ Szentpál Olga táncművészeti tanulmányát Emile Jaques-Dalcroze helleraui iskolájában végezte. A helleraui *Neue Schule für Angewandten Rythmus*-ban (*Új iskola az alkalmazott ritmus tanítására*-ban) 1917-ben nyert diplomát. A helleraui *Neue Schule für Angewandten Rythmus* 1917-es budapesti fellépésén, amelyen Valeria Kratina és Christine Reiser is fellépett, Szentpál (ekkor még Stricker) Olgát a helleraui iskola volt tanáraként említik.¹⁴⁶

Szentpál Olga pályájának első periódusa 1917 és 1919 közé esik, ekkor még nincs önálló iskolája, hanem Lotte Wilkével együtt, az Ernst Ferand vezette Budapesti Dalcroze Iskolában tanít. A Budapesti Dalcroze Iskolát a már említett Ernst Ferand, a laxenburgi Dalcroze-iskola későbbi vezetője alapította. Ferand, hazatérve a Fodorban nemcsak zenediktálást és zenetant tanított, hanem előadásokat is tervezett. Az ő nevéhez kapcsolódik az egyik első „mozdulatművészeti” táncelőadás Magyarországon. Ferand táncelőadását, az Operában bemutatott *A tékozló fiú* című pantomimet, 1916 februárjában és márciusában valószínűleg többször előadták (az OSZMI Táncarchívumában 1916. március 27-i dátum, az Opera archívumában, az előadásról 1916. február 21-e körüli kritikák találhatók).¹⁴⁷ A korabeli kritikák keveset írnak a némajáték mozdulatairól, inkább *A tékozló fiú* korábbi

¹⁴¹Szapor Judit 1911 szeptemberére teszi az iskola nyitását. Lásd: SZAPOR 2005. i.m. 33.

¹⁴²Sigmund FREUD–FERENCZI Sándor: *Levelezés*, I/2. kötet, 1912–1914. Szerk. Eva BRABANT–Ernst FALZEDER–Patrizia GIAMPIERI–DEUTSCH. Budapest, Thalassa Alapítvány–Pólya, 2002. 60. 281. levél.

¹⁴³DIVOIRE 1935. i.m. 242. A szakirodalom általában egy Svájc-ból hozott Dalcroze-tanárnőt említ. Ezzel szemben Pat KIRKHAM tanulmányában (Eva Zeisel: Design Legend 1906–2011. In. *Eva Zeisel: Life, Design, and Beauty*. Eds. Pat KIRKHAM–Pat MOORE–Pirco WOLFFRAMM. New York, Chronicle Books LLC, 2013. 9–44: 16.) magát az iskolateremtő Emile Jaques-Dalcroze-t nevezi meg az euritmia tanáraként. Valószínűleg Divoire 1935-ös táncmonográfiájának adatát kell hiteles forrásnak tekintenünk, aki Rabinovszky Máriusz közlésére alapozva az első magyar Dalcroze-tanárként a svájci Odier kisasszonyt említi. A Polányi-féle iskolában tanító Jeanette Odier Chambaud valószínűleg rokona annak a Florence Odiernek, aki Appia távoli unokatestvére és Henry Odier lánya volt.

¹⁴⁴Eva Zeisel Archive, Eva Zeisel életrajza, New City.

¹⁴⁵VEZÉR Erzsébet: A Polányi család. In. *Írástudó nemzedékek. A Polányi család története dokumentumokban*. Szerk. LENKEI Júlia. Budapest, MTA Filozófiai Intézet–Lukács Archívum, 1986. 5–25: 10.

¹⁴⁶OSZMI, Táncarchívum, Tiszay-hagyaték. A helleraui Neue Schule für Angewandten Rhythmus Ritmikus-Plasztikus előadása a Budapesti Dalcroze Iskola közreműködésével, 1917. november 25., Zeneakadémia nagyterme.

¹⁴⁷Az Opera archívuma.

magyar verzióit ismertetik, azt taglalják, hogyan lehetett kotta nélkül Wormser zenéjét rekonstruálni, és Dohnányi játékát dicsérik. Ahol viszont említik Ferand rendezését, ott elismeréssel szólnak róla. A *Világ* szerint „Az előnyösen ismert fiatal zenész a zenei pantomime-nek [sic!] egészen új, művészi kifinomult lehetőségeit mutatta meg *A tékozló fiú* betanításában és rendezésében. Az emberi test harmonikus megnyilvánulásait zenével és zenében eddig nem látott finom nűánszokba olvasztotta fel.”¹⁴⁸ Egy évkönyv pedig azt emelte ki, hogy „A darab nézőközönsége nem tudta, hogy mi az oka, hogy a sokszor látott színészek egészen másként, újszerűen, hihetetlen beleolvadással a zenébe, jártak, keltek, gesztikuláltak a színpadon.”¹⁴⁹ Csak a kritika számolt be arról, hogy a helleraui Dalcroze-iskola képesített tanára, a magyar Ernst Ferand (Freund Ernő) az új ritmikus elvek szerint tanította be a mozgást.

A Budapesti Dalcroze Iskola (VI. Andrassy út 67, I. emelet) a Régi Zeneakadémia helyiségeiben működött. Az iskola, akárcsak korábban Cecile Wohl Pollacsek Dalcroze-iskolája, és Szentpál Olga későbbi Dalcroze-iskolája, hivatalosan is a helleraui Dalcroze Intézet fiókinstitúciója volt, erre utal a programokon szereplő módosított jin-jang logó¹⁵⁰vagy az is, hogy 1917-ben a helleraui intézmény a Budapesti Dalcroze Iskolával közös estet tartott. (19–20. kép) Szentpál Olga munkatársa, a Budapesti Dalcroze Iskolában, az orosz-lengyel származású Lotte Wilke, ugyancsak Hellerauban tanult és annak tanára volt. Wilke az 1920-as évek végéig biztos Magyarországon tartózkodott, hiszen a Mozdulatkultura Egyesületnek is alapító tagja volt. Wilke végig megmaradt Dalcroze-tanárnak, a Budapesti Dalcroze Iskola felbomlása után több helyszínen (főként az Andrassy úton és a Jókai téren) tanított, az egyik legismertebb ezek közül a Fodor Zeneiskola, amelynek Wilke 1921-től 1922-ig volt a Dalcroze-tanára.¹⁵¹ Emellett jó néhány csoportos és önálló fellépést is tartott Magyarországon,¹⁵² Bécsben és Danzigban. Angyal László kritikájában, kiemeli, hogy Lotte Wilke táncaiban „az érzések végtelen ritmusban tagolódnak, hogy muzikalitásának mindent átfogó erejével, azokat egy széles melódiavonalban élénk vetítse, megtisztultan, szinte önmagától is elvonatkoztatva.”¹⁵³

¹⁴⁸A tékozló fiú. *Világ*, 1916. február 22. Újságkivágat az Opera archívumában.

¹⁴⁹*Budapesti Dalcroze-tanfolyamok*. Lapkivágat, 220. (magántulajdon).

¹⁵⁰A jin-jang jel, utalva Dalcroze oktatási elveire, díszítette a helleraui Festhalle főhomlokzatát. A módosított jin-jang logó alatt azt értjük, hogy nincs a feketében fehér, a fehérben fekete pötty.

¹⁵¹Fodor Ernő *államilag engedélyezett magániskolájának 19. évkönyve az 1921/22. évről*, 47–48, 55.

¹⁵²Lotte Wilkének csoportos előadása a Helleraui Neue Schule für Angewandten Rhythmus *Ritmikus-Plasztikus előadása* (1917. november 25., Zeneakadémia nagyterme) és *A stilizált tánc*. (1923. december 9., Fővárosi Vigadó). Legelső általam ismert magyarországi szólóestjét 1920. január 18-án (jelzet: TA886/4), a legutolsót 1926. március 23-án rendezte. A dátumok az OSZMI Táncarchívum, Tiszay-hagyatékának programjairól valók.

¹⁵³ANGYAL László: Charlotte Wilke. *Kékmadár*, 1923. április 1. 76.

Wilke pályáját itt nem kívánjuk részletesebben kifejteni, de meg kell említenünk, hogy Róna Magda és Forbáth Lujza nála tanult Dalcroze-módszert.

Szentpál Olga második alkotói periódusa 1919-ben kezdődött, amikor önálló iskolát nyitott és Rabinovszky Máriusszal házasságot kötött. E kettő nyilvánvalóan összefügg, mivel Rabinovszky a kezdetektől tanított az iskolában, ebben a periódusban *Mozgásművészeti gyakorlatokat*, később például férfitornát is. Körülbelül 1926–27-ig, Szentpál Olga második lánya, Szentpál Mónika születéséig, és a Szentpál-iskola felépüléséig tartott ez a periódus, amikor is Szentpál Olga lényegesen jobb körülmények között, a végleges iskolaépületben kezdte meg az oktatást, illetve felhagyott a táncolással, pedagógusként és koreográfusként folytatta tovább. Szét kell választanunk az ebben a periódusban született műveket és Szentpál Olga tanítási elveit. Az 1921/22-es tanévben még kifejezetten Dalcroze-technikát oktatott, programjában mozgásművészet (plasztika), ritmika, szolfézs (hallásképzés), mozgástechnika, improvizáció és mozgásművészeti gyakorlatok szerepeltek. Tehát egyszerre voltak zenei, képzőművészeti és táncművészeti jellegű tárgyak. A mi szempontunkból a *Mozgásművészeti gyakorlatok* a lényeges, amelyet Rabinovszky Máriusz tartott és az volt a célja, hogy elméleti előadásokkal és vetítésekkel is kísérve, a tánc és képzőművészet kapcsolatára rávilágítson, fejlessze a térlátást és kompozícióérzetet. Szentpál Olga programjaiban leszögezi, hogy az abszolút táncot és pantomimet is tiszteletben tartva, akár a zene nélküli táncrea is felkészíti hallgatóit. Szentpál Olga táncművészete is e kettősség mentén írható le ebben a periódusban: tehát egyszerre alkotott Dalcroze-típusú és expresszionista táncokat. Jelzésértékű módon, Szentpál Olga egyik első koreográfiáját az *Oberon és Titániát*, 1920 júniusában a magyar balett fellelegvárában, a Magyar Királyi Állami Operaházban mutatták be, azonban a mozdulatművész 1920-as évek elején születő művei (*Sírató*, *Medvetánc*, *Allegro Barbaro*, *Fúriatánc*, *Aranyaszkos tánc*) a német, expresszionista táncokra emlékeztetnek. A szólók esetében (*Sírató* [1923], *Medvetánc* [1923], és *Fúriatánc* [1923]), ez lehet Wigman-, de lehet Leistikow-hatás is, és nem kizárt, hogy még az 1910-es években Szentpál találkozott e táncosnőkkel. Szentpál Olga *Fúriatáncának* és Gertrude Leistikow egyik táncának mozdulata, meglehetősen hasonló. Ráadásul, mindkettő előadásról a fényképet ugyanaz a német fotós (Erfurth) készítette. Erfurth számos Wigman szólót is fényképezett. De azt nem tudjuk, mily módon került kapcsolatba a német fotós Szentpál Olgával, és örökítette meg az ő táncait is. (21–22. kép) Az *Allegro Barbaro* csoportkompozíciója vagy az *Aranyaszkos tánc* (*Aranyaszkok*) duója már kissé más kategóriába tartozik. Az *Aranyaszkok* több szereposztásban is be lett mutatva, egyik előadása Palasovszkyék Prizma-estjén (*Árnyak*, 1928. december 8.) volt

látható. A maszknak, a német expresszionista táncban volt tipikusan hagyománya, ez máig érezhető a német táncművészetben. A maszk lehetett Ensor groteszk alakjaihoz hasonló, karaktert ábrázoló maszk, vagy lehetett az emberi jelleget elfedő maszk. Ez utóbbihoz tartoznak az *Aranymaszkok* maszkjai, amelyek Wigman *Hexentanzának* (*Boszorkánytáncának*) maszkjával állíthatók párhuzamba. (23. kép és Iskolák videó mappa 1.) Az *Allegro Barbarónál* a félkörívben elhelyezkedő, törökülésben ülő és a ritmust térdükön verő csoport belsejében, társai által közrefogva, egy táncosnő eksztatikus táncot lejtett. E megoldáshoz, tudniillik, hogy a táncosok geometriai formát (kört) alkotnak, amelynek közepén egy szóló tánc bontakozik ki, a *Kinefőniában* is visszatért Szentpál. A „térletés” vagy a vizuális tervezés, tehát valóban egy erőssége volt az együttesnek. Az *Allegro Barbaro* hangszerelésében a ritmus hangsúlyos szerepe Dalcroze is lehet, ugyanakkor a dobjátékra szorítkozás, vagy kézzel vert ritmus, megint a német expresszionista táncra utal, és Madzsar Alice *Bilincsének Bálvány* jelenetével is párhuzamba állítható. Tehát megállapíthatjuk, hogy Szentpál Olga első önálló periódusában a német expresszionista táncot tekintette mintaképül. Természetesen, voltak más típusú táncai, mint a kissé antikizáló *Szüreti tánc* (1926), a szecessziós *Echo* (1921), vagy pedig az akár Dalcroze-nak is felfogható *Tenger mélyén* (1926). A kosztümöket e periódusban szinte kizárólag Jaschik Álmos tervezte.

A harmadik periódusa a Szentpál-iskolának az 1920-as évek vége, 1930-as évek eleje. Ekkortól számolhatunk egyfajta „Jooss-hatással”, amely lehet átvétel vagy véletlen egybeesés is. Ismert, hogy Szentpál Olga vezető táncosát, az 1927 körülől önálló esteket is tartó, Botka Lolát az esseni Tánckongresszuson (1928) választotta ki Jooss táncosának.¹⁵⁴ Bauer Lilla, egy másik vezető táncos, jóval később, Angliában csatlakozott az együtteshez. Lőrinc Györgyöt, Szentpál Olga fogadott fiát, Szentpál Olga ajánlotta be Joosznak, írt a koreográfusnak. Lőrinc, bár térdbetegsége miatt nem tudta elvállalni, hogy a Jooss-baletben táncoljon, 1936 őszén Dartington Hallba utazott, ahol Lisa Ullmanntól megtanulta a Laban-féle táncírást, amit hazatérve, továbbadott a Szentpál-iskola táncosainak.¹⁵⁵ Rabinovszkyék legidősebb gyermekének, Szentpál Máriának is tervbe volt véve, hogy Jooss-nál tanul, de ez a háború miatt, már elmaradt. A feltűnően nagyszámú Jooss-tanítvány, önmagában semmit nem jelent. A „Jooss-hatás” alatt azt értjük, hogy egyrészt táncelméletében, másrészt koreográfiáiban is Szentpál Olga, hasonló dolgokat fogalmazott meg, mint Kurt Jooss, de

¹⁵⁴[n. n.]: Két világhíró magyar lány. *Színházi Élet*, 1937/16. 40.

¹⁵⁵LŐRINC László: *Ég és föld között. Lőrinc György első harminc éve (1917–1948)*. Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2005. 58–59.

természetesen ez nem egy egységes időszak a korábbi (expresszív tánc) és a jövő felé. mutató népies koreográfiák is jelen vannak ekkor már. Koreográfiai szinten, Jooss-hatás alatt a *Baby a Bárban* (1932) vizuális képére, vagy a Jooss-balet *Bál a régi Bécsben* témáját idéző Szentpál-féle *Bécsi tavaszra* (1935, zene. Strauss, 1835-ös színekép) gondolunk. Természetesen a nagyvárosi téma is mindkét együttesnél (és még nagyon soknál) megjelenik, lásd: *A nagyváros* (Jooss) és *A nagyvárosi szimfónia* (Szentpál), de az előző két említett koreográfia hasonlósága az, ami elgondolkodásra készíthet. Táncelméleti szinten arra gondolunk, hogy Jooss és Szentpál Olga is, nagyjából egy időben jutott arra a következtetésre, hogy a mozdulatművészetben egy komoly szisztematikus képzésre van szükség, így számukra, ha nem is követendő, de már nem ellenség a balett. Az expresszionista táncot idéző koreográfia a „vért ivó” *Holdleányok* és a *Haláltánc* (1930), a népies felé előremutató pedig e periódusban a *Júlia szép leány* (1930). (24. kép) Ez egy kísérletező időszak: stílusok, témák egyvelege. Egyik jellemzője mégis stilárisan az avantgárd felé nyitás (lásd a *Gépember géptáncát*), a weimari témák újrafogalmazása (*A nagyvárosi szimfónia Koldustánc*), és a város-városi témák bekerülése a repertoárba. Vizuális szinten, a színpadon látható és láthatatlan is foglalkoztathatta Szentpál Olgát: a *Kezek táncában* (1933) például csak a kezeket láthatták a nézők a színpadon „táncolni”, a táncosok teste takarva volt. Ugyanígy a *Koldustáncban*, a nagyváros kitaláltjai (éhező leány, öregasszony, cigány jósnő, megháborodott fiatalasszony) lába nem látszott a szín közepén elhelyezkedő dobogótól, így az a benyomás keltődött, ahogy a táncosok frízszerűen, a színpad két oldala között ide-oda mozogtak, hogy ezeket a társadalom periferiáján élő személyeket, „futószalagon húzzák.” A periódus egyik fő műve (a *Baby a Bárban* és a *Nagyvárosi szimfónia* mellett) kétségkívül a *Kinefónia* (1932). A *Kinefónia* egy igen problematikus történetű mű, amelyet valószínűleg a Madzsar-iskolában akartak megvalósítani, ám Kövesházi Ágnes távozása miatt, átkerült a terv a Szentpál-iskolához. A koreográfiában domináns mozgáskórus eredetét így vizsgálni kellene.¹⁵⁶ A *Kinefóniában* Szentpál Olga kórusmozgások kíséretében, a Kifejezés, a Ritmus, a Kakofónia és Harmónia küzdelmét dolgozta fel. (25. kép) A kezdeti és végállapot ugyanaz: mozgás és hang egyenletesen hullámszerűen a térben. A már többször emlegetett *Nagyvárosi szimfónia* háromrészes sorozata (1932), amelyben a karikatúra és dráma ötvöződött, önmagában is szimbóluma Szentpál Olga sokszínűségének és a korszak útkeresésének: a már említett szociális hangvételű *Koldustánc* egyik párdarabja, a *Keresztmetszetek* egy

¹⁵⁶Kövesházi Ágnesnek több terve is fennmaradt a *Kinefóniához*. A zeneszerző, Kozma személye is a Madzsar-iskolára utal. Ld. MTA, BTK, Művészettörténeti Intézet, Adattár, Kövesházi Ágnes hagyatéka.

mozgáshumoreszk volt. A *Keresztmetszetek* a gépiró kisasszony történetén keresztül a görklkisasszonyokat és a plakátözönt figurázta ki. 1930 körül, Szentpál Olga érdeklődése a történelmi táncok illetve a népi, népies felé kezdett fordulni, amely később meghatározóvá vált munkásságában. Nem beszélhetünk itt éles fordulatról. Amennyiben dátumot szeretnénk ehhez társítani, talán az 1934-es, a Szegedi Szabadtéri Játékokon bemutatott *Az ember tragédiáját* kellene mondanunk. Ez az érdeklődés Szentpál Olgánál több irányból jöhetett. Rolf de Maré, akivel Rabinovszkyék kapcsolatot tartottak, és akinek az *Archives internationales de la danse* magyar információit is szolgáltatták, érdeklődött a folklór iránt. A másik inspiráció a szegedi fiatalok felől érkezhettek. Szentpál Olga tanulmányozta tudományosan is tanulmányozta a régi táncokat és a különféle népi előadásokra (így a Gyöngyösbokréta-mozgalom fellépéseire is) jegyzetfüzettel ment, amelybe többnyire egy tanítványa jegyezte le a koreográfiát. Két legismertebb népi jellegű tánca a *Magyar halottas* és a *Mária-lányok*. A *Magyar halottas* (1935) 16. századi zenére, az 1690-ben az *Ungarländischer Simplicissimus*ban ismertetett ősi magyar halotti torszokást mutatta be. A *Mária-lányok* alapja az a szegedi néphiedelem, hogy aki elzarándokol a „Fekete Mária” kegyképhez, az megtudja a sorsát. A családi legenda (Szentpál Mónika és Rabinovszky Máté közlése) őriz egy történetet, amely Mojszejev és Szentpál Olga találkozásáról szól: eszerint az első vagy második Ifjúsági Találkozón Jugoszláviában, ahová Szentpál Olga is elment a táncsoportjával, ott volt Mojszejev. aki kizárólag népi táncokat vitt színpadra, de ekkor még nem átalakítva. Mojszejev látván Szentpál Olga itt előadott koreográfiáit, amelyeket magyar zenére vagy népzenerre, vagy Bartókra illetve Kodályra táncoltak, és amelyeknek cselekménye volt, kért egy magyar-orosz tolmácsot. Végül jött egy német-orosz, és ő akkor kikérdezte Szentpál Olgát, hogyan is készíti a műveit, és két év múlva már ő is átírta a koreográfiáit. Történeteket kezdett mesélni.¹⁵⁷ Szentpál Olga a mozdulatművészet betiltása után, a Zeneakadémián dolgozott és az Állami Balett Intézet történelmi társastánc tanára volt. A pedagógiai gyakorlat mellett a néptánc-kutatásnak és a történelmi társastánc rekonstrukciónak szentelte életét.

¹⁵⁷Vincze Gabriella interjúja Rabinovszky Mátéval, 2012. magántulajdon.

A Kállay-iskola története és korszakai¹⁵⁸

A Kállay-iskola egy sötét foltja a magyar mozdulatművészetnek. Sajnálatos módon, igen kevés ma élő Kállay növendékről tudunk. Brandeisz Elza, az iskola legfőbb táncosa, asszisztense, 1907-ben született, így már hiányosak az emlékei. Az angliai Fáy Máriával még nem sikerült interjút készíteni.

Kállay Lili (született Klein Lili, 1900–1996) családjában tradíció volt a zene szeretete és tanulása, édesanyja kitűnő zongorista volt. Már gyermekkorában kiderült, hogy abszolút hallása van,¹⁵⁹ ezért zenei irányban tanult tovább: a Fodor Ernő Zeneiskola zongoraszakán kezdte, ahol Dr. Kovács a zongorai billentés terén tett forradalmi javaslatai rádöbbsentették, hogy a hibák korrigálására feltétlen szükség van a zenében. A Fodor Ernő Zeneiskola évkönyvei szerint, Kállay Lili (akkor még Klein Lili) az 1918/19-es tanévben 3. előkészítőt, az 1919/20-as tanévben 2. előkészítőt végzett zongoraszakon.¹⁶⁰ Kállay Lili ezután a Zeneakadémia zongoraszakán nyert zenei képesítést. Még a Fodor zenei tanulmányai alatt találkozott a Dalcroze-módszerrel, amelyet az iskolához kötődő Ernst Ferand (Freund Ernő) tanított a zenenövendékeknek. Akkortájt, a Dalcroze-módszer, amely azt a célt szolgálta, hogy a zenészek mozgásban is átéljék a zenét, a hazai zenei képzés része volt. Kállay Lili, mivel fantáziát látott benne, 1918-ban beiratkozott a Fodor Ernő Zeneiskolához kötődő Ernst Ferand vezette Budapesti Dalcroze Intézetbe, ahol megismerte a szabad tánc Dalcroze irányzatát.¹⁶¹ Ez irányú ismereteit a húszas évek első felében Hellerauban (1923) majd Laxenburgban (1925), egyebek mellett Valeria Kratina, Bear Frissell és Rosalia Chladek tanítványaként tovább mélyítette. (Iskolák videó mappa 2) A hellerui tanulmányok során például kötelező volt a szobrászat, zenetörténet, rajz tanulása és a múzeumok látogatása. Kállay Lili a Párizsban tartózkodó Dalcroze-t is meglátogatta, akit zseniális embernek tartott, visszaemlékezése szerint: „Dalcroze „nagyon jól improvizált és zeneileg tényleg nagyon sokat nyújtott. A zenét elemeire bontva, a taktusokat ismertetve, a ritmusokat tapsolva és ellenpontozva tanította nekünk.”¹⁶² Dalcroze abszolút hallású zenészekkel dolgozott együtt, akiket, akárcsak növendékeit, megtanított az improvizálásra. Kállay Lilinek például

¹⁵⁸Kállay Lili, a későbbiek folyamán Kállai Lili formában írta a nevét, így szakirodalmakban néhol Kállai Lili néven találhatjuk meg őt.

¹⁵⁹Kállai Lili 90 éves. Fejezet a magyar mozgásművészet történetéből (az interjút FUCHS LÍVIA készítette). *Táncművészet*, 1990/11. 19–24: 20.

¹⁶⁰A Fodor Ernő Zeneiskola 1918/19-es évkönyvének 52. illetve az 1919/20-as évkönyvének 74. oldala.

¹⁶¹KÁLLAI 1990. i. m. 20.

¹⁶²Uo. 20.

Dalcroze egy magyaros témát adott: hangjegyeket írt fel, idő és taktusbeosztás nélkül, amire egy magyaros zenét kellett Kállaynak készítenie, majd azonnal ennek improvizációit is be kellett mutatnia.

Kállay Lili az általa kifejlesztett oktatási tananyagba egyebek mellett Dalcroze inhibíciós gyakorlatait építette be: vezényszavakra, mint például „Hipp-hopp!”, „Stop!”, a növendékeknek, hogy a gyors reagálást gyakorolják, hirtelen kellett irányt vagy helyzetet váltaniuk.¹⁶³ Fontos volt számára, hogy naprakész legyen, ezért minden nyáron továbbképzés céljából külföldre utazott. 1925 és 1930 között Rudolf Laban és Mary Wigman kurzusait látogatta. Labannal a későbbiekben is fennmaradt a kapcsolata: az 1930-as évek elején Magyarországon járva Laban meglátogatta Kállay Lilit, és bemutató órát tartott az iskolájában.¹⁶⁴ Kállay, Laban hatására, oktatási rendszerében nagy szerepet szánt az intuíciós gyakorlatok közé tartozó, adott zenére vagy témára történő improvizációnak, amely a növendékek érzelmeit és gátlásait felszabadítja, nagyobb önismerethez egyúttal pedig természetes mozgáshoz segítve őket. Mary Wigmannak köszönhetően pedig, aki talán mesterei közül a legnagyobb hatást tette rá, oktatási rendszere alappillérévé vált, hogy a növendékei átéljék, beleéljék magukat a táncba.¹⁶⁵ Ezen túlmenően, nem tudni mikor, balettet is tanult Kállay Lili, hiszen mint a Berczik-iskolánál majd olvasható, Perczel Karola asszisztense volt.

A Kállay a Dalcroze-tanfolyamokat 1920-ban indította és iskolája 1922- ben nyílt meg a Király utca 82-es szám alatt. Ekkor még Kállay Dalcroze módszert oktatott. Ez a periódus körülbelül 1927–1928-ig tartott. Kállay tanított Dalcroze-módszert a Jókai tér 6-ban is (valószínűleg ez a Fodor Ernő Zeneiskola). A Kállay- táncsoport megalakulására 1927-ben vagy 1928-ban kerül sor.¹⁶⁶ A Kállay-iskola a későbbiek folyamán az Erzsébet-körúton és a Hollán Ernő utcában működött. Kállay Lili tanításában eleinte a mozgás és a zene kapcsolatát, később a mozgásnak a térrel és dinamikával való kapcsolatát hangsúlyozta. Saját oktatási rendszert dolgozott ki, amelynek elsőrendű célja volt az embereknek megadni a mozgás örömteli élményét koruk, nemük és adottságaik szerint. Óráin nem mutatta elő a mozgásokat a tanítványoknak, úgy mondta el, hogy a tanítvány önmagából valósítsa meg a mozdulatot, mivel úgy gondolta, hogy az utánczás gépiessé teszi a mozgást.¹⁶⁷ Kállay Lili a

¹⁶³KÁLLAI Lili: Mozgásművészeti rendszerem. II. *Táncművészeti dokumentumok*, 1983. 95.

¹⁶⁴KÁLLAI 1990. i. m. 20. Ugyanezt ld.: [n. n.] Beszélgetés a tánc jövőjéről. Lábán Rudolf, a mozgásművészet úttörője Budapesten. Lapkivágot. OSZMI, Táncarchívum. Kállay Lili hagyatéka, 6. fond.

¹⁶⁵Kállai Lili emlékei a mozgásművészet hőskoráról. Az interjút GELENCSÉR Ágnes és KÖRTVÉLYES Géza készítette. *Táncművészeti dokumentumok*, 1982. 195.

¹⁶⁶DIENES 2005. i.m. 141–142.

¹⁶⁷KÁLLAI 1990. i. m. 20.

mozgás és kifejezőképesség fejlesztésével a mai élet követelményeinek megfelelő embert akart nevelni, ezért nem csak a testtel foglalkozott, hanem az emberi képességek (akaraterő, gyors reagáló képesség, a hallás és látás) fejlesztésével is. Mindemellett, a táncosok képzésénél a képességek fejlesztésén, és a gátlások levetkőzésén túl (amelyek gátolják, hogy az ember eredendő fantáziája és szabad mozgása kibontakozhasson) a legfőbb célnak azt tekintette, hogy a „test, mint egy hangszer, tökéletesen alkalmassá váljon a külső és belső impulzusok, érzelmek és hangulatok, gondolatok kifejezésére, interpretálására.”¹⁶⁸

Rendszerének nagyon fontos eleme volt az egészség. Erről minden anyagot összeszedett. A növendékek anatómiát is tanultak, még boncoltak is.¹⁶⁹ Rendszerének jelentős részét a légző–lazító gyakorlatok képezték. A test középpontjából, légzéssel indította a mozgást, elérve ezzel, hogy mozdulatnak jelentése legyen. A művészetnek ugyanis, mint tartotta, nem csak erőfoka van (időben és térben történik), hanem jelentése is: a művészet lényege a tartalom és forma együttesének harmóniája.¹⁷⁰ Kállay Lili ezen gondolatait érlelte tovább tanítványa, Maria Fay, aki arra a kérdésre, hogy mit emelne ki egykori mestere rendszeréből, mik a tőle tanult legfontosabb dolgok, azt válaszolta: „az ember anatómiailag világosan és logikusan felépített órát tartson. A másik nem kevésbé fontos alapelve volt, hogy ha az ember mozgást tanít – és valójában mindegy hogy ezt balettnek, művészi tornának vagy modern táncnak hívjuk –, meg kell tanítani a növendékeket és a táncosokat a helyes, hatékony lélegzésre, s hogy a ritmusnak és a dinamikának mi a szerepe a táncban. [...] A Royal Ballet-nél és a Royal Academy-nél nagyon sikeres karakteróráimat például úgy építettem fel, hogy a [...] feszítés és lazítás mindig megfelelő legyen, s hogy a tánc közben helyesen lélegezzenek a táncosok.”¹⁷¹ A képességfejlesztő (akusztikus, vizuális, motorikus, dinamikai és intuíción) gyakorlatokat a már tanulmányaikban előrehaladt táncosoknál stílus és formaérzék-fejlesztő gyakorlatok egészítették ki: vagy a zenei formákból indultak ki, és a zene ritmusát, dinamikáját, hangulatát, stílusát érzékeltették mozgásban, vagy pedig a térből és annak testre gyakorolt hatásából (húzó, lökő, taszító stb.).¹⁷² Az 1940-es évek elején (Hollán Ernő utca, XVII. évfolyam) a Kállay iskola korosztály (serdülő vagy gyermek), nem (asszony vagy férfi torna) és foglalkozás (háziasszony vagy tisztviselő) szerint is elkülönítette a laikusok tornatanfolyamait. A professzionális (tanár vagy művészképzésben), ami a legfurcsább, hogy az elméleti tárgyak között a fizika és geometria is helyet kapott.

¹⁶⁸KÁLLAI Lili: Mozgásművészeti rendszerem. I. *Táncművészeti dokumentumok*, 1982. 197–198.

¹⁶⁹DETRE Katalin interjúja Brandeis Elzával (magántulajdon).

¹⁷⁰KÁLLAY 1990. i. m. 22.

¹⁷¹FUCH Livia: Nem sokat, inkább jól! Beszélgetés Fáy Máriával. *Táncművészet*, 1990/ 12. 22–23.

¹⁷²KÁLLAI 1983. i.m. 106.

Táncnál a népies motívumokat, a szteppet és az akrobatikát említik. Valószínűleg ekkortájt taníthattak Kállay-módszert a Pécsi-féle Zeneiskolában (Kubinyi utca 8.).¹⁷³

A Kállay-iskola virágkora az 1930-as és 40-es évekre esett, ekkor születtek a nagyobb szabású tánckompozíciók, mint a *Színek élete*, amely a pirkadattól a sötétedésig a természet színeit (nap sárga, zöld, vörös) vitte színre különböző megvilágításokkal, vagy a *Hídavatás*, amely Arany János *Hídavatás* című balladájából indult ki. A haláltáncokat idéző Aranyballadát a budapesti Margit híd felavatását követő öngyilkossági hullám (a sok hídról való vízbeugrás) ihlette, a versben szinte filmszerű gyorsasággal tűnnek fel, és válnak a víz martalékává a nagyvárosi élet különféle karakterei. A táncban a mélység és magasság érzékeltetésére dobogót helyeztek el a színen: az embereket alakító táncosok fent mozogtak, míg az alsó szinten lévő csoport a hullámok mozgását imitálta.¹⁷⁴ Kállay Lili legfontosabb tanítványai az erdélyi származású, később Izraelben letelepedő és tanító Balázsfalvy Muci, és a magyar mozdulatművészet „ugróbajnoka”, Brandeisz Elza voltak. A második világháború árnyékában, a zsidótörvények életbe lépésekor, az iskolát Brandeisz Elza segítségével tartották fenn, úgymond az ő neve alatt működtették, a Brandeisz-vezette Kállay-iskola számít az iskola harmadik periódusának. Valószínűleg Brandeisz vezető szerepének köszönhető, hogy Brandeisz Elza 1941. június 15-i önálló előadásán, ugyanaz az Irsai által tervezett táncos alak szerepel, mint az iskola programjain. A Kállay-iskola logóját, Kállay Lili rokona, Irsai István tervezte, a Szentpálét pedig Bortnyik Sándor. A Kállay-iskola egyéb képzőművészeti kapcsolatairól nem nagyon tudunk: az 1933. február 19-i matiné kosztümjeit két művésznő, Heimann Else és Lajta Susie „a párizsi Folies Berger tervezői” alkották és Kürti László vetítésével volt árnyjáték is.

A második világháború után, a mozdulatművészet újraéledésekor, a Kállay-növendékek a Berzik-növendékekkel együtt Rosalia Chladek bécsi nyári tanfolyamaira jártak, ahol Brandeisz Elzát a kis Chladeknek hívták. Tudniillik annak tanfolyamán Brandeisz Elza tudta Chladek technikáját a legjobban magáévá tenni: az emelkedést és az esést, ami olyan természetesen jön a testből.¹⁷⁵ A második világháború után – a kommunista rezsim hatalomra kerülésekor – Kállay Lili szerepe kérdésessé válik, iskolája sokáig küzd a betiltás ellen, de szerepét még alaposabban körbe kell járni.¹⁷⁶

¹⁷³A programok magántulajdonban vannak.

¹⁷⁴DIENES 2005. i.m. 142.

¹⁷⁵Detre Katalin interjúja Brandeisz Elzával (magántulajdon).

¹⁷⁶DIENES 2005. i. m. 142.

A Berczik-iskola története¹⁷⁷

A Berczik-iskola, az ötödik nagy iskola, a többi iskolától több szempontból is jelentősen különbözött. Egyrészt, Berczik Sára (született Perczel Sára, 1906–1999) nyitotta meg az öt nagy magyar mozdulatművész közül legkésőbb, 1932-ben az iskoláját. Tehát módszere, már nem a „test és a lélek” századvégi kereséséből és a balett tagadásából származott. Iskolájának nyitása már arra az időszakra esett, amikor a balett elfogadottá vált a mozdulatművészetben. Kurt Jooss a Berczik-iskola nyitásával egy évben, 1932-ben adta elő híres mozdulatművészeti darabját, *A zöld asztalt*, amelybe már balettet is alkalmazott. Ugyancsak ekkortájt (1935-ben) publikálta Szentpál Olga a *Mozdulat-kulturában*, *Balett és mozdulatművészet* című tanulmányát, amelyben kifejti: „A balett és mozdulatművészet merő szembehelyezése már a múlté.[...] A cél egy új, komoly, mély, széleskörű, alapos tudáson épülő, minden szép iránt fogékony, lélekhez szóló művészet kialakítása.”¹⁷⁸ A balettnek, folytatta, a mozdulatművésztől meg kell tanulnia, hogy a zenét jobban tisztelni kell, és abban el kell mélyedni. Ugyancsak meg kell tanulnia, hogy ki kell használnia a térbeliséget a színpadon, és reagálnia kell az aktuális művészi problémákra. Ezzel szemben, a mozdulatművészet a technika tiszteletét lesheti el a balettől. A mozdulatművészetnek nem a balett-technikát kell utánoznia, hanem kialakítani egy saját, ugyanolyan szisztematikus és komoly rendszert. Berczik Sára mintha Szentpál Olga téziseinek megvalósítója lett volna. A két művész, a két nagy iskolaalapító, ennek ellenére nem nagyon ismerte egymást, csak 1945 után került sor a találkozásukra, amikor már „eltűntek a falak”. Berczik Sára ekkor ismerkedett meg Szentpál Olgával, aki azt mondta neki, hogy miért nem kereste fel őt hamarabb, mert „tulajdonképpen abszolút egyet akartunk és egyet képzeltünk el” – emlékezett vissza a találkozásra Berczik Sára.¹⁷⁹

Berczik Sára nem volt balett tagadó, sőt, főként balett-tanulmányokat végzett, és a balett felől érkezett a mozdulatművészethez. Csodagyermekként nevelőanyja és nagynénje, Perczel Karola balett művész vezette be a tánc világába, aki külföldi balett-társulatok tagjaként az első világháború kitörését megelőzően több mint tíz éven át járta Európát.¹⁸⁰

¹⁷⁷A Berczik iskola adatai ahol külön nem hivatkozunk rá, Lenkei Júlia Berczik-interjújából vagy Detre Katalin és Vincze Gabriella E. Kovács Éva interjújából származnak.

¹⁷⁸SZENTPÁL Olga: Balett és mozdulatművészet. *Mozdulat-kultura*, 3. 1935/1. 5–6: 5.

¹⁷⁹Lenkei Júlia interjúja Berczik Sárával, magántulajdon.

¹⁸⁰DEVECSERI Veronika: Berczik Sára egyetemes táncművész. *Tánc tudományi Tanulmányok*, 1996/1997. 39–54: 43. A szerző Devecseri Veronika táncpedagógus, Szöllősi Ágnesnek, Berczik Sára egyik kiemelkedő tanítványának a lánya.

Berczik Sára öt–tíz évig nagynénjétől (ő maga kilenc évre emlékszik),¹⁸¹ illetve rövid ideig Nirschy Emília balett művésztől klasszikus balettet (orosz és olasz iskolát) tanult. A mozdulatművész csak viszonylag rövid ideig tanult mozdulatművészetet: tizenöt évesen, amikor Ehrlicher Gusztáv, a Harmónia Koncertiroda munkatársa megnézte egy művészi improvizációját és tehetséget látott benne, tett egy nyáron bécsi tanulmányutat. „Ott voltam először hat hétig, aztán három hónapig” –nyilatkozta,¹⁸² amely során próbált mindent magába szívni.¹⁸³ Egyszerre négy helyet látogatott, délelőtt is három órája, délután is három órája volt, a lába estére teljesen feldagadt, borogatni kellett. A négy látogatott iskola Ellen Tels, a Wiesenthal-nővérek, a bécsi Opera balettmesterének, Carl Godlevszkinek az iskolája, és egy Mensendieck-módszer szerint oktató intézmény volt.¹⁸⁴ Ez utóbbi különösen fontos, mivel a Mensendieck-módszer felhívta Berczik figyelmét a törzsmunka jelentőségére, amelyet az Ella Ilbaknál végzett további tanulmányok tovább mélyítettek benne. Ennek alapján utána Berczik Sára a törzset négy szakaszra osztotta és bevezette a törzshullám fogalmát De, ezek mellett, Berczik látta, ismerte, tanult, Dalcroze-módszert is. „Kratina, aki később a laxenburgi iskolának volt a vezetője, hallatlanul érdekes volt, kezdte azt, hogy felugrott, és az ugrás közben a levegőben, [olyan volt] mint egy rongybaba. Ez olyan nehéz, mert ugrani úgy kell, hogy megfeszül [sz], csak így tudok felugrani. És ő fent, az ugrás tetőfokán, a magasság holtpontján teljesen ellazult.” – emlékezett vissza Berczik Sára. Ennek ellenére, a baletten kívül, minden mást dilettánsnak, amatőrnek gondolt. Berczik Sárának, mivel nagynénje, a híres balett táncos ehhez ragaszkodott, egyszerre volt balett és mozdulatművészeti oktatása Bécsben: több mozdulatművészeti iskolában, de ugyanakkor Godlevszkinek a balettiskolájában is tanult.

Berczik Sára a balett felől a mozdulatművészethez, a zene miatt érkezett. Bár profi balett táncos volt, az nem elégítette ki. Tánc tanulmányaival egy időben zenei tanulmányokat is folytatott, később zenei diplomát szerzett. A Zeneakadémia zongoraszakán 1926-ban, az énekszakon 1931-ben szerzett diplomát.¹⁸⁵ Zenetanulmányai közepette, a tanult zene és a mozgás között párhuzamokat keresve döbönt rá, hogy a modern zene akadémikus balett-tudásával nem tolmácsolható. Az a gondolata támadt, hogy a zenei modulációt követve, a modern zenéhez hasonlóan a mozgásban is megpróbálható a modern formaalakítás. Így kísérletezésbe kezdett, kutatta, hogy a táncban milyen új formák, pózok, illetve a

¹⁸¹SZÖLLŐSI Ágnes: Beszélgetés Bercik Sárával 1977 júliusában. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1977. 58.

¹⁸²Berczik Sára három bécsi tanulmányútra emlékszik.

¹⁸³b. m.: Perczel Sári debüje. *Világ*, 1922. október 31. Újraközölve: LENKEI 1993.i.m. 30.

¹⁸⁴Devecseri 1996/1997. i.m. 41–44.

¹⁸⁵Devecseri 1996/1997. i. m. 43.

mozdulatoknak milyen újfajta összefűzése Bár tisztában volt vele, hogy a mozdulatművészetben a dilettantizmus uralkodik (tisztelet a kivételeknek, a nagy iskoláknak), megvilágosodott benne. „Hogy mi az, amit evvel tenni kell, hogy itt egy olyan technikai módszert kell felállítani, amelyik, azt lehet mondani, hogy olyan hivatásszerű, és olyan precíz és olyan pontos, mint egy balett.”¹⁸⁶

Kitalálta a saját módszerét, ami „egy nagyon szabad módszer volt, és összekötötte a tereket, a profilt, a triédert, az "en face"-t. Ami a Dienes-iskolában ilyen volt (bemutatja), az ott ilyen lett (bemutatja). Teljesen mindent bele lehetett húzni, ki lehetett dobni, fel lehetett emelni, el lehetett tüntetni, szóval igazi szabad stílus volt. Ott az ember leülhetett és csak a kezével táncolt. Mindent lehetett. Na, most ez azt, akinek egy kis fantáziája volt, nagyon inspirálta” – emlékezett vissza Berczik Sára módszerére E. Kovács Éva.¹⁸⁷ Másrészt, abban is különbözött a mozdulatművész a többi nagy iskolaalapítótól, hogy nem hivatalosan szerezte meg a diplomáját. Ő elsősorban egy balett táncos volt, akinek külföldön csak rövidke mozdulatművészeti tanulmányai voltak. Így diplomáját honosítania kellett. Szerencséjére, Berczik Sára nagy múltú balett táncos családból származott: az Állami Táncmesterképző Tanfolyam vezetője, Róka Gyula, „nagynénje csodálója volt: „elmentem a Rókához, aki hát nagyon büszke volt az ő pozíciójára, egy régi ilyen tánctanári család volt, úgy tudom, az én nevelőanyám nagyon jól ismerte, mert hiszen ezeket a régi embereket ő nagyon pontosan ismerte”, de Róka jóindulata ellenére, ahhoz, hogy taníthasson, a minisztérium engedélyével működő Állami Tanfolyamon is, diplomát kellett Berczik Sárának szereznie.¹⁸⁸ A mozdulatművészek közül, Kállay Lili anno Perczel Karola tanítványa és asszisztense volt, aki Perczel Karola mellett tanított is. „Nagyon jó barátom is volt, nagyon jóban voltam evvel a nagyon aranyos növendékével [a nagynénémnek] és most hát ugye már tanártársával is” – emlékezett Berczik Kállay Lilire. Így Kállay támogatta, és segítette Berczik Sárát, aki gyorsított tanfolyamon, pár hónap alatt szerezte meg a hároméves képzés diplomáját. „Így akkor egy szeptembertől egész májusig, vagy nem tudom, mikor volt a vizsga, tehát pár hónap alatt, öt hónap alatt ezt a három év izét, lettem a vizsgát, hivatalosan kijöttek, sőt hát például a Zichy gróf úgy nyilatkozott, hogy mióta a Mozgáskultúra fennáll, ilyen vizsgát még nem látott.” A gyorsított diplomára azért volt szükség, mivel Berczik Sára nagynénje,

¹⁸⁶Lenkei Júlia interjúja Berczik Sárával, magántulajdon.

¹⁸⁷Lukin Zsuzsa, Vincze Gabriella és Detre Katalin interjúja E. Kovács Évával, 2014. magántulajdon.

¹⁸⁸A magyar mozdulatművészek érdekeik érvényesítése érdekében, 1928-ban létrehoztak egy közös mozdulatművészeti egyesületet, a Mozdulatkultura Egyesületet. 1929-től a mozdulatművészet oktatása csak állami diplomával volt lehetséges. Ekkor a Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyamot (amely eddig balettet és társastáncot oktatott) mozdulatművészeti szakkal bővítették. Az állami tanfolyamon, ahová az iskolák képzését már elvégzett táncosok kerülhettek, a mozdulatművészet oktatását a Mozdulatkultura Egyesület felügyelte. A külföldi diplomákat ekkortól nem fogadták el.

Perczel Karola rákos lett, és Perczel (Berczik) Sárának, habár utána még hosszú ideig élt nagynénje (nevelőanyja), tanítói állás után kellett néznie. Az előadói pályájára készülő táncosnak csupán néhány fellépése volt, kevés időt töltött a színpadon. Két budapesti klasszikus táncestjéről tudunk, amelyeket 1922 októberében és 1923 februárjában tartott, majd az előadásokat támogatója, a Skála segítségével, eljutott Debrecenbe, Nyíregyházára, Nagyváradra és Nagykárolyba is.¹⁸⁹ Az est részben balett, részben modern számokból tevődött össze: az előbbire példa a Grieg *Poetische Tonbilder*-jére lejtett tánc, amelyben Berczik Sára a tavasz és nyár hangulatát, képeit tolmácsolta spiccen.¹⁹⁰ Az utóbbit a Lasson zenéjére táncolt *Fohász* vagy a Wagner zenéjére előadott *Tűzvarázs* képviselte, amelyeknél Berczik Sára az Ellen Telséknél látott megoldásokhoz nyúlt: bő, görögös ingben, fekete drapériával letakart dobogón táncolt. A *Tűzvarázs*ban vörös görögös ingben lépett a porondra, és hosszú haját kibontva viselte, amely mint a tűz lobogott. Mozgásával is a tűz pislogását, lobogását imitálta: a karnak egész kis vibrálásával kezdte, ami mind erősebb-erősebb mozgásba csapott át, követve a törzs nagy kilengéseit.¹⁹¹ 1932-ben, miután az ismertetett módon, Berczik Sára, megszerezte a mozdulatművészeti tanári diplomáját, iskolát nyitott. Rögtön tanárképzős növendékei is lettek, mivel egyrészt egy teljesen önálló módszert oktatott, amelyet már bécsi tanulmányai óta fejlesztett. Másrészt, nevelőanyja (Perczel Karola) volt tanítványai (például Hajós Klára) is becsatlakoztak az órájára. Hajós Klára (ex-Madzsar és valószínűleg ex-Wigman növendék) az 1930-as években, a Vilmos császár úton önálló iskolát is működtetett, amelynek a plakátját, programját Lengyel Lajos tervezte meg.¹⁹² Berczik Sára rendszerének felállításakor nem számíthatott a Mozdulatkultura Egyesületre, hiszen ott a tagok között nem volt kommunikáció. Minden iskola rendszeréből volt nagyon jó és nagyon előrevivő, ezeket össze kellett volna hangolni, mi az, ami igazi érték, de ez nem történt meg-emlékezett vissza. Neki a háromszáz év alatt kikristályosodott balettel szemben, csupán néhány éve volt, hogy rendszert alkosson, amit ő zeneakadémiai tanulmányai alapján, meg is kísérelt. Berczik Sára kikristályosodott oktatási elvei az egyéni képességek fejlesztésén alapultak.¹⁹³ „A Sári néninek azért olyan csodálatos a módszere, rendszere, mert ő először a testrészek függetlenítésével tanít, vagyis mindenki megtanulja használni az összes részleteit, és abból építi össze a mozdulatokat. Tehát az

¹⁸⁹Lenkei Júlia interjúja Berczik Sárával.

¹⁹⁰Perczel Sári II. klasszikus táncestélyének programja, 1923. február 18. Vigadó. OSZMI Táncarchívum, jelzet: TA/TA886/165.

¹⁹¹Berczik Sára visszaemlékezése, idézve: <http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/mozdmuv/szemely/berczik2.htm>, az utolsó letöltés dátuma: 2013. 09. 11.

¹⁹²BÍRÓ Miklós: *Magyar grafikai almanach*. Budapest, 1933. 169.

¹⁹³E. Kovács Éva szóbeli közlése, 2013.

ember nem kap valamit készen, hanem megtanulja minden testrészét, – mint a zongoránál az összes fehér és fekete hangok mindegyikét – hogy az milyen, és hogy lehet megmozdítani, mik a határai, mik az engedélyezett nyújtásai, hogy mit szabad még, és mit nem.” – emlékezett vissza Berczik Sára módszerére a ma is a technikát oktató E. Kovács Éva.¹⁹⁴

A Berczik-metodika három pillére az „aktuális mozgástan”, az „intellektuális mozgástan” és az „affektív mozgástan” volt. Az aktuális mozgástan alatt az emberi testfelépítést is figyelembe vevő testképzést és tánctechnikát értették. Az „intellektuális mozgástanban” a mozgásnak az intellektuson keresztül elérhető részét tárgyalták: a testtudatosítást (az önkontrollal történő mozgást), a formalítás fejlesztését, a színpadi formák tudatosítását a hallgatókban, illetve a komponálás, kompozíció kérdéseit. A kompozíció és komponálás legfőbb elemei a tér (a térrajz, a csoportok térbeli szerkesztése és a mondanivaló viszonya a csoporttal illetve térrajzzal), az erő és az idő. Az idő tudatosítását, mivel az idő mind a mozgás, mind a zene lényeges eleme, zenei formatani elemzésekkel gyakorolták, így jutva el a mozgás azonos időben való vizsgálatáig, illetve annak folyamatkarakterében történő analíziséig. A harmadik kategória az „affektív mozgástan”, a tulajdonképpeni mimikus jelleggel, a kifejezéssel foglalkozott. A növendékeknek hangulatokat, embertípusokat vagy elvont fogalmakat (szél, nap) kellett mozgással tolmácsolniuk. Ide tartozott az is, hogy más művészeti ágak (a képzőművészet és a zene) alkotásait a mozgás nyelvén szólaltassák meg. Az „affektív mozgástanban” foglaltak, a mimikus jelleg a Berczik-koreográfiák többségét jellemezte: a *Belső hangban* E. Kovács Éva Rodin *Gondolkodójától* ihletett koreográfiát adott elő, míg a *Pietà*ban a klasszikus bibliai témát idézte meg: a földön ülve mintegy képzeletben a táncosnő a kezében tartotta a halott Krisztust, amely a koreográfia végén az álló táncosnő kezéből az égbe szállt. Az elvont fogalmak vagy helyzetek megjelenítésére példákat hozva, az *Elemek* táncszvitben a föld–tűz–levegő jellege lett tolmácsolva, míg a *Cellában* esetében a kezdő képnél a táncosnő a kezeivel egy képzeletbeli tömlőc rácsait tapogatta végig, amelyből ki akart törni, ám a végén visszatért a kezdőhelyzetbe, a kitörési kísérlete kudarcot vallott.¹⁹⁵ Berczik Sára későbbi (nem az 1932 körüli) tanítványai: Szöllősi Ágnes, Winter Jocó vagy E. Kovács Éva más-más helyről érkeztek. E. Kovács Éva az Állami Tanfolyamon (Hirschberg Erzsébet, Winter Jocó, Beöthy Olga, és Gelencsér Ágnes évfolyamtársaként),¹⁹⁶ került a Berczik-növendék, vezetőtáncos Winter Jocó (Bródy Vera bábművész unokatestvére) hatása alá. E. Kovács Éva, Dienes-növendék, Berczik Sára

¹⁹⁴Detre Katalin interjúja E. Kovács Évával, 2006 (magántulajdon).

¹⁹⁵E. Kovács Éva szóbeli közlése, 2013.

¹⁹⁶Gelencsér Ágnes Körtvélyes Géza felesége volt. Beöthy Olga és Hirschberg Erzsébet Dienes-növendék, Winter Jocó Berczik-növendék.

későbbi legfőbb táncosa, ezután megkereste Berczik Sárát, de „Sári néni nem akart felvenni, azt mondta, más iskolából nem vesz föl senkit. Mondtam: jó, rendben van, akkor abba hagyom a műfajt. Vagy felvesz, és akkor tanulok tovább, mert amit eddig tanultam, az nem tánc! Mert a profil gyakorlatok, az „en face” gyakorlatok, a triéder gyakorlatok, ezek mindenek a térben, de nincs köze a táncművészethez! Ezek formák, gondolatok, hullámok – ebből tánc sose lesz.”¹⁹⁷ Berczik Sára a Teréz körút 44-ben tartott iskolájában több órátípust tartott¹⁹⁸: volt művészképző, gyerekórák, meg a gyógytorna. A zenét az órákhoz Berczik Sára biztosította. A művészképzőbe Dési Márta, Winter Jocó, Szöllösi Ágnes, Hollós Ágnes és E. Kovács Éva jártak. A növendékek koreográfiái úgy születtek, hogy Berczik és a növendékek közösen kiválasztották a zenét, utána a növendékek a zenére improvizáltak, amelyet Berczik visszatanított nekik. Az egyik legismertebb Berczik koreográfia, a Susanna Egrinek tervezett háromperces *Őszi levelek* (zene: Kodály Zoltán, 1944) szóló, amelyet Egri az *Istenek-Emberek* című Berczik-koreográfiával együtt is előadott, és amelyet a külföldi szakirodalmak is fel-felhoznak.¹⁹⁹ A legtöbb koreográfia (*Pietà, Cellában, Belső hang, A halál és a lány [sic!], Ideális pikoló, A hunok lánya, Elemek táncszvit*) jellege, mozdulatai nagyjából E. Kovács Éva elmondásai alapján ismertek, de ezeket más helyeken említjük majd meg. A mozgáshumoreszken (*Ideális pikoló*, népies táncon (*Forgató, Andalgós, Párnás*), és a drámai táncon (*Pietà, Cellában*) túl, azonban léteztek „habosabb”, romantikus darabjai is az együttesnek, mint a *Lila* melléknévvel kezdődő tánc. Devecseri Veronikának köszönhetően, Szöllösi Ágnes koreográfiái (*Cigány tánc, A hammelni patkányfogó*) is viszonylag jól ismertek, többnek a kosztümje is fennmaradt. Bár a Berczik-iskola szólóiról és duóiról ismert, volt csoportos tánca is. Egy 1946 utáni művészdélutánon, bemutatták a *Görbe tükör* című egymáshoz lazán kapcsolódó hatrészes, mozgáshumoreszkekből álló koreográfiát. A *Görbe tükör* utolsó koreográfiáját, a *Prospektust*, öt Berczik-tanítvány táncolta.²⁰⁰

A második világháború után a Berczik-növendékek (Szöllösi Ágnes, Dési Márta és E. Kovács Éva) – a Kállay-növendékekkel együtt – Bécsben, Rosalia Chladeknél és Hanna Bergernél nyári tanfolyamot végeztek, ahol 1946-ban kapcsolatba kerültek az épp Bécsben tartózkodó Harald Kreutzberggel is.²⁰¹ Berczik Sárának ugyancsak fontos szerep jutott a

¹⁹⁷Detre Katalin, Lukin Zsuzsa és Vincze Gabriella interjúja E. Kovács Évával, 2014.

¹⁹⁸Az iskola a háború után a Szent István parkban volt.

¹⁹⁹*La danse en solo. Une figure singulière de la modernité.* Szerk. Claire ROUSIER. Pantin, Centre national de la danse, 2002. 169.

²⁰⁰LENKEI 1993. i.m. 200.

²⁰¹*Nyolc magyar táncművésznő Bécsről*, lapkivágat, 1946 (magántulajdon). E. Kovács Éva később meglátogatta Kreutzberget Salzburgban is.

magyar mozdulatművészet betiltása után: a Testnevelési Főiskolán elindult volna, sajnos nagyon rövid életű volt, egy úgynevezett tánc szak. A tánc szak vezetője lett volna Szentpál Olga, a modern technikát pedig Berczik Sára tanította volna. Berczik Sára a betiltás után, egy ideig még művészi kezdeményezésekben is részt vett: a Royal Varieté (Madách Színház) szerződtette olyan Berczik növendékekkel, akik gyerekkoruktól Berczik-növendékek voltak és a háborúban elvesztették családjukat. A kitelepítések után, amelynek férje miatt a művésznő is áldozata lett, Berczik Sára, a Testnevelési Főiskolán, művészi tornát oktatott, illetve ritmikus sportgimnasztika edző volt. Berczik Sára kisebb módosításokkal (a művészeti munka elhagyása miatt) ugyanazzal az esztétikai szemlélettel, ugyanazt a módszertant oktatta 1932-től haláláig.²⁰² Tanítványa, E. Kovács Éva Mészáros utcai lakásában ugyancsak tovább folyt és a mai napig folyik módszerének oktatása. A Berczik-módszert tanítja és népszerűsíti a Budai Táncklub is.

A Kármán-iskola története

Végezetül, a Kármán-iskoláról is néhány szót kell ejtenünk, mivel bár több kis iskolát (Lotte Wilke, Turnay Alice, Bierbauer Clarisse) más helyen említünk, a Kármán-iskolát nem, pedig az iskolát képzőművészeti kapcsolatai miatt fontosnak tartjuk. Ettől függetlenül is, e kis iskolák vezetőinek (Bierbauer Clarisse-nak, Popper Ágnesnek, Ékes Klárának, Turnay Alice-nak, Riedl Margitnak) a munkásságát meghatározónak gondoljuk, mivel ezek a művészek mind a Mozdulatkultura Egyesület vezetőségének a tagjai voltak. Ma még nem bizonyított, de valószínű, hogy Bierbauer Clarisse volt az egyik legbefolyásosabb mozdulatművész az 1910-es években (Lukács például a Tanácsköztársaság alatt Madzsar és Dienes mellett tőle kért javaslatokat), aki ezt a pozícióját még az 1930-as években is részben megőrizte.

A Mozdulatkultura Egyesület, egy egyértelműen szakmai, hatalmi szerveződés volt, amelynek történetét, az alapító tagok illetve a későbbi vezetők változását, már csak azért is izgalmas megnézni, mert ebből kiderül, hogy ki került hatalmi viszonyba, kik váltak mellőzötté stb. Ki melyik bizottságba volt (pedagógiai, művészi, sajtó, propaganda). Az 1928-ban alakult, és 1934-ben újraalakult egyesület tagjait, vezetőit megnézve látható, hogy

²⁰²FENYVES 2013. i.m. 181.

a Jaschik Álmos és Dienes tanítvány Klár Klára vagy a nemzeti vonalat képviselő Békési Mária 1934-re eltűnt az egyesületből, viszont a nagy iskolák vezető táncosaikat is pozíciókba emelték. De miért is? És miért mondott le ekkor Zichy Géza Lipót? Nem lehet, hogy az aktuálpolitikai események hatására (baloldali kórusok betiltása Magyarországon, Hitler hatalomra jutása) már problémásabbá tette egy ilyen egyesületben való részvételét? Az egyesület 1934-es alelnökei (Szentpál, Kállay, Riedl stb.) között találjuk Kármán Erzsébetet is. A második körbe, a tagok közé Kármán Erzsébet, Szentpál Olga és Kállay Lili tanítványai, családtagjai kerültek illetve Turnay Alice, Káldorné Ritter Mária és Bierbauer Clarisse tartozott. A harmadik kör, az alkalmanként említett Holokauszt áldozat Ékes Klára, és Popper Ágnes volt. 1934-ben a tanárképes, tehát állami tanfolyamra küldők a Kállay-, Madzsar-, Szentpál-, és Dienes-iskola mellett, Turnay Alice, Kármán Erzsébet, Bierbauer Clarisse, Riedl Margit és Popper Ágnes iskolája volt.²⁰³A tagok között találjuk, családi kapcsolataik miatt, Rabinovszky Máriusz és Hevesy Iván művészettörténészeket, Káldor György újságíró, és Jemnitz Sándor zeneszerzőt is.²⁰⁴

A Mozdulatkultura Egyesület egykori alelnökének, Kármán Erzsébetnek a férje, Róna Imre, a *Világ* és a *Nyugat* újságírója volt, aki előbb az 1920-as évek végén Berlinbe, majd 1931 környékén Amszterdamba ment, ahol fotográfusként dolgozott, és ABC Press név alatt, 1935-ben, létrehozta Hollandia első fotóügynökségét.²⁰⁵ Kármán Erzsébet Hamburgban, Münchenben, Breslauban és Berlinben tanult mozdulatművészetet. 1920-ban alapította iskoláját, amely az 1920-as évek végétől a Vilmos császár úton működött. (26. kép) Tagja volt több német mozgáskultúra egyesületnek (lásd a külföldi fejezetet) és a Mozdulatkultura Egyesületnek is, iskolája jogosult volt arra, hogy az Állami Tanfolyamra diákokat küldjön. A színpadi művészi tánc és mozgáskórus képzés mellett, iskolájában zenés gyermektornára és testformáló illetve test plasztikai tornára is lehetőség nyílt. Jó időben, iskolája tetőteraszán, a szabadban folytak az órák. Akárcsak Szentpál Olga, Kármán is tartott nyári tanfolyamokat, amelynek helyszíne Kisoroszi volt. Kármán 1936-ban hagyta el Magyarországot és költözött Amszterdamba. Iskolájának ismert egy 1931. januári Rádus Színházban, egy 1932. május 25-én a Magyar Színházban tartott előadása és egy 1933. júniusi fellépése. Kármán asszisztense Forbáth Lujza volt, aki Kármán mellett, a Günterschulében és Hellerauban tanult. Forbáthot, az egyik korabeli kritika a magyar mozdulatművészet legkiválóbbjai közé sorolta. Az iskolai előadások zenéinek egy részét is

²⁰³Popper Ágnes Riedl Margiton keresztül küldte állami tanfolyamra a tanítványait.

²⁰⁴Az egyesület 1934-es adatait a Mozdulat-kultura 2. 1934/1. 15 és a Mozdulat-kultúra 2. 1934/2. 13–14. alapján közöljük.

²⁰⁵Róna Jutka információja.

Forbáth szerezte vagy állította össze (például az *Exoticáét* vagy a *Dobbantóét*). Az együttes kosztümjeit és díszleteit Berény Róbert tervezte, akinek a lánya, Berény Vera, a Kármán-táncsoport tagja volt. Legismertebb tanítványa Kármánnak, Seidner Márta, aki később Iványi Márta néven, az Újlipótvárosban terhes torna órákat tartott. A tanítványokról általában elmondható, hogy jól szituált „úrilányok” jártak a Kármán-tanfolyamra.²⁰⁶ Az 1931-es, Ráduszbán tartott előadáson lett bemutatva Forbáth híres, *Tánc a cintányérral* kompozíciója, amelyet a táncosnő, a Berény Róbert által tervezett „ízlésesen dekorált” kosztümben adott elő. A bemutatót a korabeli ismertető szerint, Kernstok Károly is megnézte.²⁰⁷ Az 1932-es előadáson etűdöket is bemutattak (ugrások). Csak néhány koreográfia, mint az *Üzemi baleset*, volt Kármán kompozíciója, a többi a növendékek és Forbáth koreográfiái voltak. A programra nézve, az egyik észrevétel, hogy Kármánnak feltűnően sok állami diplomával rendelkező táncosa volt. A másik, hogy ő is alkalmazott mozgáskórusokat és a Palasovszkyéknál ismert „emberdíszleteket”. A *Gulliver és Liliputiakban* a vasúti kocsikat és a sorompót, a *Ligeti vusrsliban* a körhinta lovakat táncosok alakították. A ritmusnak és a zenének kiemelt szerepe jutott a kompozíciókban, például az *Üzemi balesetben*, amely felfogható géptáncnak is, a gépek ritmusát és mozgását utánzó csoportmozgáshoz ütőhangszeres zenekíséret társult.²⁰⁸ Kármán Erzsébet Hollandiában is folytatta a mozdulatművészeti oktatást. A gyermektornáról könyvet adott ki.

Összegezve, a hat iskoláról ismertetett adatokat, az alábbi megfigyeléseket tehetjük. A magyar mozdulatművészet kezdete 1911 volt. Az első iskolák a Polányi családhoz köthetők (1911–12). A nagy iskolák közül Madzsar Alice kezdi meg először az oktatást, aki 1912-ben már nyilvános helyen (Liget Szanatórium) is tanfolyamokat tartott. Az orkesztikai vonal, a nagyok közül a második, amely 1914 őszén indította be a tanfolyamait (Bertalan Vera, később 1916–17-től fokozatosan bevonódva, Dienes Valéria).²⁰⁹ Az orkesztikai vonallal egy időben, 1914 végétől, már Dalcroze (Ferand) és a lohelandi-iskola tornája (Bierbauer Clarisse) is elérhető volt Magyarországon. A magyar „modern tánc” kezdete azonban ennél későbbre tehető, és megállapíthatatlan ki ebben az első. Hiszen 1916-ban Ernst Ferand és Bertalan Vera, 1917-ben Dienes Valéria, Bierbauer Clarisse illetve Szentpál Olga-Lotte

²⁰⁶[n. n.]: A modern nő sportja: a mozgásművészet. *Színházi Élet*, 1929/44. 106.

²⁰⁷*Színházi Élet*, 1931/4. 87.

²⁰⁸*Beszámoló az 1932-33 évről*. Újságkivágat a Kármán-család tulajdonából. Az újságkivágat a Mozdulat-kultura című lapból származik.

²⁰⁹Az orkesztikai vonal 1914 ősze előtt nem hirdet meg nyilvános tanfolyamokat, magántanítványaik, zárt kis közösségeik vannak csak.

Wilke már egyaránt nyilvános, színházi esteket rendezett. Tehát a nagy irányzatok egyszerre hódították meg a magyar színpadot.

Az 1910-es évek táncművészetileg Magyarországon még egy szecessziós irányzat, legfőbb irányzata a klasszicizálás. De az 1910-es évek végén, külföldi átvételre, megjelenik az expresszionizmus párhuzamos jelensége, az expresszív tánc is.

1920-tól változás állt be a magyar mozdulatművészetben, az 1920-as évek közepétől mind a Kállay, mind a Szentpál, mind Dienes és Madzsar-iskolának rendszeresek voltak a fellépései. A magyar mozdulatművészet a városi nők tornájaként úgymond tömegmozgalommá vált. Így fontossá vált – ha el akarták kerülni a színvonal csökkenését – a mozdulatművészet oktatásának szabályozása. Mivel a mozdulatművészet tanítására szóló engedélyt nem a Táncmesterképző Tanfolyam adta ki (oda csak a balett és a társastáncok tartoztak), a belügyminiszter egy 1925-ös rendeletével a mozdulatművészetet az Országos Testnevelési Tanács felügyelete alá rendelte. Az iskoláknak számot kellett adniuk tudásukról és bemutatni rendszerüket. 1928 elején híre kelt, hogy a belügyminiszter rendeletileg állami testnevelő tanári, azaz testnevelési főiskolai diploma meglétéhez készül kötni a mozdulatművészet tanítását, és a nyilvános tornatermek működtetését.²¹⁰ Ezzel a külföldön tanult iskolavezetők szorult helyzetbe kerültek, mivel már nem voltak fiatalok, így nehezen tudtak volna a Testnevelési Főiskolán, amely az ő iskoláik megnyitása idején még nem is létezett, diplomát szerezni.²¹¹ Az iskolák, hogy jogaikat biztosítsák 1928. május 7-én megalapították a Mozdulatkultura Egyesületet, melynek célja a magyar mozdulatkultura előmozdítása és helyes irányba terelése, tagjai anyagi, erkölcsi és jogi érdekeinek megvédelmezése volt.²¹² Az egyesület tárgyalásainak eredményeképpen a belügyminiszter a mozdulatművészetet 1929-ben a táncok közé sorolta, és a Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyamot mozdulatművészeti szakkal bővítette.²¹³ A mozdulatművészet széleskörű elfogadtatását és védelmét szolgálta a Mozdulatkultura Egyesület akkori elnökének, gróf Zichy Géza Lipótnak, a rokonságába tartozó Karácsonyi család palotájában, Bethlen István miniszterelnök feleségének, Bethlen Margitnak írásaiból megrendezett meseest, amelyen a Madzsar-, Szentpál-, Dienes-iskola együtt lépett fel. A

²¹⁰LENKEI Júlia: Színházi kezdeményezések a struktúráján kívül. A mozdulatművészet. In: *Magyar színháztörténet 1920–1949*. Elektronikus dokumentum, 2002. Az általam használt online változat: <http://tbeck.beckground.hu/szinhaz/htm/32.htm>. Utolsó letöltés dátuma: 2014. november 30.

²¹¹A Testnevelési Főiskolára csak harminc év alattiak jelentkezhetnek.

²¹²Az egyesület alapszabály-tervezetét közli: FUCHS Livia: Egy elfelejtett egyesület dokumentumaiból. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1990. 70. A Mozdulatkultura Egyesület 1933 és 1935 között *Mozdulatkultura* címmel folyóiratot is kiadott.

²¹³Legátfogóbb elemzését ennek lásd: BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor: *Táncosok és iskolák. Fejezetek a hazai táncművészkepzés 19–20. századi intézménytörténetéből*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2014.

Margitszigeten, a Szent István-hét ünnepeinek keretében megrendezett *Csongor és Tündén*, a Madzsar-, Dienes-, Szentpál –táncsoporton kívül Turnay Alice, Kállai Lili, Káldorné Ritter Mária és Kármán Erzsébet tanítványai is már részt vettek.²¹⁴

Táncművészeti szempontból az 1920-as évek egy rendkívül heterogén jelenség volt: az expresszionizmus, futurizmus és dadaizmus egyszerre élhetett benne. A változások roppant gyorsak voltak, egy-két év alatt létrejöttek. A mozdulatművészeti előadások és iskolák száma 1925-től rohamosan növekedni kezdett, kiterjed vidékre, minden nagyobb városba is. A keleti hatások ekkor elsősorban a Madzsar-iskolában jelentkeztek. 1928–29 körül, a magyar mozdulatművészetben egy nagy fordulat állt be. Az 1920-as évek végére a mozdulatművészet Németországban és Magyarországon egyaránt válságba került: a kiüresedés, az öncélú újdonságkeresés veszélye fenyegette. Rudolf Laban ráébredt arra, hogy a korabeli mozdulatművészet a modern tánc karikatúrája és illúziója, amely úgy gondolja, az esztétikai értékhez elegendő az érzelmi intenzitás. Mary Wigman azt hangsúlyozta, hogy milliók merülnek el a mozdulatművészetben, nem művészetként, hanem narkotikumnak használva azt. Kurt Jooss pedig úgy gondolta, hogy a német modern táncból (mozdulatművészetből) hiányzik a szisztematikus képzés.²¹⁵ Különböző megoldások születtek a problémára Mary Wigmannál, Rudolf Labannál vagy például Szentpál Olgánál. Joost az Egorovánál tett tanulmányok rádöbbenették a balett fontosságára. Véleménye szerint a tánc a lényeg kifejezését szolgálja. Amennyiben pedig a lényeg, az emberi érzések megragadását tekintjük a fő célnak, a balett és a mozdulatművészet már nem riválisok, hanem csupán az előadás során alkalmazott egy-egy eszköz, technika. E mozdulatművészeti válság Magyarországra is tovagyűrűzött. Több megoldás született a problémára, amelyek óhatatlanul magukban hordozták a korabeli magyar társadalmi, politikai viszonyokat, tehát ezek részben, nemzeti, legalábbis ország specifikus megoldások voltak. Nemzet specifikus alatt azt értjük, hogy a Dienes-iskola keresztény koreográfiái bár nem egyedülállóak, más országokban a mozdulatművészetnél nem tipikus hogy a katolikus restauráció (egyházi politika) szolgálatába álljon. Ugyancsak nemzeti a Szentpál Olgánál tapasztalható történelmi táncrekonstrukció, és a magyar népi hiedelmek felé fordulás, amely azonban részben az egész korabeli táncéletet jellemezte, az 1930-as évek népi tendenciái közé illeszthető, ugyanis ekkortájt előírták a néptánc oktatását az egyes iskoláknak, és ezért egyre gyakoribbá váltak a népies és magyaros koreográfiák. Hasonlóan népszerű lett a mozgáshumoreszk,

²¹⁴A Madzsar-, Dienes-, Kállay-, Szentpál- és Ritter-iskolák mindenhol szerepelnek. LENKEI 1993. i.m. 71., Kármán Erzsébet iskoláját, az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Adattárának Kövesházi Ágnes hagyatékában található német nyelvű lapkivágás Turnayét említi.

²¹⁵SUQUET 2012. i.m. 443–444.

amely az 1930-as, 1940-es években élte Magyarországon a virágkorát. Ekkortájt, a külföldön jóval korábban ábrázolt sport tánc-téma (Orosz Balett, *Le train bleu* [*A kék vonat*], 1924, és Svéd Balett, *Jeux* [*Játékok*], 1920) is megjelent a Madzsar- és a Szentpál-iskolában.

A Mozdulatkultura Egyesület által működtetett Állami tanfolyamon, ahol a tanárképzés folyt, az egyik órán az volt a feladat, hogy minden héten egy megadott témára és formára (szóló, trió vagy kvintett) a különféle iskolából származó növendékek mindegyikének koreográfiát kellett gyártania, és azt betanítania a társainak.²¹⁶ Ez egy kitűnő lehetőség volt a növendékeknek, hogy megismerjék a többi iskola stílusát, eredményeképpen pedig egyfajta egységesülés indult el, az iskolák közötti stílári különbségek kezdtek eltűnni.

A másik, a harmincas évek második felében kezdődő stílári változás a jóga és a balettművészet beáramlása volt a mozdulattművészetbe.²¹⁷ Nádas Ferenc balettkolájába több mozdulattművész járt, felesége Nádasiné Vuillet Marcella pedig Dienes Valéria és Szentpál Olga iskolájában balettet oktatott. Dienes Valéria szavaival: „Észrevettem, hogy tanulni kell a balettől, vagyis a balett technikai fogásait át kell vinni a mozdulat-törvényekből származó olyan mozdulatelemekre, mint pl. a zárt-profil tartás. [...] Lényegében arra gondoltam, hogy azokat a fogásokat, amelyeket az akkori balett is ragyogóan alkalmazott, át kellene vinni más mozdulatelemek ugyanolyan magas fokú technikai megvalósítására. ez nekem soha nem sikerült, mert soha nem voltak tíz évig azonos növendékeim és így soha nem tudtam velük ilyen magas fokú technikát kikísérletezni. Egyébként az iskolámban 1936-tól Nádas Marcella tanított balettet.”²¹⁸ Szemben a Dienes- és Szentpál-iskolával, akik az 1930-as évektől helyezték hangsúlyt a komoly technikai képzésre, a Berczik-iskolánál már eleve magas technikai képzés járult az oktatáshoz. Berczik eredendően balett művész volt, de az ő esetében, mivel későn indult, a balett nem a válságra adott válasz volt, hanem tanultságából következett.

Más vetületből: „a két ős” Madzsar Alice (1877) és Dienes Valéria (1879) munkássága, akárcsak Bierbauer Clarisse-é, Bertalan Veráé (1880), Polányi Lauráé (1882) és Cecil Wohl Pollacseké (1862) a 19. század gondolkodásából származik. Munkásságuk a lélektan iránti érdeklődés, a test és a lélek egységének a keresésének időszakára esik. A korai időszakban a mozdulattművészetet a lélektan iránti fogékonyság és a test és a lélek egységének keresése jellemezte. A megoldás egyaránt lehetett az egzotikus kultúrák, az ókor, a miszticizmus felé

²¹⁶E. Kovács Éva szóbeli közlése, 2013.

²¹⁷A Dienes-iskolában Salvaraja Yesudian tartott jóga órákat. E. Kovács Éva szóbeli közlése, 2013.

²¹⁸DIENES Gedeon: *Beszélgetés Dienes Valériával* (Az interjút 1970-ben készítette Dienes Gedeon.). *Táncművészeti Dokumentumok*, 1977. 53–55: 54.

fordulás. De bizonyos fokig ide sorolható a vallási extázis is. Kállay Lili és Szentpál Olga már egy más generáció, akiknek érdeklődése sokkal inkább a táncra irányult. Ráadásul az 1920-as évek is már egy más korszak volt, ahol a válság expresszionista formákat eredményezhetett. Az 1930-as évek tánca a népies és a karikatúra iránt vonzódott.

Klasszicizáló tendenciák a magyar mozdulatművészetben

Előzmények

A 18. század második felében a művészek és a tudósok figyelve ismét az ókor felé fordult. Minden valamiképp az önmagára adó művelt ember számára szinte kötelező jellegűvé vált, hogy elzarándokoljon Itáliába vagy Görögországba. Nemcsak a művészetben, hanem a divatban is teret kapott a „görögös stílus”. Friedrich Melchior Grimm *Correspondance littéraire, philosophique et critique ..., depuis 1753 jusqu'en 1769 (Filozófiai, kritikai és irodalmi levelezés 1753-tól 1769-ig)* munkájában 1763. május 1-én a következőket írja: „Párizsban minden »à la grecque«. Hölgyeink»à la grecque «(görögös) frizurákat hordanak, ficsúrjaink restellnék, ha tubákos szelencéjük nem»à la grecque «volna.”²¹⁹ Winckelmann 1755-ben a *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban* című értekezésében a „nagyvá válás” útját a régiek, az ókori görögök utánzásában látta.²²⁰ Winckelmann művében hosszasan írt az emberi testről és testmozgásról is. A testet a szépség letéteményesének tartotta, példaként állítva kora elé a görögök rendszeres testmozgását, amely szép kontúrokat adott a testnek. Ugyancsak a szépség jegyében írt arról, hogy a tornatermekben és a színházakban az emberek meztelenül mozogtak, az utcai öltözetük pedig laza volt, mivel a szoros ruhák elszorították, és nem hagyták volna érvényesülni a test esztétikai értékét.

Noha Winckelmann már megfogalmazza a századforduló testkultúra-mozgalmainak több elvét is, azok átültetésére a mozgás, a testmozgás és tánc területére másfél évszázadot várni kellett, minthogy a 18. században a test reformjára még nem került sor. Csak néhányan – mint például Johann Christoph Friedrich GutsMuth –, hangsúlyozták a testkultúra jelentőségét. GutsMuth a *Torna gyakorlatok az ifjúság számára* (1793) című könyvében a görögök mintájára az ifjúság nevelésében nagy szerepet szánt a testgyakorlásnak.²²¹ A táncreformok, amelyek végül a modern táncot életre hívták, nem táncelőadásokkal összefüggésben, hanem egy más tudományterület szolgálatában (zene, színház) születtek

²¹⁹Friedrich Melchior GRIMM: *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1769, 3. kötet, 1761–64.* Paris, Chez Furne, Libraire, 1829. 224–225.

²²⁰Johann Joachim WINCKELMANN: *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban.* In. Uő. *Művészeti írások.* Vál. és utószó TÍMÁR Árpád. Budapest, Helikon Kiadó, 2005. 5–48: 10–11.

²²¹ZALETNYIK Zita: *Mozgásrendszerek történeti megközelítése.* In. *A gyógyító mozgás művésze, Madzsar Alice emlékének.* Szerk. ZALETNYIK Zita – REPISZKY Tamás. Budapest, Semmelweis Kiadó, 2012. 17–26: 21.

meg. A kibontakozásukat elősegítő filozófiai háttérrel a Jean-Jacques Rousseau *Discours sur l'inégalité parmi les hommes* (Értekezés az emberek közötti egyenlőtlenségről, 1754) című munkájában megjelent visszatérés a természethez, azaz a természeteshez (a természetes testmozgáshoz) elv biztosította. Winckelmann a testre is kiterjesztve a természet vizsgálatát, korát az ókornál elpuhultabb társadalomnak tartotta, amelyben nem áll rendelkezésre a szépség természeti mintája, ezért, véleménye szerint, annak híján az antik szobrok által közvetített természeti mintákhoz kell fordulnunk.

Az antik szobrok, műalkotások által közvetített „eredendő természeti szépség” a magyar mozdulatművészet első írásait is meghatározó gondolat lesz. Mint ahogy a 18. században kezdődő görögországi zarándoklat is bevett szokásnak számított a táncművészeknél. A sort Isadora Duncan akropoliszi fotósorozata nyitja (27–28. kép). Később a cseh Lila Nikolskáról, a prágai Opera táncosnőjéről is készültek akropoliszi fotók,²²² sőt a Dienes iskolának is ismert egy magyar klasszicista épület előtt illetve körül játszódó darabja.²²³ (29–30. kép) Mielőtt áttérnénk a konkrét mozdulatművészeti elméletekre, mindenképp néhány szót kell ejtenünk Friedrich Nietzsche táncfilozófiájáról, a közvetlen példaadóról, hiszen hazai recepciótörténete is igen jelentős. A Nietzsche-értelmezések sorát 1900-ban épp Madzsar Alice bátyja, Jászi Oszkár indítja el. Nietzsche a modern tánc születésére is nagy hatással volt, minthogy Isadora Duncan, felhagyva a műtárgyak szemlélésével, végül Párizsban az Operaház könyvtárában kötött ki, ahol olvasmányai végeztével egyik mesterének Nietzschét nevezte meg.²²⁴ 1904-ben pedig egy dionüszoszi szólót alkotott, a *Bacchanáliát*. Ugyanakkor Nietzsche ritmusról szóló tanulmányai, a Dalcroze-iránynál lettek fogadtatásra. Az *Über den Rhythmusban* (A ritmusrólban, 1875) Nietzsche az emberi létezésre a formák és a ritmus együtteseként tekint, hatva ezzel Dalcroze tanítványára, Rudolf Bodéra.²²⁵ Nietzsche írásai a magyar mozdulatművészeti körökben is ismertek voltak, *Imigyen szóla Zarathustra* című munkája Róna Magda könyvtárában megtalálható volt. Kövesházi Ágnes pedig a Harmadik Prizma-esten Nietzschének szentelte az egyik táncát.²²⁶

²²²Lila Nikolska akropoliszi fotóján (fotográfus: Nelly's) a táncosnő spiccel, amely balett-tanulmányokra utal, ugyanakkor laza kézfeje, válltartása a szabad tánc tanulmányokat feltételezi. Lásd. DIVOIRE 1935. i.m. 239–240.

²²³Sajnos az épületet mostanáig nem sikerült beazonosítani, annak ellenére sem, hogy építészet történések is be lettek vonva a kutatásba.

²²⁴Isadora DUNCAN: *Életem*. Budapest, L'Harmattan, 2009. 68–69.

²²⁵Inge BAXMANN: Nietzsche et la culture du corps et de la danse en Allemagne. In: *Être ensemble, Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*. Szerk. Claire ROUSIER. Pantin, Centre national de la danse, 2003. 41–64: 52–53.

²²⁶A *Számok élete* című program forrása: MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Kövesházi Ágnes hagyatéka.

„A legmagasztosabb dolgokra csak tánccal lelhetek magyarázatot”- nyilatkozta Nietzsche egyik dalában Zarathustra, ennek ellenére a szerző írásaiban a tánccal kapcsolatos megjegyzések többnyire elszórtan találhatóak. 1870 és 1872 között, *A tragédia születésén* dolgozva, a görög metrikát és ritmust vizsgálta, amely óhatatlanul – mivel a ritmus egyszerre alkotórésze a táncnak, zenének és költészetnek – a táncra irányította a figyelmét.²²⁷ Gondolkodására kihathatott Wagner színpadelmélete is, amely szakítva a szövegközpontú színjátékkal, magát a színpadon megvalósuló darabot helyezte előtérbe. Wagner színpadán a zenének, a látványnak és a mozgásnak összhangban kellett lennie, ennek megfelelően a színészek mozgásának követnie kellett a zene ritmusát vagy tartalmát. Ugyanakkor, ismerve Nietzsche fiatalkori zenetanulmányait, nem szabad Wagner hatását művében túlértékelnünk.²²⁸ *A tragédia születése, avagy Görögség és pesszimizmus* (1872) című írásában Nietzsche Schopenhauer akarat és képzelet ellentétpárja mentén a görög lélek kettősségét, az apollóni és dionüszoszi oldalt vázolta fel. Dionüszoszinak az extatikus tánc és a zene, míg az apollóninak a plasztikus művészetek feleltek meg. Rabinovszky Máriusz, átvéve Nietzsche apollóni-dionüszoszi fogalmát, 1946-os *A tánc* című könyvében a táncművészet lehetőségeit hat ellentétpárba rendezte, amelyek közül az első ellentétpár annak nyomán a dionüszoszi (önfeledt) vagy apollóni (öntudatos) tánc volt.²²⁹

Nietzsche és görögség az 1910-es évek magyar szellemi életében

Az 1900-as és az 1910-es években Dienes Valériát szoros, mondhatni mindennapi kapcsolat fűzte Babits Mihályhoz, akit gyerekkora óta ismert. Valószínűsíthetően tánckérdésekről is szó eshetett közöttük: hiszen rendszertana kidolgozásakor Dienes Valéria a szimbolika kifejezést Babitscsal együtt fogalmazta meg.²³⁰ Érdeklődésük hasonló: Dienes Valéria Párizsban Bergson filozófiai óráit látogatta, mestere több művét – így a *Nevetést* is –, ő ültette magyarrá. Babits költészetére, pedig nagy hatást gyakorolt Bergson, akiről

²²⁷Ritmusról szóló írásai: a *Griechische Rhythmik (Görög ritmus)*, és a *Rhythmische Untersuchungen (Ritmikus tanulmányok)*. Szemben a korabeli elméletekkel (Philipp August Böckh, Johann Gottfried Heinrich Bellermann, Rudolf Westphal) Nietzsche eltérőnek találta a modern és az ókori ritmust, az ókori helyes metrika megtalálása pedig fokozatosan a tánc felé terelte.

²²⁸Christophe CORBIER: *De Nietzsche à Maurice Emmanuel: danse et hellénisme, Séminaire Modernités antiques. La littérature occidentale (1910–1950) et les mythes gréco-romains*. Séance du 7 novembre 2008, Université de Paris 13. Az általam használt online-változat: www.fabula.org-on, utolsó letöltés dátuma: 2013. 08. 27.

²²⁹RABINOVSKY 1946. i.m. 44–47.

²³⁰VITÁNYI Iván: Dienes Valéria (riport). In. *A század nagy tanúi*. Szerk. BORUS Rózsa. Budapest, RTV Minerva, 1978. 9–55: 48.

tanulmányt írt a *Nyugat*ba. Ugyanígy közös az antikvitás iránti vonzalmuk. Míg Dienes Valéria Párizsban Raymond Duncan tanítványaként spártai tornát tanult, és itthon ennek mintájára meghonosította a görög tornát, illetve a görög hatásokról árulkodó táncot, addig Babits korai költészetét antikizáló hatások jellemezték. Ebben az időszakban írta a *Lakodameiát*, a *Danaidákat*, a *Hegeso sírját*, a *Klasszikus álmok*, és a *Bakhánslárma* című verseket, amelyeket Kelevéz Ágnes tanulmányában a nietzschei dionüszoszi-apolloi ellentétpár szerint csoportosított.²³¹

Dienes Valéria az 1910-es években ugyancsak mindennapos érintkezésben állt Babits barátjával, Szilasi Vilmostal, aki 1908-ban, a *Nyugat*ban jelentette meg *Görög derű* című írását, amelyben határozottan szembefordult a winckelmanni görögségesszémnyel.²³² Babits Mihály korai antikizáló művészete kapcsán közismert, hogy a költő és író Walter Pater *A renaissance* című könyvének keresztül ismerte Winckelmann munkásságát. Paternek nemcsak a reneszánszról, hanem a görög művészetről szóló könyvét is olvasta.²³³ Azt nem tudni, hogy Dienes Valériára mennyire hathatott Pater, mindenesetre a *Világ* 1919. december 2-i cikke párhuzamot vont kettőjük között: „amit Walter Pater az irodalom terén elvégzett, azt a feladatot vállalta magára az Orkesztikai Társaság a testi kultúra (terén) [...] Miss Maud Allan, Dalcroze és a többi neoklasszicista dacára is új utakon.”²³⁴ Nietzsche *A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus* műve ebben az időben Fülep Lajos fordításában – a Filozófiai Írók Társaság sorozatában – már magyarul is elérhető volt. Itt szót kell ejtenünk, a magyar mozdulatművészet szellemi közegére: elsősorban nem a Galilei-körre gondolok, hanem az 1910-es évekről lévén szó, a Zalai Béla vezette szellemtudományok képviselőinek társaságára, amelynek tagjai között található Dienes Pál, Dienes Valéria, Szilasi Vilmos és Lukács György, majd ennek utódjára, a Vasárnapi Körre, amelynek szintén tagja Dienes Valéria, Szilasi Vilmos, Lukács György illetve Fülep Lajos.²³⁵ Ebben a környezetben már mozdulatművészetről is szó eshetett, hiszen az 1910-es években az Iparművészeti Iskola helyén működött egy női továbbképző tanfolyam, amely a Vasárnapi-körhöz kapcsolódott,

²³¹Apollóni: a *Hegeso sírja*, a *Klasszikus álmok*, dionüszoszi: a *Bakhánslárma* és a *Danaidák*. Lásd: KELEVÉZ Ágnes: Hegeso sírjától Beardsley önarcképig. Képzőművészeti ihletések a fiatal Babits költészetében. *Vigilia*, 73. 2008/2. 97–110: 100.

²³²BABITS-SZILASI levelezés (Dokumentumok). Szerk. GÁL István – KELEVÉZ Ágnes. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum – Népművelési Propaganda Iroda, 1979. 5.

²³³BARTAL Mária: „Medúza-tekinet”, Babits Mihály antikvitásképeinek néhány meghatározó vonása korai írásaiban. *Literatura*, 34. 2008/3. 332–349: 334.

²³⁴S.: Orkesztika, *Világ*, 1919. december 2. (újságkivágat az OA–MGY tulajdonából) a dátum vagy az újság valószínűleg elírás, a lap ebben a számában nem található a cikk.

²³⁵BABITS-SZILASI 1979. i.m. 5.

és a kör tagjai közül többen tanítottak benne.²³⁶ Ráadásul Zalai Béla felesége, Máté Olga Dienes Valéria korai időszakának kizárólagos fotográfusa volt. Dienes Valéria görögségképét vizsgálva a legfontosabb talán, hogy elkülönítsük egymástól Isadora Duncan és Raymond Duncan tevékenységét, hiszen bár testvérek voltak, a görög táncról vallott nézeteik igen különbözőnek mondhatók. Raymond Duncan mind a lélektan, mind a filozófia iránt sokkal fogékonyabb volt, mint testvére. Mozdulatkincse, amelyből Dienes Valéria kiindult, letisztult geometriájával, inkább apollóninak mondható.²³⁷ Természetesen, a megvalósult táncokban itt is és ott is (Dienes Valériánál, Raymond Duncannál és Isadora Duncannál is) keveredtek a dionüszoszi és az apollóni jegyek. Az 1920-as évek elejéről ismert két feltételezhetően nizzai fotó, amelyen Raymond Duncan kolóniájában, Dienes Valéria társaival együtt láthatóan egy dionüszoszi, akár bacchikusnak is nevezhető táncot jár.²³⁸ (31. kép)

Az ókori minták újjászületése a színpadon, a „mozdulatrenezés” kezdetei

Noha a képzőművészetben az antikvitás művészete rendszeresen vissza-visszatérő példaképnek számított, a mozgásban és a táncban az ókori minták feltámasztására az első kísérletek a 19. század végén és a 20. században születtek. Rabinovszky Máriusz 1922-es *A test kultúrájának lehetőségei* című gépiratában az antikvitáshoz fordulás jelenségét a testkultúrában, a test és a szellem egységének helyreállítására tett kísérletként magyarázza. Ahol a mozgás nem pusztán sport, hanem a lélek legeredendőbb kifejezője a mozdulat által, lehetőség arra, hogy a test a szellem eszközévé váljon. A szellem egyoldalú kultúrájának időszaka illetve a lélektelen sport megjelenése után – mint írja –, „történelmi iskolázottságunk mellett, mi sem természetesebb, minthogy hátrafelé tekintettünk. Létezett-e valamilyen kora az elmúlt időknek, mikor test és lélek egyenletes kiművelésnek örvendett. Önmagától kínálkozott a paradigma [...] vissza a görögökhöz.”²³⁹ Ennek egyik első képviselője François Delsarte (1811–1871) színész és szavalattanár, aki színészek számára fejlesztette ki módszerét, hogy azok a színpadon helyesen mozogjanak. Habár módszereit nem írta le, az tanítványai, mint Genieve Stebbins, révén tovább hagyományozódott.

²³⁶MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, jelzet: MKCS-C-I-133, Siminszky Budai Piroska gyűjtése a Női Továbbképző Iskoláról és a Vasárnapi Körről. Az iskolában Dienes Valéria is tanított.

²³⁷Szemben Isadora Duncan szabadabb, inkább dionüszoszinak nevezhető táncaival.

²³⁸OA–MGY, jelzet: dvh-f-00615 és dvh-f-00265.

²³⁹RABINOVSKY Máriusz: *A test kultúrájának lehetőségei*. 1922. OSZMI Táncarchívum, Szentpál Olga hagyatéka, 32-es fond, gépirat. Rabinovszky szóhasználata alapján feltételezhető, hogy ezen cikkére hathatott Dienes Valéria táncelmélete, ugyanakkor az mondanivalójában emlékeztet Raymond Duncan 1914-es előadására is.

Delsarte-jegyzetek egyebek mellett itthon Madzsar Alice-hoz is eljutottak. Szintén tanítványai és követői révén, amelyek közé sorolhatjuk Bess Mensendiecket (Madzsar Alice mesterét), rendszeréből gimnasztikai rendszer jött létre. A delsartianus előadás a 18. századtól elterjedő „élőképek” hagyományából indult ki, ám azokkal szemben, kizárólag ókori mintákat használt fel. Három kategóriája volt az élőkép (tableaux vivants), a mozgókép (tableaux mouvants) és a plasztikus póz (poses plastiques).²⁴⁰ A Delsarte-i gyakorlati esztétika is három elemből állt: composing-decomposing gyakorlatok (feszítés - lazítás), statue posing gyakorlatok (szoboralkotás görög szobrok mintájára) és szónoklás.²⁴¹

A görög szoboresztétika már a feszítés-lazításban benne volt, hiszen a Delsarte-i esztétika, amely szemben a balettel, eltérő hosszúságú lazításokkal és feszítésekkel számolt, a lazítást, a görög szobrokra hivatkozva, nem energiahányként értelmezte: „a görög szobrok akár Istent, akár hőst ábrázolnak, bármilyen pózban (mozdulat, ülő, álló vagy hajló póz): életteli, nyitott cselekedeteket fejeznek ki. A pihenés lelki folyamat: az ülő vagy meghajló alakok (Parthenón, Thészeusz v. Belvedere torzó) mind tele vannak aktivitással, tehát a pihenés önként vállalt önmegtartóztatás, és nem az életerő hiánya.”²⁴² Az antikvitás hatása még erőteljesebb a szobormintázásnál, a klasszikus szobrok pózainak saját testünkre való áttételénél, amelynek célja, az ókori szépség megvalósítása az egyénen, ám ez nem a szobrok alázatos másolása, hanem az egyéni kifejezés hangsúlyozása volt. Több szobor egymás utáni formálásából jött létre a mozdulat.²⁴³ Az amerikai delartizmus nagyasszonya, Genevieve Stebbins (1857–1907), Delsarte-rendszeréből a szoborutánezést tartotta a legfontosabbnak, mivel a görög szobrokban megnyilvánuló művészeti tökéletesség utánezésével, szemben a többi élőképpel, eljuthatunk az egyetemes igazságig és a halhatatlan lélekkel kerülünk kapcsolatba.²⁴⁴ Delsarte számos táncművészre hatott, egyebek mellett Isadora Duncanre, a szabad tánc egyik megalapítójára.

A másik jelentős előzményként említhető alkotó Maurice Emmanuel (1862–1938) francia zenetudós, aki 1896-ban, amikor Nietzsche már ismert volt Franciaországban, de Isadora Duncan még nem érkezett meg Párizsba, munkatársa, François-Auguste Gevaert *Histoire et Théorie de la musique de l'Antiquité (Az ókori zene elmélete és története, 1875-81)* című művének kiegészítéseképpen könyvet írt a görög táncról. A *La danse grecque antique*

²⁴⁰Nancy Lee CHALFA RUYTER: Antique longings: Genevieve Stebbins and American Delsartean performance. In. *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*. Szerk. Susan Leigh FOSTER, New York–London, Routledge, 1996. 72–91: 75.

²⁴¹KÁRMÁN Judit: *François Delsarte „alkalmazott esztétika” módszere vázlatokban*, 2009. 14. gépirat.

²⁴²Uo. 19.

²⁴³Genevieve STEBBINS: *Delsarte System of Expression*. New York, E. S. Werner, 1902. 474.

²⁴⁴CHALFA RUYTER 1996. i.m. 79.

d'après les monuments figurés-ban (Az ókori görög tánc a figurális műalkotások alapján, 1896) Emmanuel az antik műalkotások (festett vázák, reliefek), a költészet, dalok, tragédia és komédia ritmusa, illetve a táncról fennmaradt írások segítségével az ókori táncok (az orkesztika) rekonstrukcióját kísérelte meg, mivel nézete szerint, azokban, szemben korával, még megvolt a zene, a tánc és a költészet egysége.²⁴⁵ Nietzsche műveit nem tudni, hogy Emmanuel olvasta-e, vagy csak közvetve, Gevaert-on keresztül ismerte, ám a két szerző (Nietzsche és Emmanuel) ókori zenéről szóló olvasmányai gyakran azonosak.²⁴⁶ Emmanuel könyvében azáltal, hogy néhány helyen, például, amikor arról értekezik, hogy némely vizuális ábrázolás alapján a görögök nem tartják be az eurithmiát –láthatóan önkívületi állapotban vannak–, a nietzschei dionüszoszi görögségképet támasztja alá.²⁴⁷ Emmanuel könyvét ismerte Emile Jaques-Dalcroze is, aki akárcsak az, a zene és tánc elválaszthatatlan egységét vallotta. Tamara Levitz az 1912–1913-as *Orfeusz és Euridiké* című darab kapcsán (zene: Christoph Willibald Gluck, Hellerau, 1912.)²⁴⁸ pedig rámutat arra, hogy a koreográfia nemcsak a mitológiai témaválasztásában és az antik ruházatokban, hanem mozdulataiban is antikizáló volt: Euridiké temetésének több mozzanatát Dalcroze Emmanuel könyvéből kölcsönözte.²⁴⁹ (32. kép) Dalcroze a helleraui iskola megalapításánál is a görög eszményekhez igazodott: mint írta, noha Wilhelm von Humboldt²⁵⁰ kísérletet tett Poroszországban a görög oktatás felélesztésére, abból kimaradt a görög kultúra egy fontos eleme, a „test ápolása”. A 19. század pedig, bár megpróbálta a tornát és a görög kultúrát felélesztetni, ezek „élettelen” kísérletek voltak: a görög szellemiség vagy a görög torna művészi vonatkozása elveszett bennük. Hellerau egyik célja, mint az iskola klasszicista szobrokkal díszített görög belső udvarokat idéző nap-és légfürdő tere is mutatja, a görög

²⁴⁵ Maurice EMMANUEL: *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Paris, Librairie Hachette, 1896. 1.

²⁴⁶ CORBIER 2008. i.m. Nietzsche *Griechische Rhythmik (Görög ritmus, 1870–71)* és Emmanuel *Traité de la musique grecque (Értekezés a görög zenéről, 1913)* című értekezésében egyaránt hivatkozik Philipp August Böckh, Rudolf Westphal, Wilhelm von Christ, August Rossbach és Johann Hermann Heinrich Schmidt művére.

²⁴⁷ EMMANUEL 1896. i.m. 326–327.

²⁴⁸ Dalcroze először 1911 őszén kezdett el az Orfeusz témával foglalkozni. A darab első bemutatójára 1912 nyarán, a helleraui ünnepi játékokon került sor. A mű 1913-ban ismét elő lett adva. Lásd: Richard C. BEACHAM: *Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre*. Philadelphia, Harwood Academic Publishers, 1994. 91.

²⁴⁹ Tamara LEVITZ: In the Footsteps of Eurydice. Gluck's Orpheus und Eurydice in Hellerau. 1913. *Echo*, 3. 2001/2. 13. pont. Az általam használt online-verzió: <http://www.echo.ucla.edu/Volume3-issue2/levitz/index.html>, utolsó letöltés dátuma: 2013. 08. 27. A nagyon általános példán túl: a gyászoló nimfák lassú, klasszikus sétája, ahogyan a súlyt áthelyezték az egyik lábukról a másikra, nem csak Dalcroze módszerével vágott egybe, hanem Emmanuel orkesztikai alapelveivel is, a temetési tánc kapcsán pedig a szerző megjegyzi, hogy az Emmanuel által a klasszikus ókori temetési táncoknál leírt szimbolikus gesztusok (az egyik alak a mellét veri) Dalcroze *Orfeusz és Euridiké*-jében is láthatóak voltak.

²⁵⁰ Humboldt a német felvilágosodás ismert alakja, esztétája, Goethe és Schiller barátja volt.

testápolás felélesztése volt.²⁵¹(33. kép) A legfontosabb előzmény azonban kétségkívül Isadora Duncan. Nem mint kimagasló táncművész, sokkal inkább mint egy olyan karizmatikus személyiséggel bíró személy, aki megfelelő időben, egy, már a változásra nyitott korban, táncával elindította a balettművészetben a változást, és a modern tánc őse lett.

Isadora Duncan, Dienes Valéria és a Pulszkyak

Isadora Duncan *My life (Életem)* című önéletrajzában többször ír arról, hogy bátyjával (Raymond Duncannel) a nagy múzeumok – British Museum, Louvre – görög műtárgyait tanulmányozták: „időnk java részét a British Múzeumban töltöttük, ahol Raymond vázlatokat készített az összes görög vázáról és dombormúról. Én pedig megpróbáltam ezeket úgy kifejezni, ahogy szerintem a zene összhangba kerül a láb ritmusaival, a dionüszoszi fejtartással, valamint a thürszosz rázásával.”²⁵² Isadora 1900-ban Európába költözött, ahol legelőször Magyarországon lépett fel a nagy nyilvánosság előtt. Első szerelme, Beregi Oszkár színész miatt hosszasan időzött az országban és ezalatt számos magyar képzőművésszel és színművésszel kapcsolatba került. Levelezett Benczúr Gyula festő második feleségével, Ürmösi Kata Piroskával is.²⁵³ A táncosnő magyarországi tartózkodásáról az egyik legkorábbi adat a *Magyar Nemzet* tudósítása, amely szerint a Lipótvárosi Kaszinó 1902. március 17-én Isadora Duncan, Kövesházi Kalmár Elza, Ligeti Miklós és Telcs Ede szobrászok, Feszty Árpád és Márk Lajos festőművészek, illetve Márkus Emília színésznő közreműködésével művészestélyt rendez.²⁵⁴ A közreműködő művésznők közül Kövesházi Kalmár Elza, az 1920-as évek második felétől Madzsar Alice-ék kosztüm- és díszlettervezője, aki több szobrot is készített Duncanról. Márkus Emília színésznő férje, Pulszky Károly családja révén pedig ekkortájt kapcsolatban áll a Pulszky Ágost lányát, Ilonát 1901 és 1905 között korrepetáló Dienes Valériával, az orkesztika későbbi megalapítójával. Dienes Valéria és Pulszky Ilona között mély barátság alakult ki, 1902

²⁵¹Emile JAQUES-DALCROZE: *The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze*. Boston, Small Maynard and Company, 1915. 11–12.

²⁵²DUNCAN 2009. i.m. 51.

²⁵³OSZK, Kézirattár, Levelestár, Isadora Duncan Benczúr Gyulánéhoz.

²⁵⁴[n. n.]: Mulatságok, művészestély. *Magyar Nemzet*, 1902. március 15. 11. Dienes Gedeon ugyanakkor rámutat arra, hogy nem egészen bizonyos, hogy az előadás megtörtént, mivel egy későbbi cikk (a debreceni *Szabadság*, 1902. június 22-i száma szerint a fellépésre végül a Hungária Szálló nagytermében került sor. DIENES Gedeon: Isadora Magyarországon. In. *Remembering – Isadora Duncan-émlékkönyv*. Szerk. FENYVES Márk, PÁLOSI István. Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2002. 60. 8. jegyzet.

augusztusában közös nyaralásra mentek Salzburgba.²⁵⁵ Barátságukról egy levelében Dienes Valéria így vall: „kedves barátnóm (mármint Pulszky Ágostné lánya, Pulszky Ilona), s a barátság onnan ered, hogy mint egyetemi hallgató, őt mint kis felsőbb leány órákban részesítettem.”²⁵⁶ A barátság később is fennmaradt a Pulszky-család és Dienes Valéria között: egy 1907-es Szabó Ervinnek szóló levelében Dienes Valéria azzal dicsekedik, hogy javaslatára, Pulszky Ilona Szabó Ervin „Szocializmusát” olvassa.²⁵⁷ Dienes Valéria, 1920 környékén, megélhetési gondokkal küszködve, pedig Meister Imrétől azt kéri, hogy látogassa meg Bécsben Pulszky Ágostné Figdor Hermint, majd a tőle kapott információk alapján juttasson el egy levelet Pulszky Ilonának, akit tájékoztatni akar terveiről. Ugyanekkor beszámol arról is, hogy Pulszky Henriettet a Kommün alatt „Laci (Dienes László) elhelyezte a könyvtárában, legalábbis kész volt elhelyezni.”²⁵⁸ Dienes Valéria és a Pulszky-család barátsága azért kiemelt jelentőségű, mivel a Pulszky család az 1867-es kiegyezés után a magyar kulturális élet egyik legbefolyásosabb családja volt: Pulszky Ferenc a magyar régészet egyik megalapítója, számos társaság vezetője (Országos Magyar Régészeti Társulat, Országos Magyar Képzőművészeti Társulat – 1879-ig), a Magyar Nemzeti Múzeum igazgatója, a Magyar Tudományos Akadémia tagja volt. Nagy szerepe volt a magyar múzeumok (Nemzeti Múzeum, a későbbi Szépművészeti Múzeum, Iparművészeti Múzeum) létrejöttében. Gyermekai (Ágost, Károly, Polyxena, Garribaldi) közül többen vezető pozíciót töltöttek be, Pulszky Károly művészettörténész az Országos Képtár (később Szépművészeti Múzeum) igazgatója, veje, Hampel József a magyar régészet prominens alakja, egyetemi tanár, akadémikus, a Magyar Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtárának vezetője. Hampel Józsefné Pulszky Polyxena maga is foglalkozott a görög művészettel, görög-római témájú írásokat fordított.²⁵⁹ Aktív résztvevője volt a nőmozgalmaknak és küzdött a nők oktatásáért, később pedig, miután keresztlánya, Pulszky Romola, Nizsinszkij orosz táncos felesége lett, a tánc is a szívügyévé vált, így könnyen

²⁵⁵Dienes Valéria és Pulszky Ilona a Hotel Európában szálltak meg, ahová augusztus 16-án érkeztek (levelezőlap, Dienes Maya tulajdona).

²⁵⁶Az orkesztika, a görög ὀρχεομαι (orcheomai) mozdulni, táncolni igéből származik. A görögök mozgásrendszerét példaképnek tekintő, azt felelevenítő, vagy abból kiinduló mozgásművészeti rendszer. Az idézet Dienes Valéria Meister Imrének címzett leveléből származik. OSZK, Kézirattár/Levelestár/Dienes Valéria Dr. Meister Imréhez, 1920.

²⁵⁷Dienes Valéria Szabó Ervinhez Drezdába, Budapest, 1907. február 27. Forrás: *Szabó Ervin levelezése, 1905–1918*. Szerk. LITVÁN György és Szücs László. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1978. 502.

²⁵⁸OSZK Kézirattár/Levelestár/Dienes Valéria Dr. Meister Imréhez, 1920.

²⁵⁹Pulszky Polyxena, Charlotte Mary Yonge művét ültette át magyarra *Elbeszélések a görög világból az ifjúság számára* címmel 1892-ben, illetve Láng Nándor klasszika-filológussal közösen darabot is írt *Hellász földjén* címmel.

elképzelt, hogy az 1910-es években Polyxena Dienes Valéria indulását is segítette.²⁶⁰ Mindenesetre, az, hogy a Pulszky-család támogatta Dienes Valériát feltételezi, hogy a mozdulatművész kezdeti sikereit egy befolyásos, értelmiségi támogatói körnek is köszönhette. És az se kizárt, hogy Nizsinszkij és Dienes Valéria ebben az időszakban kapcsolatba állt egymással, hiszen Nizsinszkij Dienes Valériával egyszerre dolgozza ki Magyarországon táncírárendszerét (a hivatalos verzió szerint Stepanov rendszeréből) és alkotja meg Márkus Lili segítségével a *Till Eulenspiegel*t, amelyhez az orosz táncos alapvetően nem balett művészeket akart alkalmazni.²⁶¹ Ezt a hipotézist támasztja alá, hogy Nizsinszkij kisebbik lánya, Tamara Nizsinszkij, 1929 környékén, a Bethlen Margit-meseesten, a Dienes-iskola táncosaként lépett fel. A Pulszky család antikvitás iránti elköteleződése ismeretében kiemelt jelentőségű az a tény, hogy a Pulszky család néhány tagja – házitanítónőjükkel, Dienes Valériával együtt, aki később Raymond Duncan tanítványa lett – elment megnézni Isadora Duncan 1902-es *Uránia*-beli fellépését.²⁶² Közvetve tehát a Pulszkyak a magyar orkesztika megszületéséhez is hozzájárultak.

Isadora Duncan magyarországi előadásait, az 1902. április 20-i Uránia Színpadon történt debütálást követő pécsi, temesvári, szegedi, debreceni és aradi szerepléseket a kritika ellentmondásosan értékelt.²⁶³ (klasszicizáló videó mappa, 1–2.) Jászai Mari szerint táncát élvezve ahhoz hasonló érzet keríthet hatalmába bennünket, mint amikor az ógörög művészet remekeit szemléljük.²⁶⁴ Jászai *A kis táncpoéta* cikkét később országszerte idézték, az mintegy belépőül szolgált Duncannek az egyes színházakhoz. Ugyanakkor Isadora Duncan is meleg szavakkal szólt Jászai Mariról: „egy táncot fogok komponálni, hogy kifejezzem azt a nagy szeretetet és barátságot, amit Jászai Mari iránt érzek.”²⁶⁵ Az ellenzők táborába tartozott Ady Endre, aki éles hangon kelt ki a táncosnő és annak sztárolása ellen a

²⁶⁰Dienes Valéria az 1910-es években előadásokat tartott a Feministák Egyesületében, amellyel kapcsolatot tartott Hampel Józsefné Pulszky Polyxena is, aki a Józsefvárosi Nőegyesület elnöke volt. Támogatta – ha nem is mindig a legmodernebb szemlélettel – a nők oktatását, az 1890-es években több tanulmányt írt a nők neveléséről. Dienes Valéria az 1910-es évek végén egy iparművészeti jellegű iskolában is tanított, amihez akár a Pulszky családnak is köze lehetett. Lásd: Dienes Valéria iparművészeti óravázlata. OA–MGY, jelzet: mmh-d-00013.

²⁶¹A *Till Eulenspiegel* magyar keletkezéstörténetéhez lásd: François REISS: *Nijinsky ou la Grace. Sa vie, son esthétique et sa psychologie*. Paris, Éditions d’Aujourd’hui, 1980. 115.

²⁶²Dienes Valéria visszaemlékezése, Dienes Maya tulajdona.

²⁶³Isadora Duncan 1902. április 19–29., majd május 14–23. között összesen húsz estén át táncolt Budapesten. DIENES 2002. i.m. 48.

²⁶⁴JÁSZAI Mari: A kis táncpoéta. In. LENKEI 1993. i.m. 16.

²⁶⁵Az Isadora Duncannal készített interjú a *Magyar Színpad* 1902. április 13-i számában jelent meg. Idézi: DIENES 2002. i.m. 47.

Nagyvárad *Napló*ban, aminek beszüntetéséért nyílt levélben fordult Jászai Marihoz.²⁶⁶ Valószínűleg ennek hatására, Isadora Duncan 1902 júniusára tervezett vidéki turnéjából végül kimaradt Nagyvárad.²⁶⁷ A *Vasárnapi Ujság* tudósítója szintén kissé túlreklámozottnak látta a táncosnő fellépését. Elsősorban azt kifogásolta Isadora Duncan táncában, hogy görögsége kissé mondvacsinált: táncait „ókori görög táncok felelevenítésének mondja, melynek egyes mozdulatait a művésznő a régi görög vázákról leste el. Egyes mozdulatokról csakugyan eszünkbe is jut egy-egy ily ókori kép, de a ruhán kívül, mely azonban szintén stilizálva van, körülbelül ez minden, amit el lehet valódi görög reminiscenciának fogadni.”²⁶⁸ A táncosnő se tagadta, hogy táncai távol esnek az antik görögöktől: „bár a táncaim inspirációi a görögöktől származnak, nem igazán görögök, hanem nagyon modern, saját elképzelések” – nyilatkozta.²⁶⁹ Ugyanekkor, Isadora Duncan arról is beszélt, hogy bár megpróbálta a régi görög zenét alkalmazni táncaihoz, nem járt sikerrel. A bizánci-ógörög-kóruszenére nem tudott táncolni, így inkább modern zeneszerzők számait használta fel.²⁷⁰ A Duncan-rendszert követők a zenehasználat kérdésében nem mindig voltak olyan nyitottak, mint Isadora: a kisebbségben lévő ortodoxok számára a táncosnő modern művészet felé nyitása eretnekségnek számított.²⁷¹ Isadora Duncan nyilatkozatában, de akár az Uránia Színház programját nézegetve is az antik görög kultúra meghatározását illetően rögtön feltűnhet egy fogalmi zavar. Úgy tűnik, hogy a korszakban a művészek számára gyakran az antik görög, a bizánci és a reneszánsz művészet azonosnak, egymással helyettesíthetőnek, vagy felcserélhetőnek számított. Isadora Duncan egyik számát Botticelli *Primaverája* ihlette, amely előtt napokat ült, de visszaemlékezéséből kiderül, hogy ugyanígy hatottak rá Fra Angelico képei, amelyeket addig nézett, míg az angyalok táncolni nem kezdtek. A tánc történet atyja, André Levinson, Isadora Duncan fiatalkori művészetét művészettörténeti perspektívába helyezve, párhuzamot von a táncosnő és az angol preraffaeliták művészete között: mind Duncan, mind a preraffaeliták művészete az akadémista klisék ellenében született meg. A múlt és a primitív ártatlanság iránti vonzalmon túl Isadora Duncan

²⁶⁶„Isadora Duncan a reklám eleven csodája. Balekabb országot, balekabb népet nem talált a Kontinensen, mint Magyarország – idejött hát egyenesen Kaliforniából.” ADY Endre: Izodora Duncan. [1902. június 4.] és Nyílt levél Jászai Marihoz. [1902. június 4.] In. *Ady Endre összes prózai művei. Újságcikkek, tanulmányok III.* Sajtó alá rend. KOCZKÁS Sándor, VEZÉR Erzsébet. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1964. 227–228.

²⁶⁷DIENES 2002. i.m. 51. Eredetileg Isadora Duncan Pécsen, Temesváron, Szegeden, Debrecenben, Kassán, Nagyváradon, Pozsonyban, Sopronban és Győrben lépett volna fel. Ám végül csak Pécsen, Temesváron, Szegeden, Debrecenben és Aradon volt előadása.

²⁶⁸[n. n.]: Miss Isadora Duncan. *Vasárnapi Ujság*, 1902. április 27. 274–275.

²⁶⁹[n. n.]: Isadora Duncan raps Maud Allan, Says She Gave Younger Dancer Tickets and Now She Never Heard of Her! *New York Times*, 1908. augusztus 9. Special Cable to The New York Times, Part three special cable news section, Page C3.

²⁷⁰Isadora Duncan raps Maud Allan 1908. i.m. C3.

²⁷¹DIENES 1915. i.m. 227.

táncaiban egyszerre ötvöződnek a pogány, antik művészet és a Quattrocento festmények jellemzői, írta Levinson.²⁷² Az Isadora Duncan táncait ért támadások, ellentmondásoknak értékelt antikizálásuk miatt, érdemesnek tűnik megvizsgálnunk, hogy mit jelentett a korszak táncművészetében az utánczás, illetve az antik mintaképek utánczása, ám mielőtt erre rátérnénk, Isadora Duncan kapcsán, érdemes megvizsgálnunk, hogy az antikos koreográfiák és Duncan-iskolák mennyire voltak széleskörűek.

Duncan-iskolák és antikizáló koreográfiák a korszak táncművészetében

A klasszicizáló jelenség a táncban, műfajtól és országhatártól mindenhol jelentkezett. Ez egy historizáló jelenség, ugyanakkor az elveszett egység keresése is, amelynek egyik mérföldköve az 1896-os olimpiai játékok athéni megrendezése. Nem köthető kizárólag a Duncan-testvérek nevéhez, de elterjedésük, mind a balettben, mind pedig a szabad táncban és táncoktatásban, nekik köszönhető. A klasszicizáló jelenségeket és Duncan-iskolákat vizsgálva, megállapítható, hogy főleg olyan országokban jelentkezett, ahol Isadora Duncan életének egy fontos szakaszát töltötte: Angliában, Oroszországban és Magyarországon. A klasszicizáló jelenségek társadalmi és kulturális kontextushoz is köthetőek, például Angliában a preraffaelták hatására már eleve nyílt utat kapott a duncanizmus: Ruby Grinner és Irene Mawer vagy Madge Atkinson görögös iskolája illetve Margaret Morris duncani oktatása. Ruby Ginner görögséghez fordulását *Gateway to the dance (Kapu a tánchoz)* című könyvében, függetleníteni próbálta Duncantól, és azt azzal magyarázta, hogy bizonyos kulturális jelenségek eltérő országokban egyszerre jelentkezhetnek, amit ismerve Isadora Duncan korai angliai periódusát, kritikával kell kezelnünk.²⁷³ (34–36. kép) Ugyancsak társadalmi okokra vezethető vissza, hogy bár Raymond Duncan kolóniáját Franciaországban alapította meg, ott, a duncani mozdulatművészet nem terjed el.²⁷⁴ A franciaországi Duncan-követő François Malkovsky cseh származású. Csehországba pedig (a korai időszakban) orosz közvetítés révén (Olga Vladimirovna Gzovska segítségével, akiről Dritikol híres Salome fotósorozatát készítette) került be a duncani-eszme. (37. kép) A cseh származású Jarmila Jeřábková csak az 1930-as években nyitotta meg Duncan-iskoláját Prágában.²⁷⁵ Az

²⁷²LEVINSON 1929. i.m. 154. Isadora Duncan *Primaverája* mintha - kissé Botticelli törékeny, meditatív hangulatával megfűszerezve,- egy Lorenzo di Credi festményről lépett volna le.

²⁷³Ruby GINNER: *Gateway to the dance*. London, Newman Neame, 1960. 18.

²⁷⁴Ez nem magyarázható a balett erős befolyásával Franciaországban, hiszen Oroszországban a balett mellett tudott egy igen erős mozdulatművészeti irány létrejönni.

²⁷⁵Olga Vladimirovna Gzovskához lásd: DIVOIRE 1935. i.m. 238.

is fontos, hogy elkülönítsük egymástól Isadora Duncan és Raymond Duncan tevékenységét és rendszerét. Isadora hatására egy erősen zenei Duncan-képzés jön létre, ilyen figyelhető meg Oroszországban. Ezzel szemben, a profilozás, vagy egyfajta rendszer csírái, Raymond Duncan tevékenységéből adódnak, aki a vázák alapján pozíciókat dolgozott ki.²⁷⁶ (38. kép) Ezt fejlesztette tovább Angliában Margaret Morris, Magyarországon pedig Dienes Valéria, aki orkesztikai rendszeréhez valószínűleg némi inspirációt nyerhetett az Orosz Balett előadásokból is.

Az antikizáló koreográfiákra térve, orosz vagy orosz származású művészek szolgáltatják az első példákat. A Németországban élő Alexander Sakharoff (1886–1963) a Julian Akadémia növendékeként találkozott Sarah Bernhardt menüettjével: első mesterei a művésznő tánca és a Louvre műtárgyai voltak. Ezek hatására a tánc felé fordult: izmai és a mozgás végső határait keresve az akrobatika speciális területeinek szakértőitől tanult (kígyóemberektől stb.).²⁷⁷ Ugyanakkor, tanulmányozta a természetes emberi mozdulatokat és hatott rá Dalcroze módszere is, mint mondta: „én nem zenére táncolok, a zenét táncolom.”²⁷⁸ Tánctanulmányai folyamán ő is az ókori görögökhöz fordult, mivel, mint írja a *Bemerkungen über den Tanz (Megjegyzések a táncról, 1910)* című írásában, a jelen korban a tánc megszűnt önálló művészeti ág lenni, így a test és a lélek egységét valló görögöket kell mintaképpül venni.²⁷⁹ A *Bemerkungen über den Tanz* születésekor, 1910-ben, Sakharoff már görögös műveket is koreografált. Orosz-ukrán barátaival, Vaszilij Vasziljevics Kandinszkijjal és Thomas de Hartmann zeneszerzővel, Münchenben, két évvel az *Egy faun délutánja* előtt, görög vázák pózai alapján, egy szóló-sorozatot tervezett.²⁸⁰ Görögös (apollóni) koreográfiái debütálására 1910 júniusában, a müncheni Odeonban került sor.²⁸¹ A Sakharoffot megörökítő 1910 körüli müncheni fotó (39. kép) meglehetősen emlékeztet Markos György egy-egy fotójára (40. kép), ám iskolázottságuk (amely leginkább

²⁷⁶Rayner Heppenstall nyolc pozíciót említ, mások hatot. Lásd: Rayner HEPPENSTALL: From apology for dancing. The sexual idiom. In. *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*. Szerk. Roger COPELAND, Marshall COHEN. New York, Oxford University Press, 1983. 268.

²⁷⁷Emile VUILLERMOZ: *Clothilde et Alexandre Sakharoff*. Lausanne, Lausanne Editions Centrales, 1933. 29–30.

²⁷⁸Ian STRASFOGEL: „A Radical Vision.” *Opera News*, 46. 1982. január 30. 8–11: 10.

²⁷⁹Az írás online elérhető a kölni Táncarchívum honlapján: http://www.sk-kultur.de/tanz/sacharoff/seiten/text_1.html. Az utolsó letöltés dátuma: 2014. október 30.

²⁸⁰Ian STRASFOGEL: The creation of The Yellow Sound. In. *The Yellow Sound (Der Gelbe Klang)*. New York, Solomon R. Guggenheim Museum (Eastern Press), 1982. 2–3: 3. (a továbbiakban STRASFOGEL 1982a) Később, a triumvirátus felbomlása után, Sakharoff 1910-es években születő, görög vázák figurális ábrázolásaitól, és 15. századi festményektől ihletett koreográfiáihoz a zenét reneszánsz mesterektől (Palestrina, Monteverdi, Di Lasso) vagy Strausstól kölcsönözte. Ehhez lásd: Karl TOEPFER: *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*. Berkeley–Los Angeles–Oxford, University of California Press, 1997. 219.

²⁸¹VUILLERMOZ 1933. i.m. 30. Kandinszkij, Sakharoff és Hartmann legfőbb közös görögös koreográfiája a *Daphnis és Chloé* lett volna, amely egyebek mellett Fokin hasonló tervei, és Kandinszkij elfoglaltságai miatt, végül megghiúsult. Lásd: STRASFOGEL 1982a. i.m. 3.

lábtartásukban fedezhető fel) különbsége tagadhatatlan. Clotilde van Derp, Sakharoff felesége, pár évvel később szintén egy antikizáló tánccal, a *Danseuse de Delphes*-fel (*Delphi táncosnővel*, 1916) jelentkezett. (41. kép) Noha Sakharoffot csak 1925 decemberében láthatta a magyar közönség, a korabeli lapok közvetítettek tevékenységéről, így antikizáló koreográfiáiról is. Egyebek mellett a *Tolnai Világlapja* már 1913-ban fotót közölt le a koreográfusról.

Az antikizáló koreográfiák kapcsán talán a legfontosabb, hogy az Orosz Balett néhány előadását is megemlítsük. Isadora Duncan 1904. decemberi szentpétervári táncelőadásai óriási feltűnést keltettek, amely a mai napig érezteti a hatását. Duncan később, 1921-ben, iskolát is alapított Oroszországban, amely 1949-ig működött. Az orosz mozdulatművészek többsége (Vera Maya, Ludmila Nikolajevna Alekseeva vagy Stefanida Dmitrijevna Rudneva) a duncan-i mozdulatművészetet Elisabeth Duncan németországi iskolájában sajátította el. A duncan-módszerből fejlesztették ki saját, többnyire a zeneiségnek nagy szerepet tulajdonító, módszerüket. Néhányak iskolája, így Alekseevájé még ma is áll.²⁸² (42. kép) Az Orosz Balett korai előadásainak koreográfusára, Mihail Mihajlovics Fokinra nagy hatást gyakorolt Isadora Duncan tánca, olyannyira, hogy a táncosnő első oroszországi fellépését követő évben már egy részben görögös koreográfiát tervezett *Ácisz és Galatea* (1905) címmel. A darabot később több másik is követte – egyetértésben Szergej Pavlovics Gyagilevvel, az Orosz Balett társulat vezetőjével –, aki szintén felismerte, hogy a korabeli társadalom fogékony az antik témák iránt. A tánchoz, Fokin, akárcsak Isadora Duncan, könyvekből igyekezett a görög táncról és vázafestészetről szerzett ismereteit bővíteni.²⁸³ Fokin nemcsak mozdulataiban és ruházatában szerette volna az antik Hellászt feleleveníteni, a *Daphnis és Chloé* című koreográfiája eredetileg görög zenére lett volna előadva, ám Rimszkij-Korszakov tapasztalata az antik zene rekonstruálhatatlanságáról meggyőzte a koreográfust, hogy inkább Ravellel dolgozzon együtt.²⁸⁴ Az Orosz Balett görög témájú koreográfiái (*Nárcisz, Spártai Heléna*) közé tartozó *Daphnis és Chloé* nimfái, nemcsak Nizsinszkij *az Egy faun délutánjának* nimfáit, hanem Dienes Valéria korai koreográfiáit is az eszünkbe juttathatják. (43–44. kép) Talán nem véletlenül. Az köztudomású, hogy az Orosz Balett 1912 márciusában és decemberében a Magyar Királyi Operaházban többször fellépett. Az 1912. december 29. és 1913. január 8. közötti programban *a Tűzmadár, a Szilfidek, a Karnevál, A rózsá lelke, a Kleopátra, a Polovec táncok* vagy például az *Egy faun*

²⁸²"человек пластический", каталог выставки 21 февраля -30 апреля 2000г., Москва, 2000г.

²⁸³Mihail Mihajlovics FOKIN: Az ár ellen. In. Uő. *Az ár ellen*. Bevezető és jegyzetek: KÖRTVÉLYES Géza. Budapest, Gondolat Kiadó, 1968. 19–233: 102–103.

²⁸⁴Уо. 200–201.

délutánja is szerepelt. Mirkovszky Mária hagyatékában található néhány Leon Bakszt kosztümtervről (a *Daphis és Chloé, a Spártai Heléna* és az *Egy faun délutánja* kosztümjéről) készült rajz. Ezek egyikének, az *Egy faun délutánja* nimfájának öltözékét megörökítő rajznak a hátulján Mirkovszky Mária édesanyjának, Greguss Gizellának műhímezésért 1150 korona összegről kiállított kivitelezési számlája látható. Lehetséges, hogy az Orosz Balett kosztümjei szállítás közben megsérültek, ezért keresniük kellett egy helyi ismert iparművészt, Greguss Gizellát.²⁸⁵ De mindenesetre, mivel e rajzok mindegyike az Orosz Balett görögös műveiről készült, nem tűnik messzemenő következtetésnek, hogy kijelentsük: a Dienes-iskolában ismerték és tanulmányozták az Orosz Balett görögös koreográfiáit.²⁸⁶

Mozdulatkincsében, erőteljes profilozását tekintve, ugyanakkor Vaclav Nizsinszkij már említett, az *Egy faun délutánja* koreográfiáját is a klasszicizáló művek közé sorolhatjuk.²⁸⁷ (45. kép és klasszicizáló videó mappa 3). A koreográfia közvetlen előzménye Fokin *Nárcisza* volt, amelyben Nizsinszkij főszerepet kapott. (46. kép) Ettől függetlenül, az antik művészet iránti érdeklődés már 1910 őszén meg volt a társulatban: ekkor Nizsinszkij, Bakszt és Gyagilev – a Duncan testvérekhez hasonlóan – Görögországba és Krétára utazott, hogy ott az antik művészetet tanulmányozzák.²⁸⁸ Hovatovább, Mihail Fjodorovics Larionov egy kissé mulatságos anekdotát mesélve, az *Egy faun délutánja* gesztusainak ihlető forrásául szintén a Louvre műtárgyait jelölte meg. A történet szerint az *Egy faun délutánja* tervezése közben Nizsinszkij és Leon Bakszt megbeszéltek, hogy a Louvre antik gyűjteményénél ismét találkoznak, mivel tájékozódni akartak a korszak stílusában. Ám Bakszt odaérve, nem találta Nizsinszkijt, mert míg ő a földszinten az archaikus görög részen tartózkodott, Nizsinszkij az első emeleten az egyiptomi művészetet tanulmányozta.²⁸⁹ A földszint görög és az első emeleti egyiptomi művészet közti differencia megjelent a kortársak dilemmájában is, ugyanis nem tudtak megegyezni abban, hogy pontosan melyik korszakban vagy műfajban keressék a koreográfia ihlető forrását. Henry Gauthier-Villars az *Egy faun délutánjáról* írt

²⁸⁵ A másik és lehetségesebb változat szerint a Dienes-iskolában egy koreográfiához vitelezték ki azt.

²⁸⁶ Ezt megerősíti, hogy 1915-ös tanulmányában Dienes Valéria az Orosz Balett és Raymond Duncan között párhuzamot vont: „Ez a közlemény Raymond Duncan rekonstruált görög tornarendszerét akarja bemutatni, melynek művészi táncokká való feldolgozását Isadora Duncan és tanítványainak előadásaiból s a legnagyobbbrészt erre az alapra épült orosz balettekből ismerjük.” DIENES 1915. i.m. 226.

²⁸⁷ A Raymond Duncan -és Dalcroze -tanítvány Marie Rambert csak később, a *Tavaszi áldozat* koreográfiájának tervezésekor, mivel Sztarvinszkij zenéjének ritmusa túl gyors volt a klasszikus baletthez, így szükség volt egy Dalcroze-technikát ismerő munkatársra, aki Rambert lett, csatlakozott Budapesten a társulathoz. Így a klasszicizáló mozdulatokat még nem tekinthetjük az ő hatásának. Marie RAMBERT: *Quicksilver, an autobiography*. London, Macmillan, 1972. 55.

²⁸⁸ SUQUET 2012. i.m. 241.

²⁸⁹ Interjú Mihail Larionovval, 1954. július, Párizs. Forrás: REISS 1980. i.m. 78.

kritikájában rámutatott arra az értelmezési nehézségre, amelyet a korban elszaporodó antik inspirációk okoztak: „a térdhajlat ráncolat a német múzeumokból származik, a válltartás a Louvre-ban volt megfigyelve, az alsó kar tartása pedig a National Gallery gyűjteményéből származik” – gúnyolódott. Majd megjegyezte, hogy még a szakértők sem tudnak megegyezni abban, hogy a mozdulatok honnan származnak, míg egyesek az első ión szobrokra (Reynaldo Hahn), mások az etruszk vázafestészet emlékeire (Joseph Bois) ismernek rá azokban.²⁹⁰

Az antik mintaképek utánzása a korszak táncművészetében

A mintaképek beazonosítása során nehézséget okoz, hogy nemzedékről nemzedékre megfeleléseket kerestek az antik művészet emlékei és Isadora Duncan tánca, illetve Nizsinszkij az *Egy faun délutánja* koreográfiája között, pedig mindkettő művész hangsúlyozta, hogy számukra az antik művek csupán inspirációul szolgálnak: „inkább az archaikus görögök felé fordulok – vallotta Nizsinszkij, mert azok kevésbé ismertek [...] De azok csupán az inspirációm forrásai. Azokat a saját stílusomra akarom átalakítani.”²⁹¹ A *görögök tánca* című írásában Isadora Duncan más szavakkal, de ugyanezt fogalmazta meg: „nem akarom azt mondani, hogy másolom vagy utánzom (tudniillik, a görögök táncát), a drámáim témái inkább modernnek, hanem inkább magamba szeretném szívni a létezésüket, és újrateherelni azt a saját inspirációm szerint.”²⁹² Sőt, magyar példát hozva, az 1920-as években, Dienes Valéria sem a görög táncot akarta vissza állítani: „a görög kalokagathia helyébe talán ma egy öntudatosabb, részletezőbb, hajlékonyabb karakterképzőt találunk majd a mozdulatban, mely nem az ókori másolatnak magunkra gyúrása, hanem a mi mostani igényeinkhez szabott, és önmagát határtalanul újjáfejlesztteni tudó mozgáskultúra léssen, igazi keresztény kalokagathia” – írja mozdulatművészeti rendszertanában.²⁹³ Az „antik” vagy ókori görög jelző tehát inkább egy szellemi környezetet jelöl, mint konkrét utánzást. Ezt erősíti a Maud Allanról szóló kritikák tucatja is. Bár a táncosnőről ismert egy fotó, amelyen dór oszlopok előtt áll, úgy tűnik, művészete kapcsán, görög jelzőt a balettól

²⁹⁰Henry GAUTHIER-VILLARS: Numéro exceptionnel sur L'après-midi d'un faune. *Comœdia illustré*, 4. 1912/18. Átvéve: Roland HUESCA: *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*. Paris, Presses Universitaires de France, 2012. 35–36.

²⁹¹Bronislava NIJINSKA: *Mémoires 1891–1914*. Paris, Ramsay, 1981, 279. Átvéve: HUESCA 2012. i.m. 36.

²⁹²HUESCA 2012. i.m. 36.

²⁹³Dr. Dienes Valéria *orkesztikai rendszere*, OA–MGY, jelzet: a-dvh-list00002, 3.

eltávolodásra értették, és a szabadság szinonimájaként alkalmazták.²⁹⁴ Ráadásul az „ókori görög” jelző, vizsgálva a korabeli orosz, angol és francia iskolákat, csak részben vizuális kategória. Hiszen ezek az iskolák többnyire erősen zenei beállítódottságúak voltak. (47. kép)

A természetesség kérdése a korszak táncművészetében

A másik vitatott és gyakran közhelyként kezelt fogalom a korszakban sokat emlegetett természetesség, vissza a természethez hívószavak. A korszak táncsal kapcsolatos diskurzusát olvasva a természetesség fogalmát egy komplexen értelmezett harmóniáéval kell azonosítanunk. A harmónia megtalálására a művészetben, a vadember mítoszától kezdve (kivonulás a társadalomból), az egzotikus (néger, indiai) vagy történelmi korokhoz való forduláson át, számos alternatíva létezett. A Duncan testvérek több lehetőséggel is éltek: nemcsak a múltból inspirálódtak, hanem a gödöllői művésztelephez hasonlóan, egy kolóniát hoztak létre, ahol mindent saját maguk gyártottak. „Elfelejtettük, hogy az hogy test, azt jelenti, természet. A testkultúra pedig egy összetett fogalom, nemcsak az izmok, hanem a lélek, az elme és az érzések kultúrája is” – veti kora szemére Raymond Duncan *La danse et la gymnastique (Tánc és gimnasztika)* című 1914-es előadásában.²⁹⁵ Majd pedig miután felvázolja, hogy a létezés értelme és lényege a mozgás, a természetben minden mozog (a természetben a szél, de a szervezetben belül a vér is), kifejti, hogy mozgásra nemcsak azért van szükség, hogy a szervezet vitalitását növeljük, hanem hogy egy harmonikus állapotot hozzunk létre, amelyben minden részünk, beleértve az isteni résszel közvetlen kapcsolatban álló lelket is, harmóniában van.²⁹⁶ A test Raymond Duncannál a lélek szolgálatában áll, annak kifejezőeszköze.²⁹⁷

Ugyanígy Isadora Duncan *A jövő táncában* a természethez, illetve az ókori görög művészethez való visszafordulást az elveszett harmónia újra megtalálásával indokolja:²⁹⁸ „A hullámok, a szelek, a föld mindenkor ugyanazzal az örökös harmóniával mozog. Nem megyünk a tengerpartra, hogy megtudakoljuk az óceántól, hogyan mozgott a régmúltban és

²⁹⁴A görög jelző említve az alábbi cikkekben: [n. n.]: Maud Allan in greek dances, More Beautiful In Face and Figure Than Some of Her Predecessors. *The New York Times*, 1910. január 21.

²⁹⁵Raymond DUNCAN: *La danse et la gymnastique*. Conférence faite le 4 Mai 1914 à L'Université Hellénique, Salle de Géographie, Paris, Akademia Raymond Duncan, 1914. 2.

²⁹⁶DUNCAN 1914. i.m. 2-5.

²⁹⁷Raymond DUNCAN: *Elektra de Sophocle*, programme. 2. Forrás: OA-MGY, jelzet: dvh-rd-001-02.

²⁹⁸Isadora Duncan számára a természethez, és az ókori görög művészethez való visszafordulás szinonim fogalmak voltak, az ókori görögség az „elveszett Paradicsomot” testesítette meg.

hogyan fog a jövőben. Tisztában vagyunk vele, hogy sajátos mozgása a természetéből fakad.”²⁹⁹ Később pedig kifejti, hogy az ókori görög vázákon ugyanez a harmónia jelenik meg: a Cupido vagy a szatír mozgása megfelel koruknak, testi felépítésüknek, tehát mozgásuk harmonikus.³⁰⁰

A harmóniakeresés nem kizárólag a mozdulatművészet megeremtőinek sajátja volt, a korszak balettművészetében is jelentkezett. Nizsinszkij a balettművészetben, nemcsak a mozdulatok harmóniáját tartotta elsődlegesnek, hanem azon keresztül egyfajta belső igazságot szeretett volna kinyilvánítani. Isten- és igazságkeresése, ugyanazon társadalmi és lelki jelenségekre vezethető vissza, mint a mozdulatművészek antikvitáshoz visszanyúlása.³⁰¹ Ellenben Fokinnél, aki egyszerre cáfolatát és megerősítését adta a duncani elképzeléseknek, a harmónia csupán mozgástani és vizuális környezetben értelmeződik. Minden mozdulat jó lehet, amelynek stílusa összhangban van az ábrázolt korszakkal, témával. Egy bacchanália például diszharmonikus balettcipőben és spiccen. „Ha a régi iskola koreográfusának szemszögéből vizsgáljuk [...] arra a megállapodásra juthatunk, hogy Görögország márvány istenei teljesen helytelen pózban álltak, [...] Michelangelo fenséges szobrai is pofátlanok. [...] Ha Miss Duncan természetes táncának szemszögéből vizsgáljuk meg az indiai templomokat díszítő fantasztikus pózokban álló szobrokat, vagy az ősi Egyiptom [...] elbűvölő figuráinak szépségét, vagy a japán és kínai akvarelleket, az orosz ikonfestészetet, vagy az időszámítás előtti görög művészetet, akkor meg kell állapítanunk, hogy valamennyien egyformán távol állnak az ember természetes mozdulataitól [...], és mégis a szépség hatalmas ereje rejlik bennük” – írja Fokin 1914-ben.³⁰² Fokin, bár kortársa volt Isadora Duncannak, úgy tűnik, hogy nem érezte át azt, hogy Duncan természetesség iránti vágya mögött és az ő rendszere mögött is a harmónia iránti igény húzódik meg, de míg ő csak a látható (a technika, a tánc), Duncan a látható és láthatatlan (a teljes ember és társadalom) felől egyszerre közelítve vizsgálta a harmónia kérdését. A duncani harmónia technicista felfogásban amúgy is értelmezhetetlen lett volna, hiszen Isadora bátyja, Raymond Duncan, húga elveivel összeecsengő módon, éppen a modern sport teljesítmény centrikus, lélektelen világa ellen harcolt.³⁰³

²⁹⁹Isadora DUNCAN: A jövő tánca. In. *Táncpoétikák. Szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig*. Szerk. FUCHS Lívía. Budapest, L'Harmattan, 2008. 131-139: 131.

³⁰⁰DUNCAN 2008. i.m. 134.

³⁰¹NIZSINSZKIJÉ PULSZKY Romola: *Nizsinszkij*. Budapest, Nyugat Kiadó és Irodalmi R. T., 1935. 52.

³⁰²Mihail Mihajlovics FOKIN: Nyílt levél a Times szerkesztőjéhez. In. Uő. *Az ár ellen*. Bevezető és jegyzetek: KÖRTVÉLYES Géza. Budapest, Gondolat Kiadó, 1968. 237–241: 238–239.

³⁰³DUNCAN 1914. i.m. 1.

Klasszicizáló tendenciák a magyar mozdulatművészetben

A magyar mozdulatművészet kezdete körülbelül 1912-re tehető. Mindhárom fő irányzat – a duncani (Dienes), a Dalcroze és a Delsarte/Mensendieck elveket a színpadon Dalcroze-technikával ötvöző Madzsar is – ekkortájt jelenik meg itthon. Dienes Valéria az orkesztikával 1912 tavaszán, Raymond Duncannál Párizsban ismerkedett meg, aki ebben a periódusban néhány hónapon át a Théâtre des Pas du Loup-ban tartott görögtorna-tanfolyamot.³⁰⁴ Isadora Duncan tevékenysége, életműve elválaszthatatlan testvéreinek munkásságától: az értelmi szerző, a rendszeralkotó a családban Raymond Duncan, az iskolákat fenntartó-szervező, Elisabeth Duncan volt. Raymond Duncan óráin a tanítványok kitont viselek, mezítláb vagy saruban mozogtak. Öltözékét mindenki saját maga készítette el. Raymond Duncan táncról és gimnasztikáról vallott elvein keresztül Dienes Valéria részese lett a fentebb – Isadora Duncan, Nizsinszkij és Fokin nevével – jelzett táncelméleti diskurzusnak. Dienes Valériánál is megjelennek a korábban ismertetett fogalmak: az elveszett egyensúly és a harmónia megtalálása, test és lélek egyensúlya. Nézetei emlékeztetnek mesteréjére, ám annál kiforrottabbak: „a mozdulat nem másolja, hanem kifejezi a lelket, azzal, hogy formát ad az eszmélésünknek. [...] A mozdulatban rejlő hatalmat eddig csak egyetlen kultúra iparkodott kihasználni, az ókori görögöké. Csak ők teremtettek igazi mozdulattudományt, melyet ők neveztek el orkesztikának. Alkalmazásával megmutatták, hogy a mozdulat nemcsak a testet mintázza, hanem a lelket is. [...] A mozdulatok harmóniája általános kötelesség, nem árulni való kiváltság. A mozdulatnak így be kellene hálózni életünket amint a görög kultúrában, bevonulni egyéni és társadalmi létünk minden fázisába, mert egészséges, harmonikus élet nélkül nem képzelhető el. [...] ma is ugyanazok e testek mozgás törvényszerűségei, ha meg akarjuk találni a hatalmas görög orkesztikát [...] nem elég a feljegyzésekhez, a vázákhoz, a szobrokhoz fordulnunk, saját testünket kell vallatnunk. Abban ma is benne van a görög orkesztika, és görög emlékek segítsége csak azért kell, mert évszázadok civilizációja rontott rajtuk” – írja feltételezhetően az 1920-as évek végén, már a keresztény korszakában, a tánc filozófusasszonya.³⁰⁵

³⁰⁴DIENES Valéria: A kialakulás korszaka (1912–1920), Raymond Duncannál. In. DIENES 1995. i.m. 97–99: 97.

³⁰⁵Dr. Dienes Valéria orkesztikai rendszere. OA–MGY, jelzet: a-dvh-list00002, 2., 10., 23–24.

Az első magyar mozdulatművészeti elméletek

Madzsar Alice 1912-ben megjelent *Egészségi és szépségi torna nők és gyermekek számára* című kiadványában korát a görög világ reneszánszának tekinti, amelyben „már nem elégszünk meg azzal, hogy gyönyörködünk a megmaradt remekekben, hanem igyekszünk tudatos munkával a szépségnek és egészségnek arra a magas fokára emelni a századokon át elhanyagolt emberi testet, amelyre a régi szobrok bizonyosága szerint évezredekkel ezelőtt eljutott.”³⁰⁶ Tehát a Duncan-iskolához hasonlóan Madzsar Alice a görögökre hivatkozik és a testet egyfajta műtárgynak tekinti.³⁰⁷ Madzsar Alice későbbi, több változatot megélt könyvében, *A női testkultúra új útjaiban*, bár már nem ennyire hangsúlyosan, ismét visszatér a görögökhöz, akiket az áldozatos munkával, mozgással kimunkált testi szépség mintaképeként említ: „a görög nép előtt eleven húsból és vérből álló modellek sétáltak,[...] de ránk csak a kőbe merevített alakjuk maradt. [...] Hányan vannak, akik tudják, hogy a Milói Vénusz szépsége nem véletlen tündérajándék [...], hanem századokon át folytatott tudatos [...] ápolás.”³⁰⁸ Madzsar Alice sorai a Raymond Duncannél görög tornát tanult Dienes Valéria pár évvel későbbi gondolataival, a női torna, „formálja és építi a képzőművészetek elsőrendű adottságát, a testet” mintegy összezsengnek,³⁰⁹ ám míg a duncanisták megbonthatatlan egységként szemlélik a testet, addig Madzsar a természettudomány felől közelíti meg azt. Az egyik egy megbomlott egyensúlyt akar helyreállítani (Madzsar), a másik pedig ekkor még az ember tökéletességéből indul ki.³¹⁰

Klasszicizáló tendenciák a magyar mozdulatművészeti koreográfiákban

Amennyiben a mozdulatkincset tekintjük vizsgálódásunk tárgyának – mint tettük ezt Nizsinszkij az *Egy faun délutánja* koreográfiájára hivatkozva –, Madzsar Alice tornarendszerét is meg kell említenünk, mivel Mensendieck- Delsarte alapokból építkezett, így Madzsar Alice néhány mozdulatán vagy gyakorlatán érezhető az antikvitás hatása. Madzsar Alice esztétikai gyakorlatai között Delsarte-hoz hasonlóan szerepelt a szoborutánczás (például a *Hermész* gyakorlat). A problémát ez esetben az okozza, hogy

³⁰⁶MADZSAR Józsefné Jászi 1912. i.m. 1.

³⁰⁷Emlékeztetőül, Isadora Duncan szerint, a jövő női teste a korszak szépségeinek élő múzeuma lesz. DUNCAN 2008. i.m. 136.

³⁰⁸MADZSARNÉ JÁSZI 1926. i.m. 11.

³⁰⁹DIENES 1915. i.m. 226.

³¹⁰Fentebb láthattuk, hogy későbbi elméletében már Dienes Valéria is a megbomlott civilizációt hozza fel.

csupán mozdulatszintű elemzésbe menve, egybemosódhatnak a korszak geometrikus illetve klasszicizáló tendenciái: a Dienes-iskola antikizáló mozdulatai némely Kövesházi-koreográfiánál is visszaköszönnek. Ugyanakkor meg kell jegyeznünk azt is, hogy akár a Dienes-, akár a Madzsar-iskola gyakorlataiban, mozdulataiban a keleti hatások is érvényesültek, így, a mozdulatok felől közelítve, egyebek mellett, a frontális lépésekre gondolva, még a Dienes-iskolát sem tekinthetnénk tisztán klasszicizálónak. Nyilvánvaló, hogy egy korszak fő esztétikai elveitől eltekintve a tánc nem álló képek sora, amelyben az összhatás érdekében, a hangsúlyos elemektől eltekintve, egyfajta szögletességnek (antikizáló) és ívességnek egyszerre kell jelen lennie. Ha azonban a tematika felől közelítünk tárgyunkhoz, olyan koreográfiákat is vizsgálnunk kell, amelyek igen távol állnak a klasszicizmustól: a mitológiai témák gyakorta feltűnnek a korszak mozdulatművészeti repertoárjában. Ilyen például Madzsar-iskola görögös ruhákban előadott *Európa* darabja, amely inkább mozgáskarikatúra, mint antikizáló darab. (48. kép) Szentpál Olga *Szüreti tánca*, az Adonisz- Aphrodité-Perszephoné szerelmi háromszög feldolgozásával, azonban már egy kérdésesebb jelenség: a koreográfiában mozgásfrízek is megjelentek és egyes változataiban a kosztümök is antikizálók. (49. kép) Ám Szentpál Olga antikizálása nem a Dienes-féle komor, ünnepélyes antikizálás, és ideológia sem társul már hozzá. Szentpál Olga koreográfiája a faunok és nimfák humoros és groteszk világa. Ezen túlmenően, vannak témák, amelyek nem csak az ókori görögöknél, hanem minden kultúrkörben a kezdetektől megfigyelhetőek, ilyen például a fegyvertánc, amelynek egy-egy példája Dienes Valériánál illetve Szentpál Olgánál (1923, zeneszerző: Jemnitz Sándor) is megfigyelhető. (50–51. kép) A fegyvertáncok, mint Hevesy Iván kifejti, a primitív varázstáncokból alakultak ki, céljuk a könyörgés a győzelemért vagy hálaadás a megnyert csata után.³¹¹ A magyar mozdulatművészetre többnyire nem az ausztrál, afrikai vagy észak amerikai fegyvertánc, hanem a görög kultúra fegyvertáncai hatottak. A Dienes-iskola fegyvertánca a Spártában is szokásos, pantomimikus fegyvergyakorlat modern megfelelője.³¹² Tehát alapvetően, egyszerre vizsgálva a témát és a mozdulatkincset, szűkebb értelemben klasszicizáló műveknek az 1910-es évek antikizáló mozdulatokból építkező, gyakran mitológiai témájú műveit kell tekintenünk. Tágabb értelemben azonban már jó néhány ideológia mentes antik utánzó műről is említést kell tennünk.

³¹¹ HEVESY IVÁN: *A tánc története*. Gépirat, MTA BTK Művészettörténeti Adattár, Kövesházi Ágnes hagyatéka, 7.

³¹² Uo.33.

Dienes Valéria korai koreográfiái

A Dienes-iskola 1910-es évekbeli fellépéseiről igen gyérek az információink: egyrészt, mert Dienes Valériának a Tanácsköztársaság bukása után menekülnie kellett Magyarországról, ezért ebből az időszakból jórészt csak tanítványánál, Mirkovszky Máriánál maradtak fenn dokumentumok, másrészt, mert fia, Dienes Gedeon ekkor még kicsi volt, így nem emlékezhetett erre az időszakra. Dienes Valéria 1912 nyarán tért haza Párizsból és kezdte meg az orkesztika oktatását.³¹³ (52–54. kép) „Már az Uránia előadások előtt voltak produkciói az orkesztikának. Első nyilvános szereplése az 1916-iki [Bertalan] Vera által rendezett előadás a Modern Színpadon (az Andrassy úti őshelyiségben), ahol Márrika és Duci [Mirkovszky Mária és Markos György] nem szerepelt és ahol R. [Révész] Ilus volt a star. Vali [Dienes Valéria] nem látta ezt az előadást. Más privát jellegű produkciók már a Fehérvary [sic!] úton és a Műműben [Művészet és Művelődés Ferenc körúti terme] és nálam tartattak. Így látta Hevesi Sándor kétszer is és N. Sz [Nemzeti Színház] egy másik nagyfejűje (undok fráter). Kriesch Aladár, Györgyi, Vedres Márk, Ferenczy, Hadzsi Olga, Manninger. Egyszer a festőnők kiküldött csoportja (maflák). Krisztin Evviczné. Kremmerék. Undi Marikánál is volt két ízben előadás. Ott Takácsék, Révayék, Szegfy Erzs. Kolozsvárott 1918. január 9-én Lavotta, Kovács, Lévay, Gyöngyösyék, Ferenczy Zs” – emlékezett vissza a kezdetekre Mirkovszky Mária édesanyja, Greguss Gizella.³¹⁴ Dienes Valéria nemcsak Undi Mariskánál, hanem alkalmanként az 1910-es években, Remsey Jenő visszaemlékezése szerint, a gödöllői művésztelepen is fellépett: A gödöllői művésztelepen táncok is voltak. „A klasszikus táncok a görög táncok voltak.[...] A görög táncokat Dienes Valéria, ő maga [adta elő], fehér leplekbe ugy görög kosztümbe ugye [sic!].”³¹⁵ (55. kép)

Dienes Valéria korai programjait nézegetve, Babits neve többször felbukkan: 1917. április 22-én a fentebb említett Uránia-beli előadás programjában a *Danaidák* című versére készült táncot tűzték műsorra (előadó Révész Ilona).³¹⁶ Ugyancsak még ebben az évben, a Feministák Egyesületének 1917. június 11-i előadásán bemutatták a *Lakodameia* verstáncot (a táncosok Révész Ilona és Mirkovszky Mária).³¹⁷ (56. kép) Az is megállapítható, hogy az 1920-as évek végéről ismert főúri réteg már ezeken az előadásokon is jelen volt: az 1918. április 1–2-i Mikes Árminné és Zichy Rafaelné által rendezett előadást a Károlyi-palotában

³¹³ LUKÁCS György *levelezése (1902–1917)*. Szerk. FEKETE Éva – KARÁDI Éva. Budapest, Magvető, 1981. 482.

³¹⁴ OA–MGY, jelzet: mmh-p-00002_20.

³¹⁵ SZM–MNG, Adattár, Interjú Remsey Jenővel, gépelt változat, jelzet: 21693/1982, 21. (a gépelt interjú 8. oldala)

³¹⁶ OA–MGY, jelzet: mmh-p-00002_1.

³¹⁷ OA–MGY, jelzet: mmh-p-00002_22.

tartották, a bevezető szöveget pedig Bethlen Istvánné mondta.³¹⁸ A közönség soraiban Augusztia főhercegasszony és gyermekei ültek. Az 1910-es években alkalmanként még Dienes Valéria is fellépett: 1918. szeptember 22-én a 37. gyalogezred III. művészestélyén Liszt *H-moll balladájára* és Beethoven *G-dúr szonátájára* (op. 14, Nr. 2) Markos Györggyel táncolt, Bartók *Elégiájára* pedig egy szólót adott elő.³¹⁹ A bécsi Konzerthaus nagytermében tartott orkesztikai esten 1919. március 1-én ezeket kiegészítve, Dienes Valéria egy Bach *Englische suite A-molljára* koreografált táncban és a *Szeléné és Endümió regéjében* is színpadra lépett.³²⁰ (57–59. kép) A korai koreográfiákról ma igen keveset tudni, a fennmaradt programok alapján azonban az is kijelenthető, hogy viszonylag kis számmal szerepeltek mitológiai témájú darabok a repertoárban. Ilyen volt a Beethoven *Sonata pathétique*-re táncolt *Endümió és Szeléné regéje* (1918) illetve a *Pán és Kóré* (1919), amelynek egy részletét Markos György szólóként is előadta.³²¹ A Mirkovszky Mária és Markos György által táncolt *Fegyvertánc* (1920), a fennmaradt fotók alapján, az ellenfelek harci felállása után pajzsával és dárdával történő küzdelemmel folytatódott: a gyengébb fél térdre ereszkedve védte magát.³²² Egy koreográfiáról természetben készült fotók maradtak fenn.³²³ (59. kép) A mitológiai történetben az alvó fiúhoz sorban, egymás után, kíváncsiskodó nimfák osonnak. A fiú mellett egy kupa látható, talán a fiatal Dionüszossal azonosíthatjuk. A fiúhoz járul kitárt, fekete köpenyében Dienes Valéria, aki lehetne Héra is. A végkifejletben öt táncos egy kupával és egy tállal látható, a tálban feltételezhetően virágzó faágak. Az *Endümió és Szeléné regéjéből* (táncolta Mirkovszky Mária és Markos György) az első jelenetről maradt fenn fotónk, amikor Szeléné felébreszti az alvó Endümiónt, aki megriadva, bizonytalan, imbolygó mozgásba kezd. (60. kép) További fényképek alapján feltételezhető táncok: egy amazontánc, két Mirkovszky Mária és Markos György által táncolt duó, az egyik hátuljára „Szembekötösdí”, (61. kép) a másikéra „Fény és árnyék” van írva. Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy ilyen előadáscímek nem szerepelnek a

³¹⁸OA–MGY, jelzet: mmh-p-00002_9.

³¹⁹OA–MGY, jelzet: mmh-p-00002_26. A programra ceruzával rájegyezve, hogy végül az aznapi műsorból Liszt *H-moll balladája* kimaradt.

³²⁰ *Orkestrische Gesellschaft der Frau Valerie Dienes (Budapest), Griechische Bewegungskunst, Tanz und Pantomime*, bécsi Konzerthaus nagyterme, 1919. március 1., OA–MGY, jelzet: mmh-p-00002_30.

³²¹ A *Pán és Kóré* a 1919. december 31-e és 1920. január 7-e között a Dunaparti Színházban lett bemutatva. OA–MGY, jelzet: mmh-p-00002_37_1. Markos György *Pán* című szólója 1919. május 8-án, a Tavaszmező utcai gimnáziumban lett bemutatva (OA–MGY, jelzet: mmh-p-00002_31).

³²²A Beethoven *Contre Tänzére* előadott *Fegyvertánc* az Orkesztika Társaság előadásán, Mirkovszky Mária táncestélyén, 1920. május 30-án, a Kamara Színházban lett bemutatva (forrás: OA–MGY, jelzet: mmh-p-00002_43_1.). Korábban létezett egy Gluck zenéjére táncolt férfi duó fegyvertánca is az iskolának (koreográfus: Markos György), amelyet Erdős László és Erdős Péter (1920. május 1., Belvárosi Színház), illetve Markos György és Erdős Péter (1919. december 7., Zeneakadémia) adott elő.

³²³Fotó: OA–MGY, jelzet: mmh-f-00024.

fennmaradt programokban. Az azonosítást nehezíti, hogy az előadásokat a programokban csak a kísérő zeneszám címével, szerzőjével illetve a tánc típusával (lírai tánc, ornamentikai tánc, mimikai tánc, pantomim) jelölték, nincs mellettük „beszélő cím”, így egyebek mellett a *Chopin III. ballada (as-dur)* című darabról is csak onnan tudható, hogy benne a lírai és drámai lány küzdött a fiúért, mert korábban többször ismertették. A Dienes-féle orkesztika olyan népszerű volt, hogy Róka Pál, a Színművészeti Akadémia tanára és a *Táncitanítók Lapjának* szerkesztője,³²⁴ 1921-ben *Klasszikus és ritmikus iskola* címmel könyvet adott ki, amelyben a többéves kurzus részeként, egy 1917-es kísérletre is hivatkozva, javasolja az ókori plasztikus pózok tanítását.³²⁵ Dienes Valéria 1919-es emigrációja után, Mirkovszky Mária folytatta az orkesztika népszerűsítését. Ez, 1925-ben egy különös együttműködést eredményezett. A *Szulamit* című színdarabban, amelyet Szentpál Olga koreografált, Mirkovszky Mária volt a csoportvezető.³²⁶ A szultán által meggyilkolt, kútba dobott, gyermekeit sirató asszony történetét feldolgozó színművet legalább kétszázszor adták. Ennek egyik jelenete, *A kútra járó asszonyok*, a fotók alapján, antikizálónak tűnik. (62. kép) Bár az orkesztikai intézet 1925-től kezdődő nagy keresztény művei és gyermekdarabjai is mozdulataikban a Duncanból kiinduló Dienes-féle rendszert követik, azok mégsem tekinthetők klasszicizálónak. A klasszicizáló táncok virágkora az 1910-es évek. Az 1920-as évektől még alkalmanként jelen vannak a némileg klasszicizáló művek, ilyen például Harald Kreutzberg az *Oresztészben* (1935) (63. kép) vagy az *Orfeusz klagt um Euridike*-ben (*Orfeusz gyászolja Euridikét*ben, 1935), amihez Max Terpis vagy Yvonne Georgi hatására görögös ruhában görög témákat elevenített fel. (64–67. kép) Az *Oresztészben* a karjára tekert arany kötelekkel küzdött, az *Orfeusz* pedig egy szóló formájában előadott duó volt. Kreutzberg a görögös tunikáját palástjának palástját leengedve majd maga köré tekerve, hol nőként, hol férfiként jelent meg a színen. A másikat vagy a nőt, az arcára tett, illetve a kezében tartott Euridiké-maszk jelenítette meg. De Kreutzbergnél és az ekkor született műveknél az eredeti ideológia már hiányzik. Kreutzbergnél az antik téma csak ürügy személyes mondanivaló-például az *Oresztészben* az önmagával harcoló ember-, eltáncolására. A klasszicizmusnak egy más típusát, a nemzeti múltra hivatkozást, az olasz mozdulatművészetben találjuk.³²⁷ Balázs Kata kutatásai alapján, tudható, hogy az olasz *Feste Classiche* még az 1910-es években, tehát az antikizálás virágkorában indult. Az akkori előadások szellemi háttere a

³²⁴Róka Pál Róka Gyulának, a Táncmesterképző tanfolyam vezetőjének a testvére.

³²⁵RÓKA PÁL: *Klasszikus és ritmikus iskola*. Budapest, Bichler I. Könyvnyomdája, 1921. 3–5.

³²⁶Balázs Lujza Színház, zeneszerző: Donáth Sándor. A darab rendezője Harmat Hilda volt. A színdarab jelenetei az alábbiak voltak: A táncbetétek a színdarabban az alábbiak voltak: *A kútra járó asszonyok jelenete, Szüretelő tánc, Lakodalmi tánc, Galambtánc, Gyászoló asszonyok tánca*.

³²⁷BALÁZS KATALIN: *Tánc a két világháború közti Olaszországban*. *Ars Hungarica*, 11. 2014/1. 44–50.

fejezetben leírtakkal megegyező. Ezeket a klasszikus előadásokat az INDA (Istituto del Drama Antico) fennhatósága alá tartozó dél-itáliai nyitott színházakban (Siracusa, Agrigento, Ostia, Paestum) rendezték meg. A klasszikus előadások a húszas években azonban, mint például a magyar részről is „támogatott” Rosalia Chladek *Trakhiszi nők* (1933) című koreográfiája, már az olasz nemzeti identitás szolgálatában álltak. (68. kép) 1940 körül az Orkesztikai Intézetben is ismét megjelentek a klasszicizáló koreográfiák, amelyek az iskola koreográfusi tevékenységet is folytató tanítványaihoz köthetőek. Ugyanakkor ez a kései klasszicizálás, akár Kreutzbergnél, csupán külsőségekben nyilvánult meg, nem társadalmi jelenség volt, mint a korábbi, nem társult hozzá az az ideológia, mint az 1900 és 1920 közötti koreográfiákéhoz, amelyek létrejöttének oka mélyen a korszak gondolkodásában gyökerezett. Az 1930-as évek végén már egy eklektikus környezetben, más jelenségekkel egy időben jelentkezett a klasszicizáló vonal. Máskor volt már: a Dienes-iskola geometrikus mozgásrendszere körülbelül 1930-tól már elavultnak számított. Dienes Valéria koreográfusi illetve táncpedagógusi szerepét egyre inkább a tanítványok vették át. Erre a változásra E. Kovács Éva, Dienes Valéria keresztlányja és tanítványa így emlékszik vissza: „a Dienes iskola, ahogy a Vali néni idősödött, átkerült egy más síkra. Nem a mozgás volt a fő, hanem az elmélet.” Majd pár évvel később E. Kovács Éva így folytatta: „a leghíresebb módszer a Dienes-módszer volt, de abból soha nem lett táncművészet. Mert az annyira filozofikus volt, és annyira matematikus volt és annyira elmélet volt, hogy egyszerűen - én hiába abból kaptam az első diplomámat - hát mit mondjak... A mozgás maga három csoportba oszlott. Az egyik volt a profilmozgás. A lábak: jobb láb elől, bal láb hátul. A vállak: bal váll elől, jobb váll hátul. És ebben a síkban kellett mozogni (mutatja). Minden, az elmozdulás,... a mozgást magát, az "en face"... szembe... se előbbre, se hátrébb, se odébb...se! Csak mintha egy papírlapon mozgott volna az ember, és így lehetett megfordulni. Ez az orkesztika.”³²⁸

Ennek a második klasszicizáló korszaknak Geguss Kornélia 1941-ben bemutatott *Persephoneia* (69–70. kép+ Klasszicizáló videó mappa 4) koreográfiája a fő műve.³²⁹ A koreográfia első része, a *Moirák*, önállóan is műsorra volt tűzve. Második része a tulajdonképpeni Perszephoné történet, amelyben a ruhaszín használat szimbolikus: az alvilághoz tartozóak feketébe, az istenek és isteni lények fehérben vannak. Az első képben a szín egyik oldalán kúp alakban egy csoportot - Dionüszoszt és Ókeanosz lányait- láthatjuk. Hozzájuk tart a földön sétálgató Perszephoné és Démétér. Az alvilág (Aidoneusz, ismertebb

³²⁸Detre Katalin és Vincze Gabriella interjúja E. Kovács Évával, 2014. magántulajdon.

³²⁹OSZMI Táncarchívum, Szentpál Olga hagyatéka (32-es fond). A darab 1941. május 4-én is be lett mutatva.

nevén Hádész) és kísérete a színház másik oldalán, egymás mögött felsorakozva, fél térdre nézi anyját és lányát, akik közé Gaia lánykórusa örömtáncot ropva érkezik. Aidoneusz és Zeus jelenete, Perszephoné elrablásának engedélyezése rövid, csupán néhány gesztusból álló cselekmény: Aidoneusz a lány felé mutat, Zeus bár inti, utat mutat neki. Az alvilág ura elrabolja Perszephonét. Zeus ismét akkor jelenik meg a színen, amikor Déméter megtalálja lányát, kézmozdulata újfent engedékeny, de a választás Perszephonéé. A mitológiai történetből szerelmi történet lesz, a darab végén Perszephoné képtelen dönteni: hol férjéhez, hol anyjához sétál, végül mindkettő kezét megfogva, hárman válnak összetartozóvá. A koreográfia mozdulataiban a duncani plasztika keveredik az expresszív, szabadabb mozgással: az előbbire példa a darab elején anya és lánya bevonulása, vagy a kezdő képben Aidoneusz kíséretének helyzete, az utóbbira Gaia hálakórusának a tánca. Zeus szerepe a darabban a pantomimra korlátozódik.³³⁰

Az antikizáló tendenciák hatása a hazai képzőművészetre és fotóművészetre

Ha az 1910-es, 1920-as évek képzőművészeti és fotóművészeti alkotásai kapcsán az első kérdés, ami felmerül: „Mi a helyzet Bierbauer Clarisse-al?” Bierbauer Clarisse, Bierbauer (Borbíró) Virgil testvére, az egyik legjelentősebb, körülbelül 1916-tól működő magyar mozdulatművész volt.³³¹ Bierbauer Clarisse az elsők között szerezte meg Louise Langgaard és Hedwig von Rohden kasseli iskolájában a *Seminar für klassische Gymnastik* képzés diplomáját.³³² Az épp megnyíló, később igen jelentőssé váló iskoláról Bierbauer feltehetően Hollósy Simon révén értesülhetett, akinél Louise Langgaard mielőtt a mozdulatművészet és gimnasztika mellett kötelezte el volna magát, festészeti tanulmányokat folytatott. A lohelandi iskola két alapítója – Louise Langgaard és Hedwig von Rohden – Hedwig Kallmeyertől és Bess Mensendiecktől tanult gimnasztikát, és alapította meg Lohelandban a kézművesiparra és szociális kérdésekre is nagy hangsúlyt fektető iskoláját. Langgaard és Rohden mestere, Hedwig Kallmeyer (Hade Kallmeyer vagy Hedwig Kallmeyer-Simon) egy alapvetően delcartianus módszerből fejlesztette ki módszerét: Stebbins oktatási rendszerébe

³³⁰Forrás: *Persephoneia*, film, 1942 körül, OA–MGY, jelzet: M-DVD-1008.

³³¹Bierbauer Clarisse-t Dienes Valéria is említi. Lásd: DIENES Valéria: Az intézményes korszak (1929–1944). In: DIENES 1995.i.m. 114–117:114.

³³²Bierbauer Clarisse első tanfolyami felhívása 1916-ból származik: „Klasszikus torna tanfolyamok (Rohden-Langgaard rendszere) gyermekek, leányok és asszonyok részére: tanítja Bierbauer Clarisse a klasszikus torna okl. tanítónője.” OSZK, Kisnyomtatványtár, jelzet: Kny. C 11.120. A művésznő két fellépésének a programját találtam meg: az egyik 1917. május 13-án, a másik 1921. március 4-én a Zeneakadémián volt. (Forrás: OSZMI Táncarchívum, Tiszay-hagyaték.)

Mensendieck elemeket emelt be.³³³ Kallmeyer rendszerében – mestereihez hasonlóan –, még az antikvitásnak kiemelt szerep jutott, így valószínűleg az antik motívumok a Langgaard–Rohden tanítvány Bierbauer Clarisse táncművészetében is jelen lehettek. (71. kép) Az 1910-es évek képző vagy iparművészetét kutatva, az megállapítható, hogy Szentpál Olga még nem hathatott arra, ugyanis az ő munkássága csak 1920 körülől válik meghatározóvá. Így ebben a periódusban (az 1910-es években) csak a Madzsar-iskola, a Polányi-iskola, a Bierbauer-iskola és az orkesztika hatásával számolhatunk. A gödöllői Művésztelep tagjainak Dienes Valériával való szoros kapcsolata közismert. A fejezetben újabb adatokkal bővítve a kutatást, erre többször is hivatkoztunk. Undi Mariska és Dienes Valéria barátságáról, nemcsak a Dienes Valériát megörökítő festmény vagy a családot ábrázoló grafikák és a különféle korszakból fennmaradt Undi plakátok árulkodnak (72. kép), hanem az is, hogy Undi Mariska egyik testvére, Undi Lenke, *Az Orkesztikai Iskola 1917/18. évi értesítője* alapján, Dienes Valéria tanítványa volt. Ugyancsak ismert, hogy Máté Olga fotográfus testvére, Berkesné Máté Mela 1916-ban mozdulatművészeti iskolát tartott fenn Budapesten.³³⁴ Az Árkádia-kör klasszicizáló alakjait vagy André Kertész öccsét ábrázoló naturalista, szoborszerű, antikizáló korai fotográfiáit a kutatás jelenlegi állása szerint azonban nem szabad Dienes Valéria hatásával magyaráznunk. Amit jelenleg biztosan tudunk, az az, hogy Bierbauer Clarisse az 1910-es években a Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola hallgatóit illetve a Lázár Piroska-féle iskola leányait tanította mozdulatművészetre. Építészeti kapcsolatai révén, mint Borbíró Virgil testvére, pedig önálló iskoláját, 1916–17 körül, a Steindl-céh jóvoltából, annak az Országos Kaszinóban lévő termében állította fel, amelynek óráira Balázs Béla is eljárt, hogy tanulmányozhassa a lohelandi mozgásrendszert.³³⁵ Bierbauer tanítványa volt Korb Erzsébet festő testvére, Korb Flóris építész lánya, Korb Flóra is, akit Pécsi József az 1920-as években múzeumi vázák között is megörökített.³³⁶ (73. kép) A kép még nem egy Szentpál tanultságú táncost ábrázol, antikizáló beállítása akár a Kallmeyer-féle rendszerrel is összevethető. A fénykép koncepciója pedig, a fentebb vázoltakba illeszkedik bele: a múzeumi környezetben a táncos teste egy műtárgy. Ugyanakkor összevethető a kép a korábban közölt antik vázás Ruby Ginner-portréval

³³³Donna A. DRAGON: *Toward Embodied Education, 1850s–2007: Historical, cultural, theoretical and methodological perspectives impacting somatic education in United States higher education dance*, doktori disszertáció, Temple University, 2008. 173–174.

³³⁴E. CSORBA Csilla: *Máté Olga fotóművész: „nagy asszonyi dokumentum”*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum – Helikon, 2006. 19.

³³⁵GRAUL Adrienn: Palackposta (15. doboz), 1. rész (Amíg összekerültünk), Mozaikok 1. füzet, 7. Magyar Építészeti Múzeum, Borbíró Virgil hagyatéka. A leírás szerint Bierbauer úri tanítványai nem voltak hajlandók férfi előtt mozogni, így végül Clarisse és Graul Adrienn mutatták be neki a gyakorlatokat.

³³⁶Lásd: VINCZE Gabriella: Korb Flóra. *Artmagazin*, 2014/1, 50–55.

(*Gateway to the Dance*) vagy Dienes Valéria korai antik vázás portréival is, rámutatva arra, hogy a korban általános jelenségnek volt mondható, hogy a táncosok portréikon az antik világ „főpapnőinek” állították be magukat. Összegezve, Korb Flóra mesterének, Bierbauer Clarisse-nak a hatása a festészetre és építészetre valószínűleg igen nagy lehetett, és mint Kallmeyer kapcsán kifejtettük, Bierbauer valószínű, hogy klasszicizáló műveket is alkotott,³³⁷ ám művészete messze állt a Dienes-féle orkesztikától. Graul Adrienn az egyes iskolák viszonylatát, s benne a Langgaard – Rohden-félét az alábbiakkal jellemezte: „a női test természetes adottságaiból építette ki, fokozta fel a mozgást tánccá, s mint ilyen roppant kedves és közvetlen eredményeket tudott felmutatni. Nem támaszkodott anyira a zenére, mint Dalcrozek.³³⁸ Nem volt annyira torna jellegű, mint a Mensendieck-féle rendszer, melynek itt Madzsar Józsefné volt a propagálója és a legtávolabb állt a Dienes Valéria-féle Orchestikai Iskolától, mely görög vázák alapján vett minták alapján igyekezett valami merev mozdulat-rendszert kiépíteni (ezt Dienes Valéria tudálékos előadásában próbálta is magyarázgatni) – de a legborzasztóbb az volt, hogy ehhez az agyonkonstruált „alépitményhez” komoly muzsikára a legképtelenebb táncokat kreáltak. [...] Aki jó volt közülük pld. Mirkovszky Marika, az saját erejéből volt jó [saját koreográfiáival V.G.]”³³⁹

A másik irány nyilvánvalóan a Dienes-vonal, de itt, márcsak a fentiek értelmében is, el kell különítenünk Dienes Valéria és Mirkovszky Mária személyét. Dienes Valéria több tanítványa a kezdetekkor Jaschik-tanítvány volt, ám az 1920 körüli időszakban inkább Mirkovszky Mária, mint Dienes Valéria oktatásával kell számolnunk. Mirkovszky férje, Detre Szilárd képzőművész, a későbbi Arc-en-ciel Bábszínház tagja volt, így a házaspár kiterjedt képzőművészeti kapcsolatokkal rendelkezett. Mindenesetre, az általam eddig vizsgált művészek (Korb Erzsébet vagy André Kertész) esetében, nem találtam arra bizonyítékokat, hogy kapcsolatban álltak volna Dienes Valériával. Ami kimutatható volt, ezzel szemben, hogy mindkét művész rokonai révén, kapcsolatba került a Mirkovszky Máriával barátságban lévő Szentpál Olgával. Korb Erzsébet testvére pedig Bierbauer Clarisse-től is tanult.

Összegezve, a fejezetben a táncművészet klasszicizáló tendenciáit jártuk körbe. Megállapítottuk, hogy a jelenség virágkora az 1910 és 1920 közötti időszak. A későbbi

³³⁷Szekérné Bierbauer Clarisse szócikk. In. BOZZAY Margit: *Magyar asszonyok lexikona*. Budapest, Stephaneum, 1931. 903–904. hasáb.

³³⁸E ponton, lábjegyzetben, Grauel Adrienn megemlíti, hogy a Dalcroze-féle rendszert, Szentpál Olga művelte Magyarországon „magas nívón”. „Felejthetetlen még ma is számomra Bartók *Allegro Barbarójára*, négy személlyel táncolt koreográfiája.”

³³⁹GRAUL Adrienn: Palackposta (15. doboz), 1. rész (Amíg összekerültünk), Mozaikok 1. füzet, 5–6. Magyar Építészeti Múzeum, Borbíró Virgil hagyatéka.

időszakban a klasszicizálás kiüresedik, alkalmanként (mint Olaszországban vagy Görögországban) a nemzeti törekvések szolgálatába áll. Korábban említettük, hogy André Levinson párhuzamot von Isadora Duncan táncai és a preraffaeliták művészete között. A klasszicizáló jelenségek földrajzi elterjedésére talán e mondat világít rá. Hiszen láthattuk, Németországban hiába nyitottak a Duncanek iskolát, az expresszionista tánc kedvezőbb fogadtatásra nyert. Ugyanakkor, a roppant erős balett hagyománnyal rendelkező Oroszországban a duncanizmus képes volt gyökereket verni. A szecesszióval párhuzamba állítható klasszicista jelenség egyik anyaországában, Angliában működtek a preraffaeliták. Néhány szerző, a görögös tánc egyik angliai alapítóját, Margaret Morrist, William Morris rokonának tartja.³⁴⁰ Magyarországon a jelenség szorosan összefonódott a preraffaelitákkal párhuzamba állítható Gödöllői művészteleppel, illetve az iparművészettel. Oroszországban a szlavofilizmus vagy a tolsztojánizmus ugyancsak a preraffaelitákhoz hasonló megoldásokhoz vezetett. Ezt csak kiegészíti, hogy a Gödöllői művésztelepen alkotó Rózsaffy Dezső családja rokonságba állt Goncsarovával, aki pályája kezdetén kiállítást akart rendezni Magyarországon.³⁴¹ (74. kép) A duncanizmus és a görögség, akárcsak a fent említett művészek és kolóniák művészeti alkotásai a válságra adott egy válasz. Meg kell jegyeznünk, hogy Németországban, Ausztriában vagy Franciaországban, ahol a duncanizmus nem hatott, a szecessziónak a dekadens oldala is igen erőteljesen érvényesült.

³⁴⁰Például Carol Loeb Shloss James Joyce táncosnő lányáról, Lucia Joyce-ról írt monográfiájában fejtegeti a rokonságot. Carol Loeb Shloss megállapítása, miszerint Margaret Morris William Morris unokája lenne valószínűleg téves, hiszen William Morrisnak nem volt unokája. A rokonságot ennek ellenére nem tudjuk kizárni. Forrás: Carol Loeb SHLOSS: *Lucia Joyce: To Dance in the Wake*. New York, Picador, 2005. 125.

³⁴¹GELLÉR Katalin: Rózsaffy Dezső (1877–1937). In. „Emberek, és nem frakkok.” A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. 4. *Enigma*, 2010, 17/62. 63–82. Rózsaffy felesége, Olga Lempiczky, Vera Goncsarova lánya volt.

Egzotikus és keleti kultúrák a magyar mozdulatművészetben

A magyar mozdulatművészet keleties koreográfiáinak előzménye és háttere

A magyar mozdulatművészeti, vagy egyáltalán a mozdulatművészeti darabok keleti inspirációinak hátterére leginkább Balázs Béla *A kelet-ázsiai művészet filozófiájához* értekezése vagy Baktay Ervin *A hindu tánc és zene* írása világít rá. Baktay szerint, „India sok évezredes kultúrája még ma is fiatalos, életerős és titkok megnyilvánítója, még a mi nagy kínnal felépített mindig újra meg újra átépítésre szoruló civilizációnk recseg-ropog. India művészete nyugalmat és megbékítő szépséget ad, míg mi a nyugtalanítóan újszerűt kergetjük keserű, békétlen bizonytalanságunkban.”³⁴² Baktayhoz hasonlóan, Balázs is, írásában, egyfajta hiányra hívja fel a figyelmet, de nála ez a hiány vizuális szinten jelentkezik. Az európai ember elvesztette a látás képességét, mondja Balázs, mivel mindent stilizálva, értelmezve, az öntudatunk szűrőjén keresztül szemlélünk.³⁴³ A 20. század, Balázs értelmezésében, a keleti kultúrákban a tudatos és ösztönös oldal egységét kereste, rajta keresztül, fel akarta szabadítani az ösztönös és emocionális oldalt. Baktay pedig a sokat emlegetett, „elveszett Édent” fedezte fel keleti kultúrában. A Kelet-értelmezéseknek e két oldala egészen a Felvilágosodás vadember mítoszától végigkövethető az európai kultúrában. Rimbaud például akárcsak Balázs, az ösztönoldalt kereste a primitív, egzotikus vagy naiv művészetben, mint írja: „A modern költészet és festészet ünnepélyességét nevetségesnek tartottam, az idióta festményeket”, az ízléstelen versikéket és a naiv rigmusokat szerettem.³⁴⁴ Az egzotikum tehát alapvetően egy harc az ember emocionális és ösztönlényéért. Nem művészeti, hanem társadalomtörténeti jelenség, amely azonban vizuálisan a művészetben is testet ölt. Az ösztönlény felszabadításáért vívott küzdelem, a társadalmi szabályok és láncok elleni tiltakozás eredményezi az örültek rajzai vagy a naiv festészet felé fordulást is. Ennek a megállapításnak a helytállóságát, a magyar mozdulatművészetben a Madzsar-együttes *Bilincsek* darabja bizonyítja. A *Bilincseket*, az emberi és társadalmi béklyók drámáját, az egzotikus darabokkal egyszerre tüzték műsorra. Az egzotikum vagy Kelet Baktay-féle megfogalmazása ugyancsak társadalomtörténeti jelenség, amely a civilizációkritikai vonulat részét képezi. A Kelet Baktay számára, akárcsak a legtöbb művésznek, menekülés. Baktay azonban, nem csupán a forrást kívánta megtalálni, mint a legtöbb antik, egzotikus, naiv vagy

³⁴²BAKTAY Ervin: *A hindu tánc és zene*. OSZMI Táncarchívum, Szentpál-hagyaték.

³⁴³BALÁZS 1980. i.m. 156.

³⁴⁴Mario de MICHELI: *Az avantgardizmus*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1965. 72.

népi művészet felé forduló személy, hanem akárcsak a gödöllőiek, a tettek mezejére lépve, a reformelképzeléseket életvezetése részévé tette, a szokásokat gyakorlatba is átültette.

A magyarországi keleti hatásokról árulkodó táncok forrása után kutatva, inkább az irodalmi vagy a képzőművészeti emlékeket kell megvizsgálnunk. Részben ez a helyzet külföldön (például Párizsban) is, bár szemben a magyar tánc kultúrával, ott már a korai időszakban voltak autentikus egzotikus táncmatinék és estek. 1889-ben a Párizsi Világkiállításon jávai táncosok adtak elő, az 1900-as Párizsi Világkiállításon Sada Yacco lépett fel. Franciaországot 1906-ban a Kambodzsai Királyi Táncszínház is meglátogatta.³⁴⁵ Magyarországon, 1911 április–májusában a Művészház keleti kiállítást rendezett, hogy a keleti művészetet közvetlenül meg lehessen ismerni. A keleties táncok is már ekkor jelen voltak, hiszen a kelet iránti érdeklődés, nem a 20. század vívmánya volt, de ezek a koreográfiák keleti címen csupán különleges, egzotikus hatásokat kívántak elérni. Mindezek ellenére, ha hatások után kutatunk a tánc területén, csupán ezeket a korai példákat vehetjük mérvadónak, mivel az autentikus egzotikus táncok magyarországi megjelenése olyan késői, hogy a magyarországi keleties koreográfiákra már csak csekély mértékben hathattak. Az Orosz Balett keleties koreográfiáit leszámítva, például a *Kleopátrát*, amit Magyarországon is előadtak, elsősorban Ruth St. Denis lehetett az itthoniak számára az ihlető forrás. (egzotikus videó mappa 1) Ruth St. Denist (eredeti nevén Ruthie Dennist) a keleti kultúrák észak-amerikai származású „papnőjét” 1907-ben láthatta a nagyközönség, a Fővárosi Orfeum színpadán. A táncosnő kivételes helyet foglalt el az 1910 előtt Magyarországon fellépő külföldi mozdulatművészek (Isadora Duncan, Maud Allan, Loïs Fuller) között, ő volt az egyetlen, akit szinte egyöntetű elismeréssel fogadott a kritika. Kosztolányi Dezső egyenesen az egekig magasztalta táncát: „A fővárosi Orpheum színpadán Ruth St. Denis táncol, aki észak-amerikai, de lelke, ihlete, művészete egészen a napkeleté. Csak a szakadt Kelet forró homokjából nőnek ki ily csodálatos asszony-rózsák, ily ritmikus, szépséges testköltemények.”³⁴⁶ Hasonlóan pozitívan ítélte meg St. Denis kompozícióit Bródy Sándor is, aki szerint „Duncan egy széptérdű, de fontoskodó professzor, Saharet egy hóbortos francia lány és Allan kisasszony rosszhiszemű spekuláns hozzá képest.”³⁴⁷ Ruth St. Denis a japán kultúrától érkezett az indiai felé: amikor 1900-ban David Belsaco csoportjával Párizsban járt, látta Sada Yaccót táncolni,³⁴⁸ majd miután otthon egy plakáton meglátta Ízisz

³⁴⁵SUQUET 2012. i.m. 260–263.

³⁴⁶KOSZTOLÁNYI Dezső: Ruth St. Denis. In. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Színházi esték*. Sajtó alá rend. RÉZ Pál. Budapest, 1978. II. 624–625: 624.

³⁴⁷Átvéve: FUCHS LÍVIA: *A tánc forradalmárai. Vendégszereplők 1898 és 1948 között*. Budapest, OSZMI, 2004. 21.

³⁴⁸SUQUET 2012. i.m. 277.

alakját, érdeklődése az egyiptomi, majd az indiai táncokra is kiterjedt.³⁴⁹ Ruth St. Denis magyarországi előadásán a *Kobra* mellett híres *Radha* szólóját is lehetett látni. (75. kép + egzotikus videó mappa 2–3) A *Radha* ciklikus felépítésű és vissza-visszatérő motívumokból építkező koreográfiája, amely egy indiai templomtérben játszódott, az öt érzék misztikus táncán alapult. A koreográfia kosztümjét, díszletét és megvilágítását a táncosnő tervezte. Ruth St. Denis számára a múlt és az egzotikus kultúra egyfajta kuriózum volt, motívumok és eszmék hordozója. Bár tanulmányozta az egzotikus kultúrákat, táncai nem tekinthetők hitelesnek. Ugyanez a helyzet a Budapesten 1922. november 30-án a Vigadóban fellépő Sent M'ahesával is, – aki bár eredetileg Berlinbe egyiptológiát ment tanulni –, az ősi kultúra motívumaihoz csupán ihlető forrásként nyúlt. Budapesti táncai között, egyebek mellett a csörgődobbal előadott *Beduintánc* és az indiai jelmezes tánc, a *Der unselige Geist (A szerencsétlen lélek)* szerepelt. (76. kép) Magyarországon, az „autentikus” keleti táncbemutatók az 1920-as évek második felében jelentek meg. Virágkoruk azonban az 1930-as évek. Autentikusan nem a mai értelemben vett keleti táncot értve itt, hanem azt, amikor egy művész származása révén ismerheti az adott kultúra mozgáskincsét, és abból nagymértékben merít. Ugyanakkor gyakran el is távolodik attól, hiszen a korszakban az egzotikus táncosok előadásait többnyire a nyugati ízlésvilághoz igazították.³⁵⁰ Az autentikus hindu, indiai táncot a magyar közönség felé először az 1926. május 5-én, 8-án és 9-én a Renaissance Színházban fellépő Nyota Inyoka, az apai ágon hindu ősoktól származó táncművésznő közvetítette,³⁵¹ akinek háromrészes budapesti műsorában nemcsak brahmani és modern indiai táncok, hanem és egyiptomi kompozíciók is voltak. Az indiai táncot az 1929-től többször Magyarországon járó Uday Shan-Kar és Sinkie illetve a Belvárosi Színházban 1937-ben fellépő Menaka és táncsoportja közvetítette. (77. kép) Baktay Ervin Uday Shan-Kar produkciója kapcsán értekezést írt a hindu művészetről, *A hindu tánc és zene* címmel.³⁵² Baktay a hindu zene alapjának a ritmust nevezi meg, amely mivel a ritmus, a zene mágikus-misztikus kapcsolatban van a világgal, tulajdonképpen a rágákon keresztül a kozmosz leképezése. A hindu tánc, akárcsak a zene, a taglejtéseken keresztül ugyancsak ezt a kozmikus ritmust képezi le. Uday Shan-Kar estjén *Lilákat* (indiai misztériumokat) is bemutatott, például *Krisna és Rádha* címmel egy *Rász-Lilát*. Az indiaiakhoz hasonlóan, a bali vagy japán táncosok magyarországi fellépéseit is az 1930-as évekre tehetjük. 1938-ban

³⁴⁹FUCHS LÍVIA: *Száz év tánc*. Budapest, L'Harmattan, 2007. 27.

³⁵⁰ERIKA FISCHER-LICHTE: A másik teste-a másik tekintete. Exhibicionizmus, látnivágyás és voyeurizmus a 19. század és a 20. század fordulóján. In. *Határátlépések. Kulturális terek reprezentációi*. Szerk. CSÚRI KÁROLY, MIHÁLY CSILLA és SZABÓ JUDIT. Budapest, Gondolat Kiadó, 2009. 216–240: 224.

³⁵¹A program az OSZMI Táncarchívum, Tiszay-hagyatékában található.

³⁵²Az újságkivágat az OSZMI Táncarchívum Szentpál-hagyatékában található.

Raden Jas Jodjana bali táncos, 1939. március 16-án a Devi Dja Jáva-Bali Színház (Városi Színház) látogatta meg Magyarországot. A japánt pedig Yeichi Nimura és Lisan Kay közvetítette.

Spirituális tanítások és indiai kapcsolatok a Dienes-iskolában

Dienes Valéria komolyabban valószínűleg Párizsban ismerkedhetett meg az egzotikus kultúrákkal, illetve ugyanitt hathatott rá Bergson miszticizmusa is. „Dienes Valéria jön haza, mint Bergson vallásfilozófiájának új prófétája. Bergson misztikus lett, akihez úgy járnak az asszonyok, mint Madame Thébeshez kézből jóslatni, aki nem fér be a terembe, kinn áll, hogy mégis ott légyen és Valéria jön hirdetni, mint „első”, sőt legelső, az új vallást az elmaradt magyaroknak” – írja 1912 nyarán Ritoók Emma Lukács Györgynek.³⁵³ Dienes Valéria nem kifejezetten vonzódott az egzotikus kultúrákhoz. A keleti kultúra számára inkább filozófiájában és irodalmában állt hozzá közel. Dienes Valéria a keleti impulzusokhoz, hazatérte után, elsősorban a gödöllői művésztelep révén jutott. Az 1910-es években a mozdulatművész tanítványai vagy tanítványainak szülei gyakran az iparművészethez kötődtek: Markos György édesanyja, Mátyus Clotilde többször publikált a *Magyar Iparművészetben*, Mirkovszky Mária édesanyja, Greguss Gizella ismert iparművész volt. Révész Ilus (Révész Ilona), Dienes Valéria tanítványa pedig az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola évkönyve szerint, 1914 és 1917 között, az iskolában textilszakon tanult.³⁵⁴ A gödöllői művésztelep több tagja, Rózsaffy Dezső és Nagy Sándor is erős érdeklődést mutatott a teozófia iránt, amelyet a korban "új buddhizmusként" emlegettek.³⁵⁵ Mindketten megjárták Párizst, ahol Nagy Sándor megismerte Helena Petrovna Blavatsky zöld füzetét és *Le lotus bleu* folyóiratát.³⁵⁶ Rózsaffy Dezső 1912 és 1915 között a *Teozófia* folyóirat szerkesztője is volt.³⁵⁷ Rózsaffy Dezső testvére, Rózsaffy Malvin

³⁵³LUKÁCS 1981. i.m. 482. Az idézet Ritoók Emma, Zalai Béla filozófus első feleségének Lukács Györgyhöz írt leveléből származik. 1912. június 23-i keltezése alapján Dienes Valéria magyarországi működését 1912 júliusa környékétől számolhatjuk, de szemben, a Madzsar-iskolával, nála az iskolanyitásra csak 1915 és 1917 között sor (a pontos dátumot még kutatni kell).

³⁵⁴Az OMKII Évkönyve 1914/15-ös tanévről 79. oldal, Révész Ilona 1. osztályosként említve. Ugyanő szerepel az 1915/16. tanév 36. oldalán és az 1916/17. tanév 21. oldalán.

³⁵⁵A teozófia (isteni bölcsesség) egy okkult irányzat, amely hisz egyfajta transzcendens tudásban, amelyet csak a spirituális átélés során érhet el, egyre tökéletesítve önmagát, a testtel szemben halhatatlan lélek.

³⁵⁶GELLÉR Katalin: *Mester hol lakol? Nagy Sándor művészete*. Budapest, Balassi Kiadó, 2003. 14.

³⁵⁷GELLÉR, 2010. i.m.67.

ugyancsak táncos volt, aki a Dalcroze-féle irányt képviselte Magyarországon: az 1922–23-as tanévben a Fodor Ernő Zeneiskolában tanított.³⁵⁸ Dienes Valéria emigrációja után 1920 körül több Dienes-tanítvány átpártolt Rózsaffy Malvinhoz, így lehetséges az, hogy Rózsaffy Malvin egy ideig Mirkovszky Máriáékkal közös házában lakott. Az 1920 utáni keleties Mirkovszky-koreográfiák esetében (*Anitra tánca, Haidé*), így a Rózsaffy Malvinon keresztül érkező keleti impulzusokkal, spiritualista tanításokkal is számolhatunk. (78. kép)

Talán a gödöllőieknek köszönhetően, akik közül Undi Mariskához és Körösfői Kriesch Aladárhoz különösen szoros viszony fűzte, Dienes Valéria az 1910-es évek végén egy iparművészeti jellegű iskolában, feltételezhetően az Iparművészeti Iskolában, görög vagy spártai tornát tanított, éppen annak a Nádler Róbertnek az igazgatósága alatt, aki 1911 és 1927 között a Magyar Teozófiai Társulat elnöke volt és megfestette Abdul Baha portréját.³⁵⁹ Nádler az 1920-as évek végén a szintén gödöllői Remsey Jenő által elindított Spirituális művészek munkájában is részt vett, akik bár a baloldali körökhöz hasonlóan új embert, új életet és új művészetet hirdettek, de azt „nem a gépek, nem a colossális homunkuluszszörnyek, s nem a gigantikus méretű anyagmonstrumok”-ban látták, hanem abban, hogy az ember ráismer isteni származására.³⁶⁰

Az orkesztikai vonalat vizsgálva, ketté kell választanunk Dienes Valéria és tanítványa, Mirkovszky Mária pályáját. Míg Dienes elsősorban a gödöllői művésztelep révén ismerte meg a spiritualista tanításokat, Mirkovszkynál a Kelet nem spiritualitás volt (csak), nála a Kelet az autentikus Indiát jelentette. Az orkesztikai-vonal, Mirkovszkyn keresztül, a Hollósy-tanítványok révén jutott keleti impulzusokhoz. Hollósy Simon testvére, Hollósy József az első magyar buddhista volt.³⁶¹ A 19. század végén több buddhista témájú könyvet írt: a *Buddhista kátét* (1893) és a *Buddha mondákat* (1896). A Hollósy-tanítványok, megfertőződve Hollósy József tanításaival, gyakran lettek Kelet-kutatók vagy keleti elemekkel tűzdelték meg műveiket. A Hollósy-tanítványok körébe tartozott a későbbi Arc-en-Ciel Bábszínház több tagja: Blattner Géza és Mirkovszky Mária férje Detre Szilárd;

³⁵⁸Rózsaffy Malvin a Fodor Béla Zeneiskolában az 1922–23-as tanévben tanított.

³⁵⁹Undi Mariskának a Dienes családról készült vázlatai a Gödöllői Városi Múzeumban, Dienes Valériáról készült pasztellje a szekszárdi Babits Mihály Emlékházban található. Dienes Valéria Iparművészeti Iskolában való tanítására egy az Orkesztika Alapítvány gondozásában lévő tananyagot tartalmazó lap utal. Ezen a plasztikai gyakorlatokat tartalmazó lapon az „Iparművészeti” szó szerepel (jelzet: mmh-d-00013). Némi zavart okoz azonban, hogy Siminszky Ervinné Budai Piroska visszaemlékezéséből tudjuk, Dienes Valéria az 1917-es tanévben az Iparrajz Iskola helyén működő „Női Továbbképző tanfolyamon” lélektan tanított (MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Siminszky Ervinné Budai Piroska gyűjtése a Női Továbbképző Iskoláról és a Vasárnapi Körről, MKCS-C-I-133/19/1.)

³⁶⁰REMSEY Jenő: Spirituális művészet In. *A Spirituális Művészek harmadik kiállításának katalógusa*. 1927. március, a Nemzeti Szalon 391. kiállítása.

³⁶¹Nekrológja a *Vasárnapi Ujság* 45. 1898/16 (április 17.), 268. oldalán.

illetőleg a későbbi India kutató, asztrológus Baktay Ervin, Felvinczi Takács Zoltán, a Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Múzeum első igazgatója, és Sass Brunner Ferenc. A három magyar származású hindu kultúrkörben elismert képzőművésznő közül az első kettő Sass Brunner Erzsébet és Brunner Erzsébet Sass Brunner Ferenc (született Brunner Ferenc) felesége és lánya. 1929-ben mindketten Indiába utaztak, ahol megismerkedtek a szellemi élet kiemelkedő alakjaival: Tagore mellett Gandhival és a Nehru családdal. 1936-ban és 1938-ban a sümegi helyi Polgári Önképzőkörben megrendezett kiállításukon Brunner Erzsébet indiai táncbemutatót is tartott.³⁶² A harmadik Indiában ismert festőnő Amrita Sher-Gil, az indiai festészet megújítója, Baktay Ervin húgának a lánya volt. Baktay húga Gottesmann Mária Antónia volt. A szikh maharadzsza lányának társalkodónőjeként ismerte meg későbbi férjét Umrao Singh Sher-Gil Majithiát. A házaspár, Umrao Singh Sher-Gil Majithia, aki fotográfiával is foglalkozott, és Baktay Ervin húga 1913 és 1921 között Magyarországon Bartók szomszédságában élt. A mozdulatművészeti jelentőségét ennek az adja, hogy Baktay, bár már az 1910-es évektől foglalkozik a keleti kultúrákkal, és 1921-ben megjelenteti a könyvét Tagoréról, ekkor még elsősorban nem India-kutató, hanem képzőművész, aki Mirkovszky Mária férjével, Detre Szilárddal közeli kapcsolatban áll, abban a periódusban, amikor Dienes Valéria emigrációban tartózkodott, és ezért az iskoláját Detre Szilárd és Mirkovszky Mária vezette. A volt Hollósy tanítványok (Detre, Blattner), 1919 februárjában már Rónai Dénes fotográfussal együtt a Pesti Színházban wayang-előadásokat tartottak; 1924 körül a Donáti utcában pedig korokat és eseményeket megelevenítő „kosztümös esteket” rendeztek, amelyen Mirkovszky Mária is rendszeresen szerepelt, a kapcsolat tehát szoros maradt az egykori Hollósy-tanítványok között.³⁶³ Az indiai sógorral rendelkező Baktayval való együttműködés magyarázza Rónai Dénes indiai táncosok fotográfiáit, amelynek egyikén 1920 körül Mirkovszky Mária táncolt.³⁶⁴ Rónai egy másik Mirkovszky Mária megörökítő képén a táncosnő a saját maga által koreografált négy Peer Gynt szvit (*Anita*, *Szolveig dala*, *a Zöldruhás lány tánca*, *Åse halála*) egyikében, az *Anitra* táncában, látható az 1920-as évek elején.³⁶⁵ A keleti tánc kosztümvét feltehetően Detre Szilárd

³⁶²GELLÉR Katalin: Buddha Nyugatra megy In. *Elizabeth Brunner*. Nagykanizsa, Kanizsai Kulturális Központ, 2011. 38–45: 44.

³⁶³LŐRINC László: *Blattner Géza magyarországi bábos tevékenysége 1918–1925*. szakdolgozat. 76–78.

³⁶⁴Rónai Dénes, *Indiai táncosok*, 165× 230 mm, zselatinos ezüst, Magyar Fotográfiai Múzeum, Leltári szám: 2006.16826. A kép felhasználásra került Mirkovszky Mária iskolájának egyik hirdetésében is: „Orkesztika a Svábhegyen. Förstner üdülő”, I. kerület, Béla király út 18.” (Az aprónyomtatvány az OA–MGY gondozásában van.)

³⁶⁵A Grieg zenéjére komponált *Anitra* tánc kedvelt témája a korszak koreográfusainak. Egyebek mellett a Dienes-iskola 1917-es programjában is szerepelt egy *Anitra* tánc itthon, amelyet Mirkovszky Mária táncolt (koreográfus: Bertalan Vera). Lotte Wilkének is volt egy *Anitra* tánc. Később az Állami tanfolyamon az egyik vizsgaszám lett az *Anitra* tánc.

készítette.³⁶⁶ Az orkesztikai-vonal későbbi programjaiban is feltűnik a keleti téma, 1924-ben Prágában Mirkovszky egy *Orientalischer Tanz*-cal lépett fel.³⁶⁷ Az Ottokár Hadiárвахáz Bizottság Horthy Miklósné fővédnökségével megrendezett díszelőadásán, 1920. május 5-én, a *Haidé* című keleti pantomimjét, a Magyar Billiárd-Kör Erzsébet Sósfürdői estjén, 1923. június 26-án, pedig *A lótusz lelke* szíját tűzték műsorra.³⁶⁸ Baktay, később is kapcsolatban maradt Mirkovszky Máriával,³⁶⁹ és kosztümöket tervezett mozdulatművészeti darabokhoz, mint például a *Messze száll a lélek éjjel, messze száll az álmodó* ősi hindu dallamokra előadott koreográfia eredeti hindu ruháit is ő tervezte. (79. kép) Ezenkívül Mirkovszky is résztvevője volt Baktay (indián nevén: Heverő Bölény) zebegényi indián falujának, amely Ernest Thomson Seton nyomán, egy a 19. századi életreform-mozgalmak mintájára szerveződő mozgalom magyarországi elterjesztésén fáradozott.³⁷⁰ (80. kép) A Berlin melletti Indianadorf után vagy nyomán, a kis kolónia, az indiánszokások tanulmányozása alapján állította össze életmódját és öltözködését, amelyben a sportok (nyilazás, célbalövés) és a szigorú étrendi szokások is helyet kaptak. Sátorban laktak, saját maguk készítették szerszámaikat és ruházatukat. A korabeli étkezési szokásoktól eltérően csak napi egyszer, este étkeztek. Baktay felfogásában ugyanakkor, az indiai és az indián között átfedés tapasztalható, a két kategória nem vált el élesen egymástól. A zebegényi településen indiaiak is voltak: némely fotón indiai és indián tábor is látszik. E két tábor pedig alkalmanként csatát vívott egymással. Baktay, nemcsak kosztümtervezőként, vagy munkatársként állt a magyar mozdulatművészet mellett, hanem, népszerűsítette és ismertette a magyar táncosoknak az indiai táncokat is. Baktay elméleti előadása a hindu táncról 1934. február 23-án a Mozdulatkultura Egyesület tagösszejövetelének keretében hangzott el.³⁷¹ Mirkovszky Mária iskolájában az 1930-as évek után is kell indiai hatásokkal számolnunk. Mirkovszky meghívására, Selvarajan Yesudian az 1940-es évek elején, annak iskolájában, ismertette és előadást tartott (bemutatókkal) „a hindu Yoga tudományáról.”³⁷² E. Kovács Éva visszaemlékezéséből kiderül, hogy Yesudian a Dienes-iskolával szintén kapcsolatban állt, ott jogát oktattott: „A Vali néninél volt jóga, ő mindig hívott vendégeket. Tanított nála a Lábán lánya, azután a Yesudian jött jogát tanítani, és a Király Ilus is tanított ott. Szóval az

³⁶⁶Mindkettő az OA–MGY gondozásában. A fotó 18×24 cm, jelzet: mmh-f-00028. A kosztümterv 14, 5×22 cm, jelzet: mmh-d-00012-00084.

³⁶⁷A zongoránál: Eugen Kalix. 1924. március 20. A programot az OA–MGY őrzi.

³⁶⁸A *Haidé* című sokszereplős koreográfia zenéjét Tarnay Lajos szerezte, a *Haidé* című dalt Hajnal Ella adta elő.

³⁶⁹A fennmaradt pletykák szerint Baktay is szerelmes volt a nagy lángvörös hajjal rendelkező Mirkovszky Máriába.

³⁷⁰GELLÉRI Andor: Indiánok a Duna partján. *Színházi Élet*, 1931/37. 22–25.

³⁷¹*Indulás*, 2. 1934/3.(április 1.) 6. (Krónika rovat).

³⁷²A lapon évszám nem szerepel, a dátum „január 20-a 7 óra 30”. Cím: XI. kerület, Tarcali utca 12. A dokumentum az OA-MGY gondozásában van.

egy változatos iskola volt, mikor én indultam, csak később ment el más irányba.”³⁷³ Yesudián még egy kedves üzenetet is írt E. Kovács Éva emlékkönyvébe, amely még ma is megtalálható a művésznőnél. (81. kép) Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumának Dienes-hagyatékában található Yesudian-fotográfiák e kapcsolatot szintén igazolják.

Visszatérve a koreográfiákra, Dienes Valéria iskolájának műsorait nézegetve Tagore neve többször felbukkan: 1917-ben *R. Tagore pantomim jelenetek* címmel Révész Ilus Tagore két versére adta elő saját szerzeményeit, illetve az 1930-as „*Három költői arckép*” című koreográfiánál az egyik költő szintén Tagore.³⁷⁴ (82. kép) A „*Három költői arckép*” eredetileg *Három misztérium* címen szerepelt az iskolában.³⁷⁵ A Tagore költeményeire épülő a szerelem, élet és halál kérését feszegető *Végtelen út vándora vagyok* című rész zenéje William Jones művében foglalt eredeti hindu dallamokból állt. A korai tízes évek indiai hatásokról árulkodó koreográfiáit Borbíró Virgil felesége, Graul Adrienn visszaemlékezésében az alábbiakkal jellemzi: „láttam Dienesnek nem egy ilyen elképzelésű táncát (Liszt zenére kreált és indus maharadzsa jelmezben-hozzávaló storyval fűszerezett ízlés jelenséget).”³⁷⁶ Graul Adrienn valószínűleg a Dienes-iskola Révész Ilus (Dienes Valéria) és Markos György által táncolt *Keleti mese, a rabnő szerelme* című lírai pantomimjére gondolhatott e helyen, amelyet Liszt H moll szonátájára adtak elő. (83–84. kép) De nem csak a koreográfiák, a lépések kidolgozásában is – némi véletlennek köszönhetően – szerepet kaptak a „keleti hatások”. A frontális lépéseket Dienes Pál találta ki. „Dienes Pál, akinek jó hosszú lába és karja volt, elkezdett frontálisan mozogni, groteszkül: az indiai stílusokat hozta. Ebből kiderült, hogy lehet oldalra is mozogni. Később aztán ebből lett a triéder.”³⁷⁷ Ennek megfelelően az iskolában a frontális plasztikát hindunak, a profil plasztikát egyiptominak nevezték. A Dienes-iskola egy későbbi keleti hatásokat mutató koreográfiája a *Keleti vásár* volt. Habár nem ismerjük még kellően az 1910-es évek mozdulatművészetét, a Graul Adrienn által ismertetett *Keleti mese, a rabnő szerelme* kissé kilóg a korai Dienes-koreográfiák közül. A *Keleti mese, a rabnő szerelme* keleties

³⁷³Detre Katalin interjúja E. Kovács Évával, 2011. magántulajdon.

³⁷⁴1917. április 22., Uránia Színház, az ismertetés a *Pesti Napló* 1917. április 28-i számából való.

³⁷⁵A misztérium szó alatt nem a középkori keresztény játékokra gondoltak, inkább csoda értelemben használták. Az előadások az emberi lélekbe, mint misztériumba szerettek volna betekintést adni, a legnagyobb lélek a költő segítségével.

³⁷⁶GRAUL Adrienn: Palackposta (15. doboz), 1. rész (Amíg összekerültünk), Mozaikok 1. füzet, 35. o, Magyar Építészeti Múzeum, Borbíró Virgil hagyatéka. Graul Adrienn Bierbauer Clarisse 1918. III.22-i levele Balázs Béla tervezett balett-darabjáról készíti e megjegyzésre. Graul Adrienn Borbíró Virgil felesége volt, Borbíró Virgil testvére Bierbauer Clarisse a lohelandi iskola képviselője, mozdulatművész.

³⁷⁷Merényi 1986 i.m. 100.

kosztümjeit (turbán, tollak, lábperecek) inkább el tudnánk képzelni egy Ruth St. Denis előadáson, Mirkovszky Mária ismertetett keleties darabjaiban, vagy esetleg az Orosz Balett egy szerényebb kivitelezésű keleties koreográfiájában, mint egy Dienes-féle orkesztikai előadáson. Kérdéses, a korai Tagore-táncok eredete is, hogy honnan és ki révén nyerhetett Dienes hozzájuk ihletet. Bár Dienes 1925 után is alkalmazott alkalmanként keleti motívumokat (például *Kínai templomkertben*, 1935), de a Kelet nála alapvetően az 1910-es évek jelensége.

Az egzotikus és keleti kultúrák hatása a Madzsar-iskolára

Az orkesztikai-vonallal szemben a Madzsar-iskola inkább közvetett módon kapcsolódott a Kelethez. Igaz, ez a kapcsolat szoros volt, az iskolában a tibeti buddhizmusról előadásokat tartottak és egy Palasovszky által Kövesházinak írt levélből tudható, hogy a vezető tagok tanulmányozták az egzotikus kultúrákat, sőt például a Bali-szigetekre is el akartak jutni. A Kelet iránti érdeklődés a művészi csoportosulás erősen spirituális érdeklődéséből adódott, hiszen Madzsar Alice „nem tudta elfojtani magában a misztikus tendenciákat és voltak neki csodálatos álmai meg előérzései.”³⁷⁸ Lakásában „szellemes szoba” volt, ahol spiritiszta szeánszokat tartottak.³⁷⁹ A Madzsar-táncsoport számos mozgásgyakorlata (*Japán, Lótusz*) és koreográfiája: az eredeti indián zene és táncként beharangozott *Bellakula*, a *Buddha tűzprédikációja* című verstánc, a Boromissza Tibor közreműködésével készült *A Múmia Osiris előtt*, illetve *Tibeti ördögtánc* című darabok, akárcsak *A hatkarú istennő* és a *Harc a kígyóval* koreográfiák vagy a Madzsar-táncsoport egyik fő művének az *Ayrus lányának* „orchidea tánca” keleti hatásokat mutatnak. 1931-ben a társulat férfi táncosa Csányi László szintén szerzett *Keleti tánc* címmel egy csoportkompozíciót.³⁸⁰

Az együttes korai *Buddha tűzprédikációja* szólóját (1928, Cikk-Cakk-est, koreográfus: Kövesházi Ágnes) egy rövid vers kísérte, amely a megvilágosodás útját a földi gyönyörök, az érzékelés és a gondolkodás börtönéből való kiszabadulásban látta, hiszen ezek mind

³⁷⁸Marosi Ernő és Marosi Zsuzsa interjúja Kepes Évával, 1993. március 21., 4. magántulajdon.

³⁷⁹„Dienes Valéria, majd pár évvel később Palasovszky Ödön voltak az egyedüliek – a családtagokon kívül –, akik a szellemek szobájába is beléphettek.” REPISZKY Tamás: *Ágas-bogas családfa*. Studia Comitatus 29, Szentendre, 2004. 186.

³⁸⁰Madzsar Alice művészcsoportjának tánc-estje, 1931. július 4-én, program, MTA BTK Művészettörténeti Intézet Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka, MKCS-C-I-107/495.

„lángban” állnak, a szenvedély, gyűlölet, elvakultság, születés, halál fájdalom tüzeben égnek. Ám mikor a bölcs ráun ezekre, „akkor megszabadul a szenvedélytől. Ha megszabadul a szenvedélytől, akkor meg van váltva. Felismeri, hogy nincs többé újjászületés. El van érve a szentség”.³⁸¹ Nemcsak a vers, a kosztüm és a mozdulatok is keleti hatásról tanúskodtak: a koreográfia záró pozíciója, ez a versben nagyjából a fenti idézettel egyezik meg, egy lótuszülés volt, amelyben a kezek a dhyana mudra, az abhaya mudra, a dharmacakra mudra, a vitarka mudra és a bhumisparsha mudra helyzetét vették fel. (85. kép) Kövesházi Ágnes a mudrák jelentésével tisztában volt, azok mellé, a koreográfiai jegyzetben a funkciójukat is odaírta. Kövesházi Kalmár Elza tervezte lánya szólójához a szecessziós kosztümöt, amely több rétegből tevődött össze, így alkalmas volt arra, hogy mind az ülő, mind az álló részekenél más-más dimenziói kerülhessenek előtérbe. A testhez simuló, hosszú ujjú, lábszárig érő overálszerű alsó ruházat fölé egy alján és ujján tűznyelveket utánzó réteg került. A szöveg – „minden lángban ég” – így vizuálisan is testet öltött. A Buddha-motívum, Buddha-jelenésként, visszatért a *Tibeti ördögtánc* című koreográfiában (1928, Cikk-Cakk-est), ahol a csontvázak koponyát utánzó álarcot, rövid ruhát viseltek, amelyre a bordák rá voltak festve, míg az ördög hatalmas ördögmaszkban volt. (86. kép) A darabot a tibeti démonpantomim ihlette, annak egy változata. Hevesy Iván, az együttes tagja, *A tánc történetében* részletesen leírja a *Tibeti démonpantomimet*, amelyet ördögtáncnak is neveznek, bár hozzáteszi, hogy az ördögtánc kifejezés nem adekvát, mivel ez egy bajelhárító tánc, amely az élet győzelmét hirdeti.³⁸² Palasovszkyék a *Tibeti démonpantomimek* sokszereplős színházi drámáját leegyszerűsítették, csupán a csontvázdémonokat és Yáma, a halottak istenének bikafejű alakját hagyták meg. A *Tibeti ördögtánc* zenéje eredeti tibeti dallamok felhasználásával készült. A koreográfia kottája és iratai a Conservatoire National à Rayonnement Régional de Nice Kozma-hagyatékában találhatóak, amelynek kutatása jelenleg még folyamatban van. A *Tibeti ördögtánc* kosztümjei és témája abba az orientalista hatásokat tükröző táncagyományba illeszkedik, amelyet a Svéd Balett *Néger szobor* vagy *A világ teremtése* című koreográfiáiban láthatunk.³⁸³ Ugyancsak azonosság a két együttes között, a viszonylag autentikus források felhasználása. Jean Börlin *Sziámi tánc* (1920) szólójához a Rolf de Maré által Bankokban felvett udvari táncokat használta fel,³⁸⁴ míg a *Néger szobor* (1921)

³⁸¹A *Buddha tűzprédikációja* szövege, MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Kövesházi Ágnes hagyatéka, MKI-C-I-165/l/a/7a. A *Buddha-tűzprédikációja* miatt a rendőrség Palasovszkyék ellen eljárást indított.

³⁸²HEVESY Iván: *A tánc története*.20-21. Gépirat. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Kövesházi Ágnes hagyatéka.

³⁸³A *Néger szobor* kosztümtervezője Paul Colin volt. *A világ teremtéséhez* Fernand Léger tervezte a kosztümöket.

³⁸⁴FUCHS 2007. i.m. 57.

előzménye a 20. századi néger folklór európai virágzása, közvetlenül pedig Blaise Cendrars afrikai kutatása és néger antológiája volt. Palasovszkyék is eredeti egzotikus leírások alapján állították össze műveiket, így azok nemcsak mozdulatművészeti aspektusból, hanem az egzotikus folklór szempontból is érdekesek. A társulat tudományos érdeklődését a *Tibeti ördögtánc*on kívül, a *Bellakula* című szülő is jelzi. A *Bellakula* című *Eredeti indián zene és tánc* alcímet viselő szölről, amelyet a Rendkívüli Színpad Happy End estjén (1928. október 13.) Kövesházi Ágnes táncolt, nem rendelkezünk fotóval. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Szentpál-hagyatékában azonban található egy kis kottafüzet, amelyet a Rendkívüli Színpad egyik művészeti vezetője, Tiszay Andor adott ki. Tiszay gyűjtésében különféle egzotikus dallamok találhatóak, mint a Haiti-szigeteki *Vallásos ének* vagy a *Hottentotta bölcsődal*. A kották között szerepel a Bellakula-törzs *Indián szerelmi dala* is, amelyet Kövesháziék felhasználtak, az egyszerű dallamot Kozma hangszerelte. A *Bellakula* szövege: „U-kul nai-kas an mamuk sik nai-kas tom-tom ja-kas is-kum nai-kas svet-hat. Kja kva na-ika ke-laj ok-uk sunt. Jan-eli eli e-li. Jan eli tom-tom e-li jakas iscum ti eli Kva_kjani tom-tom a-ni Kva kjanitom-tom a-ni ja-kas is-kumti e-li Kva kja-ni na-ika ke-lai kva kjani kna ika ke-lai”, magyar fordítása egy erősen ritmusos darabot feltételez: „Bátyám a hívem beteggé tette szívem, elrabolta szeretőmet: így sírok én egész hosszú éjjen át. Ő tette igen-igen. Ő tette azzá szívem elvette szeretőmet. Így sír a beteg szívem, így sír a beteg szívem, elvette szeretőmet. Így sírok egész napon, így sírok egész napon.”A darab legalább négy észrevételt érdemel: az egyik, hogy mivel Innocent Ernő fordította a darabot, és ez egy ének, a *Bellakula* egy zenével kísért verstánc volt. Másrészt, a fordítás a kórus szövegét is feltünteti, akik a következőt éneklük, szavalják: „Jó harcos bellakula vedd föl a harcot, vedd vissza szeretődöt. Jó, jó, jó harcos bella-kula. Állj bosszút, bosszút rajta. Vedd vissza szeretődöt. Nagy harcos bella-ku-la. nagy harcos bellakula.” Így feltételezhető, hogy esetleg Kövesháziék is kórossal mutatták be a darabot. Harmadrészt, a Rendkívüli Színpad programja, azt írja, hogy Hans Stumpf jegyzetei alapján állította össze Kövesházi a táncot, így szintén feltételezhetően a tánc egyfajta rekonstrukció lehetett, amely vagy az eredeti zene ritmusát vagy az eredeti „indián mozdulatokat” interpretálta. Ebben kicsit hasonló lehetett a szülő a *Buddha tűzprédikációjához*. A kosztüm pedig, amelyet Kövesházi Kalmár Elza tervezett, szintén az eddig ismertetett koreográfiák ruházatának orientalista hagyományába illeszkedett bele. A legjellemzőbb azonban a Madzsar-együttesben nem az indián vagy tibeti, hanem az indiai kultúrkinés felhasználása volt. Az eredetileg az Orion Színházban bemutatott „ösi keleti motívumokon alapuló árnyjáték”, *A hatkarú istennő* (1929), amelynek nemcsak kosztüm-, hanem színpadtervezője is volt Kövesházi Kalmár Elza, mind indiai motívumok alapján összeállított zenéjében, mind kosztümjeiben, mind pedig mozgásában és

cselekményében a hindu kultúrkört idézte. (87. kép) A színpadon elől hat vagy nyolc „könyörgő” helyezkedett el, illetve táncolt. A hatkarút a transzparens vászon mögötti emelvényen elhelyezkedő három, keleti fejjedőt viselő táncosnő adta ki, akik úgy ültek egymás mögött, hogy fejük és törzsük egy árnyékot adjon ki. A transzparens fehér vásznához hátul egy kivágott, keleti motívumokkal díszített keret simult, amelynek árnyéka a hatkarú árnyékának keretét adta. A darab elején a hatkarú istennőhöz könyörgők tánca „végső extázisában” életre keltette a jelenést (árnyékot), amely a „hindu istennő képében elevenítette meg a karok, csuklók és kezek életének a misztériumát”.³⁸⁵ Ez egyes részekenél mudra mozgásokat jelentett. A színpadon lévő csoport az extázist elérve, földre rogyván, a hatkarú árnyjátéka alatt imádkozó mozdulatokat tett: térdepelve a karjukat az ég felé nyújtották vagy kézfejük külső élét homlokukhoz szorítva a földre borultak.³⁸⁶ A darab folyamán az istenség misztikus, földön túli hatását a színpad mélyén alacsonyan elhelyezkedő reflektor időnkénti kékeslila fénye tovább fokozta.

A *hatkarú istennő* árnyjátéka a jávai wayang-bábozással hozható összefüggésbe. A társulat már a Rendkívüli Színpad *Lélegző* estjén előadott *Szintetikus árnyjáték-konferansz* című sorozatában is mutatott be árnyjátékokat. A színpad elé vont függőnyt hátulról diapozitívekkel világították meg, hogy a mögöttük játszó alakok árnyjátékszerűen hassanak.³⁸⁷ A sorozat egyes darabjai, előrevetítve *A hatkarú istennőt*, egzotikus témájúak voltak: úgy mint a fehér ember kegyetlenkedéseit bemutató *Dal Belga-Kongóból*, a *Herero négerek balladája* vagy a *Polinéz szent-monda*. Palasovszkyék fentebb vázolt tudományos kutatásai értelmében, amely mint a bevetőben egy Palasovszky-levél kapcsán utaltunk rá, Balira is kiterjedt, illetve annak fényében, hogy a társulat többnyire egzotikus témáknál vagy/és autentikus egzotikus mozdulatokkal kísérve alkalmazott árnyjátékot, erőteljesen megkérdőjelezi azokat a teóriákat, amelyek Palasovszkyék árnyjátékainak eredetét Loïs Fullerrel vagy más európai előadókkal kapcsolják össze. Sokkal valószínűbb, hogy *A halász és a hold ezüstje* árnyjátékot azért választotta a társulat, mert játékot akart készíteni. Balázs Béla munkásságát, a Vasárnapi-körön keresztül Madzsar Alice jól ismerte, a művet illusztráló Berény Róbert társai (Kernstok Károly vagy Cigány Dezső) pedig bejáratosak voltak otthonába. *A halász és a hold ezüstje* zeneszerzője, Kozma József pedig Blattnerrel állt kapcsolatba, akivel Párizsban együtt is dolgozott, így több irányból is ismerhette a

³⁸⁵A *hatkarú istennő* szöveggönyve, MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Palasovszky Ödön hagyatéka, MKCS-C-I-107/515/2.

³⁸⁶Az öt táncosnő együttese adta ki a mozgás vizuális formáját, mindegyiknek kicsit más volt a szerepe. Kövesházi Ágnes tornarendszerű lejegyzése *A hatkarú istennő* kórusának mozgásához lásd: MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Kövesházi Ágnes hagyatéka, MKCS-C-I-165/I/a/32a.

³⁸⁷Kocsis 1973. i.m. 332.

társulat a darabot. *A halász és a hold ezüstjére* a témája miatt is felfigyelhetek Palasovszkyék. Hiszen ebben a periódusban, „a társulat felnőtté válásakor” gyakran készítettek paródiákat az emberi gyarlóságról. A halász mérhetetlen kapzsiságának története, az 1932-es *Babiloni vásár* előzménye, amelyben az emberek vért és könnyet áldoznak a pénzért.

A Madzsar–Palasovszky-féle táncszínház 1929 után született egzotikus darabjaiban a lélektan és az egzotikus kultúra ötvöződött. A sort az *Ember és árnyéka* nyitotta (1929, Uj Színház). Az árnyjáték, Kövesházi Ágnes és Molnár Klári duója, az ősi „lélek” mítoszok újraértelmezése volt. (88–89. kép) Több ősi kultúrában az árnyék a lelket, vagy a lélek egyik aspektusát jelentette, amelytől gyakran félték. Carl Gustav Jung a kollektív tudattalant archetípusokra osztotta. Azért archetípusok ezek, mert társadalmi szinten kódolva van, hogy gondolkozunk az egyes dolgokról. A különféle kultúrákban így hasonló módon jelentkeznek a különféle események, jelenségek értelmezései. Jung archetípusai között az árnyék az anima ellentétéként jelent meg, a személyiségnek a tudatos psziché által kiszorított, rejtett, elfojtott részét képezte. Az *Ember és árnyéka* a jungi olvasatban, az ego és az árnyék, az én és a tudattalan harca és együttműködése. E értelmezés, annak az információnak a birtokában, hogy a Madzsar-iskola a pszichológiához még a Dienes-iskolánál is erőteljesebben kötődött, nem tűnik hipotézisnek. Madzsarék (legalábbis Madzsar Alice rokona és táncosa Liebermann Lucy) a Zsidó Kórház Idegklinikáján végzett mozdulatművészeti kísérleteket.³⁸⁸ A társulatra nemcsak Freud tanai (lásd alább), hanem Jungéi is hatottak. Az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Kövesházi Kalmár Elza hagyatéka szerint, a szobrásznő levelezésben állt Junggal. A kollektív tudattalan egy meghatározó eleme a Palasovszky-színház érett mozdulatdrámáinak (mint a *Bilincseknek*). Az *Ember és árnyéka* kicsengése azonban viszonylag pozitív, mivel az ego és az árnyék nem csak ellentmondhatott benne, hanem összehangolt mozgásra is képes volt.

A társulat másik 1929 után született egzotikus lélektani előadása, az *Ayrus leánya*, a bibliai Jairusz-történet parafrázisa, az ősi teremtésmítoszok újraértelmezése volt. (90–91. kép) Palasovszkyék darabjaiban más mozdulatművészeti társulatokhoz hasonlóan, megfigyelhető volt a keresztény-vonulat vagy a folklór iránti érdeklődés, csak mindez náluk a lélektan és spiritualitás szűrőjén esett át. Tehát náluk a folklór az egzotikus folklórt jelentette. Ugyanúgy ők is tudományosan tanulmányozták a táncokat, mint Szentpál Olga, csak nem a magyar néptáncot, hanem az egzotikus táncokat. A kereszténység pedig inkább lélektani oldaláról

³⁸⁸BOZZAY 1931. i.m. 728.

érdekelte őket. Az *Ayrus leánya* egy templomtérben játszódott. Dél-keleti miliőben, pogány szertartásokkal kísérve. A keleti mozgások és rítusok a koreográfiában több helyen is megfigyelhetőek voltak. Amikor a másik Ayrust a felbőszült tömeg meg akarja ölni, „a csoportnak, a férfiaknál volt ilyen Bali szigeti kardtáncok, hát nem egészen olyan, csak ahhoz hasonló [sic!]”,³⁸⁹ majd pedig a lány orchidea szertartással való feltámasztásakor is, amelyet a *Kezek táncából* az orchidea mudrák kéztánc kísért.³⁹⁰ A szürrealista dráma ugyanakkor „egy álomképből vagy látomásból keletkezett és ezt a látomásszerű jelleget a játék és a koreográfia is mindvégig megőrizte. A hangok különös modulációi, Róna Magda fanyar sodrású, merész táncai, a tömegek szinte anatómiai tisztaságú mozgása, fájdalmas indulatkitöréseik, áhítatok, kozmikus absztrahálódásuk mind azonos költői látomás jegyében születtek.”³⁹¹ A lány felélesztésekor elhangzó Ó, Á, Í, torokból felszakadó hangok, hangkiállások az ősi táncritmusok fonetikus átültetései voltak. Vas István visszaemlékezése szerint, a darabban „itt, az ellenforradalom után megnyomorított Magyarországon, mégis csak Palasovszky kezdte előlről [e darabban is V.G.] az avantgarde-ot.”³⁹²

Az *Ayrus leánya* Madzsar Alice mozgás-karakterológiai kutatásainak gyakorlatba ültetése. A mozgás-karakterológia előzménye a csoport Freud tanai iránti érdeklődése, amely a *Versenyfutás az árnyékkal* vagy a *Lélek kulisszái* című színdaraboktól kezdve, Palasovszky Ödön Freud-sanzonjain át végigkísérte a társulatot. E folyamat végén, 1940-ben Palasovszky Ödön inividuál-pszichológiai oklevelet szerzett.³⁹³ Ebből a sorból csak részben lóg ki a Madzsar-iskola 1930-ban bemutatott *Harc a kígyóval* koreográfiája, amely a „klasszikus kígyótáncok” értelmezése volt. (92. kép) A „kígyótáncok”, a keleti vagy keleti hatásokról árulkodó koreográfiák egy gyakori alfajának számít. Mint ahogy az expresszív, keresztény témájú szőlők egy fő típusa a *Sirató*, amelyet szinte minden koreográfus készített, a keleties táncok esetében a kígyótánc szintén egy kötelező darab a korban, amelyet Magyarországon Darmora és Vera Mirova is előadott. A legismertebb kígyótánc illetve kígyótánc tervezet Balázs Bélához köthető, aki az 1910-es évek második felében élénken foglalkozott a keleti művészettel: körülbelül egy időben írta, Meller Simon tanácsainak segítségével, *A kelet-*

³⁸⁹Szabó Júlia interjúja Róna Magdával, MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka, MKCS-C-I-107/436/24.

³⁹⁰Az, hogy a *Kezek táncából* lett kiemelve egy rész, Szabó Júlia Róna Magda interjújából tudható. A másik adat az *Ayrus leánya* szövegeknyvében található. Mindkettő az MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Palasovszky Ödön hagyatékában. Az interjúhoz lásd az előző jegyzetet. A szövegeknyv a Palasovszky-hagyaték rendezés alatt álló részében található.

³⁹¹Újságkivágat az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Palasovszky-hagyatékában.

³⁹²Idézi: LÉGMAN LŐRINC László: A dráma új dimenziói. Gondolatok az *Ayrus leányáról*. *Színház*, 1980/9. 44–48: 45.

³⁹³Palasovszky Ödön önéletrajza. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka, MKCS-C-I-107.

ázsiai művészet filozófiájához című értekezését, a *Fekete korsó* című árnyjátékot ó-egyiptomi sziluettekre, és a „Narfény kígyó” balettet, amelyet Ruth St. Denisnek ajánlott. Balázs Béla 1917 május végén említi naplójában, hogy befejezte a „Narfény kígyó” balettet, amelyet eredetileg Pallynak szánt, ám azt csak „egy nagy, csak egészen nagy táncosnőnek szabadna odaadni.”³⁹⁴ A „Narfény kígyó” balett végleges, irodalmi jellegű változatát, *Napsugár és kígyó* címmel, az MTA örzi.³⁹⁵ A meg nem valósult *Napsugár és kígyó*t Lenkei Júlia Balázs Béla *Táncjátékok* című művében adta közzé, ezért csak a mű korabeli értelmezését ismertetném.³⁹⁶ A *Napsugár és kígyó* négy részből állt: a *Tükörtáncból*, a *Sugártáncból*, a *Kígyótáncból* és a *Megváltásból*. Balázs, Bierbauer Clarisse-al akarta előadatni a művet, aki 1918. március 22-én írt levelében, sógornőjével ismertette a darabot.³⁹⁷ „Egy teljesen zárt formában ül egy nő [*Tükörtánc*. V.G.]. A zene első hangjaira megmozdul, s fokozatosan próbálja először a karjait az űrben. Feláll s a színpad elején végigfutó tükör mellett kezd egy teljesen szemérmes táncot, mintegy önmagával kacérkodva. Ez az első motívum. A 2-ikban [*Sugártánc*. VG.] a színpad közepére esik a fénycsóva, mely egy kör alakú területet világít meg. Brutálisan világít ez a pont! A nő megijed s a fény kergetni kezdi.” Majd mikor a fény megáll, a lány kezd azzal incselkedni. Tulajdonképpen tehát a *Sugártánc* egy érzéki tánc, amely a lány összeesésével zárul, a fény pedig végigsimogatja a testét. A harmadik rész, a *Kígyótánc*, bár a darab végül egy apoteózissal zárult, Bierbauer értelmezésében egy haláltánc volt. Bierbauer a „Narfény kígyó” balettet szinte kivitelezhetetlennek tartotta, nemcsak azért, mert ő nem szeretett volna meztelenül táncolni, hanem mert a fény irányítása, vagy a tükör megfelelő beállítása (hogy a nézőtérrel is látszódjon), véleménye szerint nehezen megoldható lenne. Bierbauernek ugyancsak problémája volt a zenével is, helytelenítette, hogy egy már meglévő zenére készítsen koreográfiát: „Ez kb. az [lenne] amit Dienesék is csinálnak: megkonstruálják mondjuk a mesét, jobban mondva kikeresnek valamit, és hozzáveszik például a Pathetique szonátát.” Balázs Béla *Kígyótánca*, amely egy „Laokoon-tánc”, expresszivitásában és jellegében azonos a Madzsar-iskola *Harc a kígyójával*. Mindkettő haláltánc. Ugyanakkor számos különbség is van a két kígyótánc között. A *kígyótáncok* egyik jellemzője, a kezek játéka volt. Ruth St. Denis *Kígyótáncában* például a kézjátékával úgymond egy kobrát formált meg.³⁹⁸ Balázssal szemben, a Madzsar-táncsoportnál sokkal hangsúlyosabb a

³⁹⁴BALÁZS Béla: *Napló 1914–1918*. Budapest, Magvető, 1982. 242.

³⁹⁵MTA Kézirattár, jelzet:

³⁹⁶BALÁZS Béla: *Táncjátékok*. Összeállította: LENKEI Júlia. Budapest, Criticai Lapok, 2004. 44–50.

³⁹⁷ GRAUL Adrienn: Palackposta (15. doboz), 1. rész (Amíg összekevertünk), Mozaikok 1. füzet, 35. Magyar Építészeti Múzeum, Borbíró Virgil hagyatéka.33–35.

³⁹⁸Ted SHAWN: *Ruth St. Denis. Pioneer & Prophet: Being a History of Her Cycle of Oriental Dances*. 1. kötet. Forgotten Books, 2012. 97.

kígyótáncban a kezek játéka, így a *Harc a kígyóval* a Madzsar-táncsoport kéztáncai (*Kezek tánc*, *Polip*, az *Ayrus leánya* kéztánc) közé is beilleszthető. A Balázs- és a Madzsar-féle kígyótánc jellege is egész más volt: Balázs a *Kígyótánc*ban csak keleties hangulatot akart teremteni, míg a *Harc a kígyóval* kígyótánc, akárcsak az előzőekben ismertetett Madzsar-művek, mind mozdulataiban, mind kosztümjében egy „autentikusabb” egzotikus darab volt, amely a Bali-szigetek öltözékéhez hasonló kosztümjei révén az indiai (Vanah Yami, illetve Uday-Shan-Kar) vagy az az indiai hatásokról tanúskodó (Carmen Tórtola Valencia) „kígyótáncok” és „kígyóbűvölő táncok” hagyományába illeszthető bele. Ugyanakkor, kapcsolódva az együttes 1929 utáni pszichologizáló vonulatához, a *Harc a kígyóval*, a kígyóbűvölő és a kígyó harcán keresztül alapvető emberi indulatokat, érzéseket és élethelyzeteket (halál, haldoklás) is színre vitt.³⁹⁹

Végezetül meg kell jegyezni, hogy keleti koreográfiák a többi iskolában és szinte minden előadónál születtek. Ám akárcsak a klasszicizáló jelenségnél, a Keletet csupán a két „ős” (Dienes és Madzsar) tekintette az „elveszett Éden” szimbólumának, a többi nagy iskolában az egzotikum csupán külsőségeiben jelent meg. Madzsar Alice tanítványa, a későbbi Berczik-táncos Hajós Klára az 1930-as években, kapcsolódva a Madzsar-együttes számaihoz *Egzotikumok* címmel alkotott, egy csupán külsőségeiben keleties táncot.⁴⁰⁰ Az *Egzotikumokat* (*A táncoló Jaks*a, *Fehér ruha*, *Pajzstánc*) 1935. április 14-én, a Belvárosi Színházban adta elő a táncosnő.⁴⁰¹ A Szentpál-táncsoportnak ugyancsak voltak keleties számaik, de ezekhez már nem társult az eredeti ideológia. Ilyen volt az 1934-ben bemutatott *Lassú kendős tánc* (hindu motívum), a *Gyors kendős tánc* (hindu motívum) vagy az *Áldozati táncok* (*Indra tiszteletére* és *Baál tiszteletére*). Esetlegesen az *An-Ski Dybuk* táncait is ide sorolhatjuk (1928), amelynek megrázó erejű, koldusasszonyok által előadott, nász táncát *Az Est* külön kiemelte.⁴⁰²

³⁹⁹A *Harc a kígyóval* szövegkönyve, MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka, MKCS-C-I-514/26.

⁴⁰⁰*Mozdulat-kultura*, 3. 1935/2. 11. A *Mozdulat-kultura* fotója valószínűleg *A táncoló Jaks*át mutatja be.

⁴⁰¹Az est programja magántulajdonban található.

⁴⁰²OSZMI Táncarchívum, Szentpál-hagyaték, újságkivágat.

Gótikus reminiszcenciák a magyar mozdulatművészetben

Előzmények

A gótikus hatásokról árulkodó koreográfiák gyakran olyan szólók, ahol a táncos valamely egyházi személyt vagy bibliai alakot személyesít meg. Ezek a szólók ugyanakkor bár keresztény tematikájúak, nem feltétlenül tekinthetők keresztény szellemiségű daraboknak. A koreográfusok a gótikus stílust csak felhasználják, hogy koreográfiáiknak misztikus vagy expresszív hangulatot adjanak. Ugyancsak elterjedtek a korban gótikus hatásokról árulkodó csoporttáncok is. A gótikus koreográfiák egyik legelső példája még a századvég dekadenciája szülte. Alastair (Hans Henning Voigt) a könyvillusztrációiról ismert képzőművész, 1913-ban, egy Katerina nevű orosz táncosnővel, Ilse Deslandes párizsi kastélyában, különös gótikus performanszt adott elő. Gabriele d'Annunzio leírása szerint saját tervezésű azúrkék és arany brokát papi ruhájában egy aranyozott egyszarvút táncolt körül. Alstair életében is ennek a misztikus újvallásosságnak a híve volt: a költő Caresse Crosby visszaemlékezése szerint, amikor 1927-ben Alastairral találkozott, annak szobájában egy fekete zongora állt, amelyen egy gyertya égett. Alastair fehér szatén ruhát viselt, és köszönésképpen a földre borulva, a költő lábát csókolgatta.⁴⁰³ (93. kép)

A gótikus koreográfiák szellemi háttere

E korai példát leszámítva, a gótikus hatásokról árulkodó koreográfiák többnyire az 1920-as években született művek. Németországban az expresszionista képzőművészet a mozdulatművészetrel párhuzamosan fejlődött ki, a két műfaj mintegy megtermékenyítően hatott egymásra. Egyebek mellett Mary Wigman és Alexander Sakharoff hatására a német mozdulatművészetben is hangsúlyossá vált az expresszionizmus. Wigman Hellerauban folytatott tánctanulmányokat. Az iskolába, Drezda közelsége miatt, gyakran jártak rajzolni a Brücke tagjai. Wigman egy ilyen látogatás során ismerte meg Emile Noldét. Szoros

⁴⁰³<https://strangeflowers.wordpress.com/2009/10/30/dress-down-friday-alastair-2/>.
dátuma: 2014. október 30.

barátság alakult ki a festő és a táncos között, amelyről több festmény is tanúskodik. (94–95. kép) A festőnek Wigman előadásaira három jegyet tartottak fenn: egyet neki, egyet a feleségének, egyet pedig a festőfelszerelésének.⁴⁰⁴ Wigman táncai, Ernst Ludwig Kirchnerre is nagy hatással voltak: a művész a haláltáncoknál tárgyalt *Totentanzot* (*Haláltáncot*) is megfestette. (96–97. kép) Más német táncosok, mint Alexander Sakharoff és felesége, Clotilde van Derp, a Der Blaue Reiter-kör tagjai voltak. Sakharoff fiatalkori barátai és munkatársai közé tartozott Vaszilij Kandinszkij, Franz Marc, Marianne Werefkin, és Alexander Javlenszkij. (98. kép) Az expresszionista mozdulatművészet, akárcsak a német expresszionista képzőművészet, a középkori művészet formavilágából is inspirációt nyert. A koreográfiákat ismertető korabeli kritikusok a műveket többnyire a német és a németalföldi festészettel (gótikával vagy reneszánszsal) illetve szobrászattal állították párhuzamba. Fernand Divoire Charlotte Bara kapcsán megjegyzi, hogy a „szent táncosnő” táncaihoz, amelyekben a legmagasabb fokú vallási ekstázis kifejeződését láthatjuk, a gótikából nyert inspirációt. Barának ezekhez a koreográfiákhoz egy amszterdami múzeum fa szerzetes szobrait tanulmányozta. Divoire ezután párhuzamot von Bara haláltáncai és Holbein művei között. Emile Vuillermoz a Sakharoff-házaspárról írt monográfiájában Clotilde van Derp alakját a flamand festmények és gobelinek szentjeihez hasonlítja. Clotilde van Derp, Memling nőalakjaitól ihletve tervezte meg a ruháit, és „ha meztelen lenne Cranach Évjának gondolnánk” – írja a táncosnőről.⁴⁰⁵ (99. kép + gótikus videó mappa 1) Egy másik táncosnő, Niddy Impekoven középkori német táncai, a magyarok közül Nagy Etel ihlették meg, aki, mint írja, Niddy Impekoven „táncait leginkább a gótikus székesegyházak üvegfestményeihez lehet hasonlítani. A régi stílusokat mélyen átéli, de természetesen nem úgy táncol, mint a régiek.[...] Aki középkori táncait látta, ugyanazt a megrendülést érezhette, mint a legnagyobb festmények előtt.”⁴⁰⁶ Alexander Sakharoff *Quattrocento víziók* illetve *Középkori Víziók* című szólóit⁴⁰⁷ Clotilde van Derp vagy Niddy Impekoven műveivel szemben, nem a festmények, hanem olyan szobrok ihlették, amelyeket valószínűleg még párizsi tanulmányai alatt a francia múzeumokban tanulmányozott.⁴⁰⁸ (100. kép) Vuillermoz, Sakharoff Szent Sebestyén alakját, amelynek pózát (tárt karok, behajlított tér) és lassú, elegáns mozdulatait a középkori alkotásokra vezeti vissza, egy a mának szóló misztikus üzenetnek értelmezi. Későbbi példákat hozva, Harald Kreutzberg 1932-ben, amerikai turnéja

⁴⁰⁴Mary Anne Santos NEWHALL: *Mary Wigman*. London–New York, Routledge, 2009. 13–14.

⁴⁰⁵VUILLERMOZ 1933. i.m. 61–62.

⁴⁰⁶NAGY Etel: Az új táncművészet kibontakozása. In. *Egy magyar táncosnő. Nagy Etel emléke*. Szerk. VAS István. Budapest, Cserépfalvi, 1940. 47–56: 55.

⁴⁰⁷Sakharoff az 1920-as években adta elő ezeket a szólóit. A *Quattrocento víziókat* Frescobaldi zenéjére, a *Szent táncot* Bachra táncolta (lásd a Teatro di Torino 1926. március 23-i és 24-i programját).

⁴⁰⁸VUILLERMOZ 1933. i.m. 29–30.

folyamán, egy „Brueghel stílusú tánckomédiát” az *Irigy lányokat* mutatott be.⁴⁰⁹ A *Der ewige Kreis*-ban (*Az örök körben*, 1936) pedig egy Bosch festményekre emlékeztető halál figurát testesített meg.⁴¹⁰ (gótikus videó mappa Kreutzberg almappa)

De még a botrányos életű és munkásságú házaspár, Anita Berber és Sebastian Droste is, akik *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* (*A romlottság táncai, borzalom és ekstázis*) címmel 1922-ben Bécsben egy több számból álló estet tartott, is feldolgozott keresztény témákat, amelyeket arra használtak, hogy általuk expresszív, szélsőséges érzelmeket fejezzenek ki. Estjükkel egy időben, Berber és Droste, egy azzal azonos, *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, című fotókat, rajzokat és a saját verseiket is tartalmazó kötetet adott ki. A versek címei megegyeznek a *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* esten előadott darabok címével, valószínűleg azoknak a szövegek könyvei.⁴¹¹ Az Anita Berber által előadott *Vízió* (zene: Beethoven) keretes szerkezetű szövegek könyve így indul:

„Gótika.

Csúcsív

És festett üvegablakok

Michael Wohlgemuth

És Schongauer

Úgyszintén Schaedel „Világkrónikája”

És Francke mester oltárképei”⁴¹² (101. kép)

A szövegek könyv további része az emberi és isteni szenvedés képeit vetíti elénk, párhuzamot vonva a mai ember szenvedése és a passió, keresztre feszítés, és feltámadás bibliai aktusa között. Megállapítható tehát, hogy a külföldi koreográfusok ismerték és tanulmányozták a német vagy németalföldi gótikát és reneszánszt, ugyanakkor a gótika számukra inkább egy hangulat és érzés kifejezője volt. A koreográfiákban a földön túli, misztikus hangulatot tovább fokozta a férfi táncosok (Alastair, Droste vagy Sakharoff) androgün jellege. Talán ez az androgün-jelleg nem a véletlennek köszönhető, hanem tudatos döntés eredménye, hiszen

⁴⁰⁹[n.n.]: Harald Kreutzberg dances at Cort Theater, *The New York Sun*, 1932. január 18. 19.

⁴¹⁰TOEPFER 1997.i.m. 226.

⁴¹¹A kutatás jelenlegi állása szerint a táncokat nem előzte meg vagy kísérte vers.

⁴¹²Mel GORDON: *The Seven Addictions and Five Professions of Anita Berber*. Los Angeles, Feral House, 2006. 181.

Sakharoff portréi alapján a mindennapi életben nem rendelkezett feminin vonásokkal. Viszont a táncos, a *Bemerkungen über den Tanz (Megjegyzések a táncról, 1910)* című művében az ókori görögök kapcsán arra a következtetésre jut, hogy a görögöknél bevett azon szokás, hogy a táncosok fiatal férfiak esetleg papok voltak, megszívelendő, hiszen csak a fiatal férfi képes megvalósítani a tiszta és igazi táncot, mivel légiességében még keveredik a női és a férfi jelleg.⁴¹³

A gótikus reminiszcenciák nemzetközi kontextusa

A gótikus koreográfiák egy része, főleg itt Harald Kreutzbergre vagy mesterére Max Terpisre kell gondolni, a haláltáncok közé sorolható. Más részük, mint Charlotte Bara több műve, mint a *Hymnis* vagy a *Katedrális tánc*, a keresztény darabok közé tartozik. Így ezekről nem írunk bővebben. Ebben a fejezetben, a teljesség igénye nélkül, olyan gótikus művekre kell kitérnünk, amelyhez nem társult keresztény ideológia. Alexander Sakharoff, Vera Skoronel, Mary Wigman vagy Ursula Falke koreográfiáira. E koreográfiák alkotói minden esetben törekedtek arra, hogy a ruházatok alapján a középkorra asszociáljunk. Amennyiben lehetséges volt (mint már Sakharoff Szent Sebestyéne kapcsán kifejtettük) a pózok, gesztusok is ismert keresztény témákra utaltak. Alexander Sakharoff például koreográfiáiban nehéz ruhát viselt, amelyeknek olyan hatása volt, mintha az egy faszobrász vagy egy kőfaragó alkotása lenne: „a szobrok kiléptek a fülkékből, [...] hogy benne újjászülessenek és átadják nekünk szellemiségüket” – jellemezte korabeli monográfusa Sakharoff *Quattrocento víziók* illetve *Középkori Víziók* című szólóit. „Sakharoff műveiben hol püspök volt miseruhában, illetve hosszú köpenyben, szűk vállrészsel, mint a bizánci ábrázolásokon, hol szent, mártír, egyházatya, hol gisant, aki felkelt a sírjából, vagy aludt.”⁴¹⁴ Ugyancsak külsőségekben is megfigyelhető a gótizálás Mary Wigman és Vera Skoronel koreográfiáiban, amelyeket Berthe Trümpy személye köt össze. Trümpy, még a Monte Veritàn találkozott Wigmannal. 1919-ben, Wigman az ő anyagi és pedagógiai segítségével alapította meg drezdai iskoláját. Trümpy, később a Wigman-tanítvány, Vera Skoronel mellé állt, és vele létesített közös iskolát. Így a Trümpy-, Skoronel-, Wigman-féle gótikus

⁴¹³A szöveg a kölni Táncarchívum oldalán online elérhető: http://www.sk-kultur.de/tanz/sacharoff/seiten/text_1.html. Utolsó letöltés dátuma: 2014. november 1.

⁴¹⁴VUILLERMOZ 1933. i.m. 60.

koreográfiák egy töről fakadnak, a három nő közös munkáiból. De természetesen első generációs Wigman-növendék volt Max Terpis, Yvonne Georgi és Harald Kreutzberg is. Mary Wigmannak elsősorban a Laban-Schulében bemutatott *Ekstatische Tänze (Eksztatikus táncok)*, 1917. november 10.) hat darabból álló ciklusának néhány szólóját sorolhatjuk a gótikus művek alá. Trümpy női és férfi jellegek szerint csoportosította a ciklus darabjait. A gótikus művek: *Die Nonne (Az apáca)*, *Der Tänzer unserer lieben Frau (A Miasszonyunk táncosa)*, *Das Opfer (Áldozat) és Tempeltanz (Templomtánc)*, a *Der Tänzer unserer lieben Frau-t* kivéve a passzív, női jelleget képviselték.⁴¹⁵ *Az apáca* és a *Templomtánc* díszletei viaszgyertyák voltak, *A Miasszonyunk táncosában* pedig egy Madonna kép lógott a falon. A *Templomtánc* végén, a csendben, egy távoli harangszó hallatszott. A ruházat és a testfestés is a hangulatkeltést szolgálta: *Az apácában* piros ruhát és szürke köpenyt viselt Wigman, arca hófehérre volt festve, utalva a középkori vallásos eksztázisra. *A templomtáncban* piros fátyol borította a fejét. *Az apáca* mozdulatait Trümpy szintén a középkorral hozta összefüggésbe: szerinte Wigman kézmozdulata a gótikus voluták ornamensére emlékeztetett. (102–103. kép) Trümpy későbbi társa, Vera Skoronel is több gótikus művet alkotott. Vera Skoronel egyik 1926-os darabjában a kórus ezüst ruhában lépett a színpadra és égő gyertyát tartott. Skoronel másik darabjában, a *Verkündigungben (Angyali üdvözlésben)*, 1927) Trümpy lányos és szomorú Madonna volt, Vera Skoronel pedig egy kissé keleties és kubista angyal.⁴¹⁶ (104. kép) Anita Berber *Vision (Látomás)* koreográfiájában a fehér ruhás apáca csukott szemmel sétált át a színpadon. Csukott szemei, a túlvilággal és az Istennel való misztikus egyesülést jelezték. A Falke-nővérek (Gertrud és Ursula) fiatalabb tagja, Ursula Falke *Die Weisse Frau (A fehér nő)*, 1925) című koreográfiájában, szemben az eddigiekkel, nemcsak a ruházat, díszletek és mozdulatok, a világítás is a szakrális környezet megteremtését szolgálta. Ursula Falke fehér köpenyt és egy fehér maszkot viselt, amelyet férje, Richard Luksch szobrász tervezett. Csupán csak az arca volt megvilágítva, teste homályban maradt „egy magas, karcsú gótikus jelenés” képzetét keltve ezzel.⁴¹⁷

⁴¹⁵Susan MANNING: *Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman with a new introduction*. University of Minnesota Press, 2006. 62–65.

⁴¹⁶TOEPFER 1997. i.m. 241.

⁴¹⁷Uo. 218.

Gótizálás a magyar mozdulatművészetben

A gótikus reminiscencia zárványjelenségnek tekinthető a magyar mozdulatművészetben, amely csupán néhány műnél jelentkezett. Szemben az ismertetett példákkal, ma úgy tűnik, többnyire nem vagy nem csak hangulatkeltésnek használták a gótikát. A korábban említett nemzetközi koreográfiákkal leginkább még a Madzsar-iskola *Gótika* című szólója állítható párhuzamba. A többi nagy iskolát vizsgálva (Dienes, Szentpál) a Dienes-iskolánál a gótizálást többnyire egy historizáló jelenségnek kell tartanunk, míg a Szentpál-iskolában, az komoly rendszertani vizsgálatokkal társul.

A gótika egy életérzés kifejeződéséként jelent meg Róna Magda Bach *Cisz-moll fugájára* előadott *Gótika* című szólójában (1930). A Madzsar-iskola vezető táncosának és koreográfusának műve a gótikus fülkeszobrokat idézte.⁴¹⁸ Társadalmi üzenete a *Bilincsek*éhez hasonló, az egyén bizonyos szerepekbe van kényszerítve, amelyből nem tud kitörni. A színen a táncosnő, a gótikus ábrázolásokhoz hasonlóan, S alakú pózban állt, sötétlila, földig érő köpenyben, lesimított hajjal. Lassan feléledt, meglátta a világot, megpróbált kiszabadulni létéből, a szoborlétből, de az ég visszahúzta, s végül visszatért merev nyugalmába. Róna Magda szoborvoltának megfelelően nem hagyta el a szoborfülkéjét, karjátéka és mimikája fejezte ki a vergődését.⁴¹⁹ Róna Magdára – koreográfiájának alkotásakor – bizonyára hatással volt az, hogy a Madzsar-táncsoport előadásában 1929-től gyakran a tárgyakat, épületeket is táncosok személyesítették meg. Így a *Srác és Vagabund Hipokráciában* című darabban a tükröt tartó kariatidák emberek voltak. Az emberdíszletek alkalmazására, a német expresszionista táncban több párhuzamot találhatunk. Vera Skoronel *Quadrat (Négyzet, 1924)* című koreográfiájában például a táncosnőt emberdíszlet, táncosnőkből álló fal vette körül, amely végül körbezárta. Ez a színpadi megoldás a *Bilincsek* mozgásdráma *Falak* jelenetének (1930) egyik előzménye, így lehetséges, hogy az emberdíszlet ötletet Palasovszkyék Németországból kölcsönözték. A szoborszólo sem ismeretlen a 20. század táncörténetében: Jean Börlin 1920. március 25-én a Comédie des Champs-Élysées-ben mutatta be *Néger szobor* című szólóját.⁴²⁰ Ugyancsak a *Gótika* párhuzamai, Róna Magdának, Palasovszky Ödönnel közös, 1930-tól induló bibliai

⁴¹⁸A darab a Belvárosi Színházban lett előadva 1930. február 16-án illetve 23-án. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka, MKCS-C-I-107/122

⁴¹⁹MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka, Szabó Júlia interjúja Róna Magdával (gépelt változat), MKCS-C-I-107/436/26–28.

⁴²⁰Zene: Francis Poulenc, kosztüm: Paul Colin. Forrás: Bengt HÄGER: *Ballets Suedois (The Swedish Ballet)*. New York, Harry N. Abrams, 1990. 67.

témájú táncdarabjai. Már csak azért is, mert Róna Magda ezen kompozícióit, a korabeli kritika (*A Toll*) Michelangelo szobrainak tömörségéhez hasonlította.⁴²¹

A Madzsar-iskolától eltérő gótizálást figyelhető meg a Dienes-iskola számos koreográfiájában. Dienes Valéria 1920-as évek végétől alkotott koreográfiái gyakran akarva-akaratlanul megfelelték a korszak politikai és hatalmi-ideológiai elvárásainak. Gyakran dolgoz fel történelmi vagy kereszténységtörténeti témákat. Az ő középkorhoz fordulása egyfajta historizmus. Az egyik legtipikusabb középkori kép a Dienes-iskola 1931-es *Történelmi divatbemutató* előadásán volt látható, amelyet a Wenckheim család szervezett, és a nézők között ült József Ferenc főherceg. A divatbemutatón az egyiptomitól a jelenig tartó divatot Dienes Valéria főúri tanítványai közreműködésével adták elő: a görög korszakot Teleki Marietta, a középkort Zichy Erzsébet és Teleki Margit, az empire-t Zichy Sitta, a rokokót Wenckheim Sarolta és Hanna, a biedermeiert Sztáray Dida, Anker Mária és Kovács Antónia grófnők táncolták. A koreográfia egyik előzménye a *Három költői arckép* (1930), amelyben keveredett az állókép és a tánc. A középkori képnél ez esetben Teleki Margit kúpalakú fejfedőben, sötétkék bársonyruhában főúriasszonyként trónolt, körülötte táncolt Zichy Erzsébet. A zene és a kosztüm korhűsége törekedett: a magyar részben díszmagyarban ropták a szimbolikus aratótáncot, a középkornál egy 1200 körüli *trouveur* dal hangzott el.⁴²² (105–107. kép) A történelmi vetület az iskola más darabjaiban, – a gyermekek sorsát Spártától a kereszténységig feldolgozó *A gyermek útjában* (1935) és a nagy keresztény mozgásdrámákban, a *Patrona Hungariae*-ban és a *Szent Imre misztériumban*, amelyek egyszerre a dicsőséges magyar történelmi múlt és a kereszténység apoteózisai, – is óhatatlanul feltűntek. Ezekben, a gótika azonban csak közvetve jelenik meg: *A Szent Imre misztériumot* például egy középkori anagramma előzte meg: a színpadon álló személyek pajzsán található betűből az *Aeva secunda malum ignorat felirat* állt össze. (108. kép) A középkor Dienes Valériának nem a gótika, sokkal inkább az ókeresztény vagy bizánci művészet: a *Szent Imre misztérium* zenéje gregorián dallamokból állt, *A nyolc boldogság* „Boldogok a lelki szegények, mert övék a mennyeknek országa” jelenete őskeresztény dallamokból.⁴²³ A Dienes-tanítványok: Geguss Kornélia és Halmy Lujza *Trubadúr és Várkisasszony (Középkori álm)* koreográfiájában jelentkező „középkor” is Dienes Valéria középkor felfogását követi.⁴²⁴ A korszak középkor, illetve gótika értelmezésének, harmadik

⁴²¹PALASOVSKY Ödön: Róna Magda és az új elvű színház. *Színház*, 1980/9. 46–48:47.

⁴²²Az iratanyag jelenleg az OA–MGY gondozásában van.

⁴²³Az iratanyag jelenleg az OA–MGY gondozásában van.

⁴²⁴Bemutató: 1936. június 12. Zeneművészeti Főiskola Kamaraterme. A program az OA–MGY gondozásában van.

példáját a Szentpál-iskola szolgáltatja. Ez egy érdekes kísérlet volt, amelyben tudományos alapon, a gótika formai és hangulati elemeit kiaknázva, Rabinovszky Máriusz képzőművészeti kutatásait a tánc formatanára alkalmazták. A külföldi párhuzamokhoz hasonlóan Rabinovszky is egyenlőségjelet tett a németalföldi gótika illetve az expresszionizmus között, és a gótizálás alatt expresszív hangulatot értett. A Szentpál-iskola gótizálása, szemben a külföldi példákkal, tudományos alapon vizsgálta a gótikát, és azt egy rendszertan elemévé nevezte ki. Rabinovszky Máriusz és Szentpál Olga munkássága szorosan összefonódott: Rabinovszky Máriusz az iskola rendszertanainak kidolgozásában is aktívan részt vett. Lánya, Szentpál Mónika, arra, hogy az apja milyen szerepet kapott a tanítási folyamatban, így emlékezett vissza: „nagyon szorosat. Ő ugyanúgy foglalkozott táncművészettel, [...] közösen dolgoztak például, amikor rendszertant állított fel az anyám [...] (és segített abban a táncdaraboknál), hogy a mozgások hogy lesznek a témához plasztikusak.”⁴²⁵ Az iskolát jellemző erős képiséget, Szentpál Olga tér és képérzékét, a korabeli kritikák is kiemelték. A *Dávid* című darab kapcsán az *Ujság* korabeli tudósítója megemlítette, hogy benne a koreográfus „kitűnően dolgozza fel a teret és a szín és plasztikus hatásokat.”⁴²⁶

Az iskola 1941-es harmadik formatanában a dinamikai, plasztikai és ritmikai funkciók (egyidejű vagy egymás utáni) összekapcsolása alapján Szentpál Olga a táncnak négy fő funkcióját különítette el: az emeltet, az áramlót, az ellentétet és az egyenletet.⁴²⁷ Szentpál Olga emeltnek nevezte azt a táncot, jelleget, amelynél a test főtengelye kihangsúlyozódik, és dinamikailag alaptartásban marad, illetve a tengelytől távolodóan csökken a feszítés mértéke, de a test végpontján ismét erőteljesebben beidegzett. Az emelt jelleget egyfajta önuralom is jellemzi a táncban: a klasszikus balett vagy az ókori görög táncok egyik fő jellege. Az áramló jellemnél a test centrumai kiegyensúlyozottak, és azok indítják el izomcsoportról-izomcsoportra a hullámzó mozgást. Az áramló mozgásstílus rapszodikus hangulattal társul: a Wiesenthal-nővérek keringői vagy Laban 1920-as évekbeli táncai felelnek meg neki. Az egyenletes mozgásstílus alkalmazásakor az egész test egy felületként értelmeződik, az egyes testrészek egy nagy egészbe (a test vonalába) olvadnak bele. A test ezen belül lehet gömbszerű, síkszerű stb. Az egyenletes mozgásstílus ritmikájában gépies, monoton. Lelki jellemzője pedig a „hüvös tárgyilagosság”, amely mögött lelki közöny, de céltudatosság is meghúzódhat. Ilyen például Szentpál Olga *Gépemberének* géptánca,

⁴²⁵Vincze Gabriella és Detre Katalin interjúja Szentpál (Rabinovszky) Mónikával, 2010. magántulajdon.

⁴²⁶OSZMI Táncarchívum, Szentpál Olga hagyatéka, 32-es fond, újságkivágat.

⁴²⁷Szentpál Olga 1927 előtt Dalcroze-metodika szerint tanított. Az első formatan 1927-ben, a második 1935-ben, a harmadik 1941 őszén keletkezett.

Szentpál Mária *Munkatánca*, az akrobatika vagy a „réggi gimnasztika”. Az ellentétes főfunkciót (mozgásstílust), Rabinovszky Máriusz és Szentpál Olga 1940 körül, gótikus táblaképek alapján dolgozta ki. Ez egy hatásában expresszív táncstílus volt (a test- és a térérzet eltérő jellegéből fakadóan disszonancia keletkezett), képzőművészeti párhuzamaként az alkotók az expresszionizmust és a németalföldi késő gótikus művészetet említették. Ritmikailag is expresszivitás: szabálytalanság (szaggatottság, rubetosság) jellemezte. Plasztikailag a mozgáselemek (testrészek) a test függőleges főtengelye körül, illetve a testet a törzs alsó részénél két hasonló részre osztó vízszintes melléktengely körül egyaránt aszimmetrikus képet mutattak. Példákat hozva, a vállöv a csípővel ellentétes irányba mozdult el vagy a mellkas homorúsága esetén a medence domború volt. Ugyanígy a karok és lábak is egymáshoz képest ellentétes irányba mozdultak el. Miközben az egymásnak megfelelőtestrészek a párukkal ellentétes irányt vettek (előre-hátrát, illetve jobbra-balrát), mozgásukhoz dinamikai tulajdonság is társult: prés (összeszorítás) illetve szétfeszítés. Az ellentétes mozgásstílus négy ellentétes jellegben érvényesülhetett: a törtségben, a kitörésben, a vetődésben és az ellentétes passzivitásban. A törtséget és a kitörést szögletes és íves mozdulatok keveredése jellemzi. Abban különböznek egymástól, hogy míg a törtség bármilyen tempójú lehet, de nem lehet hirtelen, a kitörés egy hirtelen és gyors mozgás. A vetődés súlylábbal vagy derékkal végzett lendület. Az ellentétes passzivitásnál a centrum présben vagy szétfeszítésben van. Az ellentét a centrum és a fej illetve végtagok között jön létre.

A Szentpál-Rabinovszky házaspár hithű református volt. A Szentpál-táncsoport, akárcsak vezető táncosuk, az Állami Balett Intézet későbbi első igazgatója, Lőrinc György, több bibliai témafeldolgozást készített. Lőrinc 1936-os szólója az *Isten előtt* (zene: Muszorgszkij), Kemény Zsuzsával közös duója az *Angyali üdvözlés* (zene: Händel) és egy mariológiai műve a *Lamentoso (Mária siralma)*.⁴²⁸ A Szentpál-táncsoport ószövetségi feldolgozása az 1932-ben, a Bortnyik Sándor által tervezett kosztümökben előadott *Dávid* táncszvit. Mariológiai témájú koreográfiája a *Sirató* (zene: Bartók Béla, 1923) illetve Szentpál Mária *Appassionatája*. Ugyanakkor, az 1930-as évek elejétől Szentpál Olga érdeklődése fokozatosan a régi magyar népi hiedelmek, népballadák (*Júlia szép leány, Mária-lányok, Magyar halottas*) és elmúlt korok történelmi táncainak rekonstruálása (*Renaissance-korabeli udvari táncok*) felé fordult. A művészetében bekövetkezett változásokhoz nagyban hozzájárult a Szegedi Fiatalokkal való szoros kapcsolata,

⁴²⁸A *Lamentoso* C. Franck zenéjére lett előadva. A Szentpál-iskola stúdiócsoportjának évváró bemutatójának keretein belül, az iskola helyiségeiben, 1942. 07. 26-án és 29-én. Forrás: OSZMI Táncarchívum 2/43/28.

együttműködése.⁴²⁹ E folyamat végén, 1940 körül, valószínűleg férje, Rabinovszky Máriusz hatására is, akinek egyik kutatási területe a Trecento volt, jelent meg rendszertanában az ellentétes mozgásstílus. A rendszertanban részben az ellentétes alá sorolt példák (*Kinefónia* és a *Nagyvárosi szimfónia* egyik jelenete a *Koldustánc*) alapján úgy tűnik, hogy a később ellentétes jelzővel illetett stílus egy-egy jellege már 1932 körül megvolt. Ezt erősíti a fentebb ismertetett tény, hogy Szentpál Olga koreográfiáinál a történelmi vetülettel 1930 körül számolhatunk. Az ellentétes mozgásstílus gyakorlati alkalmazására, a német megszállás miatt, már nem igen került sor. Egyetlen egy mű, a *Kiűzetés a Paradicsomból* lett e funkció szerint felépítve, ám már az 1941-ben bemutatott *Roger Angelica (Lovagtörténet négy képben)* mozdulatai is túlnyomórészt e szerint az elv szerint készültek, kiegészítve – a városi lakosok bemutatásánál – különféle történelmi táncok, mint a *Rolibolo* és *Pavana*, rekonstrukciójával.⁴³⁰ A *Roger és Angelica* akár Sárkányölő Szent György történetének egy változata is lehetne, hiszen abban hangsúlyos a keresztény szál. A darab a menny bemutatásával indít, a Rogert alakító Szentpál Mária, Angelica (Földes Ágnes) életét isteni segítséggel menti meg (*Roger és az angyal*), a lezárás pedig egy halleluja. Ugyanakkor a városi élet bemutatása alkalmat teremt a történelmi táncok bemutatására (*Rolibolo*, *Pavana*), illetve főképp itt érvényesülnek az ellentétes jellegek: ilyen a sárkánytól menekülők csoportjának mozgásában a kitörés, amely alatt a hirtelen történő íves és szögletes mozdulatokból álló mozgást értették, a sárkány ugrásaiban pedig a vetődés. (109–110. kép) A koreográfiában az ellentétes passzivitásra az anya ringása a példa. Egy másik ellentétes jellegű tánc Lőrinc György *Lamentosoja*, amelyben a koreográfus „eljut a misztikus élmény, az extázis csúcsáig. [...] végtelenbe néző, valójában befelé fordult tekintettel koncentrálni magát a lelki élmény középpontjába és az igazi művész erejével ragadja magával a közönséget ezekben a magasabb szférákba.”⁴³¹ A koreográfiában az ellentétes jellegek közül Lőrinc György letérdelésében az ellentétes passzivitás érvényesült. A nem keresztény koreográfiák közül a *Kinefónia* kakofónia alakja képviseli e jelleget. A Nagyvárosi szimfónia *Koldustánc*ában pedig a kéregetés jelenetben, az ellentétes passzivitás érvényesült. Ám kétségtől, az ellentétes jelleg fő műve, a *Kiűzetés a Paradicsomból*, amely 1942. március 25-én a Táncosok és Artisták előadóján, a Vigadóban került

⁴²⁹Szentpál Olga, *A mozgásművészet útja* kiadványát (1935) Bortnyik Sándor mellett Buday György illusztrálta. A Szegedi Szabadtéri Játékokon Hont Ferenc Szentpál Olgát kérte fel *Az ember tragédiája* táncjeleneteinek megtervezésére.

⁴³⁰1941. június 8-án, a Magyar Színházban lett bemutatva. Jelmez: Szlovák György, koreográfia: Szentpál Olga és Lőrinc György. Zene: Bartók, Balton, Franck, Millet és Prokofiev. A program magántulajdonban található.

⁴³¹LŐRINC 2005. i.m. 76.

bemutatásra.⁴³²(111–118. kép) Az est repertoárja széleskörű volt: a klasszikus balettől a sztepptáncig terjedően többfajta műfaj képviselője is bemutatkozhatott: Trojanoff (Trojanov), Harangozó Gyula, Szentpál Olga. A Bartók *Mikrokozmoszára* komponált négy részes koreográfia nem csupán a kiűzetést mutatta be, kezdő képe a paradicsomi állapot volt (*Éva és az állatok*), amelyben Éva a tigrissel, a madárral és az őzrel játszott. Viszonylag jól dokumentált a második rész *A megkísértés*, Éva és a kígyó duója, illetve a harmadik, a *Bűnbeesés* jelenete.(A klasszikus ikonográfiai elemek: az alma Éva kezében, illetve a kert közepén álló tudás fája, amelynek egyik oldalán a kígyó (Szentpál (Rabinovszky) Mária), másik oldalán az első emberpár (Szüle János és Zsolnai Judith) látható, a táncban is feltűnnek. Az utolsó jelenetről, a *Kiűzetésről* nem rendelkezünk fényképekkel, a bűnbeesés utáni állapotot pedig csupán egy fénykép őrizte meg. (118. kép) A koreográfia a korabeli program szerint „szokatlan újszerű kifejezőeszközökhöz nyúlt, és ezek nem emlékeztetnek semmi másra, amit a táncszínpadon láttunk.”⁴³³ A műben a vetődést a kígyó felugrásai és az a mozgás képviseli, amikor a kígyó eltűnik a fa mögött, és Éva egyik oldalról a másikra lendül. Bár a koreográfia pontos ikonográfiai előzményeit még kutatni kell, az kijelenthető, hogy Rabinovszkyék nem csak a paradicsom vagy a *Kiűzetés a paradicsomból* ábrázolási típusait vizsgálták: az egyik fotó például a Passió-történet *Levétele a keresztről* ábrázolásait idézi: a táncosnő térdei összeérnek, teste balra hajlik. (116. kép) Más képek, mint a kiűzetés fotójának, póza a kiűzetés festményekről lett kölcsönözve, ám a szerepek felcserélődtek. A festményeken Ádám látható görnyedt háttal, magába fordulva, a koreográfiában pedig Éva.

Összegzésül, a korban a mozdulat vagy mozgásművészetben megnyilvánuló gótikus jelenségeket vizsgálva megállapítható, hogy a gótizálás 1913 és 1942 közé tehető jelenség. Bár a kezdeti időszakban a szecesszióhoz kötődik, mégis tipikusan egy expresszionista jelenség. Az első generáció (Anita Berber vagy Alexander Sakharoff) pályája elején együtt dolgozott Rita Sacchetto (1880–1959) német táncművésszel,⁴³⁴ aki előadásainak pózait és a kosztümöket különféle – főképp barokk – festményekről kölcsönözte, repertoárjában Gainsborough-, Reynolds-, Botticelli-, Greuze- és Moritz von Schwind festményparafrázisok szerepeltek.⁴³⁵ Sacchetto hatása főleg a Sakharoffok munkásságán érződik, akiknek nemcsak antik vagy középkori, hanem barokk imitációi is voltak. Sakharoff táncai

⁴³²Táncosok és artisták. A táncművészet revüje a klasszikus balettől a sztepptáncig. 1942. március 25., Fővárosi Vigadó nagyterme, program, OSZMI Táncarchívum, Szentpál Olga hagyatéka, 32-es fond.

⁴³³ Uo.

⁴³⁴Sakharoffnál ez az adat a kölni Táncarchívum oldalán szerepel: http://www.sk-kultur.de/tanz/sacharoff/seiten/bio_de.html. Anita Berberhez lásd: GORDON 2006. i.m. 7–13.

⁴³⁵TOEPFER 1997. i.m. 235.

kétségkívül a historizmusban gyökereznek, azonban lényegüket tekintve inkább modernista szerepjátékok. A gótizálás az 1930-as évekig egyfajta hangulatot jelent, amelyet speciális kosztümmel vagy a pózok utánzásával értek el. Az expresszionizmus kifulladásával 1930-as évekre, mint Kreutzbergnél megfigyelhető, a társadalomban olyan mértékű változások történtek, hogy a gótizálás is átalakul. Kreutzberg bruegheli mozgáshumoreszkje a 30-as években elterjedő paródiák közé tartozik, míg *Az örök kör* koreográfiája már egy újfajta félelemforrásra, a hitleri Németországra utal. Kreutzberg korára a gótizálás kiüresedik, inkább már csak egy hangulat. A magyar mozdulatművészetben a külföldi példákkal szemben, a Dienes-iskolánál, a középkor egyfajta historizmus. Dienes Valéria koreográfiái abban is különböznek a külföldi példától, hogy ő elsősorban az ókeresztény időszakhoz fordul és ez, a középkor, Dienes Valériánál nem a mozdulatokban, hanem a zeneválasztásban realizálódik. A Szentpál-iskolában a gótika elvont fogalomként jelentkezik: a kortól elszakadva, bármilyen témánál és kosztümökkel jelentkezhethet. A gótizálás elsősorban a gótikus festményeknél megfigyelt pózok és az azokhoz kapcsolódó emóciók időben megvalósuló tudományos/művészi értelmezése.

Keresztény témájú koreográfiák a magyar mozdulatművészetben

A mozdulatművészet előszeretettel dolgoz fel ó- vagy újszövetségi témákat. Szólók esetén pedig gyakran bújnak a táncosok szerzetesek, papok, püspökök vagy pedig apácanők szerepébe. A szentek komoran ünnepélyes alakja lehetőséget teremt a vallási extázis és mártíromság táncban történő megfogalmazására. Így, a keresztény téma nem minden esetben jelent keresztény tartalmat vagy vallásosságot. Erre az egyik legkitűnőbb példa a Sebastian Droste Magyarországon 1925-ben látható *Szent Sebestyén* című koreográfiája (1922), amely a táncos leírása szerint Matthias Grünewald, Mantegna és Veronese Szent Sebestyén alakjaitól ihletve mutatta be a mártír halálát.⁴³⁶ A koreográfia egyik érdekessége, hogy Drostéről, így erről a műről is a legtöbb fényképet egy magyar fotográfus, Pécsi József készítette. (119–121. kép és keresztény videó mappa 1). Baron Sebastian Droste költő, színész és táncos a német drog és meleg szubkultúra alakjaként, párjával, Anita Berberrel a század elejének ambivalens világát testesítette meg. A fiatalon elhunyt pár *Morfium, Kokain* vagy *Öngyilkosság* című koreográfiái a magyar művészvilágot is megihlették, Vaszary János Anita Berberrel készült grafikáit, már Berber halála után, a *Nyugat* hozta le.⁴³⁷ (122–123. kép) A házaspár műveiben a vallásos témát nem keresztény koreográfiák létrehozására, hanem a szorongás és miszticizmus kifejezésére használta. Ezen túlmenően Szent Sebestyén volt Sebastian Droste névadó szentje, így e mű Droste saját szenvedésének és mártíromságának a szimbóluma is. A vallásos téma tehát sok esetben, egyet jelent az expresszionizmussal. A Svéd Balett, amikor expresszionista táncot vitt színre, El Greco festményeit választotta. A Svéd Balett El Greco *Orgaz gróf temetése* című festménye alapján készített *El Greco* koreográfiájában (1920), a festmény alakjai a táncosok alkotta élőképek voltak. Gotthard Johansson ismertetése szerint, a koreográfiában szenvedés, fájdalom és ekstázis kifejezésén volt a hangsúly, amelyet a zenével is alátámasztottak.⁴³⁸ (124. kép) Ugyancsak nem tekinthető keresztény koreográfiának Ted Shawn 1931-ben, Assisi Szent Ferenc életét feldolgozó *Ó napfivér, holdnővér* című lassú tánca. (125. kép) Magyarországon például a Palasovszky-féle mozgásművészeti színház vet fel ez irányú kérdéseket. Palasovszky Ödön irodalmi művei bibliai utalásokkal és képekkel vannak átszőve, feltűnően erős bennük a keresztény szál,⁴³⁹ 1930-tól pedig több bibliai parafrázist is színre visz (*Ayrus*

⁴³⁶GORDON 2006. i.m. 178.

⁴³⁷Lás például: VASZARY János: Anita Berber. *Nyugat*, 1930/8.

⁴³⁸HÄGER 1990. i.m. 106.

⁴³⁹Köszönet Molnár Eszter művészet- és irodalomtörténésznek, hogy felhívta a figyelmemet Palasovszky Ödön írásaiban jelentkező keresztény képekre.

leánya, *Babiloni vásár, Tánclegenda*) ennek ellenére mégsem tekinthető Palasovszky munkássága kereszténynek. A sor persze vég nélkül folytatható lenne. A fejezetben kizárólag a mozdulatművészet keresztény koreográfiáiról és azok szellemi háttérééről ejtenék szót. Ez a fajta kereszténység, mint Herman Hesse munkássága is mutatja, nem választható el élésen a kor spirituális mozgalmaitól és a kelet iránti érdeklődéstől. A témát kiemelt fontosságúnak tartjuk, mivel a magyar mozdulatművészek jelentős százaléka erőse vallásos volt. Ez, a Dienes-vonalról jövők illetve a Dienes-iskola áttért zsidó származású hallgatói esetében, katolikus vallást jelent, de legalább ugyan olyan erős volt a református szál, amelyet a Szentpál-iskola vagy más iskolák (például Popper Ágnes) zsidószármazású, értelmiségi növendékei képviselnek. Ám a reform kereszténység alatt Magyarországon kifejezetten katolikus mozgalmat kell értenünk. Magyarországon a katolikus iskolákban folyt mozdulatművészeti oktatás, illetve a katolikus egyház vett részt a mozdulatművészek zsidómentéseiben.

„A reform kereszténység”, a „szociális katolicizmus”, a „politikai katolicizmus” és annak magyar vonatkozásai

A reform kereszténység gyökerei, akár a többi itt tárgyalt jelenséggé (egzotikus kultúrák, antikvitás) a felvilágosodásig nyúlik vissza. A felvilágosodás okozta világnézeti válság eredményeképpen a 19. század második felében különféle kultúra-, illetve társadalomkritikai munkák jelentek meg, amelyek a modern kort egyfajta betegségként értelmezték és be akarták gyógyítani a modernizáció által okozott sebeket. Ennek útját, a szerzők abban látták, hogy az egyének majd önmagukat váltják meg. Különféle, az emberek életmódjára vonatkozó reformtörekvések születtek: mint a teozófia, alkoholelleses szövetségek vagy a különféle turista-egyesületek. A reformmozgalmak azokat az eszközöket helyezték előtérbe, amelyek az ember lényegéhez is közelebb visznek, ezáltal pedig segítik leküzdeni a civilizáció ártalmait, úgymond megváltják az embert. Ezek közé az eszközök közé tartozott a tánc is.⁴⁴⁰ A cél azonban nem az egyéni megváltás volt, hanem az egyénen

⁴⁴⁰Ehrenhard SKIERA: Az életreform-mozgalmak és a reformpedagógia kapcsolata. In. *Életreform és reformpedagógia – nemzetközi törekvések magyar pedagógiai recepciója*. Szerk. NÉMETH András, MIKONYA György és Ehrenhard SKIERA. Budapest, Gondolat Kiadó, 2005. 16-39: 27.

keresztüli kollektivitás, a társadalom egészének megváltása.⁴⁴¹ Ulrich Linse *Lebensreform und Reformreligionen* című tanulmányában felveti azt a kérdést, hogy mi köti össze a 20. század elejének látszólag nagyon is eltérő életreform törekvéseit.⁴⁴² Arra a következtetésre jut, hogy a „Selbstdenken”, tudniillik, az egyén szabadsága gondolkodásában rejlik, amelyhez a cselekvés aktusa kapcsolódik. A reformtörekvések között lényeges helyet foglal el az új spiritualitás: a teozófia, az antropozófia és a „reform kereszténység”. A reform kereszténységre szűkítve a vizsgálatunkat, e folyamat kezdetén, a 19. század közepén, a berlini újságok már arról tudósítanak, hogy a *Kraft und Stoff* materializmusa tarthatatlanná vált. A *Kraft und Stoff*al szemben, egy másik újságot, a *Religiöse Kultur*, Eugene Diederichs szerkesztette, akinek kiadóját Max Weber a világnézetek áruházaként jellemezte.⁴⁴³ Diederichs folyóirata, a *Religiöse Kultur*, mint a címe is jelzi egy vallási kultúra létrehozását tűzte ki célul. Ez a vallási kultúra nemcsak azt jelentette, hogy vissza kell térni egy elvesztett belső, belsőséges vallási élethez és közvetlen kapcsolatot teremteni istennel, hanem gyakorlati és aktivista magatartást is elvárt a hívőktől. A vallást a cselekvés aktusával párosította.⁴⁴⁴ Az életreform mozgalmakkal párhuzamosan, annak részeként tehát tudatosult, hogy a vallás háttérbe szorult és az egyház már nem tudja kielégíteni az emberek igényeit. Megjelent a lelki élet megerősítésének igénye, egyfajta új vallásosság. Emellett, az egyház részéről is elindult a megújulás, az egyház társadalmi-politikai szerepet vállalt, egyfajta szociális missziót. XIII. Leo 1891-es *Rerum novarum* körlevele, amelyben az egyház szociális feladatairól ír („a legszegényebb sorsú embereken sürgősen és alkalmas módon segíteni kell, mert az emberiség nagy része méltánytalanul szomorú és nyomorult viszonyok között tengődik.”),⁴⁴⁵ közvetve hatott a magyar mozdulatművészetre, amelyben a reform kereszténység és a szociális katolicizmus tanításai egyaránt helyet kaptak. XIII. Leo körlevelét, 1931-ben, XI. Pius *Quadragesimo anno*-ban újrafogalmazta. XI. Pius a fokozódó szegénység miatt a reformokat már nem tartotta elégségesnek, a megoldást a gazdasági struktúra gyökeres átalakításában látta.⁴⁴⁶ Mindemellett, Magyarországon, 1919 után egyfajta katolikus restauráció következett be, amelyet Szekfü Gyula neobarokknak nevezett.

⁴⁴¹Kiss Endre: Az életreform filozófiájának meghatározásához. *Iskolakultúra*, 2005/2. 12-16: 15-16.

⁴⁴²Ulrich LINSE: Lebensreform und Reformreligionen. In. *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Szerk. Kai BUCHHOLZ, Rita KATOCHA, Hilke PECKMANN és Klaus WOLBERT. 1. kötet. Darmstadt, Verlag Häusser, 2001. 193-198: 193.

⁴⁴³Marino PULLIERO: La revue Die Tat et la maison d'édition Diederichs au cœur d'un projet néo-religieux de Lebensreform en tant que réforme culturelle et sociale. In. *Lebensreform. Die soziale Dynamik der politischen Ohnmacht / La dynamique sociale de l'impuissance politique*. Szerk. Marc REPUSSARD, Catherine CLUET. Tübingen, Francke Verlag, 2013. 85-116: 85.

⁴⁴⁴LINSE 2001. i.m. 193.

⁴⁴⁵GERGELY Jenő: A kereszténydemokrácia Magyarországon. *Múltunk*, 2007/3. 113-154: 130-132.

⁴⁴⁶Uo.

Ennek jegyében a Horthy-korszak állami ünnepei is félig-meddig egyházas szertartásokkal egyesített megemlékezésekké lettek, kiemelt fontosságot nyert a vallás és az egyház.⁴⁴⁷ A korszakban tucatnyi egyházi szervezet jött léte, a felekezetek többnyire igen nyitottak voltak, számos budapesti vagy vidéki keresztény iskola illetve szervezet a reformtörekvések támogatója lett.⁴⁴⁸ A huszadik században a reform-katolicizmus egyik fő alakja Prohászka Ottokár volt. Az ő nyomdokain indultak el a keresztény reformokat hirdető folyóiratok, kiadványok: a *Fiatal Magyarország* című füzet, a *Korunk szava* vagy a *Vigilia*.⁴⁴⁹ A folyamat tehát beindult: mind kívülről (reform keresztény-mozgalmak), mind belülről (katolikus oldalról a már említett *Rerum novarum*) felmerült az igény a vallás és az egyházak megreformálására. Katolikus oldalról a Regnum Marianum, az Ifjúsági Mária Kongregáció, az Eucharisztikus Gyermekszövetség, a Katolikus Leányok Országos Szövetsége (KLOSZ), a Keresztény Munkásifjak Szövetsége, a Katolikus Iparos- és Munkásifjak Országos Egyesülete (KIOE), a Katolikus Dolgozó Leányok Országos Szövetsége (KDLSZ), az Országos Missziós Ifjúság, a Katolikus Agrárfjúsági Legényegyesületek Országos Testülete (KALOT) vagy a Katolikus Asszonyok és Lányok Szövetsége (KALÁSZ) stb. A református felekezetben a Református Ifjúsági Egyesület, a lányok nevelésében pedig a Magyar Keresztény Leányegyesületek Nemzeti Szövetsége, zsidó, vagy cionista szervezetek közül a Mizrahi-szervezet, az Erec Israel Haovedet, vagy a Somer Hacair alakultak meg ekkor.⁴⁵⁰ Ugyanakkor virágzott a cserkészmozgalom is, amelyet egyebek mellett, katolikus részről Sík Sándor, református részről Megyericsy Béla képviselt. Sík Sándorral, mind Dienes Valéria, mind Szentpál Olga munkakapcsolatban állt. Sík Sándor baráti hangú könyveket dedikált a Szentpál-házaspárnak.⁴⁵¹ Ezen túl, Sík Sándor *A mennyei dal* című darabjának táncjeleneteit, amelyet 1937. március 20-án és 23-án mutattak be, Szentpál Olga tervezte.⁴⁵² Dienes Valéria több estjén is műsorra tűzték Sík Sándor verseit: elsőnek 1930-ban, a *Három költői arckép* (Tagore, Babits, Sík)-est harmadik, „*Nézek szembe a nappal*” részében, majd

⁴⁴⁷GERGELY Jenő: *A katolikus egyház története Magyarországon 1919-1945*. Budapest, Pannonica Kiadó, 1999. 64.

⁴⁴⁸KLUJBER Márta: A magyar cserkészlet „életreform” programjának sajátos motívumai. In. *Tanulmányok az Eszterházy Károly Főiskola Kepes György szakkollégiumának tudományos tevékenységéből (2011–13)*. Szerk. KICSÁK Lóránt. Eger, Eszterházy Károly Főiskola, 2013. 69–131: 91.

⁴⁴⁹POMOGÁTS Béla: Sík Sándor irodalomelméletéről. *Korunk*, 11. 2000/12. 25–32: 28.

⁴⁵⁰P. MIKLÓS Tamás: Gyermek- és ifjúsági szervezetek a XIX–XX. századi Magyarországon. *Új Pedagógiai Szemle*, 1997/11. 35–43: 42.

⁴⁵¹A könyvek a szerző tulajdonában vannak.

⁴⁵²Rendező: Hevesi Sándor. A darab 20-án a Magyar Színházban, 23-án, a Zeneakadémián lett bemutatva. Korábbi címe: *Advent: Oratórium szavalókórusra* (1935). A zeneakadémiai bemutató forrása: L. MERÉNYI 1978–79. i.m. 324. A Magyar Színházbeli: HUBER Beáta: A Magyar Színház. In. *Magyar színháztörténet 1920–1949*. Szerk. BÉCSY Tamás és SZÉKELY György. Online publikáció: <http://tbeck.beckground.hu/szinhaz/htm/11.htm>. Az utolsó letöltés dátuma: 2014.október 20.

a ciszterci rend Szent Imre Gimnázium Szent Imre ünnepélyén, 1932-ben, amikor is *A mécses*t adták elő.⁴⁵³ De példaként hozható fel az 1933-as Árpád-házi Boldog Margit Kongregáció által rendezett est is, ahol *A mécses, Dal a holdsugárról, Arról, aki a helyemben áll, Szembe a nappal, Ketten a mesterrel* és a *Rózsakoszorú* verstáncok lettek bemutatva.⁴⁵⁴ (126. kép) A *Szent Imre misztérium* kapcsán pedig azt is megtudhatjuk, hogy Sík Sándor eljárt Dienes Valéria bemutatóira.⁴⁵⁵ Ugyanakkor, hozzá kell tennünk azt is, hogy a tiszta reform-katolicizmussal szemben, a címszóban említett „szociál katolicizmus” időnkénti politikai szerepvállalása miatt, az átmehtett antiszemitizmusba. Ám ezt a „politikai katolicizmust” a pápa hivatalosan nem támogatta, illetve a szélsőjobb elöretörésével, a katolikus szervezetek az 1930-as évek közepétől fokozatosan elzárkóznak a szélsőjobbtól. A politikai katolicizmus antiszemita vonására mutat rá Prohászka *A zsidó recepció a morális szempontjából* (1893) című írása, amelyben a szerző olyan következtetésekig jut el, mint például „a zsidóság fekélye már csontvázra rága a keresztény magyar népet”, illetve „a keresztény kultúra okvetlenül tönkremegy, ha nem dobja ki magából a mérget.”⁴⁵⁶ Majd a világháború utolsó éveiben, *Pro juventute catholica* című, tanulmányában, Prohászka veti fel először a numerus clausus gondolatát, ezért akár a törvény ötletgazdájának is tekinthető. „Menjünk végig a frontok gyűrődésein s tapasztaljuk meg, hogy minél közelebb jutunk a tűzhöz, annál több ott a keresztény nép, s minél hátrább kerülünk, annál több ott a zsidó.[...] A honvédelem nagy, nehéz munkáját végzik egyetemi ifjaink is, s nem érnek rá tanulni; addig az egyetem és műegyetem padjain tért foglalnak mások, kikből itthon bőven van, s kik – nem gondolhatok mást, ezért mondom ki – csak azért maradhettek otthon, mert degeneráltak.”⁴⁵⁷ Prohászka írásai alapján, a zsidóság alatt a püspök nem faji származást értett, és elkülönítette egymástól a „jó” és „rossz” zsidókat. A keresztény társadalom és a nemzeti érdekében, a jóakarátú és nemzeti érzésű zsidóságot a nemzeti, keresztény társadalom részévé akarta tenni, úgymond egy intenzív beolvasztást javasolt.⁴⁵⁸ Prohászka mellett témánk szempontjából, a militáns katolicizmus egyik fő alakját Bangha Béla jezsuita szerzetest is meg kell említenünk, mivel bár nem lelki barátja volt Dienes Valériának, de a

⁴⁵³A darab 1932. 11. 06-án lett bemutatva. A dokumentum az OA–MGY gondozásában van. Jelzet: 0039.

⁴⁵⁴1933. 04. 23., Szent István terem. A dokumentum az OA–MGY gondozásában van. Jelzet: 0048. Sík Sándor versek a Dienes-iskolában más alkalmakkor is be lettek mutatva, például: *Arról, aki a helyemben áll* (1933. 05. 11., Dr. Dienes Valéria Orkesztikai iskolájának nyilvános órája, jelzet: 0049).

⁴⁵⁵Sík Sándor levele Dienes Valériának, Szeged, 1930. május 16. OA–MGY, DVh. Sík Sándor az esten nem tudott részt venni.

⁴⁵⁶PROHÁSZKA Ottokár *Összegyűjtött Munkái. XXII.* Sajtó alá rendezte: SCHÜTZ Antal. Budapest, Iránytű, 1929. 1–14.

⁴⁵⁷GÁRDONYI Máté: Az antiszemitizmus funkciója Prohászka Ottokár és Bangha Béla társadalom- és egyházképében. In. *A holokauszt Magyarországon európai perspektívában.* Szerk. MOLNÁR Judit. Budapest, Balassi Kiadó, 2005. 193–204: 195.

⁴⁵⁸Uo. 195–196.

mozdulatművész alkalmanként együtt dolgozott Banghával.⁴⁵⁹ Bangha, Prohászkaival szemben, a faji antiszemitizmust is elfogadta, sőt mivel elméletileg megalapozatlannak találta, az 1930-as években, bevezette az erkölcsi antiszemitizmus fogalmát. Bangha szerint, a zsidókérdés egyszerre „faji és etikai”, „véri és világnézeti” kérdés, hiszen figyelembe kell venni „az etikai, világnézeti és vallási szempontoknak a társadalmi fajok kialakulására való roppant jelentőségét.”⁴⁶⁰

A magyar mozdulatművészet és a reform-keresztény mozgalmak

A magyar mozdulatművészetnek elsősorban a Dienes-ága kötődik a reform keresztény mozgalmakhoz. Tehát nemcsak a Dienes Valéria Orkesztikai Iskolája. Még nem is csak az Orkesztikai Társaság, amely az Orkesztikai Iskolához szorosan kapcsolódó Mirkovszky Mária, Viraág Ilona, Véghelyi Ilona, Halmy Lujza, Geguss Kornélia stb. vezette iskolákat foglalta egy közös szervezetbe. Az Orkesztikai Társaságnál erősebb keresztény tevékenységet fejtett ki Dienes Valéria két, viszonylag korai tanítványa, Riedl Margit és Turnay Alice, akik még az 1920-as években kiváltak az Orkesztikai Iskolából. Bár még jelenleg vizsgálni kell, hogy ezeknek az iskoláknak a kereszténysége mennyire kapcsolódott az aktuálpolitikához (Dienes Valéria bizonyos fokig biztosan), az kijelenthető, hogy Riedl Margit, Turnay Alice és Geguss Kornélia a szó pozitív értelmében volt jobboldali és keresztény. Geguss Kornélia a háborús évek alatt embereket mentett és fertőző betegeket is, minden óvintézkedés nélkül, ápolt. A Pálffy Györggyel félig titkolt módon együtt élő Riedl Margit az aktivista, baloldali Popper Ágnes iskolájával szorosan együttműködött: Popper Ágnes tanítványai, Riedl Margiton keresztül juthattak be az Állami Tanfolyamra.⁴⁶¹ A zsidótörvények életbe lépése után pedig, Riedl Margit a Ludovika-bálra úgymond „becsempészte” zsidó származású, keresztény tanítványait.⁴⁶² A jobboldali, népies koreográfiákat készítő Riedl fellépett az első zsidótörvény ellen is, a törvény ellen tiltakozók között találhatjuk a nevét.⁴⁶³ A zsidó származású értelmiség mentéséről szólva E. Kovács Éva Dienes Valériát illetve Hirschberg Erzsébetet, nevezte meg mint akik részt vettek a

⁴⁵⁹ Lásd például a *Rózsák szentje* leírását.

⁴⁶⁰GÁRDONYI 2005. i.m. 200.

⁴⁶¹Vincze Gabriella és Detre Katalin interjúja Preisich Irénnel (Preisich Gábor testvérével), 2014. magántulajdon.

⁴⁶²Uo.

⁴⁶³A magyar irodalom, tudomány és művészet művelőinek deklarációja az interneten is több helyen fellelhető. Lásd pl. <http://www.danielcsoport.hu/tortenelem/pesti-naplo-1938-evi-majus-5-magyar-kozeleti-szemelyek-deklaracioja/>. Utolsó letöltés dátuma: 2014. december 11.

zsidómentő akciókban: „De hát ebben a mozgalomban sokan voltak. De nem csak Dienes Valéria, Hirschberg Erzsébet.”⁴⁶⁴ A korabeli iratok szerint a mozdulatművészet reform keresztény vonulata vidékre is kiterjedt: Dienes Valéria testvére, Geiger Edit, amellet, hogy a győri líceum növendékeivel előadásokat rendezett, részt vett a Katolikus Szociális Misszió és a Szent Erzsébet Egylet munkájában.⁴⁶⁵ Dienes Valéria és iskolája is több budapesti és vidéki iskolában tanított, előadásaikba bekapcsolódtak a Szent Lujza Intézet, a Zsámbéki Keresztes nővérek Intézet (tanárnő: Répássy Renáta nővér), az Irgalmasrend Szent Teréz Intézet (tanárnő: Rózsa Magda) és a Ranolder Intézet Klára Nőiipari Középiskola (tanárnő: Piufszich Lenke) hallgatói, mozdulatművészeti növendékei. A *Nyolc boldogság* illetve a *Szent Imre misztériumok*at például a Szent Domonkos Énekkar (Dominikánus Énekkar) vagy a budai Szent Cecília Kórus éneke kísérte. A felsorolt intézmények: Szent Lujza Intézet, a Zsámbéki Keresztes nővérek Intézet, az Irgalmasrend Szent Teréz Intézet és a Ranolder Intézet a katolicizmus reform keresztény ágát képviselték, a szociális misszió, a humanizmus volt a fő céljuk. Akárcsak a Notre Dame de Sionnak, ahol Dienes Valéria 1925-26-ban tanított.⁴⁶⁶ Ugyancsak reform-katolicista egyesülés, a nők szociális kérdéseivel foglalkozott, a Prohászka útmutatásai alapján létesült Szociális Missziótársulat is, amelynek estjein Dienes gyakran fellépett.

Külön említést igényel a Dienes-iskola fellépéseinél megjelenő Ranolder Intézet Klára Nőiipari Középiskola, amely 1937-ben a Ranolder Nőnevelő Intézet és a Klára Gyermekotthon Egyesület összeolvadásából jött létre és egy „új leánytípus” képzését tűzte ki célul. A Ranolder Intézet Klára Nőiipari Középiskola az egyetlen iskola volt, amely minisztériumi engedélyt kapott arra, hogy testnevelés helyett mozdulatművészetet tanítson.⁴⁶⁷ Igazgatója, az a Klinda atya volt, aki a zsidómentésben is aktív szerepet vállalt. Klinda atya Budakeszi úton létrehozott gyárában, hamis papírokkal, zsidó származású művészek, értelmiségiek tucatjai dolgoztak. A mozdulatművészet részéről a ma is élő két művésznő: E. Kovács Éva és Susanna Egri (az EgriBiancoDanza, Torino vezetője és alapítója) köszönhette Klinda atyának az életét, aki a gyárában elhelyezte őket. E. Kovács Éva visszaemlékezése szerint, Klinda atya a Ranolder Intézetnek volt az igazgató papja, akinek gyára volt, egy varróműhely, ahol ötvenen voltak, „mindannyian hívő katolikusok rossz papírokkal.” A gyár a Budakeszi úton, a Lauder iskola melletti telken volt. Mindenkit

⁴⁶⁴E. Kovács Éva félig zsidó származású mozdulatművész, aki származása miatt, 1940 körül, jobbnak látta, ha kikeresztelkedik. A keresztanyaságot Dienes Valéria vállalta el.

⁴⁶⁵Geiger Edit szócikk. In: BOZZAY 1931. i.m. 348. hasáb.

⁴⁶⁶Dienes Valéria életrajzi vázolata, a fennmaradt dokumentumok alapján. Dienes Maya tulajdona.

⁴⁶⁷LENKEI Júlia: *A mozdulatművészet Magyarországon. Vázlatos történet.* Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004. 83.

befogadtak, de később már csak úgy, ha valaki varrógépet tudott hozni. A gyárat persze később felszámolták: „És akkor bejöttek a nyilasok, és sorba állítottak bennünket és elvittek. Az Egri Zsuzsit telefonhoz hívta a papája, mert egy vasárnap volt. És beszélgettek, ott állt a pisztollyal a nyilas, aki kényszerítette a Zsuzsát, hogy szépeket-jókat, kedveseket mondjon, és akkor elköszönt: „Szervusz, Papa... AIUTO! ”(Segítség!) Ott ezt nem értette senki. Ők Olaszországban éltek, és ezért... (tudtak beszélni olaszul). A papa, aki szintén hamis papírokkal élt, taxiba ült és elment azonnal a várba, ahol a pápának a követe, a pápai nuncius élt, bejelentette, hogy valami nagy baj van ott. És leértünk a Budakeszi úton a villamos végállomásig. Odáig ért le ez a menet, és jött velünk szembe a nuncius autója. Megállított és ott egy fél órát beszélgettek a mi menetünk nyilas vezetői, és a nuncius. Utána hátraarc, és visszavittek minket. Hát tudtuk, hogy ez nem a végpont, ez csak egy állomás. És mindenki, aki tudott valahova menni, az elment.”Aki nem tudott elmenni, azt pár napon belül elvitték, és azok soha nem értek vissza.⁴⁶⁸

„A tánc az abszolút ima. A tánc közvetlen beszéd Istennel.”⁴⁶⁹

Nemzetközi párhuzamok a keresztény darabokhoz

A magyar mozdulatművészet keresztény darabjai Charlotte Bara hasonló tárgyú darabjaival állíthatók párhuzamba, mint Fernand Divoire megjegyezte, ha Isadora Duncan a pogány táncosnő, Bara a keresztény, pontosabban katolikus táncosnő.⁴⁷⁰ (127–133. kép) Bara, akárcsak Dienes Valéria, tánctanulmányait Duncan-módszerrel kezdte. Ezután, Alexander Sakharoffnál táncolt és Uday Shankar mellett megismerte a keleti táncokat is. Első mestereitől (egy Duncan táncosnőtől és Sakharofftól) még a századvég életfilozófiájába merítkezhetett meg.⁴⁷¹ Bara már az 1920-as évek elején, keresztény koreográfiákon dolgozott. Egyik első ilyen darabja, a *Madonna* (1920), alakjának behajlított térde, lehajtott feje és az arca előtt keresztezett karja, az engedelmes lemondást szimbolizálták. Ekkor született *A bűnbánó* (1920, Bűnbánó Magdolna) vagy a sötét lepelben előadott *Hymnis* is. Ugyancsak ebbe korai keresztény sorozatba tartozik a *Katedrális tánc*, amelyben a táncosnő

⁴⁶⁸Vincze Gabriella és Detre Katalin interjúja E. Kovács Évával, 2014. magántulajdon.

⁴⁶⁹Idézet Charlotte Bara táncfilozófiájából. DIVOIRE 1935. i.m. 188.

⁴⁷⁰Uo. 189.

⁴⁷¹TOEPFER 1997. i.m. 171.

egy fülkéből kilépő gótikus szent szobrot testesített meg. George Kolbe *Katedrális* című szobrán, a guggoló, felemelt karú táncosnő piramisformát alkotott, Korbe értelmezésében a koreográfiában a táncos maga a katedrális.⁴⁷² Charlotte Bara e korai darabjai még csak az érlelődő kereszténység tanúbizonyságai, ezzel egy időben még keleti hatásokról árulkodó táncokat, mint az *Aegyptischen Tanzot* (*Egyiptomi táncot*, 1922), is alkotott. E keresztény darabok elsősorban még az expresszionizmus gótika reminiscenciái közé tartoznak, Rochus Gliese 1923-ban filmet is forgatott azok ihletésére, *Die gotischen Tänze der Charlotte Bara* (*Charlotte Bara gótikus táncai*) címmel, amelyben a Hugo Windisch által tervezett gótikus és reneszánsz kosztümökben, Bara „szent táncokat” járt.⁴⁷³ Némely, ezek közül a korai darabok közül, még némileg frivolnak is mondható, Toepfer azt írja, hogy az Ani Riess által Baráról készült frivol vallási képeket a *Roland* magazin 1925-ig nem közölte le.⁴⁷⁴ Charlotte Bara második alkotói periódusa 1925-ben kezdődött, amikor szüleivel az asconai San Materno kastélyba költözött. A San Materno kastély a Monte Verità (Igazság Hegy) közelében fekszik. Az asconai Monte Verità ebben az időben az életreform egyik legismertebb színtere volt. A hegyen az első lakók és reformerek Ida Hofmann, Herri Oedenkoven, Karl Gläser, Gusto Gläser és Lotte Hattemer voltak. A Monte Verità szanatórium különböző természetgyógyász elveken alapuló gyógymódokat alkalmazott, mint a lég- vagy napfürdő. Emellett a terep látogatói gyakran öltözködési reformokat követtek (a korabeli ruhaviselettel szakítva, száműzték a fűzöt), sokan a naturizmus hívei voltak. Nem volt ritka a szabad szexuális gyakorlás sem. Lehetőség nyílt a helyszínen a pszichoanalitikus és spirituális tanítások (például teozófia) mélyebb megismerésére, gyakorlására is. Miként az alapító Ida Hofmann megfogalmazta, a Monte Verità nem tekinthető csupán egy természetgyógyászati elveken nyugvó szanatóriumnak, sokkal több annál, a magasabb életvezetés iskolája, olyan hely, ami az ott élők számára olyan fejlődést biztosít, ami eddig ismeretlen világok, és a kitágult tudatállapotok megéléséhez vezeti el őket.⁴⁷⁵ A Monte Verità hamarosan igen közkedvelt lett a korszak művészeinek és tudósainak körében, gyakorlatilag minden jelentősebb huszadik századi művész és tudós megfordult ott.⁴⁷⁶ A területet számos táncos, mint például Max Terpis is meglátogatta, ezek

⁴⁷²Erich RANFFT: Expressionist sculpture c.1910–1930 and the significance of its dual architectural/ideological frame. In. *Expressionism Reassessed*. Szerk. Shulamith BEHR, David FANNING és Douglas JARMAN. Manchester, Manchester University Press, 1993. 73.

⁴⁷³A film elveszett. Lásd. TOEPFER 1997. i.m. 172.

⁴⁷⁴Uo. 171–172.

⁴⁷⁵NÉMETH András: Életreform-törekvések és táncpedagógiai reformok a 20. század első felében. In. *Mozdulat – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*. Szerk. BEKE László, NÉMETH András és VINCZE Gabriella. Budapest, Gondolat Kiadó, 2013. 15–51: 36–37.

⁴⁷⁶Harald SZEEMANN: Monte Verità. In. *Être ensemble, Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*. Szerk. Claire ROUSIER. Pantin, Centre national de la danse, 2003. 17–40.

közül a legjelentősebb Rudolf Laban volt, aki a Monte Veritàn 1913 és 1917 között egy nyári reforméletemód táncközpontot hozott létre, a „Schule für Kunst”-ot, ahol egészségügyi tornát, táncot, éneklést, „harmónia gyakorlatokat” stb. tanultak.⁴⁷⁷ Laban „csoportja a Monte Veritàn „szabadban táncolt, alkalmanként az éjszakai holdfényben mezítláb, hogy érezzék a földet, a lehető legkevesebb ruhában vagy anélkül, hogy érezzék a szelet bőrükön.”⁴⁷⁸ Labant a Monte Veritàra számos tanítványa és tisztelője, így Mary Wigman és Gertrud Leistikow is, követette.⁴⁷⁹ Látható tehát, hogy Charlotte Bara művészetbarát szüleivel Asconába költözve, egy spirituális és művészeti központba csöppent. Szüksége volt egy tánciskolára, amelyhez, mivel igény is volt rá, előadói terek csatlakoznak. Így szüleivel, megbízták a Bauhaus építész Carl Weidemeyert, hogy a kastély mellé tervezzen egy színházépületet, amely 1927-re épült fel.⁴⁸⁰ Weidemeyer a helyszíntől és táncosnő szent táncaitól ihletve egy bazilika formájú Bauhaus épületet tervezett, amelynek ablakai a „mitikus” asconai tájra néznek. A San Materno Színház egy többfunkciós befogadó tér volt. Nemcsak az együttes óráit és előadásait lehetett benne tartani, hanem a vendégművészek felolvasásait, táncelőadásait vagy kiállításait is. A tetején lehetőség nyílt szabadtéri előadások megrendezésére is.⁴⁸¹ Bara Asconában folytatta a keresztény táncok koreografálását, sőt azokat szinte kizárólagossá tette. Hitvallása szerint: „a tánc az abszolút ima, mert nincs meg az a jelentése a gesztusoknak, amely határt szab a beszédnek. A tánc közvetlen beszéd Istennel.”⁴⁸² Bár a második világháborúval be kellett szüntetnie a San Materno Színház működését, az 1950-es években újból beindította azt. Bara 1925–1927 után született művei: *Die Visionen der Jeanne d'Arc (Jeanne d'Arc látomásai, 1932)*, *Das verlorene Paradies (Az elveszett Paradicsom, 1934)* és a *Bilder aus der Passion (Képek a passióból, 1935)* vagy az 1950 utáni *Flucht nach Aegypten (Menekülés Egyiptomba, 1955)* a korábbiakkal ellentétben többnyire már nem szólók, azokban az együttese, az Asconai Táncsoport is szerepet vállalt. Alkalmanként, mint az *Angyalok lázadásában* (1930), darabjaihoz a táncosnő a bencés szerzetesek segítségét is igénybe vette.⁴⁸³

⁴⁷⁷Uo. 38.

⁴⁷⁸FÜGEDI János: Lábán Rudolf – az új tánc útjainak látónoka. In. LÁBÁN Rudolf: *Táncnak szentelt élet. Visszaemlékezések*. Szerk. FUCHS Lívia. Budapest, L'Harmattan, 2009. 7–22: 10.

⁴⁷⁹TOEPFER 1997. i.m. 69 és 194. Wigman, végül részben az ekkor ért tapasztalatok miatt szakított Labannal.

⁴⁸⁰Michel POLETTI: *Marionnettes à la port de sud*. La Société suisse du théâtre (SST), 2009. 123.

⁴⁸¹Kaj NOSCHIS: *Monte Verità: Ascona et le génie du lieu*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires, 2011. 114.

⁴⁸²Idézi: DIVOIRE 1935. i.m. 188.

⁴⁸³Giorgio APPOLONIA: CHARLOTTE BARA. In. *Theaterlexikon der Schweiz*. Szerk. Andreas KOTTE. Zürich, Chronos Verlag, 2005. Felhasználva az online változat: http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Charlotte_Bara. Utolsó letöltés dátuma: 2014. október 10.

A magyar mozdulatművészet katolikus koreográfiái⁴⁸⁴

A magyar mozdulatművészet keresztény koreográfiái kapcsán elsőre Dienes Valéria keresztény misztériumai jutnak az eszünkbe. Török Sophie, 1931-ben, az alábbiakkal jellemezte Dienes keresztény művészetét: „Dienes Valéria [...] nem táncosnő, kórusvezető és primadonna. Tanár ő és teoretikus, s úgy hat növendékei élén, mint egy zarándokvezető apáca, mint egy puritán apostol a maga által alkotott kis táncvallásban. A többi táncelméletektől és iskoláktól legélesebben éppen ez a vallási elem különbözteti meg, ami legtöbb koreográfiájában, s növendékeinek általános nevelésében is érvényre jut. De ezzel nem tért el a tánc tulajdonképpeni céljától, hiszen a vallás és tánc minden időben rokonok voltak.”⁴⁸⁵ De nemcsak Dienes Valéria misztériumai, hanem az Orkesztikai Iskola 1940 körüli, intímebb hatású keresztény művei vagy az orkesztikából kiinduló Turnay egy-egy darabja is a keresztény művek közé sorolhatóak. Különleges és nem vizsgált területe e műfajnak a Dél-Amerikában alkotó Pintér Ferenc (Francisco Pinter, 1909–1976) keresztény munkássága. A második világháború árnyékában számos táncos menekült Dél-Amerikába. Pintért a Buenos Aires-i Teatro Colón igazgatója, Margarete Wallmann hívta meg Argentínába, aki német tanultságú (Wigman, Laban) mozdulatművészekkel akarta együttesét gazdagítani.⁴⁸⁶ Pintér Ferenc önálló koreográfiái – a *Szent Sebestyén mártíromsága* vagy a *Szent Ferenc a madaraknak prédikál* –, keresztény témájú szólótáncok voltak.⁴⁸⁷ (134–135. kép) Magyarországon a reform kereszténység az orkesztikai iránnyal állt kapcsolatban. Legjelentősebb képviselője Dienes Valéria, akinek 1927 előtti munkássága Charlotte Baráéval állítható párhuzamba.⁴⁸⁸ Mindkét művész duncani tanultságú, és még a század első évtizedének némileg misztikus világából eredeztették művészetüket, aminek külső megnyilvánulása, hogy mindketten saruban jártak. (136–137. kép) A későbbi orkesztikások: Turnay Alice munkássága, Hirschberg Erzsébet misztériumai, vagy például az Orkesztikai Intézet keretein belül, intim hangulatú katolikus

⁴⁸⁴A Dienes-daraboknál, ahol külön nem hivatkozunk a forrásra, az információk a Dienes-család irataiból, jegyzeteiből vannak. Köszönet a segítségért Dienes Mayának.

⁴⁸⁵TÖRÖK Sophie: Dienes Valéria: Szent Imre misztérium, *Nyugat*, 1931/4. Felhasználva a folyóirat online változata: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00508/15879.htm>. Utolsó letöltés dátuma: 2014. augusztus 23.

⁴⁸⁶Paulina OSSONA: Modernos y Contemporáneos del Siglo Pasado. Qué creación del siglo XX, si es que alguna, servirá de plataforma a la contemporaneidad del XXI? *Balletin Dance* (Argentína), 2000. december. Az általam használt online változat: http://www.balletinarchivo.com.ar/2001/modernos_y_contemporaneos.htm. Utolsó letöltés dátuma: 2014. november 14.

⁴⁸⁷OSZMI Táncarchívum, 44-es fond, Pintér Ferenc hagyatéka.

⁴⁸⁸1927 után Dienes Valéria, szemben Barával, a nemzeti-keresztény ideológia szolgálatába állította művészetét.

szólóival jelentkező Geguss Kornélia művei (egyebek mellett 1940-ben görög és keleti dallamokra tervezett egy szólót, a *Bűnbánó Magdolnát*) már egy későbbi generáció gondolkodásáról vallanak.⁴⁸⁹ (138. kép) A katolicizmus addigra itthon is olyannyira megerősödött, hogy a „spirituális tanoktól” elválva, egymás mellett élhettek a populáris (Turnay) és az irgalmas rendi (Geguss) irányzatai.

Dienes Valéria párizsi emigrációjából 1922-ben tért vissza Magyarországra.⁴⁹⁰ 1923-tól keresztény hit szerint élte mindennapjait. Megtérése egy budai ferences templomban történt, ahol Dienes gyónásra szánta el magát: „Elővettem egy papirost, s elkezdtem összeírni addigi életemet, s beléptem a legelső gyóntatószékbe. Háromnegyedóraig tarthatott. Akkor feloldozott és azt mondta, hogy másnap menjek áldozni. Mondtam neki: Nézze, én nem egészen hiszem azt, hogy ott van a Krisztus! Csak annyit gondoljon: Csak szeretném elhinni! ... s amikor vettem a Krisztust és visszamentem a helyemre ... akkor olyan zokogás fogott el, hogy alig tudtam magamhoz térni[...]mikor hazamentem Domokosnéhoz abba a szobába, ahol egyedül alhattam, eloltottam sötétre a lámpát, s akkor egyszerre valami olyan érzés fogott el, hogy ez a szoba tele van, s hogy az a *valaki*, akivel tele van, s hogy az itt van, és én magam sem tudom, de az egy olyan erős jelenlét, hogy csak úgy zengett bennem Isten, Isten. Akkor soká, soká leírhatatlan szépségű és mélységű átadottságban voltam, hogy nem is tudom, meddig tartott, csak belement az éjszakába” – nyilatkozta megtéréséről gyóntatójának a mozdulatművész.⁴⁹¹ Dienes Valéria aznap este már nem tudott aludni, lelkét az Istenhit töltötte be. Az 1923-as megtérést erősíti meg Szilasi Vilmos Babits Mihálynak 1923-ban, Dienes Pál, Sari Dienes és Dienes Valéria közös, oberammergaui nyaralása kapcsán írt levele is: „Vali boldogtalanságából kultuszt csinál, és sötétebb és szigorúbb, mint valaha. Csöpög a kegyességtől és a vallásosságtól.”⁴⁹² Dienes Valéria megtérése mögött családi katasztrófa sorozat húzódik: a baloldali házaspár részt vállalt a Tanácsköztársaságban, amelynek bukása után, a családi megtakarított pénzeket magával véve, Dienes Valéria könyvtárát elzalogosítva, Dienes Pál Bécsbe menekült. Hátrahagyva Magyarországon a harmadik gyerekükkel várandós Dienes Valériát és a két kisfiát. A mindennapi anyagi gondok, étkeztetési problémák, aggodás annyira felőrölték Dienes Valéria egészségét, hogy a harmadik gyermekével elvetélt. Mire pedig gyermekeivel kiért

⁴⁸⁹Bemutató dátuma: 1940.06.29. A dokumentum jelenleg az OA-MGY gondozásában van. Jelzet: dvh – 0115.

⁴⁹⁰Dienes Valéria 1922. februárjában még Párizsban írja leveleit Dienes Pálnak (OSZK, Kézirattár, Dienes-hagyaték). 1922 októberében azonban már Pápán tartózkodik.

⁴⁹¹Belon Gellért interjúja Dienes Valériával, eredetileg közölve: *Hajnalvárás*. Szent István Társulat, 1993. 16–51. Átvéve: TAMÁS Erzsébet: Prohászka Ottokár és Dienes Valéria rejtélyes barátsága. In. *Prohászka ébresztése*. 1. kötet (az 1995. október 10-én Székesfehérvárott megtartott Prohászka-konferencia anyaga). Szerk. SZABÓ Ferenc. Budapest, Távlatok, 1996. 142–153: 143.

⁴⁹²Szilasi Vilmos levele Babits Mihálynak, Feldafing, 1923. október 5. Közli: BABITS – SZILASI 1979. i.m. 74.

férjéhez Bécsbe, az már egy másik nővel (Sari Dienes képzőművésszel) élt, akivel, a válás ellenére, Dienes Valériának éveken át, időszakonként, együtt kellett élnie. „Ez egy földrengést csinált bennem” nyilatkozta gyóntató atyjának, Belon Gellértnek, a történekről Dienes Valéria.⁴⁹³ Dienes Valéria keresztény koreográfiáinak a kezdete megtérésénél későbbre, 1925-re datálható. Dienes Valéria Kriegs -Au -Emil városmajori plébános tanácsára 1924. május 10-én kereste fel először Prohászka Ottokár püspököt, hogy Bergson fordítása kiadásával, illetve gyámügyi problémával kapcsolatban tanácsát kérje.⁴⁹⁴ Dienes Valéria a Prohászkaival való első találkozására a következőképp emlékezett: „A legelső, amit megkérdezett, az volt, hogy ugyanaz a Dienes Valéria vagyok-e, aki az Atheneum folyóiratban az indukció problémájáról írt, mert azt olvasta. Mondtam, hogy igen, ugyanaz vagyok, akkor azt felelte, hogy jól van, akkor már tudom, kivel van dolgom (erre a szóra úgy emlékszem), és hozzátette még azt, hogy »számomra igen nagy kegyelem az, hogy maga most itt van«. Ezt mondta. Én vittem magammal egy rövid életrajz vázlatot. Mikor elolvasta, bejött két kezét felém nyújtva csak ennyit mondott, »kedves leányom «. Akkor én a kezét csókoltam neki, s volt egy beszélgetésünk, amiről most már nem tudok semmit mondani. Éreztem, hogy én már ide vagyok véglegesen láncolva, életre és élet utánra, mindenkorra.”⁴⁹⁵

Ezután, szellemi kapcsolatuk, lelki szerelmük, mintegy három évig fennállt, utolsó közös eszmefuttatásukra 1927. áprilisában került sor. Ez idő alatt, Prohászka és Dienes számtalanszor találkoztak, Dienes Valéria gyakran két napra utazott le Prohászkaéhoz, akivel élénk szellemi párbeszédet folytattak. Dienes Valéria párhuzamot vont Bergson és Prohászka gondolkodásmódja között. Visszaemlékezése szerint a Bergsonnál felvetett gondolatokat Prohászkaival továbbgondolták, úgymond az második mestere lett.⁴⁹⁶ A kikeresztelkedő Bergson és Prohászka gondolkodásmódjának hasonlóságára mutatott rá Dienes közeli barátja, Babits is.⁴⁹⁷ A püspök és a mozdulatművész lelki kapcsolatának

⁴⁹³TAMÁS 1996. i.m. 143.

⁴⁹⁴Uo.

⁴⁹⁵Uo. 143–144.

⁴⁹⁶„E három év alatt (1924 és 1927 között, Dienes és Prohászka barátsága alatt, a szerk.) gyakran megújuló gondolatközlések, amelyekben sokszor filozófiai problémák is sorra kerültek, alkalmat adtak felújítanom annak a másik három évnek tanulságait, melyek Prohászka Ottokár akadémiai székfoglalójának ideje körül, 1909–12 között, Bergson metafizikai előadásain és azóta érlelődtek bennem, és amelyek folyamán nyilvánvalóvá lett előttem, hogy ez a két mélyen intuitív emberi elme, minden külső értelmezés ellenére, szellemi rokonságot hordoz. A gyermekkorától kezdve a keresztény katolicizmusban fejlődő Prohászka és a szintén gyermekora óta a judaizmus családi gyakorlatában nevelődő Bergson egészen közeli szellemi alkattal jöttek a világra.” DIENES Valéria: Ismeretelmélet és időreform Prohászka és Bergson gondolkodásában. *Vigilia*, 1974. december (12. szám), „Prohászka-szám”. 27–30: 27.

⁴⁹⁷RÓNA Judit: Babits Mihály – Dienes Valéria – Henri Bergson. In. SZÁZ ÉV UTÁN – „ESZMÉLETCSERE”. *Bergson eszméinek hatása a XX. sz. spirituális megújulására – Magyarország felé a közvetítő: Dienes Valéria.*

mélységéről, egy Prohászka által Dienesnek írt levél is tanúskodik: „Ne féljen, hogy elhagyom önt. Erre gondolni sem lehet, nemcsak azért, mert Isten küldte önt hozzám, hanem mert hiszem, hogy kegyed lelkét igazán lehet formálni, s örülök, hogy e részben valami dolgom juthat nekem. Kegyed most, úgy látom, hogy egy énekes lélek, dacára küzdelmeinek (fiacskája jobban van?) azt remélem, hogy majd fölébreszthetem jobban az Ön írói készségét, hogy lehetőséget adok, melyek közt kegyed dolgozhassék Isten dicsőségére. Jézus szent nevét írom homlokára és szívére.”⁴⁹⁸ Látható tehát, hogy a Dienes-Prohászka barátság bár a közös gondolkodáson, gondolkodásmódon alapult, fontos eleme volt annak, hogy sok küzdelmes év után Dienes, egy önzetlen és segítőkész emberre lelt. Hazatért. Prohászka meghatározónak bizonyult a filozófus és mozdulatművész későbbi pályafutására. E. Kovács Éva visszaemlékezése szerint, a hallgatóknak, belépve az Orkesztikai Iskolába, nap mint nap egy Prohászka-szobor mellett kellett elhaladniuk.⁴⁹⁹ Dienes Valéria első keresztény misztériuma a *Hajnalvárás*, 1925. december 19-én az Uj Iskola karácsonyi ünnepén lett bemutatva.⁵⁰⁰ (139. kép) A karácsonyi ünnepélyen Prohászka Ottokár mondott bevezető ünnepi beszédet. Ezután egy összetett, háromrészes, a megváltáshoz kapcsolódó program következett, amelynek a harmadik, záró és egyben betetőző része (nem darabja!) volt a *Hajnalvárás*. Az első rész a bevezető, *Könyörgés Magyarorszáért*, egy mozdulatköltemény volt, a *Seregek ura* zenéjével. A második rész, *Ma olyan éjszaka van*, legendamegjátszásait az Uj Iskola hallgatói készítették, az aláfestő ógörög énekeket is a hallgatók énekeltek. Ez a rész improvizációkból állt, amelyet a színpalán mögöl, szintén egy hallgató magyarázott el a közönségnek. A négy improvizáció a megváltás útját tárta a hallgatók elé: az első kettő még a „megváltatlan lelkekről” szólt. Az első rész, *A megváltás felé* szimbolikus játék az embereket természettel való találkozását ábrázolta. A második, dramatikus játék a *Karácsonyi rózsá* címet viselte. A karácsonyi rózsát a köztudat krisztusrózsának is ismeri. A hunyorról van szó, amely ezt a nevét azért kapta a néptől, mivel német területen szentestekor, korai virágzása miatt, az asztalt hunyorral díszítették. A koreográfia a *Nils Holgersson csodálatos utazása* szerzőjének, Selma Lagerlöfnek misztikus művéből indult ki. A *Karácsonyi rózsá* tulajdonképpen a hitetlenség története, egy szimbolikus mese, amelyben az erdő, csak a gonosztevőknek virágzik Krisztus születésnapján, mert a szerzeteseknek nincs elég bizalma, és az angyalokban is ördögöt látnak. A *Ma olyan éjszaka*

Tudományos konferencia 2011. május 25-én. Online vázlat:
http://www.tavlatok.hu/net/cikk23dienes_k.htm. Az utolsó letöltés dátuma: 2014. szeptember 7.

⁴⁹⁸ Prohászka Ottokár Dienes Valériának, 1924. december 30., Székesfehérvári Levéltár. idézi: TAMÁS 1996. i.m.145.

⁴⁹⁹Vincze Gabriella és Detre Katalin interjúja E. Kovács Évával, 2013. magántulajdon.

⁵⁰⁰A program jelenleg az OA–MGY gondozásában van, jelzet: dvh-p-00163.

van harmadik képe a megváltás: *Megszületett! Jelenet az első karácsony éjjeléből* dramatikus játék volt. A negyedik kép, *És az ige testté lőn (A megváltott lelkek hálaímaja)*, pedig már a megváltás utáni állapot, csoportkompozícióban való bemutatása.⁵⁰¹ A négy, tanulók által előadott legenda után következett a *Hajnalvárás*. A *Hajnalvárás (Az emberi lelkek vágyódása a megváltás felé)* egy négy részes, cselekmény nélküli, adventi misztérium volt. Az „orcheogram” (librettó és koreográfia) Dienes Valéria szerzeménye volt, míg a zenét részben ógörög dallamokból, Dienes Valéria instrukciói alapján, Bárdos Lajos készítette.⁵⁰² A Bárdos-Dienes mintegy másfél évtizedes munkakapcsolatnak, ez az első példája, amelyet számos darab követett. A könnyen megjegyezhető dallamoknak és a témának is, akárcsak Dienes Valéria mozdulatművészeti oktatásának, legfőbb célja az volt, hogy az esztétikai képzésen vagy testkultúrán túl, morális tanítást is hordozzon.⁵⁰³ A *Hajnalvárás*ban az énekkórus (a Szent Cecília kórus) a színpalán mögött helyezkedett el és adta elő Dienes Valéria versét, a színen csak a mozgás volt látható. A tizenkét szereplős szimbolikus mozdulatjáték a *Könyörgésen, Reményen és Ígéreten* keresztül vezetett el a *Teljesedésig*. Dienes Valéria verse a megváltás útját két szimbólumhoz kötötte. Az egyik az éjszaka (sötétség) és nappal (megvilágosodás) ellentétpár. A másik a szárnyalás illetve szárnytalanság szimbóluma, amely a bukott angyal (Lucifer) történetét idézi: A *Könyörgésben* éjszaka van, a *Reményben* virrad. A *Könyörgésben* a szárnyaitól megfosztott lélek jelenik meg: „Fullasztó árnyak bűn átkát ontják. Reszkess, oh, ember, tévedt lelked ó szárnytalan bukott.”, míg a *Reményben* a szárnyak ígérete: „Szertehull a gyászkendő (virrad)[...] tüzes ujjak oldozzák füledt szárnyaid”, sorok hangzottak el.⁵⁰⁴ Az Uj Iskola tanulói és fellépői között találjuk a már említett Kriegs -Au -Emil városmajori plébános rokonát is. Látható tehát itt is és a későbbiekben is, hogy az orkesztika nagymértékben a hazai arisztokráciára és egyházi személyekre alapozta fennmaradását. Az emigráció után hazatérve, Dienes Valéria kényszerhelyzetben találta magát, se lakása, se munkája nem volt. Az Uj Iskola igazgatónöje, Domokos Lászlóné segítségével, annak iskolájában kapott szállást és munkát. Indulását segítette régi barátnője, Madzsar Alice is, akinél szintén

⁵⁰¹A második rész, *Ma olyan éjszaka van*, négy gyermek improvizációval megvalósuló legendája Az Uj Iskola karácsonyi ünnepélyének műsorfüzetéből származik. OA–MGY, jelzet: DVH-plak-00163.

⁵⁰²Bárdos és Dienes együttműködésére az alábbi levélrészlet világít rá: „Az élőszóval kapni szokott <ihletésekre> gondolok, amikor Vali néni oly nagyszerűen szokta kifejtetni a kívánt zene jellegét, hogy már szinte kész is volt.” OA–MGY, DVh, közli: SÁNDORNÉ PAPP Edit: *Bárdos kísérezenei Dienes Valéria misztériumjátékaihoz és az Alexius szvit*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, doktori értekezés, 2011.

⁵⁰³ Dienes Valéria Orkesztikai Iskolájának hirdetésében az alábbiak szerepelnek: „Célja az ifjúságnak testkulturát, esztétikai képzést és morális nevelést nyújtani.” A programot közli: LENKEI 2002. i.m. lásd: http://tbeck.beckground.hu/szinhaz/img/img/kepek_nagy/lenkei_17.jpg. Utolsó letöltés dátuma: 2014. október 20.

⁵⁰⁴Az Uj Iskola karácsonyi ünnepélyének műsorfüzete, OA–MGY, jelzet: DVH-plak-00163.

tarthatott órákat, de 1926-ban például tanítványa, Turnay Alice termében is folytak órák. Ebben a helyzetben, Dienes Valéria megtérésétől függetlenül, a katolikus támogatás életmentőnek bizonyult. A Pulszky-család befolyása ekkorra már meggyengült, Prohászka Ottokár támogatásával (mint itt a *Hajnalvárás*nál) pedig iskolája számára egy új, politikailag befolyásos és nagy tömegeket mozgató réteget sikerült megnyernie. Erre, bizonyítékokat is találhatunk, mint például Lenkei Júlia Hirschberg Erzsébettel készített interjújában, amelyben Hirschberg leírja, a dombóvári apácák, látva *A gyermek útját*, saját iskolájukban is szerettek volna misztériumot bemutatni, de mivel Dienes túl drága volt, Hirschberget bízták meg a *Szent Angéla élete* misztérium megkomponálásával.⁵⁰⁵ Tehát, mint egyrészt kiderül a riportból, egy igen széles, eddig nem megszólított réteg volt nyitott a darabokra, másrészt az iskolavezető azt is megtehetette, hogy csak presztízsműveket készítsen. Dienes Valéria 1920-as évekbeli másik nagy misztériumjátéka *A nyolc boldogság*, eredetileg a Városmajori Jézus Szíve templom megnagyobbításának javára tartandó vallásos matinén, 1926. december.12-én, a Belvárosi Színházban lett bemutatva.⁵⁰⁶ (140. kép) A misztérium segédkoreográfusa Turnay Alice volt.⁵⁰⁷ A koreográfia, 1927. május 8-án, a miskolci Római Katolikus Nőegylet Dr. Prohászka Ottokár Emlékünnepélyén,⁵⁰⁸ majd május 15-én Prohászka püspökségének helyszínén, Székesfehérvárott, ismét elő lett adva. A bemutatót Prohászka Ottokár beszéde előzte meg, az 1927-es, miskolci Nemzeti Színházban tartott előadáson pedig Vucskits Jenőnek, a miskolci Királyi Katolikus Fráter György Gimnázium igazgatójának, Prohászka-émlékbeszéde hangzott el. Prohászka, bevezetőbeszédében elismerte, hogy újszerű az orkesztikát keresztény tanításokkal összekapcsolni: „valami egészen újszerű dolog, hogy mi itt a görög mozdulatművészet vonalaival be akarjuk futtatni az evangélium egyik legkedvesebb és legjellegzetesebb helyszínét, és hogy az orkesztika művészetével akarunk hódolni a nyolc boldogság hegyének,” de mint mondta, szent nap van, és azt akarja, hogy a színház padjai között is Isten vonuljon át.⁵⁰⁹ *A nyolc boldogság* nyolc szimbolikus képből állt, amelyek szövegét és orcheogrammját Dienes Valéria írta. A nyolc jelenetet egy kétrészes, versből és énekkarral kísért táncból álló prológ előzte meg. Az egyes boldogságok három részből tevődtek össze, egy Dienes Valéria által szerzett versből, egy énekkel kísért orchémából, és a Szent Cecília énekkar által kísért mozdulatkórusból. Az 1927-es előadáson, a boldogságokat felvezető versek mellett élőképeket lehetett látni,

⁵⁰⁵LENKEI 2004. i.m. 45–46 és 77. Ezután Hirschberg Erzsébet is több misztériumot rendezett.

⁵⁰⁶OA–MGY, DVh-plak-00164.

⁵⁰⁷OA–MGY, DVh-plak.

⁵⁰⁸OA–MGY, DVh-plak.

⁵⁰⁹*A nyolc boldogság* szöveggönyvét FUCHS Livia közli, a *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* Szerk. TÓVAY NAGY Péter. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2013. kötet 103–122. oldalán. Az idézett részek 120. oldalról való.

amelyeket Kollarits Ferencné, dr. Boldizsár Zoltánné, Rieger Vilmosné és Lukács Andrásné rendezett. Az énekel kísért orchéma lehetett szóló, duó, trió vagy/és mozdulatkórus. A *prológ* és a *Boldogok a lelki szegények, mert övük a mennyek országa* illetve a *Boldogok, akik üldözést szenvednek az igazságért* részekben szóló is színre került, ez előbbit Viraág Ilona, a lelki szegényeket Dienes Gedeon, az utolsót pedig Turnay Alice táncolta. Dienes Gedeon és Turnay Alice duójára a *Boldogok a tisztaszívűek, mert ők meglátják az Istent* és a *Boldogok, akik éheznek és szomjúhosszák az igazságot* részekben került sor. A mozdulatkórusban szerepelt Dienes Valéria mindkét fia, Dienes Zoltán és Dienes Gedeon. Bárdos, akárcsak a *Hajnalvárásnál*, *A nyolc boldogság* zenei összeállításában is részt vállalt, de nem kizárólagos zeneszerző volt. Mellette Demény feldolgozásai, illetve Haydn, Liszt stb. művei is felcsendültek a darabban. *A nyolc boldogsággal* és Prohászka halálával lezárul Dienes Valéria első keresztény periódusa. Míg *A nyolc boldogság* és a *Hajnalvárás* cselekmény nélküli, és pár szereplős volt, addig a mozdulatművész későbbi misztériumjátékai gyakran történelmi színezetűek, és jellemző rájuk a monumentális formák keresése. Talán, ez annak is köszönhető, hogy Prohászka halálával és a politika változásával, Dienes Valéria más igényeknek kellett, hogy megfeleljen. Dienes, Prohászkaival való barátsága, bár a püspök antiszemita megjegyzései miatt kérdéseket vethet fel, jelenleg úgy látjuk, ez egy nem feltárt terület. Prohászka antiszemizmusa egyfajta katolikus restauráció jegyében fogant, amiben osztozott Dienes Valéria is. Ám, mindkettőjük gondolkodásától távol állt a későbbi faji alapú antiszemitizmus, Dienes Valériától egyenesen mindenféle antiszemitizmus. Dienes Valéria Prohászka halála utáni művei, viszont, noha a Dienes-iskola szellemisége távol állt az antiszemitizmustól, megfelelték az „új ideológiáknak”. A mozdulatművészet egyik jellemző vonását az emberi test tökéletesítését a faji ideológiák, kórusműveit a tömegmozgalmak tudták kihasználni. Keresztény témával ötvöződve pedig a keresztény egyház számára is elfogadhatóvá vált. Dienes Valéria ekkor született monumentális keresztény drámáit, egyebek mellett az antiszemita megjegyzéseiről is ismert konzervatív, *Nemzeti Ujság* rendszeresen ismertette. Dienes Valéria, mint a század egyik legnagyobb gondolkodója, életbemaradása érdekében, Prohászka halála után, valószínűleg csak ügyesen „lavírozott”. Alkalmanként még a híres antiszemita teoretikus, (a Prohászkaival szemben már faji alapokon is gondolkodó) Bangha Béla segítségét is igénybe vette, sőt annak halála után, Bangha emlékünnepén és tiszteletére, 1941-ben mutatta be *Az élet kenyere* című kórusdrámáját (1941. november 17-én), majd ezután, Bangha emlékestjén előadta egyik fő művét, *A gyermek útját* (1941. november 22.). E folyamat csúcsműve kétségkívül a történelmi témájú, *A gyermek útja* kórusdráma, amelyet ezer szereplővel adtak elő, amely óhatatlanul, monumentalitását tekintve Rudolf Labannak az 1936-os berlini olimpiára

tervezett több mint ezer szereplős táncát juttatja eszünkbe. Míg azonban Németországban a hatalmi ideológia egyfajta erőfitogtatás volt, itthon, inkább a keresztény oldal érvényesült.

Ugyanakkor, az is egy érdekes észrevétel *A nyolc boldogság* kapcsán, hogy bár Turnay e darabnál a segédkoreográfus, Dienes Valériával ez az utolsó nagyszabású közös darabja. Turnay, Prohászka halála és *A nyolc boldogság* vidéki bemutatója után szinte rögtön, 1927 nyarán kiválik a csoportból. *A nyolc boldogság* más szempontból is vízvonalzó Dienes Valéria munkásságában. Az 1927-es bemutaton élőképek is szerepeltek. Ez azért jelentős, mert Dienes Valéria 1930-tól kezdődő munkásságában fokozottabb szerepet kap az élőkép, gyakran építi bele azokat darabjaiba. Például a *Szent Imre misztérium* megelevenedő Szűz Mária alakja (Csiszér Ágnes) is időnként élőképnek tűnik, és a *Rózsák szentjében* is szerepeltek „mozdulat képek”, amelyet a kórus és a szólótáncosok formáltak meg⁵¹⁰ (141. kép) Anélkül, hogy Dienes Valéria keresztény darabjainak teljes körű bemutatására törekednénk, a továbbiakban, Dienes Valéria misztériumainak második, kiforrott korszakából, a *Szent Imre misztérium* (1930) és a *Boldog Margit* (1942) közötti időszak néhány fontosabb művét mutatnánk be. Jellemző ezekre az érett művekre, hogy Dienes Valéria gyakran női vagy/és magyar vonatkozású szentek életét dolgozza fel bennünk. Az első, említésre érdemes nagy kórusművét, a *Szent Imre misztériumot*, 1930. augusztus 21-én, a Nagycsarnokban, a Nemzetközi Mária-nap alkalmából, a Mária-kongregációi kongresszus Mária ünnepélyén lehetett látni. A *Szent Imre misztérium* zenéjét Bárdos Lajos szerezte, régi magyar, gregorián és bizánci dallamokból. Bárdos 1925-től a Városmajori templomban működő Szent Cecília Kórus karnagya volt. Ennek megfelelően, mint a legtöbb közös Dienes–Bárdos darabot,⁵¹¹ a *Szent Imre misztériumot* is a Szent Cecília kórus szólaltatta meg, amely ez esetben szövetkezett a Dominikánus énekkarral. Az előadást, a következő évben, a Szent Imre-ünnepen megismételték.⁵¹² Látható tehát, hogy Dienes Valéria keresztény misztériumainak és kórusainak témája erőteljesen kötődött az egyházi megrendelőkhöz: a *Szent Imre misztérium* előadásai a Szent Imre-évben voltak, amelyben (mármint a Szent Imre-év ünnepségsorozatában) a nemzeti és egyházi szempontok egyaránt érvényesültek, mivel az állam és az egyház ekkor még együttműködött. A legfőbb ideológiájuk a dicső múlt felidézése, és annak a jelennel való összekapcsolása volt. Míg egy másik darab a *Rózsák szentje*, a szent szentté avatásának hétszázadik évfordulóján, az Actio

⁵¹⁰A többi élőképről (*Költői arcképek, Történelmi divatbemutató*) másik fejezetekben írunk. A *Rózsák Szentje* mozdulat képeihez az Orkesztikai Iskola 1935. május 24-i programját használtuk fel.

⁵¹¹Bárdos és Dienes a következő darabokon dolgozott együtt: *Hajnalvárás, A nyolc boldogság, Szent Imre misztérium, A gyermek útja, A tíz szűz, Patrona Hungariae*.

⁵¹²Bemutatva: 1931. február 1-jén, a Városi Színházban. A programok az OA–MGY gondozásában vannak.

Catholica Országos Elnökségének a díszelőadásán is elő lett adva. *A gyermek útja* pedig a katolikus nagygyűlésre készült. A hét orchémából álló Szent Imre dráma a pogányság és kereszténység küzdelméről szól.⁵¹³ (141–143. kép) A két tábor: a pogányok és Ildikó, a pogány papnő, illetve Ajtony leánya (Gyöngyvér), a keresztények pedig Imre herceg, Ajtony másik leánya Enikő, és Imre herceg mátkája, Nikéfora. A történetet csodákkal és látomásokkal tűzdelt: Imrének megelevenedik a Mária szobor illetve Imrét a kereszt kardja védi meg Bojta vitéz ellen. (143. kép) Halálakor pedig, a pogányok szent fája kettéhasad, jelezve a kereszténység pogányság feletti győzelmét. Dienes Valéria művei az 1930-as évek új népiessége és újkatolicizmusa jegyében fogantak. Ezzel a törekvéssel, mintegy összetalálkozott Bárdossal, aki az egyházi zene megújításában vett részt, *Szent vagy, Uram* címmel, 1932-ben, Harmat Artúrral, az eredeti magyar népénekanyagot hozta nyilvánosságra.⁵¹⁴ E népies törekvések, gyakran egybeestek azzal a szándékkal, amely szerint a művészi nevelést a társadalom minden szintjére ki kell terjeszteni. Dienes Valéria e szellemben fogant műve, a mai befogadó számára, kissé idegen. Az a benyomásunk támad, mintha a Zechmeister Ida által tervezett archaizáló kosztümökben, kiegészítőkkal látható táncosok egy falusi templom faszobrai, vagy kegyképeinek megelevenedő alakjai lennének. Talán, az hozzájárulhatott a népies katolicizmus körébe sorolható darab benyomásához, hogy azt egy szorosán az egyházhoz kötődő, szigorú klerikális irányítás alatt álló hitbuzgalmi szervezet számára kellett készíteni, míg például a *Rózsák szentjé* először iskolai bemutaton, majd pedig a Katolikus Leányok Országos Szövetsége rendezésében adták elő, de a fokozódó ideológiai tartalom mindkettőn érződik. A megrendelő vagy a közreműködő szervezetek irányultsága lényeges tényező is lehet, amelyet érdemes vizsgálni. A *Rózsák szentje* misztériumjáték, mint valószínűleg a *Patrona Hungariae*, címváltozáson ment át. Eredetileg *Szent Erzsébet misztérium* címmel, az Orkesztikai Iskola 1932. június 16-i évváró előadásán táncolták, *Rózsák szentje* címmel az 1932. október 16-i előadástól kezdve szerepelt. A *Patrona Hungariae* (bemutató: 1938. június 20., Zeneakadémia nagyterme) címváltozása a *Rózsák szentjénél* kérdésesebb jelenség. Valószínűleg, először *Mária, a megváltás anyja* címmel mutatták be a Zeneakadémia kamaratermében, 1937. január 31-én, de már Dienes Gedeon, majd később Lenkei Júlia is megkérdőjelezte, hogy a két mű (a *Patrona Hungariae* és a *Mária, a megváltás anyja*) azonos lenne.⁵¹⁵ Valószínűleg a két mű

⁵¹³A Szent Imre misztérium mozdulatdráma szövegekönyvét közli: Fuchs Livia. In. *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* Szerk. TÓVAY NAGY Péter. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2013. 124–143.

⁵¹⁴SÁNDORNÉ PAPP Edit 2011. i.m.

⁵¹⁵Dienes Gedeon saját jegyzeteiben tett kérdőjelet a két mű azonossága közé. Lenkeihez lásd: LENKEI 2004. i.m.45. (109-es lábjegyzet)

azonos, de bizonyos részei a *Mária, a megváltás anyja* című darabnak el lettek hagyva a *Patrona Hungariae*-ből. A Szent Erzsébet szentté avatásának hétszázadik évfordulójára készített *Rózsák szentje* a szent életéről szól, lényegesebb elem benne azonban a jó és a gonosz szimbolikus harca, amely Erzsébet életére is kihat.⁵¹⁶ (144. kép) Az előadás októberi bemutatóján a bevezető beszédet Bangha Béla mondta. A tizenkét orchémás mű keresztény zenéjét Kerényi György szerezte. A mű Szent Erzsébet életének jellegzetes motívumait dolgozza fel, amint a kenyeret rózsává változtatja, majd a férjét Lajost a keresztes háborúban elveszti, végül pedig egy koldusasszony is kigúnyolja. A Dienes Valéria szerezte versben és orchémában annyi az eltérés a hagyományos történettől, hogy egyszerre két szinten zajlanak a történések, egyrészt a földön, Erzsébetnél, másrészt az égben, ahol a gonosz és a jó vívja harcát. A keretes szerkezetű darab eleje a gonosz és a jó első összecsapása, az utolsó előtti orchéma pedig a jó végleges győzelmével zárul. Erzsébet története is e égi harc részeként, kis morzsájaként, van bemutatva. Dienes Valéria az 1930-as években, egészen 1942-ig, még jó néhány keresztény misztériumot alkotott, mint *Hódolat Krisztus királynak* (1932. október), *A magvetőt* (1933. november), az *Angyalkák táncát* (1933. december), *A tíz szüzet* (1934. április), az *Isten mátkáját* (*Két misztériumjelenet lisieuxi Szent Terézről, 1934. október*), a *Patrona Hungariae*-t (1938. június), *Az élet kenyerét* (1941. november) és a *Boldog Margitot* (1942) stb.⁵¹⁷ (145–146. kép) A mozdulatművészet betiltása (1950) után, Dienes Valéria a keresztény műveit, a kommunista hatalom ideológiája szerint átnevezte: Ekkor kapta a *Szent Imre misztérium a Magyar végzet*, a *Patrona Hungariae* a *Mi lesz velünk*, illetve a *Rózsák szentje* a *Rózsák asszonya* címet.⁵¹⁸ Dienes Valéria egyik legérdekesebb műve, az 1935. szeptember 30-án, a Városligetben lett bemutatva a Katolikus Nagygyűlés alkalmából. *A gyermek útja* kórusdrámában ötvöződik a történelmi- illetve keresztény-szál, és Dienes Valéria gyermekvédelmi elhivatottsága (tudniillik, hogy pszichológiai érdeklődése igen korán a gyermekpszichológia felé fordult, és a Magyar Gyermektanulmányi Társaság munkájában is részt vett). *A gyermek útja* 1935. szeptember 30-án a Katolikus Nagygyűlés alkalmából lett bemutatva. (147. kép) 1935-re a Katolikus Nagygyűlések átalakultak, mint Gergely Jenő írja: „A tanácskozás, tudományos eszmecsere vagy értekezlet helyébe az ünnepélyes demonstráció, mondhatni erőfelmérés és megmutatás került. Arra helyezték a hangsúlyt, hogy a rendezvényeken hány magas méltóság, főherceg, miniszter és más notabilitás jelent meg, illetve a nagygyűlésen és felvonulásokon mekkora

⁵¹⁶A *Rózsák szentje* szövegkönyvét FUCHS LÍVIA közli. In. *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* Szerk. TÓVAY NAGY PÉTER. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2013. 144–157.

⁵¹⁷Az említettekén kívül több kisebb keresztény előadást is készített Dienes Valéria, jelenleg azonban eldöntetlen, hogy ezek más művek részletei vagy önálló művek voltak.

⁵¹⁸A dokumentum az OA–MGY gondozásában található, jelzet: DVH-d-00026-2.

tömeget sikerült megmozgatni.”⁵¹⁹ 1934-től az Actio Catholica szervezte a nagygyűléseket, amely a korábbiaknál katonásabb rendet teremtett és olyan aktuális, társadalmi, politikai jellegű kérdéseket tárgyalt, amelyek kiléptek az egyházi keretek közül. Az Actio Catholica XI. Pius *Casti connubii* körlevelére reagálva, az 1934/1935-ös munkaévet Krisztus és család, az 1935/1936-os évet pedig Krisztus és a gyermek címmel hirdette meg.⁵²⁰ *A gyermek útjára* a „Krisztus és a gyermek”-év keretében került sor, története a gyermek sorsa, Spártától a kereszténység megjelenéséig. Ugyanakkor, a nagygyűléseken az 1930-as években jelentkező hatalmi reprezentáció is megfigyelhető. Több mint ezer szereplő, egy monumentális, több szintes színpadon adta elő a kórusdrámát. A történet a pogány Spártával és ókorral indul, ahol a gyerek még nem érték, például a gyermeket, ha nem volt elég életerős a Taigetoszba dobták. A fordulópontot, a „gyermek megváltását” Krisztus születése jelzi (a gyermek diadala jelenet). A darab lezárása aktuálpolitikai üzenetet is hordoz: a jelen XI. Pius enciklikája, maga Jézus, aki megáldja a gyermekeket, mondván „engedjétek hozzám a kisdedeket”.

Dienes Valéria mellett több tanítványa is készített keresztény koreográfiát. (148–149. kép) Az egyik legfontosabb talán Turnay Alice. Turnay Alice iparművészeti főiskolai tanulmányai után először orkesztikával kezdett foglalkozni. Feltételezhetően előbb Dienes Valériánál, majd Mirkovszky Máriánál sajátította el a rendszert.⁵²¹ Ezután a laxenburgi Dalcroze-iskolában és Rudolf Labanhoz ment elmélyíteni tudását.⁵²² Emellett, Mensendieck-módszert is tanult. Tulajdonképpen, az orkesztikai tanulmányai utáni öt éves külföldi útján minden lényeges iskolát igyekezett végiglátogatni. Turnay hazatérése után nem sokkal kivált Dienes Valéria együtteséből, amit az iskola árulásként tart számon. Egyik utolsó Dienes-iskolás szereplése *A nyolc boldogság* című misztériumban volt. 1926-ban saját iskolát alapított, amely mai kifejezéssel a mozgásterápiát állította a középpontba. Turnay lélektani iránti érdeklődése már a *Néhány szó az orchestikáról* című tanulmányában is megfigyelhető, mint írja abban, „amint a mozgás belső világunk következménye, épp úgy fordítva a valóság az, hogy a fegyelmezett, szép, ritmikus mozgás – s ennek tervszerű tökéletesítése –, visszahat a lélekre, s finomítja, megneemesíti.”⁵²³ Amíg a *Néhány szó az orchestikáról* gondolatai még erősen Dienes Valéria hatását mutatják, az *Egy új testkultúra*

⁵¹⁹GERGELY 1999. i.m. 87.

⁵²⁰GERGELY 1999. i.m. 103.

⁵²¹BOZZAY 1931. i.m. 973–74. hasáb. A kötet Mirkovszkyról szóló részében (670. hasáb) Turnay, Mirkovszky növendékeként van említve.

⁵²²Uo.

⁵²³OSZMI Táncarchívum, 55-ös fond, Turnay Alice hagyatéka. Ahol külön nem hivatkozunk a szövegben, az információk Turnayról e hagyatékból származnak.

árnyékában (1938) már egy saját útjára lépett mozdulatművész gondolatait tartalmazza. Legfőbb célja, „felhívni a figyelmet arra, hogy kellő orvosi vezetéssel ez olyan terület (mármint a mozdulatművészet), amely mindenestre figyelemreméltó.”⁵²⁴ A „túlkompenzált gyerekek”, az „alacsonyabbrendűségi komplexum (sic!)” és a neuraszténias típusok gyógyítására is alkalmas. Turnay Alice különválását valószínűleg az Orkesztikai Iskola azért értékelte árulásnak, mert Turnay igen nagy befolyással bírt: Dienes Valéria főúri tanítványait és főúri támogatóit is megnyerte magának. Ezenkívül ő is különféle keresztény szervezetekkel és ugyanazon énekkarokkal dolgozott együtt, mint Dienes Valéria. Ugyanakkor, bár együttese repertoárja vegyes témájúnak mondható, Turnay, akárcsak Dienes Valéria, keresztény szellemiségben készítette darabjait. A *Néhány szó az orchestikáról*ban a mozgás jelentőségét a katolikus egyház szentmiséiben látta kiteljesedni. 1933-tól Turnay Alice táncegyüttese Anna főhercegnő fővédnöksége alatt működött, Magyar Mozdalművészeti Csoport néven.⁵²⁵ Az együttes védnökei Voinovich Géza és ifjabb báró Wlassics Gyula a Vallási és Közoktatási Minisztérium helyettes államtitkára voltak,⁵²⁶ valamint fontos szerepet töltött be az együttes életében József Ferenc királyi herceg is, aki rendszeresen eljárt az előadásokra és *Szeretnék szántani* című műve az együttes repertoárjában szerepelt.⁵²⁷ Az együttes közös otthont akart teremteni a különféle mozdulatművészeti irányzatoknak, létrehozni egy a vendégművészek és az együttes számára egyaránt fent tartott színpadot.⁵²⁸ Első vendégjátékuk a bécsi Rosalia Chladek 1933. április 23-i Kamaraszínházbeli előadása volt, ezt követte 1933. június 12-én a Belvárosi Színházban a mozgásművészeti irányok egyesített előadása, ahol „teljes művészeti szabadságban szerepeltek egymás mellett Wigmann (sic!), Palucca, Laban, valamint a budapesti iskolák végzett növendékei.”⁵²⁹ Az egyesített előadáson keresztény képeket, például a *Feltámadást*, is eltáncoltak.⁵³⁰ Turnay Alice együttesének egyik keresztény darabja a *Teremtés oratóriuma* (zene: Haydn), amelyet a Szent Cecília kórus kísért. Turnay, 1937. május 30-án, a Katolikus Leányok Országos Szövetsége által a Vigadóban rendezett esten adta elő fő katolikus művét,

⁵²⁴TURNAY 1938. i.m. 25.

⁵²⁵Turnay Alice együttese körülbelül 1933-tól szerepelt e néven. Első vendégjátékukat is ekkor rendezik, de csak 1934 elején kerül sor az első saját nyilvános bemutatójukra.

⁵²⁶Wlassics Gyula 1922 és 1925 között az állami színházak főigazgatója volt, majd a Vallási és Közoktatásügyi Minisztériumban a testedzés, népoktatás, művészetek stb. területért felelt.

⁵²⁷Az előadásokat rendszeresen látogatta Kánya Kálmán külügyminiszter, Horthy Miklósné vagy például Augusztia főhercegnő is. Turnay már a Magyar Mozdalművészeti Csoport megalakulása előtt, 1931-ben is táncolt József Ferenc főherceg egyik versére, a *Fohászra*.

⁵²⁸Mozgásművészeti előadás. *Pesti Hírlap*, 1934. február 6. 13.

⁵²⁹Mozgásművészeti előadás. *Pesti Napló*, 1933. június 13. (Újságkivágat az OSZMI Táncarchívum, Turnay hagyatékából)

⁵³⁰Mozgásművészeti előadás, *Budapesti Hírlap*, 1933. június 13. (Újságkivágat az OSZMI Táncarchívum, Turnay hagyatékából)

a *Passió rózsákat*. A középkori elbeszélőjáték zeneszerzője Dániel Ernő volt. A darabban közreműködött a Katolikus Leányok Országos Szövetségének mozgás és beszédkórusa illetve a Dominikánus énekkar. A háromrészű, szöveggel kísért *Passió rózsák* egy narratív táncelőadás volt, amely Krisztus életét, szenvedését és halálát mutatta be. A darab leírása szerint „zarándokok vándorcsoportjai találkoznak, és kegyeletes emlékezéssel végigélik a krisztusi tragédiát. Emlékezésükben a bolygó zsidó vezeti őket, ki ott volt a történelemnél. Az örök bolygó zsidó egy pillanatra megáll – sírva emlékezik –, aztán folytatja útját.”⁵³¹ Turnay együttesének, munkájába, tehát látható, hogy bekapcsolódtak a hazai katolikus szervezetek. Ő is, akárcsak Dienes Valéria, a Szent Cecília kórus és a Dominikánus énekkar közreműködésével, sajátos módon nem csak zongorára vagy versre adta elő műveit. Ugyancsak hasonló módon, részt vett a jótékonykodásokban is, például Balatonalmádi Szent Imre templom javára, 1931. március 14-én, a Veszprémi Petőfi Színházban csoportjával előadást tartott.⁵³² Néhány előadásában, mint a *Passió rózsákban*, a koreográfia fizikai színházszerűen, szöveg és mozgás együtteséből született meg. Turnay munkásságát ellentmondásosan értékelték a korabeli kritika, hiszen az államilag támogatott művész a Magyar Mozgásművészeti Csoportjának 1934-es előadása kapcsán, a *Magyar Jövő* kritikusa, kultursznobizmust emlegetett, majd hozzátette: „Nem szabad azonban visszaélni azzal a körülménnyel sem, hogy a mozdulatművészet a laikus közönség előtt egyelőre annyira ismeretlen, és meg nem értett kifejezési eszköz, hogy „halandzsázással” is sikereket érhetünk el értelmiséget fitogtató közönség előtt.”⁵³³ A Szentpál-iskola hallgatója, Gráf Éva, pedig dilettantizmusról beszélt a Magyar Mozgásművészeti Csoport első előadása kapcsán: „roppant tanulságos volt. Mindenki megtanulhatta, hogy nem szabad táncolni.[...] El tudom képzelni, hogy valaki, aki ezt látta, esküdött ellensége lesz a mozgásművészetnek.”⁵³⁴ Ugyanakkor Turnay nemcsak itthon, külföldön is a keresett művészek közé tartozott. Az Alexandre Volkoff rendezte *Der weiße Teufel* (*A fehér ördög*, 1930, berlini UFA) című filmben a táncjeleneteket Turnay koreografálta.⁵³⁵ Turnay valószínűleg a betiltás (1950)

⁵³¹OSZMI Táncarchívum, Turnay-hagyaték, részlet az előadás programjából.

⁵³²OSZMI Táncarchívum, Turnay-hagyaték, plakát.

⁵³³HAJDU Béla: A Magyar Mozgásművészeti Csoport tánc és pantomimestéje a színházban. *Magyar Jövő*, 1934. Újságkivágat az OSZMI Táncarchívum Turnay hagyatékában. A szerző kritikáját elsősorban Turnay Ady-táncaira fogalmazta meg.

⁵³⁴GRÁF Éva: Magyar Mozgásművészeti Csoport első előadása. *Indulás*, 2. 1934/3 (április 1.). 5. Gráf kritizálja a kizárólagos lábtechnikát (a „karok csak lógnak”), technika hiányát (lábfej és térd soha nem volt átfeszítve), a szegényes mozgáskincset (ugrások közül csak a felugrást ismerik), a színpadi térrajz semmibe vételét és a sablonos koreográfiákat.

⁵³⁵ A film utólag hangosított. Forgatás éve: 1929. Az információ a Berlini Bundesarchívtól származik.

körül külföldre távozott, hagyatékában illenoi dokumentumok szerepelnek, amely szerint az 1960-as években, mint egészségügyi dolgozó dolgozott az USA tagállamában.

A Szentpál- és Berczik-iskola keresztény koreográfiái

Az eddigiekben a katolikus koreográfiák típusait ismertettük, amely lehetett a vallási áhítat (Geguss), a nemzeti-keresztény hatalmi reprezentáció (Dienes, 1927 után) vagy a konzervatív, nemesi igények (Turnay) megnyilvánulása. A Dienes-vonaltól egészen eltérő keresztény koreográfiák születtek a Szentpál-iskolában. Szentpál Olga házasság kötése után 1921-ben vette fel a református vallást, előtte izraelita vallású volt. Mély vallásosságát mi sem jellemzi jobban, mint az, hogy naplót vezetett, amelyben Istennel való párbeszédét rögzítette. Egyik legkorábbi keresztény műve, a *Sirató* (1923), egy szóló volt, amelyet Szentpál Olga táncolt. Szentpál Olga két, későbbi keresztény darabjára szeretnénk kitérni, az egyik a *Dávid* (1932), a másik pedig az *Örök ellentétek* (1937) koncepciójába illeszkedő *Okos és balga szüzek*. Szentpál Olga más keresztény darabjairól, a *Kiűzetés a Paradicsomból* (1942) című műről illetve Sík Sándor kapcsán *A mennyei dal* misztériumjátékról (1937. március) már szóltunk. Szentpál Olga vezető táncosa, majd segédkoreográfusa, Lőrinc György keresztény koreográfiáit is már említettük. Lőrinc koreográfiái kapcsán egy érdekességre szeretném felhívni a figyelmet. Lőrinc 1936-os szólója az *Isten előtt* (zene: Muszorgszkij), Kemény Zsuzsával közös duója az *Angyali üdvözlés* (zene: Händel). A két darabról fennmaradt fotográfiák alapján, úgy érezzük, hogy némi zavar van a két koreográfia elkülönítésében. Az OSZMI Táncarchívumának *Angyali üdvözlés* fotóin az *Isten előtt*nek beazonosított fotók Lőrince látszik: ugyanaz a póz, ugyanaz az ugrás, ugyanaz a ruha, ugyanaz a fotó. (150–151. kép) Valószínű, hogy valamilyen tévedésről lehet szó itt, amelyet pontosítani kellene. Szentpál Olga korábbi, ószövetségi témájú keresztény koreográfiája a *Dávid*.⁵³⁶ A négytétéles táncszvitet, Dávid ótestamentumi történetének hangulati képeit, 1932. április 10-én délelőtt, a *Kinefónia* és *Baby a bárban* darabokkal együtt, a Fővárosi Operett Színházban mutatták be, de táncleírásain az 1931. novemberi dátum szerepel. A koreográfia kosztümjeit Bortnyik Sándor tervezte, a főszerepet Sümeghy László táncolta. A

⁵³⁶Az alábbi táncrekonstrukciót Szentpál Olga *Dávid* című művének szövegeknyveiből készítettük. (OSZMI Táncarchívum, Szentpál-hagyaték)

„héber elemekre támaszkodó”⁵³⁷ *Dávid* egyik előzménye az 1926-os szintén ószövetségi témájú négyrészes *Manna*.⁵³⁸ A koreográfia a *Parittyatánc*cal indul, ezt követi a *Tánc a frigyláda előtt és a Betsabé* jelenet. A darab végül Dávid szólójával zárul. A *Parittyatánc* egy tagolt és bonyolult térben játszódott. A színpad háttérében egy épület húzódott, bal oldalán íves kapuzat, jobb oldalán rámpa, amelyen keresztül az épület tetejére, vagy a bal oldali toronyszerű kimagaslásra is fel lehetett jutni. (152. kép) Dávid, baloldról hátra- vagy a feje fölé tartott karokkal, ugrásokkal érkezett a színre, majd forgások közepette megállt. Társai, a lányok, pálmaágakat tartva, ekkor érkeztek, több irányból: a kapuból, oldalról stb. a színre és körbevették Dávidot. Az kitörve középük, felszalad a legfelső platóra, ekkor sötét lett. A következő pillanatban, csak a magasban lévő Dávid volt megvilágítva a magasban, amint feje fölé koronát emelt, majd ezután lerohant a lányok közé, akik leeresztve a pálmaágat, a földön fekvő, térdelve stb. ünnepelték őt. A záró kép az ismét platón álló, reflektorral megvilágított Dávid. A *Tánc a frigyláda előtt* három csoport és Dávid tánca. Félhomályban, fűvós hangszerek kíséretében érkezik meg oldalugrásokkal a hátul, középen elhelyezkedő legelső csoport, majd őket követve, előre dőlő ugrásokkal a hátul, jobbra elhelyezkedő második csoport lép a színre. Végül, hátraugrásokkal, a második csoport elé, jobbra, a színpad elejére, egy harmadik csoport érkezik. Vad, dobolásokba kezdenek, amelynek hatására megérkezik Dávid, aki vad, eksztatikus táncot lejt. A tömeg Dávid táncát időnkénti Hallaluja felkiáltásokkal kíséri. A záró képben: Dávid felrohan a platóra. Minden sötét lesz. Hirtelen csak egy frigyláda látszik, amelynek hatására, a tömeg és Dávid a földre borul. A *Betsabé* jelenet a csábítás utáni állapottal, Uriás búcsújától kezdődik. Dávid a legfelső platón helyezkedik el, keresztbefont karral. A színpadon, a plató előtt sorakoznak Betsabé asszonyai. Előttük Betsabé és Uriás, aki, akárcsak Dávid, szintén balra tekint. Betsabé táncával marasztalni próbálja Uriást, ám az határozottan távozik a színről. Ezután, a négy asszony és Betsabé csoportba rendeződik: elöl és hátul két-két táncos, középen Betsabé. A falhoz sétálnak, majd különböző táncok, mint a lepeltánc vagy Betsabé tánca következik, amelynek végén a táncosok (elöl Betsabé, mögötte a táncosok) a színen sétálni kezdenek. Dávid, aki a lepeltánc alatt elindult lefelé, majd eltűnt, ezen a ponton jelenik meg újra, kilépve a kapuból. A színpad bal oldalán találkozik Betsabéval, aki mögött asszonyai a király láttán földre hullnak. A záró kép Dávid szólója. A *Dávid* című darab egyik érdekessége a bonyolult, többszintes díszlet, a fénnel való játék. Sajnos, jelenleg nem ismerjük a Bortnyik Sándor által tervezett kosztümöket. *Az okos és balga szüzek* témája

⁵³⁷Idézet az *Ujság* korabeli kritikájából. A lapkivágat az OSZMI Táncarchívum Szentpál-hagyatékában található.

⁵³⁸A *Manna* részei: *Mannaszedés, Bolyongás, Áldás és Könyörgés*.

Dienes Valéria *A tíz szűz* (1934) című darabjával azonos, lehetőséget teremtve, hogy összehasonlítsuk, miben más Dienes Valéria és Szentpál Olga keresztény munkássága. Szentpál Olga munkásságában a keresztény téma, bár nagyon vallásos volt, viszonylag ritkán jelentkezett. Dienes Valéria egyházi megrendelésre készítette műve, *A tíz szűz* (zeneszerző: Bárdos Lajos) az Ottokár Kultúrházban lett bemutatva, később pedig az Actio Catholica díszelőadásán is előadták az evangéliumi parabolajátékot. Szentpál Olgánál a keresztény témájú koreográfiák nem megrendelésre születtek, azok a művész színházi előadásaiba illeszkedtek bele. Lényeges különbség az is, hogy Dienes Valéria monumentális és hosszú egyházi darabjaival szemben, a Szentpál-iskolában viszonylag rövid szóló, duó vagy kamaraszámok születtek. Tartalmát tekintve, Dienes Valéria feldolgozásában a didaktikus szempontok érvényesültek. *A tíz szűz* elvont, morális tulajdonságokat testesített meg, mint az irgalom, szeretet, alázat (eszes szüzek) vagy gög, szerelem, mohóság (esztelen szüzek). A szüzek egymás ellentétei voltak: tehát a szeretetnek ellentéte a szerelem, az irgalomnak a gög volt. A szüzeket két lelket szimbolizáló alak, az imádságos lélek és a megromlott lélek, és több kórus (az evangélista kórusa, az imádságos lelkek kara, a megromlott lelkek kara stb.) egészítette ki és tette az előadást gigantikussá. Szentpál Olga *Az okos és balga szüzek* előadása akár az *Örök ellentétek* (1937) része is lehetne. A Máté evangéliumi történet szüzeit, ő, Dienes Valériával szemben, nem ellentétként definiálja: „a balga-okos szüzek lehetnek ellentétpár, de nem annyira, mint a fekete-fehér, jó-rossz. Inkább, mint a könnyelmű és céltudatos, hajlékony és hajlíthatatlan. A balga és okos szüzek egyformán születnek, de a balgák hallanak, de nem hallanak meg, nem következtetnek. Hisznek, de nem élnek a hitben, a pillanatnak élnek, nem a jövőnek.”⁵³⁹ A koreográfia a születéssel indult, a lányok mécsessel indultak, majd a mécses körül mécsessel a kezükben táncoltak. Ezután különféle kísértések, mint szerelem (szerelemtánc), gazdagság stb. várt rájuk. Az okos és balga szüzeknek nemcsak a témájában, a mozgásában is megfigyelhető volt egyfajta ellentét: a játékos táncból az okosak kivonták magukat, a balgák bacchikus táncakor, nyugodt volt a mozgásuk. A szerelmi táncban (ez a koreográfíarész egy már az *Allegro Barbarónál* megfigyelhető megoldási sémára emlékeztetett, az egyik balga középen táncolt, a többi balga először körbeülte) a balgák a „szerelmes balga” mozgását követték, míg az okosak velük ellentétes mozgást végeztek vagy besétáltak a körbe.

A Berczik-iskola, pontosabban Berczik Sára koreográfiája alapján, E. Kovács Éva, 1945 után szintén előadott egy keresztény darabot, a *Pietàt*.(153. kép) A *Pietà* kosztümjét, akárcsak az összes, E. Kovács Éva darab ruháját, E. Kovács Éva szomszédja, a Párizst

⁵³⁹Részlet Szentpál Olga táncleírásából, OSZMI Táncarchívum, Szentpál-hagyaték.

megjárt Farkas Tibor tervezte. A *Pietà* E. Kovács Éva egyik kedvenc száma volt: „háttal álltam a közönségnek és itt volt a kezem (mutatja), és megnőttem, és így kezdődött. És azt tudom, hogy innen egy ilyen könyörgő mozdulatba jöttem le. Ennyire emlékszem, az összes többit már nem tudom. De mindig ezzel kezdtem a műsoraimat.” – emlékezett a darabra a művész. ⁵⁴⁰

Összegezve, a fejezetben a keresztény koreográfiák típusait próbáltuk felvázolni. Megállapíthattuk, hogy Magyarországon sokkal hangsúlyosabb szerepet kapott a keresztény művészet, ami az 1919 utáni katolikus restaurációval magyarázható. Ennek megfelelően, bár vannak a hazai keresztény műveknek külföldi párhuzamai (Charlotte Bara munkássága), de az a fajta monumentalitás és ideologikus szándék, ami Magyarországon megfigyelhető, egyedülállónak mondható. Látható az is, hogy Magyarországon a keresztény mozdulatművészetnek több típusa volt: lehetett reprezentációs szándékú vagy misztikus illetve egyházi, de úgymond attól független is. A legfőbb vonulata e jelenségnek, az orkesztikai vonal, számos reform-katolikus iskolában tanított, megrendeléseiket az egyháztól, különféle szociális vagy reform-katolikus szervezetektől kapták. Ezzel szemben, a Szentpál-iskolában vagy a Berczik-iskolában a tanítványok az értelmiség köréből jöttek: tudósok, művészek, pénzügyi szakemberek, bankárok stb. lányai voltak. A magyar mozdulatművészet tehát, az egész társadalom részévé lett, az arisztokrata és keresztény rétegeket is elérte. A Berczik-iskolában Heller Ágnes és Bródy Vera unokatestvére, a Szentpál-iskolában Urbach Zsuzsa, a Dienes-iskolába pedig Telekies, Zichyk és Wenkheimék jártak. Ez azért fontos hangsúlyoznunk, mivel a kommunista hatalom nyilvánvalóan, amikor betiltotta a mozdulatművészetet, elsősorban nem a polgárság, hanem a nemesség és az egyház műfaját látta e táncban. Ez, a második világháború utáni események is alátámasztják: Dienes Valéria 1946 augusztusában, amikor már lehetett érezni a hatalmi struktúra átalakulását, váratlanul két évre, külföldre távozott. Kiszállva a mozdulatművészetből, szinte csak a betiltásra (1948. április 30-án) érkezett vissza. A nemesi származású Pálfy György, a Mozdulatkultura Egyesület elnöke, a folyamatos áskálódások miatt 1948-ban lemondott. Lenkei Júlia egy interjúja szerint, az 1949-ben megszűnt Egyesületben is elsősorban a Dienes-iskola ellen mentek támadások: „az én iskolám növendékeimnek nem akarnak diplomát adni, tekintve, hogy mint Dienes Valéria utóda, nem vagyok haladó szellemű.” – emlékezett vissza az 1948-as eseményekre, a Dienes-iskola akkori vezetője, Hirschberg Erzsébet. ⁵⁴¹

⁵⁴⁰Detre Katalin és Vincze Gabriella interjúja E. Kovács Évával, 2014. magántulajdon.

⁵⁴¹LENKEI 2004. i.m. 90.

Népies és nemzeti koreográfiák a magyar mozdulatművészetben

Mi a magyar tánc? Bevezető gyanánt

A „mi a magyar tánc”, egyáltalán van-e olyan, gondolata nem mozdulatművészeti kutatásaim, hanem egy francia kutatás kapcsán merült fel bennem. Tudniillik, a kiírások olyan publikációkat, kutatásokat vártak, amely kisarkítva, a férfi-női szerep, színpadkép, mozgás viszonylatában, a nemzeti, régióbeli jellegekre mutatnak rá. A magyar tánc ebben az értelemben nem a népi táncot, hanem egy adott ország színpadi táncában jelentkező nemzeti vagy kulturális jellegzetességeket jelenti. Ezek után elkezdtem vizsgálni, hogy vannak-e erre vonatkozó utalások a mozdulatművészeti feljegyzésekben, amelyet lentebb, Turnay Alice és Nagy Etel kapcsán, fejtek ki. A másik témája a fejezetnek a népi vagy nemzeti táncok. Jelenleg egy gyűjtési állapotot tudunk közölni, amely alapján azonban leszögezhetjük, hogy a népi jellegű táncok iránti érdeklődés és a nemzeti tánc megteremtése nem egyenlő egymással. A nemzeti táncot Békéssi Mária, Riedl Klára és Dienes Valéria fogalmazta meg, akik a történelmi magyar múlt felé fordultak. Nemzeti táncelmélet alatt pedig azt értjük, hogy bizonyos művészek meg próbálták faj specifikus táncjellegeket, jellemzőket megállapítani. A népies irányt Szentpál Olga képviseli, aki a népszokásokból merített ihletet, és akit a hitvilág mellett, a népi mozgáskincs megismerése és felhasználása is érdekelt. Az 1930-as évektől, a politikai viszonyok következtében, legtöbb esetben, a népies és a magyar hívószavakká válnak, amely minden iskolában eredményez, csupán külsőségeiben (Bartókra, Brahmsra vagy magyaros kosztümben előadott) népies vagy magyaros koreográfiát. Turnay Alice-tól kezdve Vécsey Elvirán és Hajós Klárán át Rózsa Magdáig mindenki készít Bartókra népies műveket. Ugyanakkor, az 1930-as évek az az időszak, amelyben a komolyabb népi kutatások is beindulnak: gondolunk itt a Gyöngyösbokrétára, Szentpál Olga vagy Nagy Etel táncaira.

Visszatérve, a bevezető mondatra, „Mi a magyar tánc”, azt is leszögezhetjük, hogy az úgynevezett „faj specifikus” magyar tánc kutatása, rekonstruálása nem kötődik sem a bal, sem a jobb oldalhoz, a fentebb felvázolt magyar tánc definícióját egy jobboldali (Turnay Alice) és egy baloldali mozdulatművész (Nagy Etel) egyaránt megfogalmazta. A táncművészet ebben hasonló az irodalomban jelentkező „népi” vonulathoz, amelynek tagjai

közé baloldali és jobboldali írók is tartoztak. Nagyon óvatosan kell bánnunk, azzal is, hogy a jobboldali, nemzeti koreográfiák alkotóit beskatulyázzuk, hiszen egy történelmi korról beszélünk, és a jobboldaliság ötvöződhetett egy aktivista nemzetszocializmus elleni magatartással is.

Talán közelebb járunk a magyar mozdulatművészet betiltásának okához, amely a magyar mozdulatművészeti iskolák közül elsősorban a Dienes- és Turnay-vonal miatt következett be, ha megvizsgáljuk a kor magyarságképét, tudniillik, hogy milyen elméletek születtek, a néptáncról vagy népi tendenciáról függetlenül, a magyar tánccal kapcsolatban. Tudjuk, hogy a zsidó származású Pátzay Pálné (a szobrász Pátzay Pál felesége), Liebermann Lucy az eugenika híve volt, Madzsar Alice-nál is vannak erre utaló jelek, de az 1920-as években ehhez még nem feltétlenül járult negatív asszociáció.⁵⁴² Turnay Alice viszont, valószínűleg minden hátsó szándék nélkül, de 1938-ban (!), a második világháború árnyékában, hivatkozik könyvében Hitler munkatársára, Ernst Rittershausra és fogalmazza meg, mi a magyar tánc. A pszichiáter Rittershaus, különféle biológiai kísérleteket vezetett a náci Németországban és véleménye szerint például a skizofrénia is a faji keveredések következtében áll be. Turnay az *Egy új testkultúra árnyékában* című könyvecskéjében, nem tesz negatív megkülönböztetéseket az egyes nemzetek vagy fajok között, csupán táncszempontból különíti el egymástól azokat. „Dr. Ernst Rittershaus (Prof der Universität Hamburg) fajelmélete erősen elősegítette munkámat, amennyiben [...] érthetőbbé tette növendékeim mozgás és kifejezés-problémáit. Ugyanezt az erős elhatároltságot mutatják néptánc kutatásaim is. Egy és ugyanazon témát az északi népek feldolgozásában sokkal lassúbb mozgásokkal találjuk, mint délen. Ezt a „halotti tánc”, minden időben minden népek örök tánc témája, illusztrálja a legjobban. Az északi népeknél mindig monoton egyöntetű fájdalom-kifejezést találunk, míg vegyük pl. a négereket, akik a fájdalmat az őrjöngés extázisával juttatják kifejezésre” – írja.⁵⁴³ Más helyen Turnay nemcsak az egyes nemzetek táncait különíti el, hanem, felívja a figyelmet arra, hogy a táncoktatásban is ügyelni kell a nemzeti jellegekre, a tornát úgymond jó faji osztályozónak tartja: „Németországi tanításom alatt, növendékanyagom sokféle nemzetiségből került ki. Itthoni tanítványaim között is sok a külföldi. A fajiság határát az a tapasztalat ébresztette bennem, hogy egészen más gyakorlatsorozatot kellett építenem idehaza, mint odakinn Németországban, ill. idehaza egy esetleg svéd származású növendékemnek, mint magyarnak. Amíg pl. egy magyar csoportnak

⁵⁴²Lásd a tudománytörténeti részt.

⁵⁴³TURNAY 1938. i.m. 27.

erős dinamikai gyakorlatsorozatot kell adnom, hogy a torna jóleső fizikai fáradságát érezze, addig svéd növendékanyagot szembeállítva a magyarokkal, azt tapasztalom, hogy inkább kis részekre bontott gyakorlatokkal kell haladnom.⁵⁴⁴

A másik mozdulatművész, aki behatóbban foglalkozott azzal, mi a magyar tánc, Kassák Lajos nevelt lánya, Nagy Etel volt. Nagy Etel tanulmányozta a népi jellegű táncokat is, Bartókra rendszeresen adott elő táncokat: mint 1933-ban a *Medvetáncot*, az *Este a székeleyknél* vagy az *Öt gyermekdalt*.⁵⁴⁵ Természetesen Brahms *Magyartánca*, amely egy vissza-visszatérő zene volt az 1930-as, 1940-es években, a Berczik-iskola is egy duót koreografált rá, megihlette Nagy Etelt. Bár Magyarországon Nagy Etel a baloldali Mensendieck-elvet oktató Káldorné Ritter Mária (Káldor György újságíró felesége) tanítványa volt,⁵⁴⁶ igen hamar önálló esteken is fellépett, ahol díszlet nélkül, szólókat adott elő. Nagy Etelt párhuzamosan táncelméleti írásaival, feltette azt a kérdést is, hogy mi a nemzeti tánc, amelyről Vas István írásaiból szerezhetünk tudomást. Vas István szerint „asztrológia ide, asztrológia oda – Eti nyíltabban és nyersebben faji alapon állt ezzel a tánc- és mozgáseméletével, mint akár a legnépiesebb költészet.” Kifejtve: „Kassák eszményképül Paluccát állította elé, a Bauhaus-mozgalom táncosnőjét. [...] Az ugrást Eti is győzte technikával [...] de hamarosan arra véleményre jutott, hogy az új német táncstílus [...] az északi típusú testek magasságán, hosszú végtagjain, gótikus felépítésén alapszik. [...] Pesten aztán, amikor Eti már a maga táncait kezdte csinálni, továbbfejlesztette ezt a testalkati gondolatát, mondván, hogy már a görögök egy bizonyos embertípus szépségeszményét faragták szoborrá, és ennek a szépségeszménynek csak a görög művészet tökéletessége szerzett általános érvényességet, és másféle típusoknak nagyon előnytelen, ha ehhez próbálnak alkalmazkodni. Továbbá, hogy a széles csípőjű, rövidebb és kecsesebb lábú testalkat táncának természetes mozdulata nem az ugrás és a lebegés, hanem a pattanás és guggolás, nem a földtől elrugaszkodás és a lendület, hanem a földhöz tapadás és a dobbantás; nem a felső-, hanem az alsó test dinamikája. Eti ezt úgy szerette mondani, hogy nem a magas, hanem a mély mozgás.” Nagy Etel a német és a magyar tánc különbségét, asztrológiai jellegek szerint (tűz, föld, levegő, víz) is megfogalmazta, véleménye szerint vannak víz és levegő típusú táncosok, táncok, a magyar tánc viszont tűz és föld jellegű.⁵⁴⁷

⁵⁴⁴Uo.41.

⁵⁴⁵1933. december 14. Zeneakadémia, program. Forrás: OSZMI Táncarchívum, jelzet: TA886/175–176.

⁵⁴⁶Lásd például: OSZMI Táncarchívum, TA886/259-es jelzetű programját. 1935. április 7., Belvárosi Színház illetve a Mozdulat-kultúra 1935, 3/2. 5. lapjának fotóját.

⁵⁴⁷Vas István: *Miért vijjog a saskeselyű?* 1. kötet, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1981. 196–197.

Összegezve, abban mindkét mozdulatművész, Turnay Alice és Nagy Etel is, megegyezett, hogy a magyar tánc egy dinamikus (akár tűzszerű?) művészi megnyilatkozás.

A nemzeti és népies koreográfiák gyökerei

A „népies” elemek, néptánc iránti érdeklődés a romantikára vezethető vissza, ekkor születtek Izsó Miklós táncoló parasztjai. Azonban a romantika csak egy kisebb réteget érintett, így a „népi-nemzeti” témák virágkora a 20. század. Maarten Doorman értelmezésében a romantika nem csupán egy művészettörténeti stílus, hanem Rousseau-tól egészen az 1960-as évek végéig (a woodstocki fesztiválig) tartó jelenség és folyamat, amelynek háttérében ugyanazok a gondolatrendszerek és érzésvilágok húzódnak meg. A romantika alá tartozik felfogása szerint a szoros értelemben vett romantika mellett a szimbolizmus, a szecesszió, a szürrealizmus is.⁵⁴⁸ Ha nem is minden esetben osztjuk Doorman véleményét, hiszen véleményünk szerint, e romantikának némely tulajdonsága a mai napig érezhető, illetve például annak tulajdonságait részben az expresszionizmus is hordozza, meg kell jegyezni, hogy kissé önkényes és zavaros a stílusirányzatok megállapítása. E Doorman-féle új romantika vagy folytatódó romantika értelmében, a 20. században a nemzeti mítoszteremtés és népi kutatás fellendült. A népi, a civilizációval szemben, a tiszta, az ősi képviselője, hasonló a görög és az egzotikus kultúrához. Bartók és Kodály népzene gyűjtései, a Gödöllőiek új mítoszteremtése, Lesznai Anna illusztrációi stb. is ebbe a sorba illeszthetők. Mannheim Károlyt idézve: „A népművészet problémája tudvalevőleg először a romantika számára lett aktuálissá, a kultúra egy olyan szakaszában olyan emberek előtt, akik számára a formáktól való elidegenedés először lett tudatos élménnyé. Bennünk is ugyanezért támadt fel az idegen kultúrák iránti érdeklődés, s a népművészet egy ilyen relatíve idegen kultúrát jelentett számunkra. Mindez idő óta a népművészet után való szentimentális vágyakozás életben maradt, s most, midőn minden kultúroobjektíváció szerkezetét keressük, a népművészet azért is fontos, mert tőle való természetes distanciánk formáinak szerkezetét még könnyebben követhetővé teszi.”⁵⁴⁹ Az elvesztett háború és Trianon után, a népi új árnyalatokkal gazdagodott. A frusztráció felvetette az új nemzeti identitás megteremtésének

⁵⁴⁸Maarten DOORMAN: *A romantikus rend*. Budapest, Typotex, 2006.

⁵⁴⁹MANNHEIM Károly: Lélek és kultúra. In. *A Vasárnapi Kör*. Szerk. KARÁDI Éva és VEZÉR Erzsébet. Budapest, Gondolat, 1980. 186-202: 200-201.

igényét. Ettől kezdve a népi kapcsán e két álláspont „az elveszett gyökerek fellelése” és az új identitásképző mozzanat egyszerre volt jelen a magyar kultúrában. Az egyes életművekben hol az egyik, hol a másik, vagy mindkettő érvényesült. Tehát a népi és a nemzeti (amelyben az identitásképző mozzanat és a történelmi vetület dominál) találkozhatott egymással, hiszen mindkettő egy társadalmi válságra adott megoldási kísérlet, de egymástól függetlenül is léteztek. Az egzotikum, a népi vagy az ókori görögség felé fordulás elsősorban egyéni megoldási kísérlet a válságra, míg a nemzeti a csoportképzésen, közösség alkotáson keresztül törekszik a válság megoldására. Természetesen az egyéni megoldások határai elmosódnak: Olaszországban a klasszicizáló lehet nemzeti, ugyanígy Spanyolországban az egzotikus spanyol táncok népiesek stb.

A népies koreográfiák nemzetközi kontextusa

A korszakban, egymástól függetlenül és eltérő okokból több országban beindultak a folklór kutatások. Olaszországban, Mussolini támogatásával az Opera Nazionale Dopolavoro (OND), néptánc felméréseket szervezett és néptánc előadásokat tartott. Ugyancsak politikai jellegű volt a finnek népi kezdeményezése. A cári elnyomással szemben a finn nép egységes létét demonstrálták ezzel. Finn népdal egyesületeket szerveztek, melyekben finn népviseletbe öltözve eredeti finn hangszerekkel, többi között kantelével kísérve énekeltek finn dalokat és a híres Kalevalájukat. A népviseletet az értelmiség is magára öltötte és igyekeztek általános finn nemzeti viseletté tenni. Népi táncaikat is ápolták, de inkább a népdalok összegyűjtésére és feledéstől való megmentésére törekedtek. Valószínűleg politikai okokra mennek vissza az ausztriai folklórkezdeményezések is. Ausztriában nagy népi felvonulásokat rendeztek népviseletben, népi táncbemutatókkal.⁵⁵⁰ Az angolok 1911-től *The English Folk Dance Society (EFDS)*, majd 1932-től *The English Folk dance and Song Society (EFDSS)* alatt működtették a népi együtteseiket.⁵⁵¹ A régi angol táncok újjáélesztésének a kezdeményezője Cecil Sharp, az EFDS egyik alapítója és számos népi workshop szervezője volt, aki először a népdalokat tanulmányozta. Cecil Sharp

⁵⁵⁰GÖNYEY Sándor: *A Gyöngyös-bokréta története*, kézirat. A kézirat online elérhetősége: <http://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php>. Utolsó letöltés dátuma: 2014. december 10.

⁵⁵¹1935 körül az EFDSS elnöke Lady Amthill, igazgatója M. Douglas Kennedy volt. Az angliai folklór kezdeményezéseket, nagyrészt DIVOIRE 1935. i.m. 139–141. alapján ismertetjük.

népdalkutatása során Oxfordshire egy kis falvában találkozott a Morris táncokkal (vagy mór táncokkal). A tánc típus nevét valószínűleg a táncosok befeketített arcáról kapta. Cecil Sharp, az angol folklórkutatásai során, Thoinot Arbeau *Orchésographie* című művét tanulmányozta, és meglátogatta a Kentuckyban vagy az Appalache-hegységben élő emigránsok leszármazottjait is. Munkáját, munkatársa Winifred Shuldham-Shaw folytatta, aki a táncokat két típusra, ünnepi és társas táncokra osztotta. Ünnepi volt a mór tánc és a kardtánc, a társas táncok azok tulajdonképpen a country táncok voltak. Az angliai néptánc kutatás kezdete, Sharp munkássága, még a 19. századi életreform mozgalmakban gyökeredzett. Sharp maga is vegetáriánus volt. A későbbiekben azonban már kifejezetten politizáló kutatókat is találunk, az 1922–1923-ban Németországban táncegyüttesekkel fellépő Rolf Gardiner például rokonszenvezett a szélsőjobb politikával.⁵⁵² Az amerikai kutatás, ahol az egzotikum (indián, néger, karibi tánc) a nemzeti kultúrtörténet része, inkább az „ősi gyökerek” megtalálásáról szólt, bár átmehetett politikai aktivizmusba is. Katherine Dunham karibi régió táncait tanulmányozta, írta le és alkalmazta is koreográfiáiban, de művei inkább egzotikus revük és karaktertáncok. Ugyancsak nem egzotikum, hanem nemzeti volt a spanyoloknál a „spanyol tánc”, amely egy ugyanolyan heterogén kategória, mint a kelet kifejezés, ugyanis a különféle tartományoknak Spanyolországban eltérő táncgyományi vannak, voltak. A spanyol tartományokban különféle tradicionális ünnepeket rendeztek, mint például Alicantéban a *Fogueres de Sant Joant (Szent János máglyáit)*, amelyeken táncok is elő lettek adva. A „spanyol tánc” a romantika egyik felfedezettje volt, azonban a 20. században lett táncszinten is ismert: a modern táncban divatosak lettek a „spanyolos” táncok. Ennek az egyik oka, hogy számos spanyol sztár lépett a színre, a legfontosabbak La Argentina, La Argentinita és Teresina, akik egy hitelesebb spanyol táncot vittek a színpadra és azt eljuttatták a fontosabb nagyvárosokba (Párizsba) is.⁵⁵³ Az argentinai születésű La Argentina egyik újítása az volt, hogy az olasz és francia hatásokra felhígult spanyol táncot, megpróbálta megtisztítani az idegen hatásoktól, falvakban, tereken tanulmányozta az eredeti táncokat, rekonstruálta például a charradát.⁵⁵⁴ Nyilvánvalóan, mint a keleti táncoknál, az ő esetében sem tudományos rekonstrukcióról volt szó.

A külföldi vázlatos összefoglalásból is jól kivehető, hogy Doorman romantika elmélete abszolúte érvényes a népies koreográfiákra (megjegyzem a többire, például a keletire is). A

⁵⁵²Rolf Gardiner: *Folk, Nature and Culture in Interwar Britain*. Szerk: Matthew JEFFERIES, Mike TYLDESLEY. Ashgate, 2011. 39.

⁵⁵³Magyarországon 1927. január 10. és 13. között, az Operett Színházban lépett fel La Argentina.

⁵⁵⁴Jean DORCY: *Deux visages de la Danse espagnole*. Paris, Les Cahiers de Danse et Culture, 1955. 17.

gyökerek a „nemzetállamok” megszületésénél, a romantikában vannak. A 19. század végén indulnak be az első pozitívista kutatások is. A második hulláma a népiesnek az 1920-as évek, amelyet több ország politikája is támogat. E második hullámban azonban ketté válnak a népies irányzatok. Létezik egy tudományos irány: amely lehet rekonstruáló célzatú vagy a falusi ünnepek, rendezvények, városi előadások keretében az autentikus népit népszerűsítő (mint az ismertetett példáknál, az angoloknál és az olaszoknál). De ezzel párhuzamosan, a táncosok is elkezdtek a rekonstruálást (például: La Argentina), akik nem tudományos igényrel, de ugyanúgy a népit, ősit, szolgálva, azt némileg átalakítva, „népies” táncokat hoztak létre.

A magyar mozdulatművészet népies és nemzeti koreográfiái

Az 1910-es évek végén és az 1920-as évek elején már jó néhány mozdulatművész táncol Kodályra vagy Bartókra. A Bartók-táncok a korban forradalminak számítottak és e zeneválasztás, már eleve feltételezett egy haladó szellemiségű befogadókörzetet. Hiszen Kodállal szemben, a gyakran meglehetősen disszonáns elemekkel tarkított zenéket alkotó Bartókot, sokáig csak egy műveltebb közönség fogadta el. Az 1930-as években kifütyülték Bartók egy zeneakadémiai koncertjét és mint korábban olvashattuk, Palasovszky 1946 körüli ellehetetlenítésében is szerepe volt annak, hogy az író Bartókot is népszerűsítette. Dienes Valéria 1917–18 környékén készített Bartókra táncokat,⁵⁵⁵ amelyre később így emlékezett vissza: „Bartók *Siratóénekét* is megtáncoltuk. Soha nem felejttem el, Révész Ilus milyen őszintén csinálta Bartóktól a *Szeretőm táncolt*. Nem volt abban semmi különleges technikai bravúr, hanem a mozdulatok törvényszerűségéből fakadó fiatalos, egyszerű, közvetlen, keresetlen táncos elemek meggyőző együttese.”⁵⁵⁶ Bierbauer Clarisse 1921-ben adta elő Bartók *Tóth legények táncát*,⁵⁵⁷ amelyre, legalábbis arra, hogy népdalokra táncoljon, Balázs Bélától kapott ihletet.⁵⁵⁸ Bierbauer sógornője leírja, hogy 1918-ban Balázs javasolta

⁵⁵⁵A Dienes-iskolában a *Két sirató énekre* illetve *A szeretőm táncolra* (Forrás: Az Orkesztikai Társaság táncmatinéja. Modern Színpad, 1918. március 23. Forrás: OA–MGY, jelzet: mmh-p-00002_07)., illetve Bartók *Elégijára* (előadva: 1918. szeptember 22-én a 37. gyalogezred III. művészestélyén. Forrás: OA–MGY, jelzet: mmh-p-00002_26) készültek koreográfiák.

⁵⁵⁶DIENES 1977. i.m. 54.

⁵⁵⁷ 1921. március 4-én, OSZMI Táncarchívum, Tiszay-hagyaték.

⁵⁵⁸ Balázs Béla, aki maga is professzionális szinten értett a zenéhez és saját kedvtelésből zenei improvizációkat alkotott, nemcsak munkakapcsolatban állt Kodállal és Bartókkal, hanem gyakran együtt is nyaralt velük.

Bierbauer Clarisse-nak, „hogy táncoljon valamit egy népdalra, ő tudna ajánlani egy nagyon kedves Krakowiakot, amit szívesen elzongorázna nekünk.”⁵⁵⁹ A dal leíratát – Bierbauer számára, ezután Graul Adrienn, Balázs Béla zongorajátéka alapján, elkészítette. Szentpál Olga (akkor még R. Szentpál Olga) 1923–1924-ben alkotta a *Siratót*, a *Medvetáncot* és az *Allegro Barbarót*,⁵⁶⁰ de ezek a táncok semmiképp se tekinthetők népiesnek. Dienes Valéria mozdulatai az orkesztika szabályait követték, Szentpál pedig expresszív szólókat illetve csoporttal körbevett szólót mutatott be. Förstner Magda Kodály és Bartók táncairól, egyebek mellett az *Este a Székelyeknél*, a *Kicsit ázottant* és Kodály *Lentóját* öntötte táncba az 1922. március 12-i estjén, ellenben nem tudunk biztosat kijelenteni.⁵⁶¹ Ugyanez a helyzet a román származású Darmora előadásával, aki 1923. április 25-én a Vigadóban Kodály *Kádár István* históriás énekét, *Verd meg Isten* illetve *Katonanóta* népdalátiratait tűzte műsorára,⁵⁶² és Almássy Rózsi táncaival is, aki 1921-ben népdalokra „magyar táncokat”, valószínűleg karakertáncokat adott elő.⁵⁶³ E mozdulatművészek többnyire zenei tanulmányokat végeztek, Förstner és Szentpál Fodor-növendék volt, így a zeneválasztás nyitottságukkal és professzionális zenei tudásukkal is magyarázható. A „magyaros” zeneválasztást: legyen szó akár Brahms *Magyar táncairól*, akár Bartókról vagy Kodályról illetve a magyar népdalokról nem szabad népiesnek bélyegeznünk, hiszen, külföldön ugyanekkor jelentek meg a Kodályra, Bartókra táncolt koreográfiák: Mary Wigman 1919-ben Brahms *Magyar Táncaira*, 1924-ben Bartókra és Kodályra (*Tanzrhythmus I és II.*), 1937-ben pedig magyar népdalokra (*Vier Tänze nach ungarischen Volksliedern*) készített koreográfiákat. Harald Kreuzberget Brahms *Magyar táncai* ihlették meg. Martha Graham híres Kodályra előadott szólóját, a *Lamentationt* (a *Siratót*) 1930-ban alkotta.

Az egyik első nemzeti mozdulatművészeti darab az 1920-as évek elején született meg, és Riedl Klára nevéhez kötődik. A Riedl-testvérek (Riedl Klára és Riedl Margit) a Dienes-iskolába jártak, ám nagyon korán kiváltak belőle. Klára filmrendezéssel és

Lásd: GRAUL Adrienn: Palackposta (15. doboz), 1. rész (Amíg összekerültünk), Mozaikok 1. füzet, 11. Magyar Építészeti Múzeum, Borbíró Virgil hagyatéka, amelyben Graul Adrienn (Borbíró Virgil felesége) leírja, hogy Balázs Béla egy svájci vagy ausztriai nyaralás során, Bartókkal és Kodállal együtt, egy éjjel lefeküdt a nedves fűbe, és a csillagokat nézték.

⁵⁵⁹ Uo. 8–9.

⁵⁶⁰1923.02.25., Vigadó. Forrás: OSZMI, Táncarchívum, jelzet: 2/44/25., illetve 1924.05.03-a, Renaissance Színház, Uo., Tiszay-hagyaték.

⁵⁶¹Förstner Magda és E. László György táncos pantomim estje, 1922. 03. 12-én, Zeneművészeti Főiskola. Forrás: OSZMI Táncarchívum, jelzet: TA886/166, program.

⁵⁶²OSZMI Táncarchívum, Tiszay-hagyaték.

⁵⁶³Művészest, 1921. 12. 03-án, a Zeneakadémián, program. Forrás: OSZMI Táncarchívum, jelzet: 2/44/13.

koncertszervezéssel is foglalkozott, míg Margitnak mozdulatművészeti iskolája volt. Riedl Klára leginkább a nemrég előkerült *Isten tenyerén* című, szocio-dokumentum filmjéről ismert. Riedl Klára azonban már 1920-as években rendezett filmeket, egyebek mellett táncfilmet is (1926 környékén). 1921-ben mutatatta be a Várszínházban a *Magyarország történelmi képeit*, amely tíz jelenetben mozgó élőképeket vonultatott fel.⁵⁶⁴ Riedl Margit nemzeti táncai, Riedl Klára nemzeti élőképeinél később keletkeztek. Riedl Margit munkássága inkább lélektani irányultságú, mint nemzeti volt, oktatásával a „test kulturán keresztül a lélekniveau-t” akarta emelni, és létrehozni egy mindenben iskolai kötöttségtől és konvenciótól mentes, önmagából kifejlődő teljes individualitást.⁵⁶⁵ Huzly Imre *Élet és élettükröztetés* című írásában, mint Riedl Margit kapcsán írja: „A mozdulat művészeiben ma az alkotásnak egy szentháromsága él: az író, a színész és a táncos keresi egymás kezét. Olyan alkotóterülethez közeledik tehát, melyen korlátlanul érvényesülhet az egyén, szabadon irányít a felfogás, beszél a mozdulat. Nem a technikai bravúr, de a kifejezés mélysége, nem a test lélektelen és egyéntelen iskolázottsága, hanem a psychikumon (sic!) átsugárzó psyche (sic!) mozdulattal megnyilatkozó mondanivalója a fontos”.⁵⁶⁶ Riedl Margit, Dénes Tiborral szavaló és mozgáskórusokat rendezett.⁵⁶⁷ Legismertebb számai közé tartozott a *Haláltánca*, amelyet később a kissé problematikus besorolású⁵⁶⁸ margitszigeti *Jedermann Halál útja* jelenetében fejlesztett tovább.⁵⁶⁹ Riedl fennmaradt programjai alapján munkásságának csak egy részét alkotják a magyaros táncok. Az 1921-től csoportos előadásokon szereplő táncosnő,⁵⁷⁰ inkább a Dalcroze irányzatra jellemző zenei számokat, mint a *Tűzet* (Beethoven), vagy lélektani számokat, hangulatokat táncolt meg. Bach *B-moll prelúdiumában* a „lélek mozdulatlan feltárulkozása”, Brahms *Edwardjában* a gyilkos indulatok, Max Reger *Träume am Karminjában* a fiatal lányok nosztalgikus szerelmi

⁵⁶⁴BOZZAY 1931. i.m. 795.

⁵⁶⁵Riedl Margit klasszikus táncestélyének programja, 1925. február 23., Vigadó. Forrás: OSZMI Táncarchívum, jelzet: Fond 2/44, 31.

⁵⁶⁶Uo.

⁵⁶⁷[n. n.]: Mozdulatművészet és szavalókórus. *Napkelet*, 1933. 463-464.

⁵⁶⁸Az 1933-ban és 1934-ben bemutatott *Jedermann* története vizsgálatot érdemel, tudniillik, hogy mennyiben kötődik a Dienes-iskolához és mennyiben Riedl Margithoz. Az alábbi, 1934-es cikk szerint a mozdulatkórusokat Riedl Margit tanítványai alkották és Riedl négy táncjelenetet komponált (az 1933-as cikkekben Dienes neve van említve). Preisich Irén, egykori Riedl-tanítvány, aki táncolt a margitszigeti *Jedermannban*, megerősítette, hogy Riedl komponálta a *Jedermann*t. Illetve, hangsúlyozta, hogy a Riedl- és Dienes-iskolának semmi köze se volt egymáshoz. Lehetséges az is, hogy a *Jedermann* több verzióban lett bemutatva.

⁵⁶⁹Előadva egyebek mellett Riedl Margit és növendékeinek mozdulatművészeti matinéján, 1931. április 19. Belvárosi Színház. Forrás: OSZMI Táncarchívum, jelzet: 2/44/41. A *Jedermann*hoz lásd: DÉNES Tibor: Jedermann-előadás a Margitszigeten. Szent István-heti ünnepi játék augusztus 18-án. *Élet*, 1934. augusztus 2. 650–651: 651.

⁵⁷⁰Művészt Almássy Rózsi, Dolinay Ilona, Riedl Margit és Tompa Márta részvételével, Zeneakadémia, 1921. december 3. Forrás: OSZMI Táncarchívum, jelzet: 2/44/13.

élménye öltött mozdulatot.⁵⁷¹ A későbbiekben, Riedl történeteket, mint *Az önző óriást* is bemutatott. Riedl Margit 1930 után kezdett népies koreográfiákat készíteni. Ez körülbelül az az időszak, amikor kötelező jelleggel, az egyes iskolákban néptáncot (vagy népies táncot) is oktatni kellett. A Tánc- és Mozdulatművészet Tanítóképző Országos Tanfolyam 1939-es vizsgaanyagában néptáncokat is találunk: a palotást, a verbunkost, a csárdást és a virágtáncot, de ezek a teljes anyaghoz képest, amelyben az akrobatika vagy például a spanyol tánc is helyet kapott, elhanyagolható mennyiségnek számítanak.⁵⁷² Riedl magyar táncai, az 1930-as években elszaporodó külsőségeiben (kosztüm, téma, zene) népies koreográfiák közé tartoznak. Ezt az irányt képviselte még a Dienes-iskola, a Kállay- és a Berczik-iskola, illetve Korb Flóra. Riedl Margit első népies koreográfiái 1931-ben születtek, ekkor az áprilisi estjén Bartók *Gyermekdalaira* táncolt,⁵⁷³ és a Tormay Cécile-féle Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetségével (a MANSZ-szal) szövetkezve, növendékei, 1931. május 12-én a *Magyar asszonyok álma* illetve a *Magyar tánc* csoportkompozíciókat mutatták be.⁵⁷⁴ Riedl legismertebb népies táncát, a *Magyar aratólányok táncjátékát*, amelyről filmfelvételt is ismerünk, több alkalommal, például 1934-ben is bemutatta. Riedl jobboldali munkásságát mindenképp ambivalencia jellemezte. Az első zsidótörvény ellen tiltakozók között, csak egy mozdulatművészt, Riedl Margitot találjuk, ami egy „nemzeti koreográfus” részéről hihetetlen bátor tettnek mondható.⁵⁷⁵ (Népies videó mappa 1)

A másik főként külsőségeiben nemzeti koreográfiákat alkotó mozdulatművész, Korb Erzsébet testvére, Korb Flóra volt, aki a Bierbauer Clarisse-nál és Szentpál Olgánál folytatott tanulmányok után, az 1930-as években, társulatával, a Korb Flóra Balettel beutazta egész Európát. Korb Flóra kihasználva a korszakban felerősödő nemzeti érzéseket és a népi témák felé fordulást, a „nemzeti revü” magas színvonalú alkotójává vált. Drezdai és berlini turnéja során, Martin Munkácsinak a táncosnő berlini Wintergartenben tartott előadásáról készített fotóit a *Berliner Illustrirte Zeitung* közölte le, illetve a francia *Archives internationales de la danse* 1934. áprilisi számában, egykori mesterének férje, Rabinovszky Máriusz

⁵⁷¹Riedl Margit klasszikus táncestélyének programja, 1925. február 23., Vigadó. Forrás: OSZMI Táncarchívum, jelzet: Fond 2/44, 31.

⁵⁷²OSZMI Táncarchívum, Tiszay-hagyaték, 4647.

⁵⁷³Riedl Margit és növendékeinek mozdulatművészeti matinéja, 1931.04.19., Belvárosi Színház. Forrás: OSZMI Táncarchívum, jelzet: 2/44/41.

⁵⁷⁴A Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetségének jótékony célú műsoros estje, 1931. május 12., Zeneakadémia. Budapest Főváros Levéltára, IV.1420c, Színházi és közművelődési iratok, Zeneakadémia iratai.

⁵⁷⁵Az első zsidótörvény elleni tiltakozást 1938. május 5-én Riedl Margit is aláírta. A magyar irodalom, tudomány és művészet művelőinek deklarációja az interneten is több helyen fellelhető. Lásd például: <http://www.danielcsoport.hu/tortenelem/pesti-naplo-1938-evi-majus-5-magyar-kozeleti-szemelyek-deklaracioja/>. Utolsó letöltés dátuma: 2014. december 11. Ugyanígy már korábban hivatkoztunk rá, hogy a jobboldali Riedl, baloldali iskolákkal működött együtt és azok zsidó származású növendékeit (mint a ma is még élő Preisich Irént) jobboldali (szélsőjobbra is emlékeztető) rendezvényekre csempészte be.

művészettörténész, Szentpál Olga, Dienes Valéria és a Gyöngyösbokréta mellett, mint a külföldön igen népszerű, stilizált magyaros motívumokból építkező koreográfust, Korb Flórát említette meg.⁵⁷⁶ (Népies videó mappa 2 és 154–155. kép) Korb Flóra népi balettjeiről (*Magyaros tánc, Mézeskalács balett, Magyar fesztivál tánc*)⁵⁷⁷ a magyar tévéhíradó 1933. augusztusi *Mézeskalács balett* felvétele alapján nyerhetjük a legteljesebb képet. Legnépszerűbb művét egy hatalmas, tükrös mézeskalács szív díszlet előtt, négy férfi és négy női magyaros ruhába öltözött táncosnő járta. Ugyancsak kellékként szerepeltek a táncban a mézeskalácsot utánzó „huszárlovak” is. A koreográfiában a néptánc stilizálva jelent meg, csupán a látvány fokozását szolgálta. Korb Flóra oeuvre-je nem csak önmagában érdekes, tudniillik, hogy távolodik el a művész a klasszikus mozdulatművésztől és lesz népies mozdulatművész, hanem pályájával árnyalja a Szentpál-iskoláról tudottakat is. Korb 1925 és 1930 között tanulhatott Szentpál Olgánál, így a későbbi népi koreográfiái, egyben az is feltételezik, hogy a „mester”, Szentpál Olga, esetleg már az 1925 utáni időszakban gondolkozhatott a népi táncelemek felhasználásán.

Korb Flóra és Riedl Margit mellett, az 1930-as években a Dienes-iskolában is születtek „népies” táncok, azonban a Dienes-iskola koreográfiái inkább a nemzeti, mint a népies alá tartoznak. Dienes a korábban említett „új nemzeti identitás” alatt egy nemzeti-keresztény identitást értett, történelmi, keresztény műveiről már korábban írtunk. A *Történelmi divatbemutatóban* (1931) is volt például magyaros jelenet, parasztlányok falusi munkát jelképező táncokat jártak.⁵⁷⁸ Népies alatt, a Dienes-iskolában 1940 körül, többnyire a tanítványok által készített koreográfiákat értjük, mint például a Ranodler Intézet Klára Ipari Leány Középiskola 1942. júniusi *Magyar tánc* előadását vagy a Szent Erzsébet Leányklub Magyar Estjének *Magyar kettősét* (zene: Bartók, 1942).⁵⁷⁹ Az Orkesztikai Játékszín (vezető: Molnár István) előadásaiba is előfordultak Bartók adaptációk, Halmy Lujza *Burleszkje* például, de Molnár orkesztikai tevékenysége nem vetíti előre későbbi népies tevékenységét. Molnár az orkesztikába „az új expresszivitás” megteremtője. A megmerevedett duncani rendszerbe „friss vért” csempészett. A Berczik-iskolában a *Forgató, Andalgós, Párnás* (zene: Bartók, 1946), a Kállay-iskolában a *Magyar tánc* (1931) képviselte a népies irányt.⁵⁸⁰

⁵⁷⁶Dr. RABINOWSKY: Hongrie (Informations Internationales). *Archives internationales de la danse*, 2. 1934/2. 76.

⁵⁷⁷A program az OSZMI Táncarchívum, Szentpál-hagyatékában található.

⁵⁷⁸A *Reggel*, 1931. március 9. (Újságkivágat az OA–MGY gondozásában.)

⁵⁷⁹Az OA–MGY gondozásában lévő programok alapján, jelzet: Dvh-0124.

⁵⁸⁰A programok magántulajdonban vannak. A *Magyar tánc* Kállay Lili 1931. május 20-i vizsgaelőadásán lett bemutatva, a *Forgató, Andalgós, Párnás* Kovács Éva és Szöllősi Ágnes II. táncművészeti bemutatóján (1946. május 31., Zeneművészeti Főiskola).

A kisebb alkotóktól is, mint például Kepes Évától, 1935 körül már születtek népies koreográfiák. (156–159. kép)

A népies koreográfiák eddigi példái, külsőségeikben (kosztüm, téma, zene), nem pedig mozdulataikban számítanak népiesnek. A magyar népies koreográfiák egy másik típusában, a művészek törekedtek, hogy beemeljenek népi mozgáskincset is a műveikbe, a népi táncok tanulmányozásából vagy rekonstruálásából születtek meg a koreográfiák. Természetesen nem népi táncokról beszélünk itt, hanem arról, hogy egy népies koreográfia készítése előtt a művész, hosszabb-rövidebb ideig tanulmányozta a néptáncokat is. Úgy mond, a pozitivisták néptánc kutatás első lépcsőjénél tartunk, amikor már nemcsak népi karaktertáncokat akarnak a mozdulatművészek alkotni. E jelenség egyik első előzménye az 1896-os budapesti Millenniumi Kiállítás, amelynek keretén belül Jankó János néprajztudós kezdeményezésére Néprajzi Falu épült. A kiállítás tartama alatt a felhozott parasztok a faluban éltek és a látogatók előtt lakodalmat, táncot, népszokásokat is bemutattak.⁵⁸¹ A millenárishoz kapcsolódóan, mint Kaposi Edit rámutatott, vidékeken is rendeztek millenáris ünnepségeket, amelyen belül a palotást, a körmagyart és a virágtáncot szemléltették.⁵⁸² Az 1920-as években, az elvesztett háború, és „új identitás” teremtés következtében, illetve az etnográfiai érdeklődés fellendülésével, jócskán megszorodtak a vidéki előadások, 1924-ben Nagykállón kállai kettőst, 1925-ben Sopronban páros verbunkot táncoltak.⁵⁸³ Ezeken a bemutatón a néprajztudósok, köztük Gönyey, akinek a Gyöngyösbokréta elindulásában is szerepe volt, jelen voltak. Amikor leszögezzük, hogy a tudományos igényű népies mozdulatművészeti koreográfiák alkotói kezdetben biztos, hogy nem a Gyöngyösbokréta hatására fordultak a népi felé, mivel mára Gyöngyösbokréta fellépése előtt beindul az ilyen jellegű mozdulatművészeti koreográfiák készítése, a mozdulatművészeti művek előzményeül ezeket a vidéki bemutatásokat és az etnográfiai kutatásokat kell megjelölnünk. Ezt erősíti az a tény is, hogy noha az Állami tanfolyam (ekkor: Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyam) 1931/32-es tanévében, még nem szerepeltek a korábban említett „magyar táncok”, de magyaros lépéseket be kellett mutatniuk a hallgatóknak.⁵⁸⁴ Hovatovább, a népi írók műveivel is kissé problémás az összevetése ezen koreográfiáknak, mivel a műveket alkotó koreográfusok, Békéssi Máriát kivéve, nem egy új nemzeti identitás

⁵⁸¹PÁLFI Csaba: A Gyöngyösbokréta története. *Táncstudományi Tanulmányok*, 1969–1970. Felhasználva az online változatot: <http://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta10/index.php>. Utolsó letöltés dátuma: 2014. december 5. A Millenniumi Néprajzi Falu előzményei közé tartozik az 1885. évi Országos Kiállítás, ahol különböző falvak parasztszobáinak berendezését mutatták be.

⁵⁸²KAPOSI Edit: *Bodrogköz táncai és táncélete 1946–1948*. Budapest, Planétás, 1999. 23.

⁵⁸³Ennek részletes elemzését lásd: DÓKA Krisztina: *A magyar táncfolklor átalakulása (1896–1945)*. ELTE BTK, Irodalomtudományi Doktori iskola, 2011. doktori disszertációját.

⁵⁸⁴OSZMI, Táncarchívum, Tiszay-hagyaték.

megteremtésén fáradoztak, mint mondjuk a népi írók többsége. Ráadásul nem ideológia vagy származás, hanem a népies stílus illetve tudományos igényesség ötvözete alapján soroljuk egy kategóriába e szinte kizárólagosan budapesti származású művek alkotóit.

A „tudományos népiesség” első képviselője Dr. Békéssi (Békéssy/Békési) Mária, egykori Dienes-tanítvány volt, aki a mozdulatművészeti diplomája mellett bölcsész egyetemi és zeneakadémiai végzettséggel rendelkezett. 1926-ban nyílt iskolájában, a magyar mozdulatművészet megteremtésén fáradozott és magyar szellemiségben vezette iskoláját. Mint írja Bozzay, életre keltette a már csak muzeális megkövülttségben ismert magyar táncformákat, s a magyar zene ritmusát. Technikája kizárólag magyar motívumokból építkezett.⁵⁸⁵ Az első fellépésére a Békéssi-iskolának, 1926. március 11-én, a Vigadóban került sor. Noha nem tudjuk, hogy mit jelent az életre keltette a magyar táncformákat kifejezés, de erről és a betiltási fejezetben említett jegyzőkönyv azon megjegyzéséről, miszerint Békéssi a Gyöngyösbokréta alapján faji, nemzeti mozgásművészetet akart csinálni, arra következtethetünk, hogy Békéssi komolyabban tanulmányozta a népi táncokat. Ugyanakkor, a következőekben említett, tudományosan népies koreográfusokkal szemben, az ő művészete nemzeti jellegű is volt. Békéssi Mária együttese, 1928. május 17-én, majd 1931. május 30-án, a Zeneakadémián tartott előadást.⁵⁸⁶ A már említett, Paulini Béla nevéhez kötődő, Gyöngyösbokréta mozgalom, Békéssi Mária estjeinél későbbre datálható. A Gyöngyösbokréta 1931 és 1944 között⁵⁸⁷ olyan népzenei és néptánc bemutatókat rendezett, amelyek bekapcsolták a vidéki parasztságot is a főváros és az előadó művészet keringésébe.⁵⁸⁸ Az első Gyöngyösbokréta bemutató 1931 augusztusában volt, Budapest székesfőváros anyagi támogatásával. (160–161. kép) Paulini Béla rendezésében, néhány parasztcsoport eredeti néptáncokat táncolt a Városi Színházban.⁵⁸⁹ A különböző vidékről érkezett csoportokat ugyancsak Paulini szervezte meg. A háttérben azonban nem a korábban népies produkciókat szervező Paulini, hanem több szakértő volt, akikben addigra kristályosodott ki, hogy szükség lenne egy népi, nemzeti táncegyüttesre.⁵⁹⁰ Az állam megfelelő turisztikai és pénzügyi forrásnak tekintette Paulinit, így bizalmat szavazott neki: az 1931. évi augusztus 20-a környéki Szent István-hétre engedélyezte és támogatta a

⁵⁸⁵BOZZAY 1931. i.m. 153–154.

⁵⁸⁶Budapest Főváros Levéltára, IV.1420c, Színházi és közművelődési iratok, Zeneakadémia iratai.

⁵⁸⁷Az 1944-es előadás már elmaradt.

⁵⁸⁸A Gyöngyösbokréta Szövetséget hivatalosan 1947-ben szüntették meg.

⁵⁸⁹VOLLY István: A Gyöngyösbokréta indulása. *Táncstudományi Tanulmányok*, 1976–77. 345–366: 354.

⁵⁹⁰GÖNYEY i.m. Gönyey több nevet (Györfy Istvánt, Somogyváry Gyula képviselőt és Kovács házi Vilmos városi tanácsnokot) is megemlíti a mozgalom szellemi atyjai között.

programját (programjait).⁵⁹¹ Paulinit a dunántúli, a felvidéki és az alföldi falvak kiválasztásában, hogy hol található élő népviseletet, jó népi táncokat és népszokásokat Gönyey Sándor néprajztudós segítette. Ezután a falvakat körbe járták, és kiválasztották a tizennégy falu több száz (250) szereplőjét, a Városi Színház színpadának majdani résztvevőit. A Gyöngyösbokréta sikerét jelzi, hogy ezután minden évben meg lett ismételve a fellépése. 1934-ben, részben, hogy a vidéki szétszórt és önálló életet élő csoportosulásokat (például Búzavirág) egy nagy közösségbe beolvasszák, megalakult a Magyar Bokréta Szövetség, és megjelentették a Paulini Béla által szerkesztett *Bokrétások Lapját* is. A Gyöngyösbokréta eljutott külföldre, illetve a külföldi sajtó is ismertette fellépéseiket. A Gyöngyösbokréta legfontosabb mozdulatművészeti jelentősége, hogy viszonylag autentikus népi táncot tűzött műsorra. Noha, érték ezzel kapcsolatos kritikák, például népdal helyett nótákat hoztak a résztvevők, de mindezek ellenére, a Gyöngyösbokréta mégsem a 19. századi néptáncnak nevezett „karaktertáncot” közvetítette. Sikeréhez, egyáltalán indulásához, hiába volt meg egy pozitívista néprajz irányzat hazánkban (amelynek képviselői folyamatosan filmre rögzítették a táncokat) szükség volt a nemzeti aktuálpolitikára is. A Gyöngyösbokréta, noha későbbi Békéssi Mária indulásánál, Nagy Etel vagy Szentpál Olga népi koreográfiáira már hathatott.

Az 1930-as években két ismertebb mozdulatművész, Nagy Etel és Szentpál Olga tanulmányozta a népi táncokat. Noha Nagy Etelről nem túl sokat tudunk, Vas István néhány megjegyzéséből, tudniillik, hogy Nagy Etel magyar táncokat akar csinálni néptáncból, paraszti mozdulatokból kiindulva,⁵⁹² illetve, hogy a táncosnő román parasztasszonyoktól tanult táncolni, utánozta a lépéseiket, amelyet utána Bartók román táncainál alkalmazott a koreográfiájában,⁵⁹³ arra következtethetünk, hogy Nagy Etel is az inkább tudományosabb népi irányzat képviselője lehetett, aki beemelt mozdulatokat a népi mozgáskincsből. A „tudományos” népies koreográfiák legfőbb képviselője azonban kétségkívül Szentpál Olga volt. Szentpál Olga érdeklődése 1930 körül ismét Bartók felé fordult. Ekkortájt a tanítványok is alkottak saját Bartók-kompozíciókat, például a *Májusi táncokat*: a fogócska, bújócska, oláh tánc stb. című etűdöket. Szentpál Olgánál az áttörést azonban a Gyöngyösbokrétával való találkozás jelentette. Az 1920-as években Szentpált, mint szakképzett zenetudóst, lenyűgözte Bartók Béla, Kodály Zoltán vagy Lajtha László munkássága, ám az akkori

⁵⁹¹Ez idő tájt (1930 körül) az augusztus 20-i Szent István-hét volt a magyar turisztika kiemelt fontosságú eseménye. Ennek keretében adtak elő több mozdulatművészeti darabot is. Programjait alatt azt értjük, hogy Paulini, nemcsak a Gyöngyösbokréta előadását szervezte ekkor, hanem Volly István tanulmánya szerint, a Nemzeti Kamara Színházban a Csákvári Magyar Földműves Játékszín egész estét betöltő műsorát is.

⁵⁹²VAS 1981. i.m. 195.

⁵⁹³Uo. 388.

„magyar táncot” ízléstelennek gondolta, az erőszakos hazafias nevelés gondolata pedig taszította.⁵⁹⁴Noha Szentpál Olga a Gyöngyösbokréta előadásait revüszzerűnek tartotta és koreográfiai feldolgozásai nem nyerték meg őt, a táncosok és a látott táncok ritmusai lenyűgözték, és mint kifejtettük korábban, a Gyöngyösbokréta előadásokat, Szentpál Olga egy tanítványával mindig lejegyeztette. Előadás közben pedig úgymond „ülve táncolt”, tehát lábaival próbálta utánozni a látott mozdulatokat. Szentpál Olga a későbbiek folyamán a *Csupa játékot* is szemmel követte. A látott népi hatások mellett, az 1930-as évek második felétől, a mozdulatművész, a Szentpál-táncos Pártos Géza és Pásztor János gyakorlati néptánc ismereteit, előadásainál, szintén igénybe vette. Szentpál Olgát a népi felé terelte a Vajda János Társasággal való együttműködése is, amely 1931-ben a Magyar Iparművészeti Társulattal karöltve, a mikófalvai anyagból, népművészeti kiállítást rendezett, majd 1935. március 31-én, a Zeneművészeti Főiskolán, Móricz Zsigmond üdvözlőbeszédével, székely népi tánc és ballada előadást szervezett.⁵⁹⁵ (162. kép) Szentpál Olga 1934-től született népi koreográfiáinál azonban talán a Szegedi Fiatalok hatása a legerőteljesebb.⁵⁹⁶ Az 1920-as évek végén, a haladó szellemiségű szegedi egyetemisták a Bethlen Gábor körben tömörültek, amelynek radikális magja, az angol „settlement-mozgalom” mintájára a munkásság, a parasztság és az értelmiség kapcsolatát, párbeszédét sürgette.⁵⁹⁷ A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumát 1930-ban, a Bethlen-kör radikális magja, egy nagyon különböző érdeklődésű, és nem feltétlen szegedi kötődésű értelmiségi alapította meg. Tagjai között volt Radnóti Miklós író, Ortutay Gyula etnográfus, Erdei Ferenc szociológus, Buday György képzőművész, és Hont Ferenc rendező, színház esztéta is. A kollégium elnöke Buday György lett. A Szegedi Fiatalok népi felvilágosító munkát is végeztek, kiszálltak a szegedi és békési tanyavilágba, hogy ott kulturális előadásokat tartsanak, de ezzel egy időben a népi kultúrkinccs felkutatását, gyűjtését is tervbe vették. A Szegedi Fiatalok, miközben a munkásszínjátszás felé közelítettek, példaképüknek pedig Sík Sándor tették meg, egy új típusú népi színjátszás megteremtésén fáradoztak. Hont Ferencet Párizsból való hazatérése után (ahol például József Attila lakott nála), leginkább az foglalkoztatta, hogyan lehetne a szegedi Dóm téren szabadtéri előadásokat tartani. Ötletét támogatta a többi „szegedi fiatal” is, Buday vállalta a díszletek készítését, többen cikkeket jelentettek meg a *Széphalom*

⁵⁹⁴Az információk részben az OSZMI Táncarchívumának Szentpál-hagyatékából, részben magántulajdonosok anyagaiból származnak.

⁵⁹⁵OSZMI Táncarchívum, Szentpál-hagyaték.

⁵⁹⁶A Vajda János Társaság és a Szegedi Fiatalok tagjai között számos átfedés van, pl. Ortutay, Radnóti, Hont vagy Berczeli is mindkét társaság tagja.

⁵⁹⁷Ahol külön nem hivatkozok másra, ott a Szegedi Fiatalok ismertetését Kocsis 1973. i.m. 422–434. alapján végzem.

hasábjain.⁵⁹⁸ A Szegedi Fiatalok színházpoétikája értelmében, a modern kollektivitás szellemében, vissza kell térni a népi színjátszáshoz, és fel kell használni a szeged környéki népi játékok és misztériumjátékok maradványait. A népi, az archaikus (például középkori) és a modern között Berczeli teremtett kulturális hidat, aki kijelentette, hogy bár a mai ember világnézete egészen más, mint egykor volt, a mai kollektivitás eszméje hasonló a középkoréhoz, így a passiók formaelemeinek felhasználásával, egy új típusú kollektív színház hozható létre. „De a mi Júdásaink nem harminc ezüstért árulják el az Embert, hanem milliárdokért, s hogy igazán átérezhessük az Ige tragédiáját, új mítoszt kell költenünk” – írja Berczeli *Szavalókórus és szabadtéri játékok* című írásában.⁵⁹⁹ Tulajdonképpen tehát, a Szegedi Fiatalok is, egy új mítoszt, egy új megváltást akartak a népi beemelésével megteremteni. Ezzel kijelölve helyüket, a bevezetőben jelölt népi-nemzeti síkon: tudniillik, hogy a tisztán népi irány, a gyökerekhez való visszatérésben a megváltás lehetőségét látja. Másrészt, a szegediek, nemcsak a népi szinten értelmezhetőek, hanem összevethetőek az 1920-as években működő avantgárd csoportok ars poeticáival is, elsősorban Palasovszkyék *Manifesztumával*, és annak alábbi soraival: „új igéket a hirdetőtáblákra”, „új víziókat a falakra”, „új mítoszokat az arénákra”, „új Kórusokat a piacokra.”⁶⁰⁰ A párhuzam a Palasovszky-féle színjátszás és a Szegedi Fiatalok színházideája között tagadhatatlan, még ha a korból adódóan, (az egyik egy 1920-as évekbeli, a másik pedig egy 1930-as évekbeli jelenség), az új mítosz teremtést és a kollektív megváltást más-más módon képelték el. Szentpál Olga 1933-ban, 1935-ben és 1937-ben, amikor a Szegedi Szabadtéri Színjátékok koreográfusa volt, hosszabban időzött Szegeden. Nemcsak barátságba került a Szegedi Fiatalok tagjaival, hanem falukutatásaikban is részt vett. Kapcsolata a szegediekkel rendkívül összetett: Hont Ferencsel többször együtt dolgozott, Radnótiék gyakran vendégeskedtek nála, Sík Sándor pedig elküldte neki *Advent* című oratóriumát. A legszorosabb azonban Ortutay Gyulával volt a kapcsolata, Ortutay félig családtagja lett, hiszen a Szentpál-együttes egyik vezető táncosának, Kemény Zsuzsának udvarolt. Ortutay Kemény Zsuzsát, aki Szentpál Olga népies koreográfiáinak (például a *Mária-lányoknak*) is a szereplője volt, 1938-ban feleségül vette.

A Szentpál-iskola 1930-ban bemutatott koreográfiái, a *Május tánc* (vagy *Zöldágjárás*, 1930) és a *Júlia szép leány* (1930, kosztüm: Jaschik Álmos, zene: Bartók Béla) már Szentpál Olga

⁵⁹⁸Hont Ferenc. In. *Búvópatakok. A két világháború közötti baloldali folyóiratok szerkesztőinek, munkatársainak emlékezései*. Gyűjt. M. PÁSZTOR József, Budapest, A Petőfi Irodalmi Múzeum és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa, 1976. 61–66: 64.

⁵⁹⁹Átvéve: Kocsis 1973. i.m. 427.

⁶⁰⁰ Kocsis 1973. i.m. 565.

népi és erdélyi érdeklődésének előzményei. Ugyanakkor, a *Júlia szép leány*, amelyet a Münchener Tánckongresszuson, már csak az érthetőség kedvéért is, *Das Lamm Gottes (Isten báránya)* címmel tűztek műsorra, kapcsolódik Szentpál 1930 körüli keresztény koreográfiáihoz is. (163. kép) A *Júlia szép leány* és a *Május tánc* már nem az expresszionista periódusába esik Szentpálnak. A *Júlia szép leány*, eltávolodva, vagy szabadon értelmezve az ismert székely balladát, a bárány helyett egy angyallal megjelenő bárányt mutatott be. Ugyanakkor, mivel Szentpál Olga egy nagyobb szabású koreográfiát szeretett volna színre vinni, az eredetihez képest megnövelte a szereplők számát, így lehetősége volt csoporttáncokat is bemutatni. A koreográfiában megjelenő angyalok illetve a parasztlányok csoporttánc közül, a parasztlányok tánca, akár egy népies táncként is felfogható. Merényi Zsuzsa, Szentpál Olga népies művei között, megemlíti a *Várablakok alatt* (1935) vagy az *Egyszer egy királyfi* (1932) című darabot. A *Várablakok alatt* iskolapéldája a Szentpál-iskola 1935 utáni darabjainak: népies kosztümjei a kor hangulat dokumentumai, amelyekről akár egy ismeretlen Szentpál darabra is asszociálhatunk. (164. kép) E keresztény koreográfia glóriás szent alakja, Dienes Valéria keresztény misztériumait idézi fel bennünk. Másrészt viszont, a *Várablakok alatt*, Szentpál Olga tudományosan történelmi darabjai közé tartozik. Szemben Dienes Valériával, Szentpál Olgának a történelem nem a dicső múltat jelentette, nem identitásképző jellemzője miatt volt fontos. Szentpál Olgát a történelem, tudományos szempontból érdekelte, számára az a megismerendő, ősi gyökereket jelképezte. A mozdulatművész a történetiség felé, a tánc felől közelített. Gombosi Ottó segítségével és ihletésére olasz reneszánsz táncokat rekonstruált, amelyeket aztán több darabjába is beépített.

Az *Egyszer egy királyfi* pedig arra világít rá, hogy a gyermekdarabokban is helyet kaptak a varázs vagy pásztortáncok stb. Az egyik „népies” Szentpál-iskolában bemutatott gyermekdarab a *Falusi búcsú* volt.⁶⁰¹Szentpál Olga mellett, azonban, az iskola a már említett népi elemeket közvetítő munkatársai, például Pásztor János is, alkottak népies koreográfiákat, például a *Táncosok és művészek második estjén* (1942. 04. 06-án), Pásztor a *Legényest* adta elő. Egy 1936-os esten pedig a tanítványok népies kompozícióit, *Ősi motívumok* címen (1936, *Májusfa*, *Kosártánc*, *Szalagugrós*, *Kis botos tánc*, *Forgó tánc* stb.) mutatták be. Szentpál Olga két legfontosabb népies mozdulatművészeti darabja kétségkívül a *Magyar halottas* (1935) és a *Mária-lányok* (1938), de emellett még Szentpál jó néhány népies művön dolgozott. Ebben a periódusban alkotta a mozdulatművész a *Paraszt táncszvitet* (1938, zene: Bartók Béla) vagy a *Kanásztáncot (Botugratóst)*, (1939) is. Szentpál

⁶⁰¹Előadva: 1936. június 3-án, a Fővárosi Vigadóban.

Olga két ismert népies koreográfiája közül a korábbi, a *Magyar halottas*. A *Magyar halottas* 16. századi zenére készült és az 1690-ben az *Ungarländischer Simplificissimus*ban ismertetett ősi magyar halotti torszokást mutatott be, miszerint egy halott ruhájába öltözött személynek, fehérre festett arccal, a torkor el kell táncolnia az elhunyt életét. (165. kép) Hossza tizenhárom perc volt. A színen egy fehér abrosszal letakart asztal állt, rajta gyertyákkal. Előbb a gyertyákat meggyújtó legény, majd az asszonyok érkeztek a színpadra, akik körbeülték az asztalt. Különböző táncok következtek ezután: az anya sirató tánca, a gyertyás tánc, a halott fiú ruhájába öltözött személy tánca, halott ébresztő tánc, végül népies csoporttáncok. A mű Merényi Zsuzsa megállapítása szerint, már néptánclépésekből állt.⁶⁰² Szentpál Olga későbbi népies műve a többször rekonstruált *Mária-lányok*, amely a Vajda János Társaság szegedi estjére (1938. március 23.) készült. Története, a Szeged Alsóvárosi Ferences templom Fekete Mária kegyképét veszi alapul, amelyhez az évszázadok során különböző népi hiedelmek kötődtek. A Santa Maria Maggiore alapításának, a Havas Boldogasszonynak a napján, ma is élő szokás, hogy szegedi és Szeged környéki népesség, a Fekete Mária kegyképhez elzarándokol. E Havas Boldogasszony nagybúcsúkat Móricz Zsigmond is megörökítette a *Rózsa Sándor a lovát ugratja* című művében: „Erre a napra megindul a tanyák népe, a puszták túró, törő, nyüzsgő lakossága, és tízezres tömegben vándorol be gyalogszerrel a városba. Ahogy a görög kolóniák népe, ahogy a keleti vallások hívei mindig az anyafészek után esengenek: a szegedi pásztor, gazda és munkásnép minden tagja ide vágyik be, a havi búcsúra, az ős otthonba, ahonnan jöttek, ahova hazamenni egyértelmű a földi boldogsággal, üdvösséggel: Szegedre. Szent énekeket énekelve gyalognak a puszta avarjában, torzsájában, forróságában, s éjszakájában. Mert a távolról jövők már előtte való este indulnak, s egész éjszaka rójják mezítlábbal még ebben az időben az utat. Toronyiránt. Ha lehet. Ha nem állja útjukat a vadvíz. Keresztet visznek magukkal. Elöl megy a keresztvivő. A keresztet legtöbbször maga faragta. Különös alkotások ezek. Az idvességre vezető akasztófának csodálatosan egyszerű és szimbolikus emléke. És énekeket énekelnek, amelyek ezerévesek, s ha újabban költek is, teljesen az ezer és másfélezer év előtti énekek szellemében.”⁶⁰³ Ezeket a búcsúkat Szentpál Olga láthatta, hiszen a búcsúk ideje alatt többször Szegeden tartózkodott. A szegedi népszokásokkal, így a Fekete Mária legendájával is, Bálint Sándor ismertette meg Szentpál Olgát. De hát nyilvánvalóan Volly Istvánon keresztül is számos balladáról és játékról szerethetett tudomást. Ezek vizuális megfogalmazására pedig Buday Györgytől nyerhetett ihletet: példát hozva, Volly a *Népi*

⁶⁰²L. MERÉNYI 1978/79. i.m. 309.

⁶⁰³MÓRICZ Zsigmond: *Rózsa Sándor a lovát ugratja* (1941). *Havi Bucsú című rész*. Felhasználva az online változat: <http://mek.oszk.hu/01500/01501/01501.pdf>. Utolsó letöltés dátuma: 2014. november 27.

játékokban leírja, és korabeli népi fotókkal, népi alkotásokkal illusztrálja a *Halálratáncoltatást*,⁶⁰⁴ Buday pedig illusztrációt készít a *Halálba táncolt lány* balladájához. (166–167. kép) Szentpál Olga *Mária-lányok* (1938) darabjának keletkezéstörténete meglehetősen különös, hiszen nem sokkal a darab születése előtt, 1937-ben, tűzték műsorra a Szegedi Szabadtéri Játékokon, Berczeli A. Károly *Fekete Mária* című misztikus mesejátékát, amelyet valószínűleg *Az ember tragédiája* bemutatója miatt Szegeden tartózkodó Szentpál Olga is láthatott. Németh Antal 1938-ban, a Nemzeti Színházban, ugyancsak kísérletezett a Berczeli-féle *Fekete Mária* színre vitelével, de Budapesten a darabnak nem volt sikere. Azonban, a Szentpál-féle *Mária-lányok* és a Berczeli-féle *Fekete Mária* koncepciója és mondanivalója eltérő. Mondhatni, szöges ellentéte egymásnak e két hiedelem feldolgozás. Szinte egyetlen egy közös pontjuk az, hogy csak motívumként szerepel műveikben a legenda vagy a kép. Ezen túlmenően, mindkét feldolgozás eltér az eredeti legendától, így óhatatlanul világnézeti, társadalmi vallomássá váltak. Az akkor már nem a Szegedi Fiatalok közé tartozó Berczeli meséjében egy szegedi keresztény paraszt fiú menekül a törökök elől, de közben megpróbálja az elloptott Fekete Mária képet is visszaszerezni. Berczeli meséjének üzenete, tudniillik, hogy az idegenek és magyarok (pogányok és keresztények) harcában, a kereszténység a legfőbb nemzetmegtartó erő, jól beilleszthető volt a Hóman Bálint-i keresztény-nemzeti kultúrpolitika eszmekörébe.⁶⁰⁵ Berczelivel szemben, Szentpál Olga *Mária-lányok* művét akár a „politikai (antifasiszta) haláltáncok”⁶⁰⁶ közé is sorolhatnánk. Keletkezésekor, a fasiszta Németország fenyegetése már folyamatos, itthon megalakul a Márciusi Front (1937. március 15.), amely 1948-hoz hűen, tizenkét pontban fogalmazza meg követeléseket. A tizenkettedik pont: „A magyar revíziót: a Duna völgyi népek számára a hovátartozandóság kérdésében az önrendelkezési jog tiszteletben tartását. A pánszláv és pángermán imperialista törekvésekkel szemben a Duna völgyi öncélúság és konföderáció gondolatának megvalósítását”, kifejezetten a hitleri Németországtól való elszakadást sürgette. Ugyanekkor, 1937. március 15-én, a Turulvezér is felolvasta tizenkét pontját, amelyben a fajvédelem törvényes megalkotása, a zsidóság fajjá nyilvánítása, a kötelező munkaszolgálat és az Isten, nemzet, vallás, család elleni támadások felszámolása szerepelt.⁶⁰⁷ E fenyegető viszonyok közepette, 1937 telén, alkotta meg Szentpál Olga a *Mária-lányokat*, amelynek bemutatójakor, a fenyegetés már konkrét testet

⁶⁰⁴VOLLY István: *Népi játékok*. 3. kötet. Budapest, Egyetemi Nyomda, 1945. 9–12.

⁶⁰⁵KOCSIS 1973. i.m. 432–433.

⁶⁰⁶A szerző halál tánc és haláltánc csoportosításának egyik kategóriája, amelybe Kurt Jooss *A zöld asztal* című koreográfiája, Palasovszky *Korszerű szvitje*, vagy Trudi Schoop *A hattyú halála* műve is tartozik.

⁶⁰⁷KEMÉNY Gábor: A magyar lelkiismeret történetéhez (II). (A Huszadik Századtól a Márciusi Frontig.) *Korunk*, 1937/9. 745–751: 750.

öltött: 1938. március 12-én, a németek megszállták Ausztriát. A *Mária-lányok* nem sokkal Ausztria megszállása után, 1938. március 23-án lett bemutatva, ezután az előadást, 1938 májusában, még néhányszor eltáncolták: Kaposvárott, Békéscsabán, és a Szentpál-iskola Tavasz Tárlat stúdió előadásai között is lehetett azt látni.

E környezetben Szentpál Olga egy csupán kilenc perces, végtelenül puritán, négy szereplős kamaradarabot tervezett. Díszletet nem használt, a kegykép se jelent meg a színen, az 1938-as változatban speciális világítást sem alkalmazott. A szereplők egy fekete függöny előtt táncoltak. A Fekete Mária kegykép legendáit átalakítva, minden cselekményt szinte elhagyva, csak a kegykép csodatévő jellegét hagyta meg, ezzel párhuzamosan viszont a kegyképet egy, nem létező és nem ismert jelleggel, tudniillik, hogy az jövőmondó tulajdonsággal is rendelkezik, ruházta fel. Szentpál Olga a *Mária-lányaiban* a Mária képhez vándorló két leány, imája közben elalszik. Álmukban megjelenik előttük a jövő: az egyiket az Élet-asszony, a másikat a Halál-asszony látogatja meg, előre vetítve sorsukat.⁶⁰⁸ (168–169. kép és népies videó mappa, Mária) A végső koreográfia messze túlmutatva a népiességen, egy szürreális látomás az élet és halál kérdéséről. Szentpál Olga 1930-as évekbeli népies szürrealizmusa (amely már a *Magyar halottast*, a sötétben asztalon világító gyertyákkal is jellemezte), párhuzamba állítható Palasovszky mitikus 1930-as évekbeli szürrealizmusával (Ayrus lánya). Nem véletlen tehát, hogy Palasovszky volt az egyik leglelkesebb kritikusa Szentpál Olga népies táncának, a *Magyar halottasnak*, és a háború után megbízta őt azzal, hogy a Madách Színház számára vigye újra színre.⁶⁰⁹ A koreográfia háborúellenes mondanivalóját a korabeli közönség még értette: Merényi Lea szerint, akkori hangulatát a Halál-lány szerepe tökéletesen átadta, Radnóti Miklósné, Gyarmati Fanni pedig megdermedve nézte az előadást, az benne szívbemarkoló hatást keltett. Ám ezek a darabok (a *Magyar halottas* és a *Mária-lányok*) ma már inkább csak egy korhangulat dokumentumai, a háború után eredeti jelentésüket elvesztették. A *Mária-lányok* zenéjét Lajtha László tanácsára, Volly István állította össze, olyan reneszánszkori dallamokból, amelyeket az egyházi énekek őriztek meg. A kosztümök egyszerűek, a Gyöngyösbokréta kosztümjeihez képest, inkább jelzésértékűek voltak. A Halál-asszony talpig feketében volt, fekete kendővel a fején, kezében halál-szimbólumként, két fekete keszkenőt tartott, míg az Élet-asszony fehérben jelent meg, hajában pedig életszimbólumként, búzakalászból font koszorút viselt. A lányok (a Halál- illetve az Élet-lány) parasztszoknyában, blúzban és mellényben voltak,

⁶⁰⁸A darab ismertetésekor sok helyen Merényi Zsuzsa *Mária-lányok* tanulmányának gép és kézirataira támaszkodom. A kézirat lényegesen eltérő, néhol sokkal bővebb, mint a gépirat. Az iratok magántulajdonban vannak.

⁶⁰⁹L. MERÉNYI 1978/79. i.m. 309.

hajukat szalaggal kötötték át. A *Mária-lányok* az életet és halált jelképező keszkenő és koszorú szimbolikus használatával, illetve a táncosok lépéseinek különböző dinamikai színezetével, a gesztusokkal és mimikával fejezte ki a mondanivalót. A Halál-asszony például a Halál-lány elé dobta a fekete keszkenőt, az Élet-lány a koszorút pedig elnyerte az Élet-asszonytól. Mimika szintjén, nagy feladat járt a Halál-lányra és az Élet-lányra, mert a darab részét alkotta az öröm, bánat hiteles tolmácsolása. A néptánc elemeket tartalmazó koreográfia viszonylag egyszerű volt, mindössze nyolc leánytánc lépés eltérő ritmikai és dinamikai variánsából állt: a ritmizált járásból, a testsúlyáthelyezésből hintaszerűen jobbra-balra, a rida lépésből, a kukkóból, az cifrából, az egy lépéses csárdásból, a dobbantós forgásból illetve a lábváltásos dobbantásból. Kicsit bővebben írva a koreográfiáról az a lányok zarándoklatával és imájával kezdődött: a színpad háttérében szorosan egymás mellett haladva sétáltak be a táncosok, majd a nézők felé fordulva, imádkozni kezdtek és térdre rogytak.⁶¹⁰ A második jelenetben lépett be a Halál- és az Élet-asszony és a lányok mögé álltak. E színben kerül sor a két erő (élet és halál) küzdelmére, amely kiegyenlítettnek volt mondható, mert bár a halál lerombolta az élet alkotásait, a darab pozitív üzenete szerint, nem tudott azon diadalmaskodni. A harmadik jelenetben a lányok felébredtek, sorsuk szimbóluma, a keszkenő és a koszorú már náluk volt. A lányok, különböző sorsuk tudatában, elváltak. Az egyik reménnyel, a másik mély szomorúsággal indult az útjára.

Összegezve, a fejezetben a népies és nemzeti mozdulatművészeti koreográfiákat ismertettük. Mivel Dienes Valéria nemzeti koreográfiáiról korábban írtunk, így a nemzeti e fejezetben kevésbé lett kifejtve. Megállapítottuk, hogy a népi és nemzeti koreográfia kategóriája, bár gyakran keveredik, alapvetően más ideológiára vezethető vissza. A népi, népies koreográfiákat a korban egyrészt egy hatalmi elvárás szülte (kötelezővé tették a népi oktatását), másrészt viszont azok egy folytatódó és kiteljesedő pozitivista érdeklődés tanúbizonyságai is. A népi, pontosabban népies koreográfiákat felosztottuk külsőségeiben népies és „tudományosan” népies koreográfiákra. „Tudományosan népies” alatt nem a néptáncot érte, természetesen ezek a művek is távol álltak a néptánctól, de megjelent bennük a népi táncok vizsgálatának az igénye. A „tudományosan” népies koreográfiák legfőbb képviselője Szentpál Olga volt, akinek iskolájában számos „tudományosan” népies koreográfia született. Két legismertebb népies műve, a *Magyar halottas* és a *Mária-lányok*, viszont pont azáltal válhatott ismertté, hogy a népi hiedelmet Szentpál erősen a saját képére

⁶¹⁰A *Mária-lányok* nem tökéletes, Laban-féle partitúrája, amelyet Szentpálék ezüstlakodalmára, Merényi Zsuzsa és Szentpál Mária készített, fennmaradt a család pincéjében. Volly Istvánnál is megmaradtak a kották. A műről többféle rekonstrukció készült, az egyik felvétel az OSZMI Táncarchívumában található, a másikat magántulajdonból ismerem.

formálta bennük. Stílusán, főként a *Magyar halottas*, egy népiesen szürrealista mű, mondanivalójában pedig a *Mária-lányok* egy háborúellenes, élet és halál kérdéseit boncolgató létösszegzés.

A magyar mozdulatművészet külföldi jelenléte és kapcsolatai

A magyar mozdulatművészet külföldi jelenléte, a mozdulatművészek külföldi tanulmányai meglehetősen ismeretlenek. Az bizonyossággal kijelenthető, hogy szinte minden jelentősebb mozdulatművész szerzett külföldön valamilyen mozdulatművészeti diplomát. Az is kijelenthető, hogy nagyon sokan rendszeresen jártak nyári és egyéb tanfolyamokra Ausztriába és Németországba. A külföldi fellépések azonban sokszor még feltérképezésre szorulnak, mint ahogy az is, hogy pontosan hányan tanítottak magyar mozdulatművészetet külföldön. A Kállay-iskola 1940-es évekbeli prospektusa például azt említi, hogy huszonöt Kállay-iskola működik a „nagy Magyarország” területén, de ezen túl, Rómában, Washingtonban, Akronban és Argentínában is folyik a Kállay-módszer oktatása.⁶¹¹ A mozdulatművészeti kutatások egyik legizgalmasabb pontja, hogy a magyar mozdulatművészeket milyen hatások érték. A külföldön látott előadások egyes elemeit vajon beépítették-e saját műveikbe. És viszont: a magyar mozdulatművészek külföldi fellépéseik során kikre hathattak? Az országok tekintetében, Csehországban a Dalcroze-módszer volt irányadó. Az osztrák kapcsolatok, igen gazdag színskálán, minden korszakban jelen voltak. Németország és Franciaország, viszonylatában, a politika alakulását követve, a képzőművészetből ismert séma érvényesült. Noha számolhatunk egy korai és igen intenzív Dienes-iskolás jelenléttel Franciaországban, az is jellemző, hogy 1933-ban, Berlinből többen Párizsba költöztek.

A magyar mozdulatművészet osztrák, szlovák illetve cseh kapcsolatai

A magyar mozdulatművészet osztrák, cseh illetve felvidéki kapcsolatainak a feltárása még meglehetősen gyerekcipőben jár, ezért is tárgyaljuk ezeket együtt. Nagy valószínűséggel, az országok közelsége miatt az osztrák, cseh és magyar mozdulatművészet hatott és hathatott egymásra. Talán egyik legkitűnőbb példa erre, a mind Ausztriában mind Magyarországon a táncosok kezéről készített fotográfiák, amelyet Magyarországon Máté Olga fotója a

⁶¹¹A prospektus magántulajdon.

Szentpál-iskolában, a Madzsar-iskola mozgás-karakterológiai kéztanulmányai, Ausztriában pedig Florence Vandamm Tilly Losch, az Atelier Robertson Dussia Bereska, vagy Rudolf Koppitz Hedy Pfundmayr kezét megörökítő művek tanúskodnak.⁶¹²

Az osztrák kapcsolat feltérképezettebb: amelynél egy 1910-es évek vége-béli Dienes és egy 1940-es évekbeli Berczik-, illetve Kállay-fellépésekről, kapcsolatokról tudunk. Természetesen, emellett, a laxenburgi iskola végig hatott, és a magyarok képzésében szerepelt. A laxenburgi Dalcroze-iskola, a hellerau-i „reformiskola” eszményétől eltávolodva, 1925-től a laxenburgi kastélyban működött, és ezzel nem csak külsőségeiben, egy új réteget, rétegeket célzott meg. Hirdetéseik szerint, Mária Terézia kastélyában, a délelőtti táncórák után, lovagolhatnak, evezhetnek, és kirándulással szórakoztathatják magukat a hallgatók.⁶¹³ A laxenburgi iskola megszűnése után önállóan működő Chladek-iskola pedig még inkább az előkelő rétegeket szolgálta, presztízis volt. E. Kovács Éva szavaival, a Chladek-iskola egy „roppant előkelő” iskola volt, a Stephanskirche közelében.⁶¹⁴ Laxenburg végig igen közkedvelt volt a jómódú magyar polgárlányok körében, mint Vas István írja első szerelme, a bankárlány Klári kapcsán: „vasárnaponként kezdtem elmaradozni Laxenburgból, ahol Klári tanult táncolni, a többi gazdag lánnyal együtt, a helleraui iskolában, amely idő szerint II. József császár hajdani kastélyában székelt. Amikor még a szép őszi napokon, a legváltozatosabb táncruhákban kirajzottak a kastélyból, mintha tündérek gyülekezete lebegett volna felém a kerten át.”⁶¹⁵ A laxenburgi iskolát az 1920-as években számos magyar mozdulatművész, egyebek mellett Bíró Anny, Forbáth Lujza, Viraág Ilus és Popper Ágnes is megjárta. Az egyik legjelentősebb tanítványa az iskolának, Schwarz Magda (Lukács György egy közeli ismerőse) volt,⁶¹⁶ aki a laxenburgi iskola tagjaként, és önálló esteken is fellépett Ausztriában, itthon pedig könyveket, tanulmányokat írt a rendszerről. Az 1920-as évek elején Kállay Lili is tanult Laxenburgban. Kállay, először az 1921/22-es évben, a volt helleraui oktatónál, Christine Reiser-Steinwendernél,⁶¹⁷ folytatott tanulmányokat, aki a zenei, ritmusra történő mozgást és az esztétikus oktatásában ötvözte. Kállay, 1922-ben a salzburgi Mozart-Festspiele keretében, és 1922. augusztus 26-án a bécsi Mozarthaus Christine Reiser koreografálta estélyén, a

⁶¹² *Tanz der Hände. Tilly Losch und Hedy Pfundmayr in Fotografien 1920–35.* Szerk. Monika FABER és Magdalena VUKOVIĆ. Bécs, Albertina-Photoinstitute Bonartes-New Academic Press, 2013.

⁶¹³ Mozdulat-kultura, 3. 1935/2. 2.

⁶¹⁴ Detre Katalin, Lukin Zsuzsa és Vincze Gabriella interjúja E. Kovács Évával, 2014. magántulajdon.

⁶¹⁵ VAS István: *Nehéz szerelem.* 1. kötet, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1983. 33.

⁶¹⁶ BOZZAY 1931. i.m. 837.

⁶¹⁷ Christine Reiser Hellerauban és a ma is fennálló stuttgarti Staatstheaterben (akkori nevén: Königliche Hoftheaterben) dolgozott.

csoport tagjaként szerepelt.⁶¹⁸ Talán ennek hatására, 1923-ban Hellerauba ment, ahol Valeria Kratina növendékeként, a magyar származású zeneszerző, Szenkár Dezső vezényelte *A fából faragott királyfi* előadásán táncolt.⁶¹⁹ Miután pedig a helleraui iskola, a mecénás-váltás miatt Laxenburgba költözött, 1925-ben, Christine Baer-Frissellnél és Valeria Kratina egykori táncosánál, Rosalia Chladeknél, végzett tanfolyamot. Christine Baer-Frissell, az építész Karl Baer felesége, már nem csak a zene, hanem a mozgás ritmusával is foglalkozott, tanítványai ütőhangszerekre, improvizációkat adtak elő. A laxenburgi iskola mellett, az 1920-as években, magyarok, alkalmanként már a Wiesenthaloknál is tanultak, például Berczik Sára, akinek tanítványai, mint majd később látni fogjuk, szintén Wiesenthal-növendékek lettek, ám a Wiesenthalok hatása ekkor még elhanyagolható.⁶²⁰

Az osztrák Dalcroze-, vagy Wiesenthal-kapcsolatoknál jóval korábbi, sőt mi több az egyik legelső, a magyar orkesztika osztrák jelenléte. A fennmaradt programok tanúsága szerint, 1918–1919-ben Dienes Valéria külföldi előadásokat is tartott. Ennek során 1919. szeptember 20-án és 22-én Belgrádban, 1919. március 1-én pedig Bécsben tánc és pantomim előadásokkal lépett fel. A bécsi Grosses Konzerthausban rendezett bemutatón ornamentális táncok és lírai pantomimok lettek bemutatva.⁶²¹ Dienes Pál politikai szerepvállalása miatt, aki a Károlyi-kormány alatt, Jászi Oszkár felkérésére a „nemzetiségi és a külügyi minisztériumban” francia fordítóként és kapcsolattartóként dolgozott,⁶²² emellett pedig, a „budapesti Tudományegyetem politikai megbízotti tisztét vállalta és a proletárdiktatúra szellemében megszervezte és vezette a munkásegylet természet tudományi szakosztályát”,⁶²³ a Tanácsköztársaság bukása után, 1919 szeptemberétől az Orkesztikai Iskola vezetéséről Dienes Valéria lemondott, azt tanítványa Mirkovszky Mária vette át.⁶²⁴ Noha, Dienes Valéria várandóssága miatt nem vett részt a politikai eseményekben, de a Tanácsköztársaság napjaiban a Társadalomtudományok Szabad Iskolájában előadást készült tartani *A család a kommunista társadalomban* címmel.⁶²⁵ Az 1920 februárjában Bécsbe

⁶¹⁸OSZMI Táncarchívum, Tiszay-hagyaték, program.

⁶¹⁹KÁLLAY 1982. i.m. 183.

⁶²⁰DEVECSERI 1996/97. i.m. 42.

⁶²¹OA–MGY, program. Jelzet: mmh-p-00002_30.

⁶²²Budapest Főváros Levéltára, 116.251/1920. Vallás és Közoktatásügyi Minisztérium ügyirata, Dienes Pál pere ügyében. Részlet Dienes Pál védőjének a leveléből.

⁶²³Uo. Részlet a vádiratból. Dienes Pált hat évre eltiltották a tanítástól.

⁶²⁴Az irat Dienes Maya tulajdona.

⁶²⁵GÁL István és TÉGLÁS János: Dienes Valéria (1879—1978) életrajza és műveinek jegyzéke. In. *Dienesék levelei Babitshoz*. Szerkesztette, a szöveget gondozta, az életrajzokat és a jegyzeteket írta TÉGLÁS János. Budapest, Az 54. számú Ságvári Endre Nyomdaipari Szakközépiskola és Szakmunkásképző Intézet kiadása, 1982.

menekülő Dienes Pált követve,⁶²⁶ Dienes Valéria is bécsi emigrációba kényszerült. Jászi Oszkár naplója szerint, szemben a Dienes-család által felállított kronológiával,⁶²⁷ Dienes Valéria 1920 augusztusában már Bécsben élt, vagy legalábbis a szeptemberi végleges út előtt kiutazott körülnézni. Jászi Oszkár 1920. májusi feljegyzései még csak Dienes Valéria szorult helyzetéről, és a gyerekek rossz táplálkozásáról szólnak,⁶²⁸ 1920 augusztus 13-án azonban a „rettenetes állapotban lévő” Dienes Valéria már személyesen is találkozik a Bécsben élő Jászival.⁶²⁹ Dienes Valéria 1920 augusztusa és 1921 novembere között élt Ausztriában, ahol a Montessori-elveken működő grinzingi Kinderheimban (Gyermekotthonban) német dalokra orkesztikai mozdulatokat tanított a gyermekeknek, megjátszották a dalok ritmusát, ütemformáit stb.⁶³⁰ (170. kép) Tehát Dienes Valéria korábbi zenei tanulmányait itt a grinzingi Kinderheimban kamatoztatta, majd a válságos évek alatt, Dalcroze ajánlólevelével, mint zenei területen is járatos pedagógus próbált munkához jutni.⁶³¹ Dienes Valéria, sok pályatársához hasonlóan, politikai okokból volt kénytelen néhány évet Bécsben tölteni. A Tanácsköztársaság bukása után, a bécsi magyar emigráció következtében, nemcsak a magyar irodalom, képzőművészet, hanem a tánc vagy a filmművészet is bécsi virágzásba kezdett. Az átjárás, átjárhatóság a két ország, Magyarország és Ausztria között, igen könnyű volt, a menekültek alkalmanként haza-haza tértek, mint ahogy ismerőseik is meglátogatták őket Magyarországról. Noha Kassák Lajosék Ma-estjein a táncnak is szerep jutott: Nagy Etel tanárnője, Gertrud Kraus az 1926. május 8-i utolsó Ma-est egyik fellépője volt,⁶³² Kassákék nem tudtak vagy nem kapcsolódtak be a mozdulatművészetbe. Bár kórusokat ők is, és más baloldali szervezetek is létrehoztak, a baloldali mozgással kísért szavalókórus, Palasovszkyék jellemzője volt. A mozdulatművészet megteremtői, a klasszikus 10-es évek szocialista elveit valló, a Tanácsköztársaságkor jórészt emigrációba kényszerülő, értelmiség köréből származtak, akik, „Anti-Kassákot” láttak Palasovszky Ödönbe. Támogatták őt és pályáját elindították. Palasovszky is az 1920-as évek elején, többször ellátogatott Bécsbe, sőt egy évet ott is töltött: 1922 tavaszától–1923 februárjáig a Sascha filmgyár *Az ifjú Medardus* című filmjének egy szereplőjét alakította.⁶³³ (171. kép) A bécsi baloldali táncelőadások azonban ennél jóval később, az 1930-as évek elején válhattak mérvadóvá.

⁶²⁶Jászi Oszkár naplója 1919–1923. Sajtó alá rendezte LITVÁN György. Budapest, MTA Történelemtudományi Intézet, 2001. 86.

⁶²⁷DIENES Valéria: Emigráció és migráció (1920–29). In. DIENES 1995. i.m. 101–113: 101.

⁶²⁸Jászi Oszkár naplója 1919–1923. 109. (1920. május 4.)

⁶²⁹Uo. 135. (1920. augusztus 13.). Jászival való találkozását Dienes Valéria is említi a fenti tanulmányának 101. oldalán, de úgy, mint hogy Jászi Oszkár dicsérte a küllemét.

⁶³⁰DIENES Valéria: Emigráció és migráció (1920–29). In. DIENES 1995. i.m. 101.

⁶³¹Az ajánlólevelét az OA–MGY gondozásában van.

⁶³²CSAPLÁR Ferenc: *Kassák körei*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1987. 25–26.

⁶³³MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Palasovszky Ödön hagyatéka (MKCS-C-I-107, rendezetlen).

Szabó Júlia feljegyzései szerint, Kassák nevelt lánya, Nagy Etel, és Kepes Éva egyszerre indultak egy 1934-es bécsi nemzetközi táncversenyen, ahol az első és második díjat nyerték.⁶³⁴ Ugyanekkor, 1934 júniusában, Nagy Etel egy fotót is dedikált Kepes Évának, úgymond a B.M.T.C., tehát Bécsi Magyar Torna vagy Testedző Club megalakulásának emlékére, valószínű tehát ekkor már Bécsben is fellendülhetett a magyar testedzés ügye.⁶³⁵

Eddig néhány személy és iskola osztrák jelenlétét vázoltuk fel: megállapítható, hogy a laxenburgi Dalcroze intézeten kívül, a többi iskola hatása az 1920-as és 1930-as években nem kimutatható. A fordulat az 1940-es években állt be, amikor a Szentpál-, Berczik-, és Kállay- növendékek rendszeresen kijártak Bécsbe, hogy Hanna Berger, Rosalia Chladek, a Wiesenthalok vagy Harald Kreutzberg tanítványai legyenek. A második világháború utáni fellépésekről és tanfolyamokról főleg az E. Kovács Évával készített riportok alapján nyerhetünk képet.⁶³⁶ E. Kovács Éva, Dienes Valéria keresztlánya volt, aki 1940-ben szerezte meg a Dienes-diplomáját, majd elvégezte Róka Gyulánál az Országos Táncmesterképző Tanfolyamot, ahol állami diplomát nyert. Az állami tanfolyam közepette döbbsent rá, hogy a Berczik-iskola stílusa hozzá közelebb áll, így végül Berczik Sára táncosnője lett. Külföldön is folytatott tanulmányokat: a harmadik diplomáját a Jooss-iskolában szerezte meg, majd Harald Kreutzberghez ment tanulni, ahonnan kanyarója miatt haza kellett térnie. A második világháború után, a Berczik-, Kállay-, és Szentpál-tanítványok bécsi képzésen vettek részt. 1947-ben a Berczik-növendék E. Kovács Éva⁶³⁷ a bécsi nemzetközi művészhét keretében, Kreutzberggel, Rosalia Chladekkel és a Wiesenthal-csoporttal egy műsorban lépett fel,⁶³⁸ amely olyan sikeres volt, hogy 1947. június 20-án és azt követően, a bécsi Uránia nagytermében szóló esteket adott.⁶³⁹ Szóló estjein a *Cellábant*, a *Belső hangot*, a *hunok lányát* és a *Pietàt* adta elő.⁶⁴⁰ (172175. kép) Egy anekdota szerint az este tervezésekor E. Kovács Éva arra kérte Rosalia Chladekot, hogy tanítson be neki egy táncot, de Chladek ezt nem vállalta, mivel, mint mondta: „ő meghallgatja a zenét, arra ő táncol, de nem tanít be.”⁶⁴¹

⁶³⁴A dokumentum magántulajdonban található, fénymásolata a szerzőnél van.

⁶³⁵A fotó magántulajdonban található.

⁶³⁶2013-ban és 2014-ben hat riport készült E. Kovács Évával. A riportban résztvevők: Vincze Gabriella, Detre Katalin, Lukin Zsuzsanna. Alkalmanként Fülöp Judit (E. Kovács Éva és Fülöp Zoltán képzőművész lánya) is bekapcsolódott a beszélgetésbe.

⁶³⁷E. Kovács Éva Dienes Valéria keresztlánya, aki először orkesztikát tanult a Dienes-iskolában, azonban úgy érezte, hogy a Berczik-iskola mozgáskincse közelebb áll hozzá, ezért később Berczik Sára növendéke és táncosa lett.

⁶³⁸A *Szabadság* 1947. július 4-i cikke idézi: LENKEI 1993. i.m. 209.

⁶³⁹A program másolatát közli: LENKEI 1993. i.m. 206. E. Kovács Éva két szóló estre és egy csoportos fellépésre emlékszik.

⁶⁴⁰Az egyik fellépésre 1947. június 29-én került sor.

⁶⁴¹Detre Katalin interjúja Brandeis Elzával (magántulajdon).

A bécsi tanulmányokra és fellépésekre E. Kovács Éva a következőképpen emlékezett vissza: „Chladek, ő Bécsben tanított, Hanna Berger is Bécsben tanított, és a Wiesenthal nővérek is, úgyhogy ezekhez mindhez jártam, hetekig. [...] Nyáron is volt tanfolyam, de beiratkoztam, és akkor más időpontokban is lehetett járni. Nagyon érdekes volt, és nem ütköztek ezek a módszerek. Mindenki kitalált valamit. Mondjuk a legnagyobb stílú, a leggazdagabb, az a Chladek volt. Hanna Berger otthon tanított, a Wiesenthaléknak volt egy iskolája, de az nagyon szigorúan volt beosztva, ott csak akkor lehetett menni, ha az le volt fixírozva, hogy hánytól hányig, és akkor [...] voltak tanárok, mások is, nem csak a Wiesenthal hölgyek. A Chladek iskolába nagyon sok híres ember járt, de ne kívánjátok, hogy megmondjam, mert nem tudom. Nagyon logikus, érdekes és aktuális volt. Az összes többiek vagy még nem voltak a csúcson, vagy már túljutottak rajta. [Az iskolákban] a gyakorlat és az elmélet az mindig vegyes volt, mert ha elkezdtek egy gyakorlat-módot, akkor elmondták közben, hogy ez miért van a földön, ez miért vált függőleges irányba, ez miért halad vízszintes irányba. Tehát az elmélet és a gyakorlat együtt volt. Külön elmélet órákra nem jártam, mert ezek már mind diplomás tanárok voltak, akikkel együtt voltam: Szöllősi Ági, Dési Márta... Azt tudom, hogy a Kállay iskolából is voltak, meg a Szentpál Olga iskolájából is voltak. Az 1946-os [sic!] fellépéseim a tanfolyamok után voltak „és azt a Hanna Berger rendezte”. Kettő [volt]. És volt egy meghívásom Párizsba is, de kanyarós lett a család. És elkanyarodott (nevet) ez a meghívás”. E. Kovács Éva az Uránia-beli Fellépéseikor kifejezetten az előadások kedvéért ment ki Bécsbe, „És Hanna Bergernél laktam. Nem a Collegium Hungaricumban. Mikor tanulmányúton voltunk, ott laktunk (mármint a Collegium Hungaricumban), de mikor a táncelőadásaimra utaztam, akkor a Bergernél laktam. Szólóestjeim voltak. Mégpedig tizenkét szám. Valahol talán létezik műsorom. Valamelyik múzeumban. Nekem nincs. Minden előadásom úgy volt, hogy semmi más nem volt, nem volt zene a számok közt, időhúzásnak. Olyan ruháim voltak, hogy akárhány réteg volt, az hátul egy hosszú zipzár (-ral volt összezárva). Mondjuk egy szám 3 perctől 6 percig futott, a leghosszabb volt a *Hunok lánya* című. Az hat perc volt. Hátul a zipzárt lehúztam, leesett, kiléptem, másikat fölülről be, és a hölgy, aki az öltözőbe hozta, felhúzta a zipzárt. Kész, ennyi volt. A zongorista ott maradt a zongora mellett, de nem ütötte le a billentyűket, mert várta, hogy én megjelenjek.” A Bécsben előadott darabok mindegyikének megvolt a maga mozdulatvilága. A *Cellában* az csupa bezárt mozdulat volt. A *Hunok lánya* az csupa inspiráló, mintha valaki gesztikulálva beszélne, szavalna. Kiabálna. Lelket öntene egy tömegbe. „A *Hunok lányát* utáltam, mert abba mindig belehaltam. Az egy csupa ugrás, csupa rohanás, csupa földön-égben, mindenhol, és a végén egy nagy spirál, és ki a színpadról. Ez volt mindig a szünet előtti utolsó szám, amikor ez a műsor ment, és akkor nekifutottam a

falnak és nem kaptam levegőt. És percekbe telt, míg kint tapsoltak, hogy ki tudjak menni egyáltalán meghajolni. Ehhez volt egy fekete parókám, ilyen hosszú, és egy hosszú halványszürke ruhám, aminek ilyen nagyon színes széle volt.” Az *Ideális pikoló* alatt pedig képzeletben végig egy tálcát kellett tartani, amely a végén leesett (a fáradtságtól). *Elemek* című négy táncból álló sorozat: a *Föld*, *Levegő*, *Víz* és a *Tűz* is repertoáron volt. A *Föld* az csupa ilyen rettenetesen kemény mozgás, és a földön gurulás, és ha felállsz, akkor is ilyen nehéz és súlyos. A *Levegő*, az csupa ugrás, forgás és olyan ruhám is volt, hogy az libbent. A *Víz* az csupa hullám törzssel és minden irányba és vizesés is. A *Víz* nem fátyolszerű volt, hanem egy földig érő nagyon könnyű szoknyája volt, ami ha fordultam, forgott szépen. És a *Tűz* – csupa szikra, de az ugrásokban is, a forgásokban is. Annak a vége az volt, hogy elkezdtem forogni, és ez lement guggolásig, de nagyon gyorsan és ezzel a kézzel, és akkor a guggolásból letérdeltem (valami hangutánzó szó, az energia kihalását érzékelteti), és ez volt az előadás vége is. Az utolsó lobbanás, az utolsó szikra, és a csend. Mindegyik tánc egy abszolút saját mozdulatvilágot képviselt. „Semmiben nem volt, hogy most én egy pukedlit csinállok, vagy egy „porte de bras”-t csinállok. Semmi. Mindegyiket ki kellett találni, első lépéstől az utolsóig.”

A magyar mozdulatművészek cseh illetve felvidéki fellépéseiről az osztrákoknál is kevesebb adat maradt fenn. Palasovszky visszaemlékezéseiből tudható, hogy Prágában is betanítottak munkáskórusokat, ám hogy ez kiterjedt-e a mozgáskórusra, nem. Két művészről tudható bizonyosan, hogy fellépett a Felvidéken illetve Csehországban, az egyik Mirkovszky Mária (Dienes-iskola), a másik Kövesházi Ágnes (Madzsar-iskola). Mirkovszky Mária szerepelt korábban, 1924. februárjában és márciusában, Prágában. 1924. február 21-én a Hotel Centralban, tanítványaival *A hammelni Patkányfogót* táncolta, 1924. március 20-án a Confiserie française, American-Bar-jában pedig egyebek mellett egy keleti táncot mutatott be.⁶⁴² A másik ismert fellépés, Kövesházi Ágnes Urr Ida költővel közös, a rimaszombati Polgári Olvasókör Nagytermében tartott 1930-as estje.⁶⁴³ A művészesthez Telek A. Sándor mondott bevezetőt, az egyes darabokat Lakner László konferálta be. Az est Kövesházi *A halál és a leányzó* (sic!) kompozíciójával indult, amelyet Lakner László kísért. Urr Ida versszavalatai közepette és után a „*Ferde síkban*” (*Ferdetánc*), „a pompás és eredeti

⁶⁴²A *Patkányfogó*hoz lásd: MERÉNYI 1986. i.m. 100. A dátumok és helyszínek az OA–MGY, rendezetlen Mirkovszky-hagyatékából származnak.

⁶⁴³VÁTH: Művészet rovat. *Gömör*,1930. január 12. 2. szám. A fellépést említi a Pesti Hírlap 1930. január 8-i száma is, lásd ehhez: Urr Ida. In. *Búvópatakok. A két világháború közötti baloldali folyóiratok szerkesztőinek, munkatársainak emlékezései*. Gyűjtötte: M. PÁSZTOR József. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum és Népművelési Propaganda Iroda, 1976. 33–36: 36.

kosztümben bemutatott *Lélegzőtánc*”, illetve Urr Ida *Súlyos nyugalom* című művére egy verstánc, és a *Tűz és támolgyás* varázslatos egyszerűségű mozgótánc következett.

A magyar mozdulatművészet német kapcsolatai

A magyar mozdulatművészek kiterjedt német kapcsolatokkal rendelkeztek. Több magyar mozdulatművész a Bund für angewandte und freie Bewegungnak (az Alkalmazott és Szabad Mozgás Szövetségének) és a Deutscher gymnastischer Bundnak (a Német Gimnasztikai Szövetségnek) a tagja volt.⁶⁴⁴ Mirkovszky Mária Berlinben oktatott, Bierbauer Clarisse pedig, a Tanácsköztársaság bukása után (1920–21 környékén) valószínűleg külföldre távozott, mivel aktívan részt vett benne, legalábbis házkutatást tartottak nála. Annyi tudható, hogy, Dienes Valériával és Madzsar Alice-al egyetemben, a Lukács-féle Testnevelési Főiskola tervzetén is dolgozott, de valószínűleg közreműködése ennél valamivel több lehetett. Bierbauer ekkor, 1920 körül, egy hamburgi táncsoport tagja volt.⁶⁴⁵ Mirkovszky Mária 1924 után, 1927 előtt, Münchenben férjével, Detre Szilárdal, mozdulatművészeti darabokon is dolgozott.⁶⁴⁶ München, egy kulcsvárosnak mondható a Dienes-iskola szempontjából, hiszen Dienes Valéria 1928. május 6-a és 17-e között a müncheni Reichsverband für Frauenturnen (a Női Torna Országos Egyesülete) meghívásából,⁶⁴⁷ akik egy orkesztikai iskolát akartak létesíteni a városban, Münchenben elméleti és gyakorlati bemutatókat tartott, de „a nácizmus a Reichsverbandot munkájában megállította” és a müncheni orkesztikai iskola csak terv maradt.⁶⁴⁸

A magyar mozdulatművészek igen nagy számban végeztek külföldön is kurzusokat. A legnépszerűbb Rudolf Laban volt, akinek módszerét itthon Török Emita népszerűsítette, oktatta, aki előbb 1922. december 18-án a Vasúti és Hajózási Clubban,⁶⁴⁹ majd Vasné Emmával közösen, 1923. március 12-én a Vigadóban adott Laban-estet.⁶⁵⁰ (176–179. kép)

⁶⁴⁴A teljesség igénye nélkül: Szabó Anna, Kármán Erzsébet.

⁶⁴⁵BOZZAY 1931. i.m. 670 és 903.

⁶⁴⁶Térszabó Júlia szíves közlése. Detre Szilárd itthon is már alkotott mozdulatművészeti darabokat.

⁶⁴⁷A dátumok Dienes Valéria útleveléből származnak.

⁶⁴⁸DIENES Valéria: Emigráció és migráció (1920-29). In. DIENES 1995. i.m. 108.

⁶⁴⁹Az abszolút tánc Budapesten. *Színházi Élet*. 1923/3. 32. Ekkor még Török Emita iskolája nem a Kálvin téren, hanem a Csengery utca 68-ban volt.

⁶⁵⁰ OSZMI, Táncarchívum, Tiszay-hagyaték, jelzet: 2/44/26.

A Vasúti és Hajózási Clubban a táncokat egy elméleti előadás előzte meg a Laban-módszerről. Török Emita és Vasné Emma 1923-as programja leszögezi, hogy Laban a mozgás problémáját új kísérleteivel megoldotta, és ezzel a tánc az eddigi legmagasabb fokra jutott. Majd azzal folytatja, hogy Laban módszere gyógypedagógiai, pszichológiai szempontból is hasznos, amelyet Vasné Emma a *Magyar Orvosban* publikált: „A test központi feszültséggel valamely gondolat kapcsán, egyéni témaválasztással kivetíti magát a térbe (vagyis mozgással reagál) majd ebből önkéntelenül tovalendül, majd ernyedésbe megy át, tehát kielégül. És akkor megindul a folytatólagos hangulatképpel a mozgási kép.” A két nő estjén, ahol ex-Dienes-tanítványok (Viraág Ilus, Turnay Alice, Hermann Ili) is szerepeltek, zene nélküli táncokat, mint a *Fájdalom kacaja* vagy az *Áldozás*, is bemutattak. A *Színházi Élet* 1924 végi száma szerint, „Török Emita kiváló tehetségű táncmesternő, aki Budapesten egyedüli képviselője a Tanzbühne Labannak, látogatott és népszerű tánc-és tornaintézetet tart fenn Kálvin tér 2. II. emelet alatt.”⁶⁵¹ A budapesti Laban-iskola egyik plakátja ma az OSZK-ban található.⁶⁵² Török Emita iskolája, a magyar mozdulatművészeti iskolák közül a Madzsarral, pontosabban Palasovszky Ödönnel volt kapcsolatban. A művésznő szerepelt az Uj Művészek Szabad Egyesülésének 1924. december 21-i propaganda estjén is, amelynek helyszíne, a Zöld Szamár Színházhoz hasonlóan, a Csengery utcai Művészszínpad volt. Az estét ismertető korabeli sajtó külön figyelmet szentelt a Magyarországon Labán-féle módszert terjesztő Török Emita személyének, „aki frenetikus hatást ért el expresszív táncaival.”⁶⁵³

E ki tudja meddig létező Laban-iskolán kívül, számos magyar mozdulatművész ment valamelyik Laban-iskolába tanulni, a teljesség igénye nélkül Ékes (Grossmann) Klára (Szentpál-iskola), Greguss Alice (Dienes-iskola), Kövesházi Ágnes (Madzsar-iskola), Turnay Alice (Dienes-iskola), Véghelyi Ilona (Dienes-iskola)⁶⁵⁴ és Kállay Lili. Kornhauser Teréz (Dienes-iskola) pedig kosztümtervezőként működött egy Laban-iskolában.⁶⁵⁵ Ugyanakkor a Lohelandi-iskolában (Bierbauer Clarisse), a Güntherschulében (Forbáth Lujza), Mary Wigman -(Kállay Lili, Ékes Klára, Pataki Veronika és feltételezhetően Hajós Klára)⁶⁵⁶ vagy Elsa Gindler-iskolájában (R. Popper Ágnes) is többen megfordultak. Bár e

⁶⁵¹*Színházi Élet*, 1924/42. 78.

⁶⁵²OSZK, Plakát- és Kisnyomtatványtár. Raktári jelzet: PKG. én/331.

⁶⁵³*Uj Művészek Propagandaestje*, Népszava, LII. 1924/287 (december 23). 8.

⁶⁵⁴Véghelyi Ilona 1937-ben, még nem tisztázott módon és helyszínen tanult Labantól. A családi emlékezet Budapestet jelöli meg, amelyet dokumentumokkal kell alátámasztani.

⁶⁵⁵A család információja.

⁶⁵⁶Pataki Veronika, Mary Wigman tanítványa, egy elég jó nevű táncosnő volt a korban. Rabinovszky az *Archives internationales de la danse*, 2. 1934/2. 76. oldalán külön említi a fiatal, tehetséges Wigman-növendéket. Patakinak ismerünk egy 1930. november 5-i és egy 1934-es fellépését.

felsorolásból kitűnik, hogy igen sokrétű volt a német és magyar mozdulatművészet viszonya, a Hellerau-ban tanultakon kívül (Szentpál Olga, később Kállay Lili) igen keveset tudunk. Leginkább, a Madzsar-iskola mozdulatművészeti kapcsolatai ismertek, pedig nyilvánvalóan, a Szentpál-iskola is, a barmeni származású Rabinovszky Máriusz nevelőapja, Eugen Rappoportnak révén, kiterjedt német kapcsolatokkal rendelkezett: Kopócsy Anna kutatásai szerint, Rabinovszkynak valószínűleg az UME (Új Művészek Egyesülete) német kiállításainál is fontos szerep jutott. Rabinovszky, nemcsak Franciaországban ismertette a magyar mozdulatművészetet: Fernand Divoire-nak monográfiája írásakor, és az *Archives internationales de la danse* magyar ismertetéseiben segédkezett, hanem Németországban is több tánctanulmányt (*Probleme: Klassischer und moderner Tanz* [Problémák: klasszikus és modern tánc] címmel például egy sorozatot) publikált.⁶⁵⁷ Valószínűleg Rabinovszkynak köszönhetően, jutott ki a Szentpál-együttes a Münchener Tánckongresszusra is, amelyen Rabinovszky is részt vett. A *Singchor und Tanz* kongresszusi száma szerint⁶⁵⁸ Szentpál Olgaék 1930. június 25-én délután léptek fel a kongresszuson, ahol egyebek mellett az *Allegro Barbaro* és a *Júlia szép leány* lett bemutatva. Rabinovszky, a tánckongresszusról írt kritikájában a kongresszus leírását adta, kiemelve az előretörő Güntherschule, Ted Shawn és Kurt Jooss előadását, és ismertetve a kongresszusra el nem készült Wigman-féle *Totenmalt*, amelynek csak a próbáját láthatta a közönség.⁶⁵⁹ A Madzsar-iskola berlini kapcsolataira térve, az a Bauhaushoz vagy/és a weimari baloldali színjátszáshoz köthető és egy 1930 körüli jelenségnek tekinthető, amely 1933-al, Hitler hatalomra jutásával, megszakadt. A művészek, a veszély közeledtével vagy Magyarországra, vagy pedig Párizsba távoznak. Tehát tulajdonképpen egy rövid (1927 és 1933 közötti) periódusról van szó, amelynek hatásait még vizsgálni kell.

A Madzsar-iskola művészeinek berlini korszaka szempontjából, talán Palasovszky Ödön 1927 nyarának berlini hónapjai a legmeghatározóbbak, hiszen ekkor kapcsolatba kerülhetett Hevesy Iván barátjával, illetve Kozma József rokonával, Moholy-Nagy Lászlóval, és a Jászi családdal kapcsolatban álló Balázs Bélával is. Találkozott Komját Aladárral.⁶⁶⁰ Bekerült a *Sturm* körébe: az újság 1927. július-augusztusi számában Palasovszky egyik verse megjelent.⁶⁶¹ Lényegében, közelről megismerhette a berlini aktuális művészeti tendenciákat

⁶⁵⁷A tanulmányok az OSZMI Táncarchívum, Szentpál-hagyatékában találhatóak.

⁶⁵⁸*Singchor und Tanz*, 47/12 (1930. június 15.). 189.

⁶⁵⁹Rabinovszky Máriusz, *Ezerhétszáz táncos, kétszázötven tánc. Szenzációk a müncheni táncéte*n (gépírat), OSZMI Táncarchívum, Szentpál Olga hagyatéka (32-es fond).

⁶⁶⁰PALASOVSKY Ödön: Emlékeim a baloldali kultúrunka kezdeteiről. *Kritika*, 5. 1976/ 8. 13–15: 13.

⁶⁶¹Edmund PALASOVSKY: Das Rotblut-Tintenfaß. *Sturm*, 18. 1927/4–5. 48–49.

és Moholy törekvéseit. Ugyanakkor, már 1927 előtt számolhatunk a Bauhaushoz kapcsolódó művészek – mint a Zöld szamarat alakító Molnár Farkas, vagy a díszlettervező Bortnyik Sándor – jelenlétével a Madzsar-iskolában. Palasovszkyék előadásait Breuer Marcell és Molnár Farkas egyaránt látogatta.⁶⁶² A mozdulatművészettel valamelyest Stefán Henrik is összefüggésbe hozható, hiszen lánya, a Szentpál-tanítvány Stefán Baby, az 1930-as évek végén, Pécsen mozdulatművészetet tanított.⁶⁶³ Mindenesetre, a Madzsar-iskola kísérletező estjei Palasovszky berlini hónapjai utánra tehetőek. Megvizsgálva pedig az ekkor született műveket, megállapítható, hogy valószínűleg Palasovszkyék jól ismerték a korabeli német táncművészetet, hiszen például a *Bilincseket* nézve, a *Bálvány* jelenet egyértelműen Labanos, míg a *Falak*, egyszerre utal Mary Wigam és Vera Skoronel munkáira. Tudniillik, a falak, mint emberdíszlet Vera Skoronel munkájában Palasovszkyéknál jóval korábban megfigyelhető, míg a zsákba bújtatott emberek Mary Wigman koreográfiáit (például haláltáncait) jellemzik. Palasovszky berlini tartózkodásaival egy időben, Kövesházi Ágnes rövid időre szintén Németországba ment. Kövesházi 1905-ben, Münchenben született, az 1919/20-as tanévben a salzburgi Mozarteumban Dalcroze-féle ritmikus gimnasztikát tanult.⁶⁶⁴ Kövesházi Ágnes első dokumentált Németországba távozása a Münchener Tánckongresszuson való részvétele 1930 tavaszán, amelyről a *Színház és film*ben tudósított,⁶⁶⁵ de már előtte körbenézhetett, hiszen 1930 elején kapcsolatban állt a Magyarországra látogató Labannal, és 1930 februárjában a berlini *Bilder Courier* címlapképet közölt róla (180. kép). Kövesházi Ágnes a kongresszusról nem tért rögtön vissza Magyarországra, hanem 1930 júliusában részt vett Albrecht Knust egy hónapos Laban-féle nyári tanfolyamán. 1930 őszén távozott külföldre, ahonnét csak 1939-ben tért haza. Először Berlinbe ment, ahol Dr. Paul Glaessner mellett folytatott gyógytornász tanulmányokat. Lenkei Júlia Kövesháziról írt tanulmányában, a táncosnő külföldre távozásának okául az alkotói válságot és útkeresést említi, amelyet nemcsak a már fent említett előzmények erősítenek meg, hanem a táncosnő 1930 januárjában tartott, a Madzsar-táncsoporttól független, felvidéki előadása is. Valószínűleg az elhatározása hirtelen születhetett meg, Kövesházi 1929 júniusában még nem gondolkozhatott a távozáson, hiszen ekkor a Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyam vizsgabizottságának külön megbízott tagjának nevezték ki három évre, pár hónappal később (1929 végén) pedig már körbenézett Berlinben. Kövesházi 1930 és 1933 közötti berlini táncos-koreográfus

⁶⁶²REPISZKY 2012. i.m. 367.

⁶⁶³[n. n.] Megnyílt mozdulatművészeti iskola. *Dunántúl*, 1939. december 3. 8.

⁶⁶⁴Kövesházi életrajzát, tanulmányait az MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Kövesházi Ágnes hagyatékában található dokumentumok alapján vázoltuk fel.

⁶⁶⁵KÖVESHÁZI Ágnes: A müncheni tánckongresszus. *Színház és film*, 1. 1930/1. 25–26.

pályafutása még további kutatást igényel, ám a táncosnő személyes okmányai alapján, valószínű, hogy a berlini Jüdische Kinderhilfében végzett gyógyászati tevékenysége, és a munkásszonyok esténkénti tornáztatása mellett,⁶⁶⁶ táncosként, tánctanárként is működött. 1933-as francia útlevélkérelmében tánctanárként van megjelölve, míg egy 1938 körüli kiutazási engedélykérésben az alábbiakat írta magáról: „külföldön, mint mozdulatművész nő dolgoztam, és ebből a keresetből éltem.” Ugyanakkor, Kövesházi, egészségügyi állapotából kifolyólag (1932-ben, hosszabb időt tölt a Harz hegységben, hogy a tüdejét kezeltesse), fokozatosan a gyógytorna mellett kötelezte el magát. A másik két berlini kötődésű Madzsar-művész közül Kozma József külföldön mintegy pártfogóként állt Kepes Éva mellett, így 1932 és 1938 között többször együtt dolgoztak. Berlinben is, ahová Kepes Éva kiérkezve, Kozma József, és unokatestvére, Kepes György révén a Stricker-estélyek és a Römische Café törzsgárdáját alkotó művészcsoporthoz tagja lett.⁶⁶⁷ Kepes Éva barátai és ismerősei közé tartozott Rudja Selke író, Mensa, Kardos László orvos, Kepes György és Kepes Imre, a háromszázötven-fős kórusdrámán dolgozó Johannes Becher, a kiadót vezető Bernhardt Rosner, Veszelszky Béla, Pán [Imre?], Heinz Hollitscher zongorista, Ernst Kiss, Moholy-Nagy László, Kozma József, Kövesházi Ágnes, Besnyő Éva, Beck Pál, akinek a felesége szintén mozdulatművész volt, Stricker Mihály és Háy Gyula. Kepes Éva pártfogója Kozma, a mozdulatművésznél korábban érkezett Németországba és már Kepes Éva kiérkezése előtt a berlini munkásszínház egyik zeneszerzője lett: „voltam egy munkásszínházi zenészeneszerző, ami itt nem véresszájú és tilos. Az opera tagjai táncolnak, és híres írók olvasnak föl. Itt véletlenül összetalálkoztam Kozma Jósikával, aki szintén föllépett” – emlékezett vissza Kepes Éva Kozmával való első berlini találkozására. Kozma Hans (Jean) Weidtnak, a „vörös táncosnak” is szerzett zenéket. Kozma unokatestvére, Moholy-Nagy László *A berlini kalmár* című darabon ekkortájt együtt dolgozott a nagy színházújítóval, Piscatorral. A már említett Hans (Jean) Weidt, Kozma munkatársa, szintén munkakapcsolatban állt Piscatorral. Weidt a weimari köztársaság baloldali táncosai (Anna Siemsen, Max Adler, Jo Mihály) közé tartozott, aki a tánc eszközeit a baloldali eszmék szolgálatába állította. Célja az volt, hogy a tartalmában a tánc ne csak az elnyomottak szenvedését, hanem tartását is kifejezze. A póz, pedig nem csupán egy görbe hát vagy lehajtott fej, hanem tartalommal telített legyen, amely kifejezi egy osztály öntudatát, életérzését. A korábban kertészként dolgozó Weidt művészetére a gimnasztika, Sigur Leeder expresszionista tánca, és az idézőjelbe vett néptánc

⁶⁶⁶LENKEI Júlia: A táncosnő esete a zeneszerzővel, a gyógytornával és a kollektivitással. *Liget*, 5. 1992/1. 121–127: 127.

⁶⁶⁷Kepes Éva berlini periódusát Berlinből az édesanyjának írt levelei alapján vázoljuk fel, azokból idézünk. A levelek magántulajdonban vannak.

hatott. Pályája elején szólókat alkotott, mint a *Munkást*, vagy az *Asszony a kikötőben*. 1925-ben, Hamburgban munkásokból egy amatőr táncsoportot hozott létre, a *Tánc munkásainak* a csoportját. Hogy az élet és a művészet, a tánc és a politika egyesülhessen, egy gyárat bérelt ki a csoport számára, ahol felléphettek, ugyanakkor az politikai, és más művészeti rendezvényeknek is otthont adott (felolvasásoknak, kiállításoknak). Weidt az Egyesült Német Munkásszínházban, illetve kommunista rendezvényeken is fellépett. Az egyik hamburgi előadását látva, 1929-ben, Piscator meghívta, hogy legyen a munkatársa.⁶⁶⁸ Berlinben Weidt nemcsak Piscator mellett dolgozott (egyebek mellett Friedrich Wolf, *Tai Yang erwacht [Tai Yang felébred]* című darabjának színpadi adaptációjánál), hanem megalapította a Vörös táncos nevű táncsoportot, amelynek az *Arbeitern gemacht* című táncelőadás zenéjének megkomponálása révén Kozma is tagja volt.⁶⁶⁹

Ebbe a környezetbe érkezett Kepes Éva, aki anyai és apai ágról is unokatestvére volt Kepes Györgynek. Sokoldalúságára jellemző, hogy egyaránt volt képzőművész, iparművész, fotóművész, táncművész, színész és színpadtervező. Táncművészként megjárta mindhárom nagy (Szentpál, Dienes, Madzsar) mozdulatművészeti iskolát. Mozdulatművészeti tanulmányait az 1920-as évek elején Dienes Valériánál kezdte, akinek 1929-ig a tanítványa maradt, 1929. június 29-én a Karátsonyi-palotában megrendezett Bethlen Margit meseesten, a Dienes-iskola Fehér királyleány című darabjában a táncosok között, mint az az egyik szélfiú van megemlítve. A *Bethlen Margit meseest* után Kepes Éva beiratkozott az Állami Táncmesterképző Tanfolyamra és mint táncos a Madzsar-iskolához szerződött.⁶⁷⁰ Kepes Éva 1932 őszén titokzatos körülmények és okok miatt távozott Berlinbe: a levelek tanúsága szerint Madzsarékát nem is értesítette a távozásról. Lehetséges, hogy valamilyen konfliktus állhatott a távozása hátterében. Berlinbe érve, kezdetben felmerült, hogy esetleg egy Erika Klein nevű nő mozgáscsoportjába áll be. Kozma József révén, azonban Hans Weidt, a vörös táncos csoportjába került, ahol rögtön táncosként szerződötték, nem kellett kivárnia a Weidt iskolájában szokásos két év tanulói időt. Kepes Éva első benyomásai a társulatról (amelynek csoportjába tíz táncos tartozott) pozitívak voltak: „szép terem, szimpatikus emberek, heti nyolc óra próba, de aztán ez erős és kegyetlen. Most éppen szörnyű izomlázam van. [...] Énekelnek mozgás közben és sajnos beszélni is kellene, azt hiszem, nagyon sokat lehet tanulni énekből és kórus-beszédből.[...] Sokat lépnek föl, télre valószínűleg színházat alakítanak.” A táncosnő még azon is elgondolkozott, hogy Weidt tréningóráira jár. Hans

⁶⁶⁸SUQUET 2012.i.m. 664.

⁶⁶⁹Jean Weidt: *Der Rote Tänzer. Ein Lebensbericht*. Berlin, Henschelverlag, 1968. 70.

⁶⁷⁰Magyar Országos Levéltár, K150, 3605 csomó, 16. tétel. Az Állami Táncmesterképző tanfolyam iratai.

Weidtot Csányi-szerű alaknak festette le, nagyon csúnya markáns fejfel, szőke hajjal, koromfeketére sülve, nagyszerű mozgással. Később már kissé csalódottabb a társulatot illetően: „láttam Hansékat és konstataáltam, hogy nem érte meg a strapát, a dolgaik nem nagyon jönnek ki a színpadon.” Kepes Éva bizonyíthatóan a *Tanz der Alten Leute*, később *La ballade de la vie* illetve *Vieilles gens, vieux fers* (*Az idős emberek tánca/ Az élet balladája/ Öreg emberek – régi vasak*) címmel is előadott, eredetileg 1928-ban bemutatott előadásban szerepelt, amelyben a táncosok expresszív maszkokat viselve, Ensor groteszk alakjaihoz váltak hasonlónak. (181. kép) Ezeket a maszkokat a darabjaihoz Hans Weidt maga készítette, és a berlini lakása üvegfalaira rögzített gyékényen tárolta azokat. Kepes Éva elégedetlenségét részben Hans Weidt darabjának a csúszása okozta: az 1932. október végére tervezett, és november elején műsorra tűzött előadást vagy előadássorozatot november közepére halasztották. A felkészülés pedig igen keményre váltott, éjjel-nappal dolgoztak: „egészen vesztül próbálunk, napi négy-öt órát, olyan tempóban, hogy az utolsó próbán Gilda, aki mindig elég erős sírógörcsöt kapott a fáradtságtól. [...] Ha egy lépést elhibázunk, Hans örült patáliákat csap.” A pénz is kevés volt, a darab sikere esetén (ha két hétig játszanak) tudna csak megélni – írja Kepes Éva édesanyjának. Weidt ezért vagy ennek ellenére, tétre kollektív alapokon nyugvó szín-illetve táncársulatot tervezett, naponkénti előadásokkal. Kepes Éva folyamatos elégedetlensége és betegeskedése addigra hiányzásokba csapott át és amikor Weidt a stúdióját a „legromdább külvárosba” költöztette, elhagyta a társulatot, mivel úgy látta, a társulati munkából se anyagi se erkölcsi sikere nem származik. A táncosnő emellett külön „táncos” utakon is járt: állandó vágya volt, hogy önálló estet rendezzen, amelyhez a gyakorlási célokra terem, egy szerelemből dolgozó zongorista, koreográfiák tervezése és ruhák varratása lett volna szükséges. A zongorista és a terem úgy tűnt meg is lett volna: „a Heinz [Hollitscher] ajánlkozott, szerelemből zongoristának és nála lehet gyakorolni is, mert örült nagy szobája van, két hét múlva kezdjük.”- újságolja édesanyjának egyik levelében. Némiképpen színházi összeköttetései is voltak: a Junge Volksbühne, a M.A. SCH. stb., de azoknak „csak a munka és géptáncok és ehhez hasonlóak kellene. Én most másfajtaakat szeretnék, olyan „Hisztéria-szerűeket” – panaszkodik. Így Kepes Éva valószínűleg viszonylag kevés önálló előadást rendezhetett Berlinben. Ilyenek a Kozma Józseffel és Robert Capával közös előadásai, estjei.⁶⁷¹ Táncos karrierje közepette Kepes Éva arra is fordított időt, hogy Berlinben előadásokat nézzen meg. A magyarok közül Háy Gyulának épp egyszerre két darabját is hozták a nagy színházak, és mivel Kepes Éva

⁶⁷¹Sophie KÉPÈS: La vies d’Eva. *La Revue des Ressources*, 2011. január 9. Az általam használt online változat: <http://www.larevuedesressources.org/les-vies-d-eva,1779.html>. Utolsó letöltés dátuma: 2012. június 23.

bejáratos volt Háyék kollektív házába, láthatta, hogy a premier napján a ház tele volt fényképekkel és újságírókkal. Kepes Éva Weidttal meglátogatta Steiner iskoláját is, amelyet – akárcsak az euritmiáról tanulmányt író Kövesházi Kalmár Elza –, inkább mulatságosnak, mint példaértékűnek tartott. „Olyanok mintha Vali néni őrangyalai lennének, ezek a nagy kövér német nők, ötven felüli családanyák meg kis szőke kis göndör frizurákkal, fehér tógákban, fehér ingben, fátjolban, fehér harisnyával. Istenről és a virágokról szavalnak és közben táncoltak” – idézte fel a látogatást Kepes Éva. Visszaemlékezésében, további részleteket árult el az euritmiával való találkozásáról: „azt hiszem, még koszorújuk is volt nekik [a nőknek] és akkor azt kezdték mondani i-i-o-ó-, és majd meg fulladtunk, mert az valami borzalmas volt, mert nem szabadott nevetni.”⁶⁷² Az euritmiához hasonlóan, Niddy Impekoven táncművészete is csalódást okozott neki. Barátnője, Romy révén, Berthe Trümphy és Vera Skoronel iskoláját szintén megismerte, amelyet roppant érdekesnek talált, mivel a táncsoport nagyszerűen dolgozott. A fő meglepetést számára azonban maga Trümphy jelentette. „Tudniillik, itt Vera Skoronel volt a sztár, ő csinálta a táncokat és mindent, fiatal, sovány és dekadens nő volt. Ezzel szemben Trümphy negyven felé közeledő, kövér és csak az üzleti résszel foglalkozott. Vera tavaly meghalt erre az öreg Trümphy megfiatalodott, csontvázra fogyott, a Vera ruhájában jár, és a táncait csinálja, azt mondják a színpadon, parókában és kosztümben nem lehet megkülönböztetni Skoroneltől.” Kepes Éva igen keveset foglalkozott a képzőművészettel Berlinben. Baba modelleket rajzolt és Pántól [Pán Imrétől?], aki „bárokot rendezett” és Veszelszkyvel közösen színdarabokon dolgozott kinn, el akarta sajátítani a bútortervezés fortélyait. A mozdulatművész talán folyamatos anyagi gondjai következtében, körülbelül fél év után visszatért Berlinből Magyarországra.

A magyar mozdulatművészet francia kapcsolatai

A „nagy magyar mozdulatművészeti iskolák” (Kállay, Berczik, Szentpál, Dienes, Madzsar) szinte mindegyike rendelkezett francia kapcsolatokkal, számos tanítvány járt és dolgozott Párizsban. Időben a legkorábbi és emellett határozottan franciás irányultságú a Dienes-iskola

⁶⁷²Marosi Ernő interjúja Kepes Évával, 1993. 27. magántulajdon.

(az 1910 és 1930 közötti időszakban). A Szentpál- és Madzsar- iskola táncosai az 1930-as évektől jártak ki Franciaországba, míg a Berczik-iskolánál néhány 1940-es évekbeli fellépéssel számolhatunk. Ugyancsak megfigyelhető egy betiltás körüli kivándorlás: a Madzsar-iskolából Thomán István lánya, Thomán Baby (Ilona), a Berczik-iskolából Hirsch Éva ekkortájt költözhetett ki. Iskolákra bontva, legkorábban a Dienes-iskola, Dienes Valéria majd tanítványai: Mirkovszky Mária, Förstner Magda, Révész Ilona, Bertalan Vera, Kornhauser Teréz tartózkodtak, tanultak és alkottak Párizsban. Majd az 1930-as évektől indult be a Szentpál-iskola (Arató Éva, Popper Mariann (Pór Anna) illetve Lőrinc György), a Madzsar-iskola (Váry Éva, Thomán Baby, Kepes Éva, Kövesházi Ágnes és Wald Kata) és a Berczik-iskola (Szöllösi Ágnes, E. Kovács Éva, Hirsch Éva) franciaországi kivándorlása. A magyar mozdulatművészek többnyire csak tanfolyamokat (E. Kovács Éva) végeztek külföldön, illetve rövidebb ideig kint tartózkodtak, és különféle fellépéseik voltak. Csak néhányan maradtak kinn. Az első periódusból Révész Ilona, akinek tudjuk, hogy vőlegénye Franciaországban élt, nyomtalanul eltűnt, valószínűleg kint folytatta, akárcsak Förstner Magda, akinek leszármazottjai ma Kanadában élnek. Bertalan Vera később az Egyesült Államokba távozott. Akik maradtak: Joseph Kosma, a zeneszerző és a magyar művészeti élet külföldi szervezője. Valószínűleg Kosma ismertette meg Jean-Louis Barrault-val Kepes Évát, és Lőrinc Györgyöt. Az 1930-as évektől távozók közül Thomán Baby, Kepes Éva, Wald Kata, Arató Éva és Hirsch Éva maradt Franciaországban. Arató Éva Párizsban iskolát tartott fenn, Hirsch Éva pedig, a második világháborús megpróbáltatások után (a Röck Szilárd utca egy pincéjében bujkált),⁶⁷³ „egész életét Párizsban töltötte tanítással.”⁶⁷⁴ Tehát a mozdulatművészek külföldön többnyire nem adták fel a tánccal való foglalatosságot, legfeljebb a helyi igényekhez igazítva, „balettosították”.

A magyar mozdulatművészet francia kapcsolatait vizsgálva, elsőnek és legelőször a Dienes Valériát és a Dienes-iskola táncosait kell megemlítenünk. Dienes Valéria 1908 és 1912 között három éven át a Collège de France-on Henri Bergson filozófus tanítványa volt: az 1908/9-es őszi félévben, majd egy év kihagyás után az 1910/11-es tanévben és az 1911/12-es tanévben, állami ösztöndíjjal Párizsban tartózkodott.⁶⁷⁵ 1908 őszén Bergson *L'esprit et le*

⁶⁷³Markos György (Kövesházi Ágnes férje), barátai révén a Röck Szilárd utca egyik házában rejtegetett zsidó származású művészeket.

⁶⁷⁴Vincze Gabriella és Detre Katalin interjúja E. Kovács Évával, 2014. magántulajdon.

⁶⁷⁵A kronológiát az OSZK Dienes-hagyatékának iratai alapján végeztük el. *A Mozdulatművészet történetében* (DIENES 2005. i.m. 88.o.) szereplő három szemesztert így három évre kell átírnunk, már csak azért is, mert Dienes Valéria is A kialakulás korszakában (DIENES 1995. i.m.97.) három évet ír. Az ösztöndíjhoz lásd: VEZÉR Erzsébet: *Megőrzött öreg hangok. Válogatott interjúk*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2004. 47. Dienes Valéria tévesen emlékszik a Vezér-interjúban a tanulmányai kezdetére, ő az 1909/10-es évektől datálta a francia tanulmányait.

corps (A test és a lélek),⁶⁷⁶ 1910-ben pedig *La perception du changement (A változás észlelése)* kurzusát hallgatta. Bergson, Spinoza vagy Berkeley művek elemzéséről tartott szemináriumát is látogatta. Az 1912-es évben, az Országos Széchényi Könyvtár Dienes-hagyatékának tanúsága szerint, Dienes Bergson *Durée de la matière (Az anyag időtartalma)* és a *L'idée de l'évolution. Sur l'idéalisme et le réalisme (A fejlődés ideája. Idealizmusról és realizmusról)* előadását illetve kollégiumát hallgatta. Párizsi kint tartózkodása alatt többször megnézte Isadora Duncan táncát. A Dienes-család feljegyzései 1908/9 telét és az 1910–11-es tanév Théâtre du Châtelet-beli előadásait említik.⁶⁷⁷ Ezt az adatot alátámasztja Isadora Duncan életrajza is. Isadora Duncan 1908 telén érkezett vissza Párizsba, ahol 1909 első felében több alkalommal is fellépett: a *Théâtre* 1909. februári száma, egy a Théâtre de la Gaîté-Lyrique-ban rendezett előadásról számol be, ahol német tanítványaival, Isadora Duncan antik táncokat táncolt és első alkalommal adta elő az *Iphigenia Auliszbant*.⁶⁷⁸ 1909 május–júniusában, a *L'Illustration* 1909. május 22-i száma és a Bibliothèque nationale de France Mario Meunier fondjának egy programja szerint, Isadora Duncan a Théâtre de la Gaîtében lépett fel, ahol Beethovenre és Chopinre táncolt. Az 1910/11-es tanévben, 1911. január 18-tól kezdve, Isadora a Théâtre du Châtelet-ben tartott esteket, ahol André Martynak a *Comœdia illustré* 1911. februári számában közölt kritikája szerint, az *Orfeuszt* (zene: Gluck), az *Ifigéniát*, egy Schubert keringőre előadott táncot, és Wagner *Tannhäuserjére* egy *Bacchanáliát* adott elő. A Théâtre du Châtelet-beli fellépéseket, 1911. november 18. és december 2-a között, Isadora Duncan megismételte. Dienes Valéria, Isadora táncát, Bergson filozófiájából vezetett le: „Amit táncolt, azt nem lehetett szavakba önteni, oda volt az rejtve, mondjuk, odatáncolva az eszmélet szellemvilágának titokzatos útjaira, ahol azok járnak, akik nem mondatokkal beszélnek [...]. Ebbe a szómögöttiségbe vitt el bennünket Isadora. Mert van az eszméletnek ilyen birodalma [...]. Bergson legsúlyosabb könyvének – *Anyag és emlékezet* – utolsó mondata így hangzik: „A szellem kikölsönzi az anyagtól a percepciókat, amelyekből kiszívja a táplálékát, azután visszaadja nekik mozdulat formájában, amelyre bélyegül nyomta szabadságát.” Ebből a klasszikus mondatból világos, hogy miképpen válik beszéddé a mozdulat. Mert egyedül a mozdulattá vált eszméletben forr össze a szellemanyag vagy anyag-szellem tér-idősége vagy idő-térisége. A mozdulatban fizikailag valósul meg az az élő szintézis, amelyet a múlt és a jövő egyesülése növeszt jelenné. [...] Az az Isadora-féle mozdulat, amely markolja múltját és beleharap jövőjébe, ezzel ad hírt a

⁶⁷⁶Vö. BERGSON: *Matière et mémoire*.

⁶⁷⁷„Az 1908/9-es tanévben Dienes Valéria háromszor nézte meg Isadora Duncan táncát, az 1910/11-es tanévben pedig kétszer.” Az irat Dienes Maya tulajdonában van.

⁶⁷⁸Bibliothèque nationale de France, 4-COL-148, Fonds Mario Meunier (1880–1960), Isadora Duncan (1877–1927) és Jeanne Dalliès (1890–1975) élete és művészete. Isadora Duncan szakmai tevékenysége, előadások.

folytonosan újjászülető életről.”⁶⁷⁹ Bergson metafizikájának hatására, Isadora Duncan táncával való találkozása után, 1912 januárjában, Dienes Valéria meglátogatta Isadora Duncan bátyjának, Raymond Duncannek az óráját, aki ekkortájt a Rue des Ursulines-en a Théâtre Pas de Loup-ban tartott görög torna tanfolyamot. Ugyanakkor nem csak Bergson metafizikájával, hanem, ami ugyanennyire lényeges, az otthoni baloldali környezettel is össze tudta egyeztetni e táncot, amely úgy érezte, alapvetően a munkásokat szólítja meg. „Sok munkás foglalkozik tornával, tehát Duncan valós erőre épít. Akár még forradalmat is csinálhatna.” Véleménye szerint, „a szépség nem pénzbe, hanem munkába kerül. Ő nem kér a megvásárolható szépségből, a szépségnek közös alkotómunkából kell születnie.”⁶⁸⁰ Az órákon társadalmi osztályuk vagy korosztályuktól függetlenül mindenki együtt tornászott, a világi énjüket „levetették”, amikor a tornaóra megérkeztek. A harmadik szempont, ami miatt Dienes Valéria az orkesztikához vonzódhatott, az az, hogy ez a tánc nem igényelt több éves tanulmányokat, előismeretet. Dienesnek az angol egyetemi társai ajánlották e felüdítő mozgást,⁶⁸¹ amelytől ő is egészen felfrissült, „rátaláltam egy életerős forrásra” – írta Dienes Pálnak.⁶⁸² A Duncan-rendszer egyik praktikuma abban gyökeredzett, hogy a nem hivatásos táncosokat (egyszerűbben amatőröket), illetve az értelmiségi nőket is meg tudta szólítani, akik előképzettség nélkül, a könyvtárakból átsétálva, egy olyan testképzést kaptak, amely egyszerre volt intellektuális, és reagálva a kor kihívásaira, a sportos, egészséges nő, ember ideáját kínálta. Felszabadította az embereket a századvég szorongása alól „mintha valami súly hullana le rólam” – írta erről Dienes Valéria.⁶⁸³ Egyfajta művészeti Gesamtkunstwerk keretében, a további tantárgyak: színjátszás, kerámia, cipésmesterség, nyomdászat, szöveg, zene, a hallgatók – nagy százalékban bölcsész, egyetemi tanulmányaikat végző nők –, művészi hajlamait is kielégítette. Raymond Duncan legtöbb órája a nagy nyilvánosság előtt, többnyire több tucat ember előtt zajlott. Több csoportot tartott fenn, voltak a kezdők és az elzártnak, kis csoportban gyakorló haladók. A tanítványok görög kitont és sarut viseltek, amelyet mindenki saját maga készített el. Raymond Duncan oktatása egyrészt a látottak (a Duncan által bemutatott mozgás) utánzásából, másrészt a feladott téma (élethelyzetek vagy különféle érzelmek) színpadon történő interpretálásából állt, alapelve a szabadság és a kollektivitás volt. Tehát mindenki mindenkit tanított, másrészt pedig a „mester”, csak instrukciókat adott, utána legfeljebb néha korrigált. A görög profílpózokat, a tanítványok,

⁶⁷⁹DIENES Valéria: Ráeszmélés a táncra. [1912] In. DIENES 1995. i.m. 85–86: 85.

⁶⁸⁰Idézet Dienes Valéria Dienes Pálnak írott leveléből, 1912. február 29. Idézi: *Az Orkesztika Iskola története képekben*. Szerk. FENYVES Márk. Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2001. 16–17.

⁶⁸¹DIENES 1995. i.m. 98.

⁶⁸²Idézet Dienes Valéria Dienes Pálnak írott leveléből, 1912. február 24. Idézi: FENYVES 2001. i.m. 15.

⁶⁸³Uo. 16.

Raymond Duncannal együtt a Louvre görög vázáin is tanulmányozták.⁶⁸⁴ Gyakorolták a ma már csak az Irma Duncan korabeli könyvéből ismert mozdulatokat, ugrásokat is.⁶⁸⁵ Ezeket aztán az 1912-es *Electra* mozdulat frizekkel kísért, görög nyelvű előadásán, a Trocadéróban, be is mutatták. Dienes Valériának, bár elkötelezte magát a görög torna mellett, Raymond Duncan módszerével szemben fenntartásai voltak. Mestere oktatási elveit nem tartotta elég módszeresnek, és bár átvette Raymond Duncan műfaji meghatározásait, hiszen eredetileg Raymond rendszerében élt és létezett, a 10-es években oly gyakori Dienes-műfaj, a „lírai tánc”, a tanított mozdulatkincset szegényesnek találta. „Mindezek ellenére, úgy tűnt nekem, hogy itt semmi sem kész, semmi nincs befejezve, minden csak kezdet.” – írta 1912-es benyomásairól visszaemlékezésében.⁶⁸⁶ Kísérletezésbe kezdett, mivel az orkesztika és a filozófia, Dienes Valéria felfogása szerint egy és ugyanaz volt. Bergson, nem elégítette ki rendszeralkotó fantáziáját, de utána találkozáván a mozdulattal, rájött, hogy azt rendszerbe is állíthatja, filozófiailag vizsgálhatja.⁶⁸⁷ Dienes Valéria később (1920 ősze és 1922 között), a Tanácsköztársaság bukása után is meglátogatta Raymond Duncan nizzai majd párizsi kolóniáját, ahol hosszabban időzött. Duncan kolóniájában a tagoknak a földön kellett aludniuk, a munkákat pedig közösen végezték el: mindenkinek volt főzőnapja, takarítónapja és gyermeknapja, amikor neki kellett a többiekre is főznie, takarítania stb. A kolónia tagjainak ugyanakkor eladásra, bőrből sarukat vagy a Raymond által tervezett textilekhez festéket is kellett gyártaniuk illetve a textilek mintáját kellett kifesteniük.⁶⁸⁸ Dienes Valéria a kolóniából az 1920-as évek elején végül titokban, szinte szökve távozott: Raymond számára túl diktatórikus volt, a kolónia rendszabályai pedig túl merevek, egy valóságos szekta volt az, amelyben a gyerekek még az anyjukat se ismerhették. Raymond Duncan önmagán kívül, a külvilágból szinte semmit nem érzékelt, mozdulatkincse egy szinten megrekedt, kritikát nem viselt, de nem is fejlődött tovább az orkesztikában. Ugyanakkor, még e húszas évek eleji elrettentő élmények előtt, az első duncani út után, Dienes Valéria több tanítványa, munkatársa is, a duncani módszer tanulmányozása céljából, ki-ki járt Duncanhoz, és hosszabban időzött Franciaországban. Az egyik ilyen, Bertalan Vera volt, aki az 1910-es években Dienes Valériával közösen és önállóan is tartott orkesztika tanfolyamokat. Bertalan Veráról tudjuk, hogy a 10-es években Duncannal tanulmányokat folytatott. A Tanácsköztársaság után, azonban eltűnik a neve. Egy külföldi archívum,

⁶⁸⁴DIENES 1995. i.m. 98.

⁶⁸⁵Sajnálatos módon a Duncan-féle ugrásokat, amelyekre a Dienes-iskolában is bőven volt példa, a mai magyar orkesztika nem alkalmazza.

⁶⁸⁶DIENES 1995. i.m. 99.

⁶⁸⁷VEZÉR 2004. i.m. 48.

⁶⁸⁸DIENES 1995. i.m. 102.

azonban segített a megtalálásában. E szerint, Bertalan, nemcsak a 10-es években, hanem a Tanácsköztársaság bukása után is Franciaországban tartózkodott. Egy külföldi hajónapló utazási listája szerint, 1924. április 24-én, Bertalan Vera negyvennégy éves budapesti elvált nő a franciaországi Cherbourgból Amerikába utazott.⁶⁸⁹ Ezután tehát Bertalan Amerikában folytatta a tevékenységét. Ugyanígy Révész Ilona, Dienes és Bertalan egyik korai tanítványa is meglátogatta Duncant. Szamuely Tiborné Szilágyi Jolán visszaemlékezése szerint a 10-es években Révész Ilona „Párizsban tanult táncolni, Isadora Duncan tanítványa volt, itthon pedig Dienes Valériánál gyakorolt, és emellett az iparművészeti iskola textilszakosztályára járt.”⁶⁹⁰ A harmadik, biztosan Párizst megjárt Dienes-tanítvány, Kornhauser Teréz mozdulatművésznő, a Bethlen-meseest egyik táncosa. Kornhauser, akit a nyilasok 1944-ben a Dunába lőttek, „Isadora Duncan iskolájában dolgozott Párizsban, aztán pedig Drezdában, a Lábán iskolában, ahol kosztümöket is tervezett.”⁶⁹¹ Azon túl, hogy Dienes Valéria francia éveit vizsgáljuk, a magyar Dienes-tanítványok franciaországi emigrációjának még egy hullámát kell megemlítenünk, amely a fentieknél későbbre, 1927 és 1930 közé tehető, és művészei valamelyest kötődtek az Arc-en-Ciel Bábszínházhoz. Az egyik ismert táncosnő, Förstner Magda, akit André Kertész *Szatirikus táncosnő* címet viselő fotográfiájáról mindenki jól ismerhet.⁶⁹² A táncosnőről, bár az az 1920-as években rendszeresen fellépett Budapesten, keveset tudni. A Fodor Ernő vezette Zeneiskola hallgatói névsorában mindenesetre szerepel a neve.⁶⁹³ Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában található programok tanúsága szerint már 1922-ben E. László Györggyel közös esten szerepelt.⁶⁹⁴ A programban szereplő adatok a táncosnő orkesztikai tanulmányaira utalnak: a Dienes-iskola korai időszakának zeneszerzője, Kósa György kíséri ekkor és az 1924. januári, illetve 1926. áprilisi esten is.⁶⁹⁵ Ugyanakkor 1922-ben Kósa *Mese a királykisasszonyról, aki sohasem nevetett* című darabja, melyet 1919-ben a Dienes-

⁶⁸⁹<http://www.libertyellisfoundation.org/passenger-details/czoxMjoiNjAxMDk2MDQwMDQyIjs=/czo4OijtYW5pZmVzdCI7>.

PASSENGER ID. 601096040042.FRAME:727.LINE NUMBER: 19. Utolsó letöltés dátuma: 2014. december 20.

⁶⁹⁰SZAMUELY 1966. i.m. 29.

⁶⁹¹Kornhauser Teréz leszármazottjainak a visszaemlékezése.

⁶⁹²André Kertész, *Szatirikus táncosnő*, zselatinos ezüst, 203× 252 mm. Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, jelzet: 86. 169. A fotográfiát Förstner Magda életrajzában ismeretében a bevett datáláshoz képest egy évvel későbbre, 1927-re kell datálnunk.

⁶⁹³Forrás: a Fodor Ernő Zeneiskola évkönyve, 1918–1922.

⁶⁹⁴Förstner Magda és E. László György táncos pantomim estje, 1922. március 12-én, Zeneművészeti Főiskola kamaraterme, program. OSZMI Táncarchívum, jelzet: TA 886/166. A táncosnőt 1921-ben említik először: Förstner Magda Klasszikus táncstélya, 1921. december 17. Zeneművészeti Főiskola kamaraterme, a műsorban karaktertáncok már szerepelnek. Forrás: OSZMI Táncarchívum, 41. fond, Förstner Magda hagyatéka.

⁶⁹⁵Förstner Magda táncstéje, 1926. április 6-án, Zeneakadémia kamaraterme, program. OSZMI Táncarchívum, jelzet: 2/44/35., illetve Förstner Magda táncstéje, 1924. január 20-án, Vigadó nagyterme, OSZMI Táncarchívum, 41. fond, Förstner Magda hagyatéka.

iskolában adtak elő, szintén Förstner repertoárjának a része volt. Az 1922-es Förstner-esten többségben voltak a magyar zeneszerzők – Kodály, Bartók illetve Kósa – művei. Bartók neve a Dienes-iskola 1910-es években születő koreográfiáinál gyakran felbukkan, így a zeneszerző személye miatt is inkább a Dienes-iskolai tanulmányokra gyanakodhatunk. Természetesen a könnyű műfajok, bagatellek más tanulmányokat is feltételezni engednek.⁶⁹⁶ Az 1926–1928 közötti időszakban Förstner Magda táncművészete baloldali körökhöz is kötődött: a Palasovszky Ödönék által szervezett Uj Föld- estek 1926. október 23-i előadásának egyik „sztárja” volt.⁶⁹⁷ Mind Tamás Aladár *Üveglábakon jár a szél* című szürrealista ciklusában, mind Kadosa Pál zongoradarabjára előadott táncában az *Ujság* kritikusa kiemelte és méltatta kifejezőerejét.⁶⁹⁸ Szólói, mint a *Kínai császár* vagy a *Gyilkos*, az est fénypontjai voltak. Két évvel később, 1928. december 2-án pedig a Vigadó nagytermében, Kassák Lajos szerzői estjének az egyik előadója volt. A fent említett Uj Föld-est és Kassák Lajos szerzői estje között Förstner Magda 1927-ben külföldön – Párizsban két ízben, illetve Norvégiában, Svédországban és Dániában – tartózkodott. 1927 végén tért haza Magyarországra, és dokumentálhatóan 1929 tavaszáig az országban maradt: egyebek mellett 1929. március 29-én a Városi Színházban *A katona története* című darabban is fellépett. Párizsi kritikusa, Jean Mareze cikke alapján egyértelmű, hogy André Kertész fotográfiája elnevezését a táncosnő által előadott táncműfajról – a mozgásszatíráról – kapta. Főképp Music-hallokban tartott előadásaiban, amelyet kritikusa fantáziájáért, újfajta ritmusáért és lendületességéért az egekig magasztalt, a táncosnő embertípusok karikatúráját adta.⁶⁹⁹ Első párizsi fellépésén, az 1927 júniusában a francia közoktatásügyi miniszter fővédnöksége alatt megrendezett, a francia kereskedelmi-és ipari főiskolák volt növendékei nemzeti szövetségének, a Sorbonne-on tartott estélyén előadásában, a *Kínai császárban*, a *Pletykában* és a *Tót táncban*,⁷⁰⁰ inkább a mimikát és a mozdulatok kifejező erejét, mint a technikát használta fel. Típusokat ábrázolt, éppen ezért tánca már a pantomim határán mozgott, ám abban annál nagyobb szerepet kapott a ritmus.⁷⁰¹ Táncai párhuzamaként a korabeli kritikák Valeska Gert bemutatóit említették. André Kertész Getty Múzeumban található Förstner

⁶⁹⁶Dienes Valéria francia emigrációja után számos tanítványa átpártolt valamelyik Dalcroze tanárhoz, így már az 1920-as évek elején több, vegyes tanultságú táncossal számolhatunk.

⁶⁹⁷MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Palasovszky Ödön hagyatéka, jelzet: MKCS- C-I-107/459/1. Az Uj Föld-est 1926. október 23-i szórólapja.

⁶⁹⁸s.i.: Modern írók előadóestje. *Ujság*, 1926. Lapkivágat. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Palasovszky Ödön hagyatéka, jelzet: MKCS-C-I-107.

⁶⁹⁹Jean MAREZE: La danse caricaturale Magda Forstner. *Le Soir*, 1927. június 9.

⁷⁰⁰*Magyarság*, 1927. június 4-ei cikkének lapkivágata. OSZMI Táncarchívum, 41. fond, Förstner Magda hagyatéka.

⁷⁰¹Táncest, Förstner Magda. *Ujság*, 1926. április 8. Lapkivágat. OSZMI Táncarchívum, 41. fond, Förstner Magda hagyatéka.

Magda fotográfiája,⁷⁰² amely a kissé hátradőlő és ásító táncosnőt örökítette meg, valószínűleg a Mareze által említett Sorbonne-on történt fellépésen, vagy annak próbáján, illetve a táncok mozdulatai alapján készült. A fotó felfogható az egyik mozgáskarikatúra pillanatképének, ruházata pedig (a kalapot leszámítva, amely Kertész képén nem látható) hasonlít arra, amit Förstner a Mareze cikkében közölt képeken visel. Látható tehát, hogy Förstner, akárcsak a magyar táncosok jelentős része, Franciaországban a megélhetés érdekében a könnyű műfajok felé vette az irányt. A dokumentumok, fényképek tanúsága szerint Förstner, a párizsi magyarok közül, André Kertésszel és az Arc-en-Ciel Bábszínház tagjaival állt összeköttetésben: a *Szatirikus táncosnő* fotográfia az Arc-en-Cielesekhez tartozó Étienne Beöthy műtermében készült, a háttérben a szobrász egyik műve látható. A társulatot Kertész gyakran fényképezte, a képek egy részét a *L'Art vivant* című lapban közölte.⁷⁰³ A tánc-történész André Levinsonhoz hasonlóan Kertész számára sem húzódott éles határvonal a tánc és báb között. Az Arc-en-Cielnek, illetve annak alapítóinak a tevékenysége a kezdetektől összefonódott Mirkovszky Mária személyén keresztül az orkesztikával, Förstner Magda kapcsolata Beöthyékkel így önmagában az orkesztikai tanulmányokat feltételezi. De nem csak Förstner, Mirkovszky Mária (Maria Mirkowsky) is ebben az időszakban Párizsban tartózkodott.

Mirkovszky Mária párizsi fellépéseinek rekonstruálásához néhány program, illetve kosztümterv áll a rendelkezésünkre. A kosztüмок többségét Braun Vera tervezte. Mirkovszky Mária férje, Detre Szilárd révén,⁷⁰⁴ a kezdetektől szoros kapcsolatban állt a későbbi Arc-en-Ciel Bábszínház alapítójával, Blattner Gézával. Mirkovszky, Dienes Valéria francia emigrációja alatt, férjével, Detre Szilárddal közösen vezette az orkesztikai iskolát. A fennmaradt dokumentumok tanulsága szerint Detre is belekóstolt a táncszínház világába: A *Tánc* című folyóirat alapítójával, Taerkövy Istvánnal 1924. november 16-án közös tánc-és pantomim estet rendezett Taerkövy pantomimjaiból. A táncosok között orkesztikát tanult táncosok is szerepeltek.⁷⁰⁵ Mirkovszky és Detre csak ezután, 1926–1927 tájéka n költözhetett Párizsba, ahol kapcsolatba kerültek Dienes Valéria mesterével, Raymond Duncannal is: az

⁷⁰²André Kertész: *Förstner Magda*. Paris, zselatinos ezüst, jelzet: 4 5/16 x 2 5/16. The J. Paul Getty Museum, jelzet: 85. XM. 371. 1.

⁷⁰³André Kertész: Les marionettes [fényképek]. *L'Art vivant*, 5. 1929/ 118. (november 15.) 888–889.

⁷⁰⁴Detre Szilárd Franciaországban a Constant *Detré* nevet használta.

⁷⁰⁵A Vigadó nagytermének Pantomim és táncest műsora, Tarkeövy István három pantomimjének bemutató előadása, 1924. november. 16. 17. 30, Vigadó nagyterme, a pantomimeket: Detre Szilárd rendezte, a bútorokat Angelo műterme kölcsönözte, Gróf József tervezte, Faragó és Gróf műtermében készült. A díszleteket Bysz Róbert festette. A táncosok között Riedl Margit is szerepel. OSZMI Táncarchívum, jelzet: 2/44/30.

Arc-en-Ciel Bábszínház az 1930-as évek elején Raymond Duncan akadémiaján lépett fel.⁷⁰⁶ Mirkovszky Mária első dokumentált párizsi szereplése 1927 decemberében volt. Kezdetben a Théâtre de la Potinière-ben (Théâtre Berizában), majd a Théâtre de Marigny-ban és a Casino de Paris-ban lépett fel. (182. kép) A lehetőségekhez férje, illetve annak magyar képzőművész barátai révén juthatott, hiszen a Théâtre Beriza egyik díszlettervezője Medgyes László, míg a Le jazz ex baz-é férje, Detre Szilárd (Constant Detré) volt. Mirkovszky a Le jazz ex baz-esteken 1927. december 14-én és 1928. december 12-én lépett a színpadra.⁷⁰⁷ Az 1927-es *À pleins jazz* című revü egyes képeiben az időjárás (*Que d'eau, que d'eau! [A víz, víz mendenhol]*), élethelyzetek (*Antoine, coiffeur pour dames [Antoine, a hölgyek fodrásza]*) lettek kifigurázva. Mirkovszky a hatodik képben, a *De Montmartre à Montparnasse*-ban (*Monmartre-től Monparnasse-ig* címűben) szerepelt. Az embertípusokat, nemzeti karaktereket (japánok, oroszok) felvonultató részben ő alakította a tánccsillagot. Az 1928-as előadás rendezője, kosztüm- és díszlettervezője Braun Vera, Detre Szilárd és Margeruite Raigné-Navellier voltak. Braun (Lengyel Vera), ismertebb nevén Véron valószínűleg tanult mozgásművészetet, orkesztikát. Véron a Le jazz ex baz esteken nemcsak kosztümtervezőként, hanem a *Cas d'Astres (A csillagok esete)* című darabban táncosként is közreműködött. A fennmaradt programok és kosztümtervek tanúsága szerint szoros barátság és munkakapcsolat fűzte Mirkovszky Máriához, illetve az Orkesztikai Intézethez. Az 1928 és 1940 közötti időszakban mintegy kéttucatnyi kosztümöt tervezett Mirkovszky Mária, és más orkesztikai tanultságú mozdulatművészek számára. Véron (Braun Vera) már Magyarországon kapcsolatban állt Blattner Géza bábszínházával: Blattner a Művészi Bábjátékok Színházában, 1923-ban, Braun Vera díszleteivel adta elő Murányi Jutka *Hófehérkéjét*.⁷⁰⁸ Az 1928–1929-es évadban Mirkovszky Mária már a Marguerite Beriza vezette Théâtre de la Potinière (Théâtre Beriza) művésze volt, ahol társaival, Leda Ginellyvel, Kira Stchebatche-val és Nadia Brussovával több koreográfiát készített. A Théâtre Beriza kísérleteit a francia kritikusok elismeréssel fogadták, André Levinson szerint, „ezek az emberek végre színházat csinálnak.” Többen, mint Gustave Bret vagy Dominique Sordet Copeau munkásságához, és a Vieux-Colombier előadásaihoz hasonlították: „A Vieux-Colombier óta mi ritkán észlelhettük ily módon a francia hangulatot” – írta Gustave Bret.⁷⁰⁹ A Théâtre Beriza 1928–1929-es évadában szereplő Mirkovszky koreográfiai munkássága még feltárássra szorul, ám feltételezhetjük, hogy talán ő tervezte az az évi programban Arthur

⁷⁰⁶A Raymond Duncan-féle akadémiai fellépésekhez lásd: OSZMI Báltár, jelzet: 78. 8. 1 és 78. 6.1. meghívók.

⁷⁰⁷1927-ben a Salle de l'American University Clubban, 1928-ban a Salle des Sociétés-ben volt az előadás. Az ennél a résznél felhasznált francia programok az OA-MGY Mirkovszky Mária hagyatékában találhatóak.

⁷⁰⁸OSZMI Báltár, Arc-en-Ciel-anyag, fotók (rendezetlen).

⁷⁰⁹Az idézett részlet a színház 1928–1929-es programjából való.

Honegger zenéjére táncolt *Vérité, mensonge-ot* (Igazság, hazugságot), amely görög balett néven van említve. A táncosnő még 1930-ban is Párizsban tartózkodott: 1930. március 8-án a párizsi Maison Hongroise estjén, amelyen egyebek mellett Bartók *Allegro Barbaro* című műve, Liszt *XII. rapszódia*ja, Kodály *Epithaphe*-ja hangzott el, illetve a Madame Beriza asszonnyal is barátságban álló Harsányi Tibor adott koncertet, Mirkovszky Mária egy „egészen érdekes művészeti produkciót nyújtott.”⁷¹⁰ Madame Balkis francia színésznő szavalta Verlaine, Maeterlinck műveire, illetve Ady versekre táncolt. Mirkovszky a Maison Hongrois-ban tartott est után nem sokkal elvált Detre Szilárdtól, családi-és egészségi állapota haza szólította.⁷¹¹ Nem volt ezzel egyedül: a tanulmányban említett művészek életében Párizs többnyire egy rövidebb vagy hosszabb kitérő volt. A Dienes-iskolán túl, az 1930-as évektől kezdve, a Madzsar-, és a Szentpál-iskola táncosai is hosszabb-rövidebb kitérőt tettek Párizsba. Madzsar-iskola három művészeinek, Kövesházi Ágnesnek, Kepes Évának és Kozma Józsefnek is volt egy párizsi periódusa. A magyar származású francia zeneszerző, Joseph Kosma (1909–1969) francia pályafutása jól ismert. A berlini már kevésbé és kérdésekkel teli, hiszen a Brecht vándortársulatával illetve a Jean (Hans) Weidttal közös előadásokkal párhuzamosan születtek meg a Madzsar-iskola számára nagy magyarországi kamaraművei (az *Európa* és az *Ayrus leánya*).

Joseph Kosma Hitler hatalomra jutásakor, 1933-ban költözött Franciaországba, ahol – mivel nem beszélt franciául –, először a mozdulatművészetnél maradva egy Dalcroze-irányvonalat képviselő iskolában kezdett el dolgozni.⁷¹² Emellett a bábosokkal, illetve Blattner Gézával is kapcsolatban állt: a Palais Royal földszintjén működő művészegyesület, a Robert Baze által működtetett Club du Palais Royal bábelőadásához, a *Montreur d'images*-hoz (a *Kép mutogatóhoz*) szerzett zenét.⁷¹³ Joseph Kosma Dalcroze-stúdióbeli munkájához talán köze lehetett egykori munkatársának, a pletykák szerint nagy szerelmének, Kövesházi Ágnes mozdulatművésznak, aki Kozmával nagyjából egy időben élt Berlinben, és érkezett Párizsba. 1933 nyarán pedig, akárcsak Kozma, a Hôtel des Étrangers-ben lakott.⁷¹⁴ Valószínűleg

⁷¹⁰Részlet a *Párizsi Magyarság* című lap ismertetéséből, 6. p. Forrás: OA-MGY, Mirkovszky Mária hagyatéka.

⁷¹¹Mirkovszky 1931 elején még Párizsban tartózkodott, mivel a Magyar Írók Köre 1931. február 15-i az Otthon Írók és Hírlapírók Körében tartott rendezvényén az akkor fellépő táncosnőt a Théâtre Marigny tagjaként említik.

⁷¹²Marc SORIANO: Souvenirs d'une vie. In. *Joseph Kosma 1905–1969. Un homme, un musicien*. Ed. Maurice FLEURET. Paris, 1989. 26–27.

⁷¹³OSZMI Bábtár. Blattner Géza hagyatéka. *Hogyan indult el Blattner Géza festőművész 40 évvel ezelőtt Magyarországon, és hova jutott Franciaországban a bábjáték szolgálatában* (önéletrajzi írás), jelzet: 84.3.1. 5. p.

⁷¹⁴Kozma 1933. március 29-én érkezett Párizsba, 1933. május 3-tól szeptemberig élt a rue Racine 2-es szám alatti Hôtel des Étrangers-ben (ma: Hotel Belloy Saint Germain), forrás: Kozma József lakcímgjegyzéke (a szerző tulajdona). Kövesházi 1933. június 20-ai keltezésű francia személyigazolvány kérelmében szintén ez a lakcím

Kövesházi Párizsban mozdulatművészettel is foglalkozott, hiszen 1933-as francia útlevélkérelmében tánctanárként van megjelölve,⁷¹⁵ míg egy 1938 körüli kiutazási engedélykérésben az alábbiakat írta magáról: „külföldön, mint mozdulatművésznő dolgoztam, és ebből a keresetből éltem.”⁷¹⁶ A feltételezhető tánctanári tevékenységen túl Kövesházi 1934 és 1935 között Docteur Lambling munkatársaként a L’Hopital Trousseau-ban beteg gyermekeket ápolt, tornáztatott. A táncosnő 1939-ben tért haza Magyarországra, mivel antifasiszta tevékenysége miatt kiutasították Franciaországból. A harmadik Madzsar-iskolához kötődő művész, Kepes Éva 1937-ben távozott végleg külföldre, ahol Kozma József révén ismét – az időközben már Párizsban alkotó – Jean Weidthoz csapódott, ezzel bekerülve a *Café de Flore* és a *Les Deux Magots* törzsgárdájába. Előrelépve karrierjében Jean Weidt társulatának, a *Les ballets 38*-nak a szólistája lett. A fennmaradt képek tanúsága szerint Weidt *La victime* című darabjában ő táncolta az egyik főszerepet. Amikor a *Les ballets 38* Cocteau *Parade*-ját vitte színre, amelyet végül a Grande Salle Pleyel-ben mutattak be 1939. március 7-én, váratlan dolog történt: „nagyon buta voltam, mert ahelyett, hogy a filmesekkel és színházasokkal maradtam volna, folytattam Hansszal [Weidttal] a táncot. Hát az 24 óra volt. És akkor egy időben próbáltuk Cocteaunak a *Parade*-ját, azt kezdtük próbálni, főszerep, Cocteau jött asszisztálni és segíteni a rendezéshez, erre az első kisbaba elkezdett érkezni, és nem akartam reszkírozni az életét” – emlékezett vissza életének egy sorsdöntő eseményére Kepes Éva.⁷¹⁷ Várandóssága, majd az azt követő háborús események végleg megszakították a művésznő táncos karrierjét.

Pályafutásával egy időben honfitársai közül többen kacérkodtak a párizsi színpaddal. Az egyik csoport Jean-Louis Barrault körül állt össze. Barrault már az 1930-as évek elején szoros kapcsolatba került Joseph Kosmával, aki zeneszerzői pályafutása alatt a Madzsar-táncsoport mellett a legtöbb színházi művét a Compagnie Renaud–Barrault számára szerezte. Kozma összehozta Barrault-val a Dienes és Madzsar-iskolát megjárta Kepes Évát. Feltehetően ugyancsak Kozma révén került ismeretségbe Barrault-val a Szentpál-iskola két táncosa, Popper Marianne (Pór Anna) és Lőrinc György is. Lőrinc György (Georges Lorinc) 1937 elején, egy a Vieux-Colombier köréhez — így Decroux-hoz és Barrault-hoz is – kötődő

van megjelölve. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Kövesházi Ágnes hagyatéka, jelzet: MKCS-C-I-165.

⁷¹⁵Kövesházi 1933-as francia személyigazolvány kérelme. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Kövesházi Ágnes hagyatéka, jelzet: MKCS-C-I-165.

⁷¹⁶Ellenőrző lap a kiutazási engedélyhez. A jövedelemhez beírt alábbi mondat miatt 1938 körülre datálhatjuk az iratot: „30 schilling 1936-ban, azóta saját kereset francia frankban.” MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Kövesházi Ágnes hagyatéka, jelzet: MKCS-C-I-165.

⁷¹⁷Marosi Ernő interjúja Kepes Évával, 1993. i. m. 22–23.

esten,⁷¹⁸ a *La Tribune de la Danse* rendezvényén, maga tervezte táncainak – egy groteszk táncnak, és valószínűleg egy Händelre előadott műnek – néhány részletét Jean-Louis Barrault pantomimjaival váltakozva adta elő.⁷¹⁹ Az esten jelen volt az akkor fellépő José Ménard édesanyja, Madame Médard is, akinek annyira tetszettek a táncok, hogy pár hónappal később, 1937. május 27-én, Montmartre-i táncstúdiójában, a Centre D'études Choreographiques-ban, Germaine Martinet du Mont zongorakíséréssel, Lőrinc szólóestet rendezhetett. Az előadás az azon jelen lévő Larionov révén, mintegy belépőként szolgált Lőrincnek a londoni Basil-baletthez.⁷²⁰ Ugyanakkor Kozma mellett arról sem szabad elfelejtkeznünk, hogy a Szentpál-iskolának is kitűnő francia összeköttetései voltak: Fernand Divoire *Pour la danse* című könyvének Rabinovszky Máriusz volt az egyik tanácsadója. Szentpál Olga pedig, egy 1939-es levél tanúsága szerint, amely a házaspár kivándorlásának tervezésekor született, kapcsolatban állt az *Archives internationales de la danse* egyik alapítójával, Rolf de Maré-val.⁷²¹ A Szentpál-iskola kapcsolata az *Archives internationales de la danse*-szal már 1939 előtt létezhetett, hiszen, Lőrinc első párizsi útjánál– 1935 őszén – a Rabinovszky–Szentpál házaspár, az *Archives internationales de la danse* társalapítójához Pierre Tugalhoz fordult, hogy segítse tanítványuk, Lőrinc György kinti pályafutását.⁷²² Az intézmény az 1930-as évek végén nem csak Lőrinc, hanem más magyar mozdulatművészek számára is fontos célpontnak számított, amelyen keresztül szerettek volna lehetőségekhez jutni. 1936-ban Pór Anna (Popper Marianne) is tiszteletét tette Pierre Tugalnál,⁷²³ az 1938 végén Párizsba érkező erdélyi származású Molnár Istvánnak (Étienne de Molnarnak) pedig sikerült az áttérés, az *Archives internationales de la danse* táncosa lett. Molnár István, aki 1940-től Budapesten az Orkesztikai szín koreográfusaként működött, tornász karrierjével felhagyva Budapesten, majd Erfurtban folytatott tánc tanulmányokat. 1938 decemberében ment ki Párizsba. Az első *Archives internationales de la danse*-beli fellépése 1939. január 19-én volt. Félicia Andersen Babits, Ady, Juhász Gyula és Tóth Árpád versszavalataival váltakozva adta elő táncait, amelyek között szerepelt későbbi nagy sikerszámának, Saint

⁷¹⁸Az estély elnöke Lucienne Lambelle, aki a Vieux-Colombier színházában a színészek mozgástanára volt. A bevezető előadást pedig Jean Dorcy, a Vieux-Colombier egykori tagja tartotta. Étienne Decroux tanulmányait Copeau Vieux-Colombier-beli iskolájában kezdte.

⁷¹⁹LŐRINC 2005. i.m. 63–64.

⁷²⁰Georges Lorinc, Danses, G. Martinet du Mont pianiste, Centre D'études choreographiques, 19 Rue Bucq, 1937. május 27-ei programja, magántulajdon. Az esten egyebek mellett Lőrinc legismertebb koreográfiái a *Lamentoso*, a *Sarabande* és az *Isten előtt (Devant dieu)* is elő lettek adva.

⁷²¹OSZK, Kézirattár. A Polányi család hagyatéka, 212/284 fond. Rabinovszky Máriusz levelei Stricker Évához (29. tétel, Rolf de Maré levele Szentpál Olgához).

⁷²²LŐRINC 2005. i. m. 55.

⁷²³Uo., 55.

Saëns és Liszt *Danse Macabre*-jére táncolt *Haláltánc*nak egy előzménye (ekkor ez a tánc még nem duó, hanem szóló volt), illetve a *Dervistánc* is.⁷²⁴

Barrault vagy az *Archives internationales de la danse* körein túl, az 1940-es évektől, a Berczik-iskola jelenlétével is számolhatunk Párizsban. E. Kovács Éva a háború kezdetén, és aztán közvetlenül a háború után, egészen 1948-ig Párizsban is folytatott tanulmányokat. 1946 nyarán, Szöllösi Ágnes és E. Kovács Éva Párizsban az Avenue des Champs-Élysées-n felállított színpadon egyebek mellett egy Brahms *Magyar tánc*ára koreografált Berczik-táncot mutattak be.⁷²⁵ E. Kovács Éva 1947-ben, Párizsban, egy kisebb stúdióban, szóló estét is adott.⁷²⁶ Devecseri Veronika emlékei szerint, Berczik-táncosok felléptek a ma Nouvelle Eve néven működő kabaréban is. A Berczik-iskola tehetséges táncosnőjének, Hirsch Évának a háború utáni párizsi iskolája azonban még feltárára vár.

⁷²⁴MOLNÁR Hajnalka: *Molnár István és az avantgárd. Egy „ismeretlen” expresszionista táncos*. Budapest, Planétás, 1998. 18.

⁷²⁵Devecseri Veronika szóbeli közlése, 2013. A pontos helyszín a Champs-Élysées-n álló bank előtt volt.

⁷²⁶E. Kovács Éva szóbeli közlése, 2013. A fellépés egy kisebb stúdióban lehetett (egy teremben adtam elő a táncot – mondta E. Kovács Éva), de a művésznő a pontos helyszínre nem emlékezett.

A magyar mozdulatművészet betiltása és továbbélésének felvázolása

A második világháborút követően rövid időre a mozdulatművészeti oktatás még beindult Magyarországon: újból felállították az Országos Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyamot. Az 1947-es választások után azonban végleg ellehetetlenülni látszott a magyar mozdulatművészek helyzete: egy 1948. decemberi belügyminisztériumi rendelet beszüntette az Országos Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyamot, 1949. április 25-én pedig a Mozdulatkultura Egyesület rendkívüli közgyűlésen feloszlatta magát.⁷²⁷ E rendkívüli közgyűlésen jelenlévő tagok többsége a Kállay- és Dienes-vonal képviselői voltak. Dienes Valéria, Palasovszky Ödön és Szentpál Olga addigra kiszállt. A Népművelési Minisztérium Művészeti Főosztálya 1950. július 4-i mozdulatművészetet kiértékelő megbeszélésén a mozdulatművészetet a 20. századi táncművészet burzsoá irányzatának nyilvánították, amelynek alkotói, ahelyett, hogy a kapitalizmus megdöntésére törekedtek volna, „tudatosan a saját egyéni lélekproblémáiknak ábrázolását tartották a művészet feladatának. Ez a felfogás gyökeresen ellenkezik a marxizmus felfogásával, amely szerint a művészet a tudatunktól független valóság visszatükröződése. Ez az individualizmus, a lélek magányos rezgéseire vagy Rudolf Lábán kifejezésével <<Spannung>>jához való menekülés együtt járt a misztikával, a pesszimizmussal, az emberek elborzasztására való törekvéssel (Kreutzberg), a mindenáron új hajszolásával (meztelen tánc), az egzotikum keresésével (keleti táncok). Együtt járt azzal, hogy a mozgásművészek, rendszerint mozgásművésznők, leginkább, mint szólótáncosok szerepeltek, s egy ember táncában egész együttesek, sőt a tánc lehetőségeit meghaladó témákat igyekeztek besűríteni.”⁷²⁸ Vitányi Iván, egyebek mellett a *Táncoló Nép* 1950 október-decemberi számában, szinte szó szerint a jegyzőkönyv kivonatát ismertette, a betiltást úgymond népszerűsítette, tehát Vitányi vagy részt vett e megbeszélésen vagy megkapta a jegyzőkönyvet, hogy az alapján cikkeket írjon a mozdulatművészet ellen.⁷²⁹

Kifejtve, a kiértékelő beszéd egyik és legfontosabb külföldi célpontja Rudolf Laban. A kiértékelésben Rudolf Labant, Magyarországon tanuló lányát, Juana de Labant, és a korábban említett Török Emlita-féle Laban-iskolát is mélyen elítélték és idéztek tőlük. Részletezve, a külföldi kapcsolatoknál már ismertetett Török Emlita programot („A test

⁷²⁷A dokumentumokat közli: LENKEI 1993. i.m. 220–226.

⁷²⁸Részlet a Népművelési Minisztérium, Művészeti főosztálya által rendezett mozgásművészeti kiértékelő értekezletének jegyzőkönyvéből. 1950. július 4. A dokumentum Repiszky Tamás illetve az OA–MGY gondozásában van.

⁷²⁹VITÁNYI IVÁN: A mozgásművészetről. *Táncoló nép*. 1950. október-december. 10–11.

központi feszültséggel valamely gondolat kapcsán, egyéni témaválasztással kivetíti magát a térbe (vagyis mozgással reagál) majd ebből önkéntelenül tovalendül, majd ernyedésbe megy át, tehát kielégül. És akkor megindul a folytatólagos hangulatképpel a mozgási kép.”) a lélekbe merülés és miszticizmus példajaként hozták fel. Az Amerikába kivándorolt Juana de Laban személyét és munkásságát és vallomását a táncról: „amint a modern kor túl van a hajnalán és a zenitbe lépett delelőjének hosszú és dicsőséges útján, a kor megköveteli saját táncművészetének megteremtését, amely gyökereit mélyen ebbe az országba (Amerika!) ereszti bele, mely elég erős ahhoz, hogy korunk szimbóluma legyen” az imperializmus megtestesítőjének találták. Rudolf Laban kóruselvét pedig a fasizmussal állították párhuzamba: Laban gondolata, miszerint a kórus nevelőeszköz, „a kórus feladata a beolvadó egyénre nézve morális feladat, a személytelenedés nagy erkölcsi problémáját állítja elébe” a bizottság szerint nem a szocializmusra nevel, hanem édestestvére a fasizmusnak. Az első miért, olvasva a jegyzőkönyvet, itt merülhet fel. A jegyzőkönyv külföldieket alig említi, Kreutzberget csak egy szóra hozza fel, Duncanéket kicsit hosszabban, de nem kategorikusan elítélve jellemzi. Ugyanakkor, a mára feledésbe merült magyar Laban-iskolát, Laban rokonait is elítélően említi. Mary Wigman vagy más nagy nevek hiányoznak a jegyzőkönyvből. Ez Laban magyar származása miatt történhetett? Vagy más miatt? És miért van az, hogy bár rengetegen tanultak Laban-módszert (lásd a külföldi fejezetet) mára ez itthon feledésbe merült. Az utókorra fennmaradt emlékek: Lábán Katalin illetve Tatai Márián keresztül Mirkovszky Mária emlékei, a Laban-recepciónak egy érdekes momentumára világítanak rá. Tudniillik, az emlékezők és visszaemlékezők szerint, a háttérben Lábán és Miloss konfliktusa áll. Miloss hazaérkezése után mindent megtett, hogy Labant elfeledtesse, így miatta Laban tilalomlistára került.⁷³⁰ Noha Miloss a hivatalos verzió szerint végig elismerte mestere, Laban érdemeit, Lilian Karina, a *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich* (Hitler táncosai: német modern tánc és a Harmadik Birodalom) című, eredetileg német nyelvű kötetben, a mester (Laban) és tanítvány (Miloss) kapcsolatát meglehetősen problematikusnak nevezi.⁷³¹ Miloss, valószínűleg nemi identitása miatt, nem fért bele a hitleri Németország tánckoncepciójába. Laban, a berlini Olimpiáig a rendszerrel együtt működött. Az egykori tanítvány, Miloss, és akkori együttese, a Düsseldorfi Táncszínház, Laban befolyása és ténykedése következtében nem kapott meghívást az 1934. novemberi táncfesztiválra. Később, Milosznak le kellett mondania a

⁷³⁰Ugyanígy az emlékezők szerint Milosznak konfliktusa volt az orkesztikai irányzattal is, Mirkovszky Máriával kifejezetten ellenséges volt a viszonyuk.

⁷³¹Lilian KARINA és Marion KANT: *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*. New York–Oxford, Berghahn Books, 2003. 47–48.

táncszínház vezetéséről és menekülve, mindent otthagyva, a teljes bizonytalanság közepette, éjszaka hagyta el Németországot. Mindezért, felelősnek gondolta, vagy felelős volt mestere, Laban is. Így, Magyarországon hatalmi pozícióba kerülve, nem feltétlen támogatta Laban kultuszát. A Miloss-konfliktuson túl, azzal is számolnunk kell, hogy Laban magyarországi pályafutása nem feltérképezett vagy a nyomai el lettek tüntetve. Lábán Katalintól tudható, hogy Laban végig megőrizte magyar útlevelét, vagyis annak lehetőségét, hogy Magyarországra utazhasson. Laban 1930-as magyar útja, viszonylag ismert: az is, hogy ekkor meglátogatta a Kállay-iskolát. Kutatásaim során szembesültem azzal, Laban a Kövesháziakkal barátságban volt, és találkozott Madzsar Alice-al is.⁷³² Ilona Peuker (Dienes-iskola) családjának tulajdonában lévő írásos dokumentumok szerint, a művésznő 1937-ben, Budapesten tanult Labantól. Ez a dátum már önmagában meglepő, hiszen Laban útkeresésének az időszakára esik, amikor a szakirodalmak szerint Németországból távozva, Laban Párizsban tartózkodik, majd onnan Angliába megy át.⁷³³ Noha, e pillanatig nem tudtuk ellenőrizni az információ hitelességét, a család még nem küldte át a tulajdonukban lévő erre utaló dokumentumot, de ha ez az információ megerősítést nyer, az módosítja Laban pályaképét. Ettől függetlenül, úgy gondoljuk, akár tett egy kitérőt Laban Magyarországon, akár nem, az, hogy mint azt korábban (a német kapcsolatoknál) kifejtettük, a Dienes-iskolából igen nagy számmal és még az 1930-as években is tanultak Laban-módszert, arra készíthet, hogy átgondoljuk Laban magyarországi szerepét. Látható, hogy ex-növendékével, Kállay Lilivel, Laban jóban volt, hiszen Juana de Laban is a Kállay-iskolában tanult. Viszont az, hogy a Madzsar-iskola anyagai között találhatóak Laban-iskolával kapcsolatos programfüzetek, *Schrifttanz* évfolyamok, és Laban dedikációk stb., illetve Madzsarék dolgoztak együtt a magyar Laban-iskolával, Dienes Valéria növendékei pedig feltűnő nagy számmal kapcsolódnak valamely Laban-iskolához, arra utal, hogy a magyar mozdulatművészet első generációja (Madzsar, Dienes) komolyabban ismerte Laban tevékenységét. E két iskola alkalmazta az öt „nagy” közül, Laban hatására vagy Labantól függetlenül, Magyarországon a Laban-féle kóruselvet: Dienes a keresztény „kórust”, Madzsar a baloldali kórust honosította meg. Mindketten készítettek több száz fős kórusműveket is Magyarországon: Dienes, az ezer szereplős, monumentális *A gyermek útját*, Labannak a berlini Olimpiára tervezett művével egy időben alkotta. Így lehetséges, hogy, Laban és Dienes, a két hasonló gondolkozású teoretikus, nem Dienes Valéria angliai útja

⁷³²Lásd MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Kövesházi Ágnes hagyatéka. A *Schrifttanz* egyik Kövesházi Kalmár Elzának dedikált számát például. Néhány levélrészlet is tanúskodik erről, amelyben Laban 1930-as magyarországi útja kapcsán azt írja, meglátogatja Madzsar Alice-t.

⁷³³Lásd: FÜGEDI 2009. i.m. 17.

során, 1946 és 1948 között, találkozott először. Ez nyilvánvalóan, az elméleti munkák és táncírási rendszerek stb. vizsgálata szempontjából is lényeges tényező,⁷³⁴ ugyanakkor, felveti, hogy Laban elítélésében, személyes indokok is közrejátszhattak.

A másik kérdéseket felvető terület, a jegyzőkönyv magyar mozdulatművészeti része. Nagyon különös, hogy kiket, mely iskolákat sorol fel a jegyzőkönyv. Az öt nagy iskola közül hiányzik a Kállay és a Berczik, őket meg sem említik. A három nagy iskola közül, a Szentpálnak részben felmentést adnak, bár azt absztrakt és/vagy keresztény műveiket (*Kinefónia, Kiűzetés a Paradicsomból*) elítélik, a Szentpál-iskolát mégis beilleszthetőnek vélik az új hatalmi rendbe. Ugyanakkor, a baloldali művészeket említésre méltónak se gondolják vagy elvetik. A baloldali iskolákra nem tér ki a jegyzőkönyv, nem említi Popper Ágnes vagy Káldorné Ritter Máriát. Palasovszky Ödönét baloldaliságuk ellenére is burzsoának nyilvánítja a jegyzőkönyv, és név nélkül említve, Vitányi Iván is. Vitányi Iván a proletárkult megnyilvánulásának látta ezt az irányzatot, amely feltétlen politizálni akart. A jegyzőkönyv pedig azt hangsúlyozza, hogy Madzsar Alice újszerű géptáncai és árnyjátékai, rendszertana, amely a test és a lélek egységét hangsúlyozza, bár baloldali, csak külsőségeiben felel meg a rendszernek, igazából burzsoá az iskola. A jegyzőkönyv szerint a *Bilincsek* részeit (az *Önmagunk Börtönében*, az *Egymás rabjait* stb.) nézve egyértelművé válik ez, mivel egyrészt a Laban-féle tömegmozgások (kórusok), másrészt a misztika, test és lélek egysége, amely Turnay vallásos misztériumait is jellemzi, jelentkeznek a darabban. Laban mellett tehát a másik fő ellenség Turnay, és a nemesi támogatású, keresztény misztériumok. Dienes Valéria iskoláját a vallásos és katolikus törekvések kiszolgálójának látták, akinek műveiben és rendszertanában is a misztika érvényesült. „Ehhez a tömény idealista zavarhoz nem kell kommentár. Dienes maga a két világháború között együttműködött az arisztokráciával, s növendékei közt is több arisztokrata volt” – írja a jegyzőkönyv. A további iskolák említése is e rend, a Dienes-iskola elleni támadás jegyében fogant, talán nem véletlenül. E. Kovács Éva visszaemlékezése szerint Vitányi Iván, a Dienes-családra (Dienes Gedeonra) volt a legféltekenyebb. Meg sem említik a Kállay vagy Berczik-iskolát, sőt a Madzsaron kívül baloldali iskolákat sem hoznak példaként. Turnay Alice vagy a mára feledésbe merült Dienes-tanítvány, Békéssi Mária, illetve a Dienes-tanítványokat Laban módszerre átképző Török Emília munkássága viszont a jegyzőkönyv részét képezi. Dr. Kisfaludyné Békéssi Mária a jegyzőkönyv szerint, a Gyöngyösbokréta alapján „faji, nemzeti mozgásművészetet akart teremteni.” Turnay Alice pedig, a főnemességgel és Katolikus Leányok Országos Szövetségével együttműködve, vallásos

⁷³⁴Lásd a keresztény koreográfiák fejezetet.

pantomimeket vagy absztrakt műveket mutatott be. A magyar mozdulatművészetet misztikus, test és lélek egységét hangsúlyozó volta miatt, 1950-ben végül osztályidegennek nyilvánítva betiltották. A magyar mozdulatművészet betiltása úgy érezzük, magyarázatra szorul. Egyrésről, a mozdulatművészet egy kettős vonulatú műfaj volt: az életreform, az ember megreformálása, egy bal oldali, aktivista politikát és egy jobboldali, akár szélsőjobb álláspontot (a tökéletes ember ideológiáját) is szolgálhatott: a szélsőjobbal együttműködő Leni Riefenstahl ugyanúgy mozdulatművész volt, mint az antifasiszta drámát alkotó Kurt Jooss. (183. és 184. kép) Egy érdekes példa, hogy még a baloldali és zsidószármazású Liebermann Lucy (Pátzay Pál felesége, Madzsar Alice rokona) is a mozdulatművészetét az eugenika jegyében fogalmazta meg, amelyet Kassák *Dokumentum*ában publikált.⁷³⁵

A mozdulatművészet ellehetetlenülése, itthon és Németországban is e kettősség miatt következhetett be. Németországban a zsidó vagy baloldali illetve humanista mozdulatművészek, Hitler hatalomra jutása után távoztak az országból. Akik maradtak, úgymond a „Hitleri rezsim” kiszolgálói voltak. A fasiszta Németország bukása után, a maradottak, megtűrték lettek. Akik ekkor elfogadottak lettek volna, azok pedig már más országokban (az Egyesült Államokban, Angliában és Dél-Amerikában) népszerűsítették a mozdulatművészetet. Így tulajdonképpen, Németországban, akárcsak itthon, e mozgásforma visszaszorult. Búvópatakok formájában, például Jooss-on keresztül, azonban hatott és visszahatott a német kortárs táncra, egyebek mellett Pina Bausch vagy Susanne Linke koreográfiáira.

Magyarországon, a szélsőjobb nem hatott a mozdulatművészetre, de a Dienes-vonal munkájába a nemesség és a katolikus egyház bekapcsolódott. Ezen túlmenően, jelen volt a már említett baloldali-aktivista (Palasovszky Ödönén kívül, Popper Ágnes, Káldorné Ritter Mária, Fái Boris) vonal is. A magyar mozdulatművészet, kettőssége következtében, a fasizmus térnyerésével kapta az első csapást. Jó néhányan (mint például Kármán Erzsébet) ekkor menekültek el, távoztak külföldre. Ezután, e csökkent létszámú társaságot, a második világháború igencsak megtépázta, mivel a magyar mozdulatművészet gyakorlóinak jelentős százaléka zsidó származású volt. Ráadásul éveken át nem működtek az iskolák, szünetelt a képzés: a zsidótörvények áldozata lett például a Szentpál Táncintézet is, amely 1942. július 1-jével szűnt meg.⁷³⁶ Ma még felmérhetetlen, hogy a magyar mozdulatművészetet gyakorlók hány százaléka vesztette tömegkivégzésekben vagy munkatáborokban az életét, akár ez

⁷³⁵LIEBERMANN 1927. i.m. 33.

⁷³⁶OSZMI Táncarchívum, Tiszay-hagyaték, TA 886/271. A hír az utolsó stúdió-előadás (1942. június 26–29.) programján szerepel.

elérheti az 50%-ot is. A nagyok (Kállay Lili, E. Kovács Éva, Róna Magda, Szentpál Olga) a különféle baloldali⁷³⁷ vagy katolikus kapcsolatok révén, hamis papírokkal, folyamatosan bujkálva, túléltek. A tanítványok, vagy kisebb iskolavezetők azonban többnyire nem éltek túl vagy pedig megjárva a munkatáborokat tértek haza (például Lőrinc György, a Merényi-lányok, Balázsfalvy Muci). Még a keresztény szellemiségű, jobboldali Dienes-iskolának is több tanítványát elhurcolták, bujkálnia kellett vagy a Dunába lótték. A többi, alapvetően polgári, zsidó értelmiséget nevelő iskola esetében ez az arány még nagyobb. Az elhunytak pedig jórészt feledésbe merültek. Talán, a legkitűnőbb példa erre a jelenségre, egy Szentpál-tanítvány Eisenbergné Ékes (Grossmann) Klára, aki a centropa adatbázisa szerint, anyagi helyzetéből kifolyólag, külön mozdulatművészeti iskolát építtetett a Stefánia-úton. Ékes Klára az egyik Holokauszt áldozat, akit Bozzay 1930 körül még a legnagyobbak között említ, de már ma alig tudunk róla valamit. Ekkor hunyt el Lőrinc Györgynek (Lőrinc Katalin édesapjának) első felesége vagy Máté Jocó, a Berczik-iskola vezető férfi táncosa, Bródy Vera unokatestvére. A második világháborút követően, az ugyancsak megtépzott mozdulatművészetnek csak két iskolája volt, amely kapcsolatai révén, kellő információt nyerhetett az elkövetkezendőkről. Az egyik a Szentpál-iskola, a másik a Dienes-iskola. Dienes Valéria, a kialakuló hatalmi rend abszolút kegyvesztettje, mint a keresztény koreográfiák fejezetben kifejtettük, valószínűleg nem érezte magát elég erősnek a megmérettetésre, és az iskoláját átadva Hirschberg Erzsébetnek, a válságos időszakra külföldre költözött, gyakorlatilag akkor tért már csak haza, amikor a játszma eldőlt. Szentpál Olga is érezte a veszélyt. Míg a *Tánc. A mozgásművészet* könyvében a házaspár még egyértelműen a mozdulatművészet mellett foglalt állást, Rabinovszky, önálló kötetében, *A táncban* már óvatosabban fogalmaz. Igaz, megjelenésekor, 1946-ban, Rabinovszky még elismerte Laban érdemeit és legfeljebb sejtette, de még nem tudta az elkövetkezendőket. Mint ahogy 1947-ben Szentpál Olga is még tanfolyamokat indított.⁷³⁸ 1948-ban következett be a Szentpál-házaspár életében a váltás: Szentpál (Rabinovszky) Olga 1947 végén, vagy ami valószínűbb 1948-ban szüntette meg a mozdulatművészeti iskoláját.⁷³⁹ És végső soron ki a felelős a mozdulatművészet betiltásáért? Az utódok ma is élő vitája a mozdulatművészet betiltása, amelyért a Szentpál-Rabinovszky házaspárt okolják. Úgy gondoljuk, ez egy összetett probléma. A három komoly kapcsolatokkal rendelkező iskolából a Dienes-iskola nemesi és katolikus kapcsolatai elértéktelenedtek az új rendszerben, így ez az iskola már

⁷³⁷Például Kövesházi Ágnes férje, Markos György is részt vett a mentésekben.

⁷³⁸Tanfolyami beírató lapok, magántulajdon.

⁷³⁹Fenyves Márk betiltásról szóló írásában, 1947-et írt, de a tanfolyami beírató lapok alapján tudható, hogy Szentpál Olga 1947-ben még működtette az iskoláját. FENYVES Márk: Megszűnés és megújulás. In. DIENES 2005. i.m. 145–146.

nem volt hatalmi tényező, sőt, a támadások is elsősorban ellene szóltak. A Madzsar-iskola legfontosabb örököse Palasovszky Ödön még a klasszikus humanista, a Tanácsköztársaság előtti szocializmus és a gödöllői-iskola (művésztelep) szocializmusának leszármazottja volt. Palasovszky támogatói innen, az 1910-es kapcsolataiból származtak. Az 1940-es évekre e személyekkel vagy megszakadt a kapcsolata vagy sokan, mint Palasovszky egykori pártfogója, Madzsar Alice is, meghaltak. Palasovszky, az egykori „Ma ellen állított anti-Kassák” eddigre elvesztette kapcsolatait, nem volt már hatalmi tényező, könnyen le lehetett „söpörni az asztalról”. Humanista szocializmusa az újfajta szocializmusnak már nem felelt meg. A Szentpál-iskolának ezzel szemben jó kapcsolatai voltak. De az se véletlen, hogy Rabinovszky Máriusz halála után, szinte rögtön ellehetetlenítették, nyugdíjazták feleségét, Szentpál Olgát, tehát az iskola ereje elsősorban Rabinovszkyban rejlett. A Szentpál-iskola egykori tanítványa Kemény Zsuzsa, férje, Ortutay Gyula révén politikai pozícióban volt. Szentpál Olgáék minden bizonnyal tisztában voltak a helyzettel, tudhatták, hogy a műfajt milyen támadások fogják érni. Ugyanakkor az is tudható, hogy az 1930-as évek elejétől Szentpál Olga a tánc a tánc lényegét kereste, ennek érdekében akár a mozdulatművésztől is eltávolodott. Számára a balett vagy a néptánc felé közeledés nem volt árulás, mert ő nem a mozdulatművészet, hanem a tiszta tánc mellett kötelezte el magát. Nyilvánvalóan, a Szentpál-családot is megviselték a támadások. Szentpál (Rabinovszky) Mónika visszaemlékezése szerint, aki a történekről nem bírt beszélni, ő egész életében táncos akart lenni. Amikor a háborúban, a bujkálások közepette megsérült, a tánc gondolata tartotta őt életben, de a betiltás körüli események után, soha többet nem bírt a táncra gondolni.⁷⁴⁰ Hogy miért nem lépett a Szentpál-Rabinovszky házaspár e helyzetben? Lehet, hogy nem voltak megfelelő ütőkártyáik vagy olyasmit tudtak, ami miatt, látták, ez egy lehetetlen vállalkozás. Rabinovszky Máté visszaemlékezése szerint, anyjának több tanítványa is jól futott pártvonalon, volt aki „lőtte”, de olyan is, aki nem „lőtte”. A szülei Rabinovszky előtt próbálták titokban tartani az eseményeket, nehogy véletlenül, bárkinek bármit elmeséljen. Annyit tud, hogy valamelyik nagy mozgásművész, mozgásművészeti vonal megfúrta és kifúrta az anyját, nem Dienes Valéria volt a fűró (igaz ő akkor külföldön volt), de a névre nem emlékszik. Az anyja, Szentpál Olga, a történekr ellenére folytatta. Ebben (a megfúrásban) biztos, és abban is, hogy Szentpál Olga „nem nagyon örült, hogy akkor a Lőrincék nem nagyon jól is működtek. Tudom, hogy akkor ott feszültség történt [...] aztán azt hiszem később nagyon megbánták a dolgot” – nyilatkozta Rabinovszky.⁷⁴¹ A fent

⁷⁴⁰Vincze Gabriella és Detre Katalin interjúja Szentpál Mónikával, 2010. magántulajdon.

⁷⁴¹Vincze Gabriella interjúja Rabinovszky Mátéval, 2012. magántulajdon.

vázoltak értelmében, tehát nem eldönthető ki a felelős vagy egyáltalán van-e felelős a betiltáskor. Dienes Valéria bár elmenekült, fia, Dienes Gedeon és Hirschberg Erzsébet vállalva küzdött az orkesztikáért, akárcsak Szentpál Olga, aki az ügy eldőltségéig fenntartotta az iskoláját és csapásként élte meg a betiltást. Kállay Lili is végig részt vett az egyesületi üléseken.

Végül, az 1940-es évek történései közül egy harmadik tényezőt is meg kell említenünk, amely nyilvánvalóan gyengítette a műfajt. Ez pedig a gyógytorna. A mozdulatművészet a kezdetektől egyszerre volt gimnasztika, gyógytorna és tánc, Szentpál Olga például segített a Pető-módszer kidolgozásában.⁷⁴² A kisebb iskolák jelentős hányada lényegét tekintve inkább tornaiskola volt. Az 1940-es években a gyógytorna irány hívei, amelyek között nagyon sok Madzsar-tanítvány volt, de például Popper Ágnesről vagy Dienes Valériáról is érkeztek gyógytornász-jelöltek, kiváltak a mozdulatművészetből. Nem a Magyar Pedagógusok Szabad Szakszervezete Mozgásművészeti Szakosztályába tömörültek, hanem az Orvos-Egészségügyi Szakszervezetbe léptek be. A betiltás után a mozdulatművészeti diplomával rendelkező tanárok választás elé kényszerültek. Jó néhányan ekkor távoztak külföldre: mint például Hirsch Éva (Berczik-iskola) vagy Thomán Baby (Madzsar-iskola). Az itthon maradottak közül a többség, a torna vagy a gyógytorna-vonalon talált megélhetést. Csak egy-két nevet említve a több tucatból: Preisich Irén a Popper-iskolából, Kövesházi Ágnes a Madzsar-iskolából, vagy Borbíró Virgil testvére Bierbauer Clarisse, a Popper iskola Elsa Gindler-féle vonulatából, a Madzsar-iskola Mensendieck-elveiből, illetve a lohelandi-iskola oktatásfilozófiájából egyenesen következően a gyógytorna és egészségügy felé fordult. Kövesházi, Levendel László meghívására, az Országos Korányi Tbc- és Pulmonológiai Intézetben, míg Bierbauer a II. Belklinikán helyezkedett el.⁷⁴³ A Kállay-iskola vezető táncosa Brandeisz Elza a Balaton mellé költözve tornát kezdett el oktatni. Berczik Sára és tanítványa E. Kovács Éva pedig a művészi torna (esztétikus gimnasztika) felé vette az irányt. A Berczik-vonalról érkezett a gyógytornához Kármán Judit vagy E. Kovács Éva tanítványa, Dévény Anna. Témánk szempontjából érdekesebb, a mozdulatművészet táncban való továbbélése. A máig megoldatlan iskolák közötti vitás helyzet egyik okát abban kell látnunk, hogy bár számos mozdulatművész lett gyógytornász, az bizonyos körökben nem számított pozíciónak. A legtöbb gyógytornászt kétségkívül a Madzsar-iskola adta, akinek szinte

⁷⁴²A Pető–Szentpál-kör tagja volt Scheiber Hugó testvére, Scheiber Klára is.

⁷⁴³Dolgozatom témája a művészi tánc. Kutatásaim során is a mozdulatművészetet, mint színpadi művészetet vizsgálom. Noha több tucat ex-mozdulatművész gyógytornászt és pályafutásukat ismerem, kolléganőm, Detre Katalin szakterülete a gyógytorna és a torna, így ennek kifejtését egy nálam e területen járatosabb személyre bízom.

minden ismertebb táncosa gyógytornász lett. A magyar gyógytorna megteremtői a Madzsariszták voltak. A tánc területén, profi táncosként, koreográfusként vagy táncpedagógusként a Szentpál-növendékek kerültek hatalmi pozícióba. Gyakran hallani egy nagyon általános tézist, miszerint a magyar mozdulatművészeti iskolák rivalizáltak egymással. Ez valamelyest nyilván valóban jelen volt, hiszen a Mozdulatkultura Egyesület 1934-es ülésén Dienes Valéria, társelnök, az alábbi kéréssel fordult a tagokhoz: Az eddigi széthúzó tendencia helyett, mely egyesületünk erejét gyengítette, az egységnek a harmónia megteremtésének kell következnie. Új atmoszférát kell teremtenünk, mely kölcsönös megértésen, nem pedig rivalitáson alapul.⁷⁴⁴ Ugyanígy utalt Szentpál Olga is, folyóiratának, az *Indulás*nak a hasábjain az iskolák közötti konfliktusra, felhívva a figyelmet arra, hogy a konkurencia együttfutást jelent egy közös cél érdekében. A fair play szabályai szerint, amelyet ők magukénak vallottak, a versenyzőknél nem szabályos, hogy a többiek „kikönyökölésével a pályáról” szerezzenek helyzeti előnyt.⁷⁴⁵ A német megszállás előtt nem sokkal, beindultak bizonyos együttműködési kísérletek. Már csak azért is, mert bár „a háború folyt. Úgy folyt, mint ahogy most hallod, hogy a nem tudom kik agyon lőttek ennyi meg ennyi embert. Annyira távol volt. 1944 tavaszáig dolgozni tudtunk. És úgy, mintha nem is lenne háború. És akkor szakadt ránk az égboltozat” – mondta E. Kovács Éva.⁷⁴⁶ Az 1944. február 12-én, 1944. február 17-én és 1944. március 18-án megrendezett Dienes-féle Zártkörű mozdulatművészeti bemutatókról már korábban írtunk.⁷⁴⁷ Összefoglalva, ezek olyan házi versenyek voltak, amelyen minden iskola részt vehetett, rövidebb, szóló vagy duó, legfeljebb trió koreográfiával. Így a tanítványok megismerhették egymást, és e roppant szűkös időszakban fellépési lehetőséghez jutottak. De emellett például E. Kovács Éva és Preisich Irén is emlékezett több magánháznál tartott bemutatóra. Lényegében, a színházak helyét e válságos időszakban a magánházak vették át. Az Érmelléki utca 12 vagy 14-ben, a német megszállás előtt, 1944. március 12-én, vasárnap délelőtt és délután E. Kovács Évának előadása volt, tizenkét számmal. „De akkor mindenki ott volt, aki Pesten táncal foglalkozott, százan fértek be, mert az egy nagy családi háznak az első emelete volt” – emlékezett az eseményre E. Kovács Éva. Ezek az összefogások felemás eredménnyel jártak, hiszen az ellentétek a háború után kiújultak. Ezt a hosszabb kitérőt azért tartjuk, indokolnak, mert alapvetően, az elmúlt nyolc év kutatásai alapján, úgy tűnik a legfőbb ellentét a Dienes-

⁷⁴⁴A Mozdulat-kultura Egyesület közgyűlése, *Mozdulatkultura*, 2. 1934/1. 15. Az 1934. január 8-ai rendkívüli közgyűlésen új vezetőket kellett választani.

⁷⁴⁵*Indulás*, 2. 1933/1 (december 1.). 1.

⁷⁴⁶Detre Katalin és Vincze Gabriella interjúja E. Kovács Évával, 2014. magántulajdon.

⁷⁴⁷VINCZE Gabriella: Harc a széthullás ellen. Az Orkeszikai Intézet 1944-es zárkörű háziversenyeiről, *Táncstudományi Közlemények*, 4. 2012/ 2.

és Szentpál-iskola között létezett, a legtöbb-iskola békésen dolgozott egymás mellett. Így, amikor a Dienes-iskola ellehetetlenült és a Szentpál-iskola táncosai, Merényi Zsuzsa és Lőrinc György például, a tánc területén maradtak és a balett mellett kötelezték el magukat, az ellentétek nyilvánvalóan tovább mélyültek. Ugyanakkor, a Dienes-iskolára térve, az Orkesztikai Intézettel 1940 környékén együtt dolgozó Molnár Istvánnak is sikerült a tánc területén maradnia. Igaz, ő csak lazán kapcsolódott az orkesztikához, és a művészi tánc másik formáját választotta, a magyar néptánc meghatározó alakja lett. A Dienes-iskola másik lehetséges továbbélése ebben az időszakban, a baletten keresztül, a Nádasi-féle iskola volt. Nádasi iskolája találkozási pont volt a mozdulatművészekkel: többen közülük tőle tanultak.⁷⁴⁸ Gyakran, az 1940-es években, a korabeli programok szerint, egyszerre nyújtották a két képzést, így balett táncosok is megismerkedhettek a mozdulatművészettel, amelyet nyilvánvalóan később többé-kevésbé fel is használtak. Sőt 1935 után, amikor követelmény lett a balett a mozdulatművészeti oktatásban, a Dienes iskolában Nádasi felesége, Nádasi Marcella tanított. Más balett művészek, mint a Lieszkovszky Tibor és Kemény Melinda mozdulatművészeti kapcsolata (itt elsősorban a Berczik-iskolára gondolunk) még feltárásra szorul. Mint ahogy az is, vizsgálendő, hogy mely balett művészekre hatott a mozdulatművészet. Eck Imrére valószínűleg, hiszen a mimikus (szimbolikus) gesztusnyelvezet, az ex-Nádasi tanítvány Ecknél (például *Az iszonyat balladájában*) megjelenik és tudjuk róla, hogy pályája kezdetén, Szöllősi Ágnes és Kármán Judit ex-mozdulatművészek számára koreográfiákat tervezett. Mások, mint Harangozó Gyula, ösztönösen alkalmaztak mozdulatművészeti elemeket. Az orkesztika visszatérése azonban nem ekkor, és nem is Nádasin keresztül, hanem az 1970-es években következett be. 1974-ben tartotta Dienes Valéria híres előadását a tihanyi szemiotikai kongresszuson, és az 1970-es évek második felétől, az orkesztikai oktatás is, Mirkovszky Mária Jókai téri iskolája révén, ismét felélénkült. Lábán Katalin közlése szerint, ez az iskola, a „tiltott” kategóriába tartozott és a haladó gondolkodású fiatalok gyűjtőhelye volt. Hivatalosan, nem is volt meghirdetve, Mirkovszky munkatársának neve alatt mentek a tanfolyamok.⁷⁴⁹ E tanfolyami csoportból, csoportok eredményeképp Lábán Katalin például a Laban-módszert *Dolce Vita Nuova*, *Vágy hogy indiánok lehessünk* (Kafka *Amerika* című könyve alapján), Strindberg *Damaszkusz felé*, Wyspianski *Menyegző* és Gombrowicz *Operetka* műveiben újragondolta és felhasználta. Mirkovszky Mária fő tanítványa, Tatai Mária pedig, 1987-ben orkesztika csoportot hozott létre, amelynek célja a kortárs orkesztika előadások létrehozása volt. Tatai,

⁷⁴⁸Szöllősi Ágnes szóbeli közlése szerint, Berczik Sára, az 1930-as évek második felétől, növendékeit balett képzésre a Nádasi iskolába irányította.

⁷⁴⁹Vincze Gabriella és Detre Katalin interjúja Lábán Katalinnal, 2014. magántulajdon.

Mirkovszky Mária mellett, az Egyesült Államokban is végzett tanulmányokat. Hitvallása szerint, a kortárs orkesztika „táncelőadások alapjául a művészi elképzeléseken túl az a műhelymunka szolgált, amely Tatai Mária vezetésével folyt a Bognár Mozgás Stúdióban 1985-től. A műhelymunka keretében a hagyományos orkesztika tanítása mellett kísérletek folytak új, a kornak és az alkotóknak megfelelő kifejezési formák, stílus és nyelv megteremtésére”.⁷⁵⁰ A Tatai Mária vezette csoport Cro-Art Mozdulatszínház, 1995-től kezdve Orkesztika Mozdulatszínház néven szerepelt. Tatai, 1994-ben létrehozta a Kortárs Mozdulatművészeti Egyesületet is. Együttesében, együtteseiben, hagyományosabb (*Antik ünnep*, 1987, Szépművészeti Múzeum) és formabontóbb előadások is születtek (*Hommage à Meredith Monk*). Lényeges, e rövid összefoglalásban leszögezni, hogy az építészként is működő Tatai, előadásaiban a térnek és a vizualitásnak nagy szerep jutott. Az orkesztika alatt nem a klasszikus Dienes-félét értette, hanem az elképzelése szerint, egy modern, mához igazított mozdulatművészetet kell létrehozni. A mozdulatművész mai napig rövidebb-hosszabb kihagyásokkal folytatja a munkát, 2015-től pedig szeretne minél több időt szentelni az orkesztikának. Tataitól részben függetlenül, egy „ortodox orkesztikai” vonal is él, létezik ma. A rendszerváltás után, Dienes Gedeon több egyesületet és alapítványt is létrehozott: az egyik legfőbb a mai napig működő Orkesztika Alapítvány, a másik az 1993-ban alakult Magyar Mozdulatkultúra Egyesület, amelyhez a még élő mozdulatművészet jó néhány csatlakozott. A Magyar Mozdulatkultúra Egyesület meg akarta honosítani a mozdulatművészeti képzést Magyarországon. Kármán Judit közbenjárására, a Haynal Imre Egészségtudományi Egyetem Egészségügyi Főiskolai Kara (ma Semmelweis Egyetem) elindított egy két éves mozdulatművész tanfolyamot, amelyet azonban nem sikerült akkreditálni és a második évfolyam tanulmányai közepette, a kari tanács se kívánta az ügyet tovább támogatni.⁷⁵¹ E képzésben vett részt Fenyves Márk is, aki a Magyar Iparművészeti Főiskola tanulójaként, a főiskolán tanító Tatai Mária mellett kezdte mozdulatművészeti tanulmányait. Részt vett Tatai több előadásában: a *Szín-játékban* (1993), a *Hommage à Meredith Monkban* (1994), a *Kikapcsolódásban* (1995) illetve az *Eszkimó napórában* (1995). Később Fenyves, Dienes Gedeon munkatársa lett, és Pálosi Istvánnal együtt megalapították a Még 1 Mozdulatszínházat (1995), amely 2006-tól Magyar Mozdulatművészeti Társulat néven folytatja tevékenységét. A Magyar Mozdulatművészeti Társulat, szemben a Tatai-féle kortárs orkesztikával, az orkesztika ortodox irányát viszi tovább. A kezdeti útkeresés után,

⁷⁵⁰Idézet a Kortárs Orkesztika Egyesület honlapjáról: <http://www.orkesztika.zseni.hu/>. Utolsó letöltés dátuma: 2014. november 30.

⁷⁵¹DETRÉ Katalin: „A mozdulatművészet hivatalosan nem létezett többé.” Interjú Kármán Judittal. *Ars Hungarica*, XL. 2014/1. 98–110: 109–110.

mára mind külsőségeiben, mind tartalmában, az 1930-as évekbeli Dienes-iskola felélesztésén fáradozik. Magyarországon jelen pillanatban, a mozdulatművészeti oktatást az orkesztikai irányon (Tatai Márián és Fenyves Márkon) kívül, a Berczik-iskola jelenti. E. Kovács Éva Mészáros utcai lakásában, a fénykorban évi hét-nyolcszáz növendék is megfordult, ezen kívül a művésznő Drezdától Kiel-en keresztül Skandináviában, nyári nemzetközi kurzusokat tartott. Berczik Sára és E. Kovács Éva egykori növendékei ma a Berczik Sára Budai Táncklub körül csoportosulnak, az intézményben és más budapesti helyszíneken is tanítanak esztétikus gimnasztikát.⁷⁵²

Végezetül, a továbblétsnél meg kell említeni a külföldre távozott mozdulatművészeket is. Az utóbbi években, a külföldre távozó mozdulatművészek leszármazottjainak többségével sikerült megismerkedni, adatokat gyűjteni. De e létszám egyre csak nő. Szinte mondhatni, hogy minden országban élnek, éltek és oktattak magyar mozdulatművészetet. Iskolákra bontva, a Szentpál-iskola két vezető táncosa, Bauer Lilla és Botka Lola már az 1930-as években külföldre, a Jooss Baletthoz távoztak. Botka Lola Joosshoz még annak németországi periódusában csatlakozott, Bauer Lilla ennél később, már Angliában lett az együttes tagja. Lilla Bauer (1912–2011), Seiber Mátyás zeneszerző felesége, 1938-ban hagyta el Magyarországot. Angliában, Jooss mellett, Laban munkatársa is volt. A Goldsmith's College, University of London-ban tanított modern táncot.⁷⁵³ Az 1930 körül távozó Botka Lola (1910–2006), férjével, a szintén Jooss-táncos Ernst Uthoffal, Magyarország háborúba lépésekor (1941), dél-amerikai turnén volt. A fokozódó háborús helyzet hatására, úgy döntöttek, hogy Amerikában maradnak. Az Egyesült Államokba nem volt érvényes a vízumuk, ezért Chilébe telepedtek le, ahol kis iskolájuk 1945-re, a Chilei Nemzeti Baletté nőtte ki magát.⁷⁵⁴ A Kállay-iskolából Maria Fay Angliában a Royal Ballet-nél és a Royal Academy-nél tanított, Balázsfaly Muci pedig Izraelben dolgozott. A Kármán-iskola vezetője, Kármán Erzsébet (Elizabeth Rona-Karman), 1936-ban távozott Hollandiába, ahol könyvet is adott ki a gimnasztikáról. Lenkei Júlia találkozott vele és megnézhetette az óráit. A Dienes-iskolánál még tartható e felsorolás, hiszen a keresztény és külföldi fejezetben már Turnay Alice, Révész Ilus stb. munkásságát ismertettük, de ha részletekbe megyünk, egyre inkább elvesztjük a fonal. Túl sok a név, és túl nagy, jelentős életpályák húzódnak meg a nevek mögött. Talán még egy Dienes-táncosról, Véghelyi Ilonáról (férjhez menetele után: Ilona Peukerről, 1915–1995) kell szót ejtenünk, aki

⁷⁵²Gondolunk itt Jós Fruzsínára, Szollás Erzsébetre, Tass Olgára vagy Bencze Máriára.

⁷⁵³A Seiber-család szíves közlése.

⁷⁵⁴Botka Lola pályáját az Uthoff-család (Andras Uthoff) információjai és dokumentumai alapján vázoltuk fel.

Brazíliaba költözve az orkesztikát beolvasztotta tornarendszerébe. Ilona Peuker, mint önéletrajzi könyvében, a *Perseguida Pela Ginástica*ban írja, a Dienes-iskola elvégzése után Rudolf Laban (1937) és Dalcroze (1937) tanítványa lett.⁷⁵⁵ Peuker, 1937 és 1944 között, Budapesten saját iskolát tartott fenn és előadásokat szervezett. 1944-ben távozott, férje Emil Peukernek hazájába, Ausztriába. Ezután 1953-ig, Ausztriában és Németországban élt, dolgozott. 1953-ban költöztek férjével Rio de Janeiróba, ahol Donna Ilona (ahogy Braziliában nevezték a művésznőt) alapította meg 1956-ban az első brazil Ritmikus Gimnasztikai Csapatot, a Grupo Unido de Ginastas (GUG-ot). Donna Ilona, 1953-tól 1975-ig, saját iskolát is üzemeltetve, tanárként, edzőként és koreográfusként dolgozott a brazil ritmikus sportgimnasztikában.⁷⁵⁶ 1978–1984 között az elnöke volt, és rész vett a Ritmikus Tornasport Bizottság, a Brazil Tornaszövetség, valamint a Nemzetközi Tornaszövetség munkájában.

A sor hosszan folytatható. Bár a Madzsar-iskola emigrált növendékeit többnyire a külföldi fejezetben már említettük, a Berczik-iskoláról, ahol egy hatalmas kivándorlási hullám volt tapasztalható, viszont még nemigen írtunk. Az EgriBiancoDanza alapítóján, Susanna Egrin kívül, a Berczik-iskolából Hollós Éva, Gráf Edit vagy Faragó Éli külföldön (Svédországban, Braziliában, New Jerseyben) élt és praktizált.

Összegezve, a fejezetben a betiltás lehetséges okait vázoltuk fel. A műfaj ellehetetlenülésének okát „kétarcúságában” látjuk. Lehetett jobb és baloldali, konzervatív vagy haladó. Az alapvetően problémás, széthúzásokkal teli műfaj képviselőit mégis egy „kalap alá” sorolták. A történelem, előbb a baloldaliakat és a zsidó származásúakat sújtotta. A mozdulatművészet első betiltási, ellehetetlenítési kísérletét, az 1920-as években, a mozdulatművészeti iskolák összefogása, majd pedig a közös, főnemesi támogatású „propaganda estek”, ahol jobb és baloldal együtt lépett fel, egy időre megakadályozták. A háborús szünet után pedig, akár politizált az iskolavezető, akár nem, a jobboldali, keresztény, vagy a nem megfelelően baloldali iskolák miatt, az egész műfajt halálra ítélték. A mozdulatművészet továbbélése Magyarországon a gyógytorna-egészségügy, a néptánc, a balett, a színészek oktatása, a művészi torna vagy a korcsolya egyaránt lehetett. A magyar mozdulatművészeti iskolák közül, a Berczik-iskola működött végig: E. Kovács Éva vallomása szerint, a betiltás után ő csak a tanfolyama nevét változtatta meg, de ez iskola is felhagyott a táncsal, a mozdulatművészet esztétikus torna részét vitte csak tovább. Jelenleg

⁷⁵⁵A könyv Magyarországon, az OA–MGY gondozásában is megtalálható.

⁷⁵⁶A Peuker-család szíves közlése.

is a Berczik-iskola a legélőbb mozdulatművészeti irány, amelynek számos követője van. A Dienes-iskola képzése az 1970-es években indult be: ma a két legfontosabb irányzata a kortárs orkesztika (Tatai Mária) és az ortodox orkesztika (Fenyves Márk–Pálosi István). Legvégül, a külföldre emigrált mozdulatművészeti irányokat említettük meg. Nem törekedtünk a fejezetben teljes körű bemutatásra, mivel egyrészt a gyógytorna kívül esik a kutatásunkon, a mozdulatművészet balettben való továbbélésének kutatása pedig még folyamatban van. Ezen túlmenően, a két nagy élő iskola, a Berczik és a Dienes, betiltás utáni élete, úgy gondoljuk, egy külön monográfia témája lenne.

Zárszó gyanánt

A disszertáció a magyar mozdulatművészetet próbálta kontextusában vizsgálni, értelmezni vagy átértelmezni. Kiindulásként, mivel a doktori disszertációt a kutatás egy közbülső állomásának tekintjük, számba vettük, hogy ötven éves története során, milyen motívumok vagy stílári jelenségek figyelhetők meg. Ezekből, a terjedelmi okok miatt, szelektálnunk kellett. Még így is érzékelhető, hogy a vizsgált motívumok nem tánc történeti, hanem kulturális jelenségek. Az egésznek az alapja, pedig egy talajvesztettség, útkeresés, amelynek különféle, egymásnak ellentmondó megnyilvánulásai lehetnek, de a szorongás ugyanaz. A kulturális jelenségek egy része bizonyos országokhoz köthető (klasszicizáló), mások művészeti stílusirányzatokhoz (gótizáló, klasszicizáló), ám vannak olyan jelenségek is, amelyek bár általános társadalmi folyamatok részei, formájukban, a magyar történelem képzőművészei (Dienes Valéria keresztény misztériumai). Ugyanígy, lehetséges stíláriisan, képzőművészeti megfelelőjünkkel párhuzamosan, is vizsgálni a motívumokat: szecesszió (klasszicizáló), expresszionizmus (gótizáló), szürrealizmus (Palasovszky 1929 utáni mozgásdrámái), neoklasszicizmus-népies (keresztény). Hauser Arnold, Dienes Valéria munkatársa az 1910-es években, *A művészet és az irodalom társadalomtörténetében*, e korszakot a manierizmushoz hasonlította: „a klasszikus minták gyakran kicsinyes utánzása, nem egyéb a tőlük való belső távolság túlkompenzálásánál [lásd: klasszicizáló tendencia]. [...] Hol a vallási élmény elmélyülése, bensőségessé válása s egy új szellemkép víziója [lásd egzotikus és keresztény művek], hol az egzaltált, a valóságot tudatosan és szándékosan eltorzító, gyakran bizarr és zavaros intellektualizmus, hol pedig a precíz, minden finomságába, eleganciába transzportáló ínycukorlás vezet a klasszikus formák elvetéséhez. A művészi megoldás azonban akár a klasszikus művészet elleni tiltakozásként nyilvánul meg, akár megóvni igyekszik a klasszikus formákat, derivátum. Olyan képzőművészműve, mely soron a klasszicizmus függvénye, tehát kultúrélményből fakad, nem közvetlen élményből. Egy minden tekintetben nem naiv stílussal van itt dolgunk, [...] amely kulturális problémával kapcsolatos, és racionálisan megoldható problémának tekinti a hagyomány és újítás viszonyát. A hagyomány itt csupa védekezés a viharosan új ellenében, amelyet az élet elvének, de a pusztítás elvének is érznek. [...] Csak azért utánozza a klasszikus mintákat [ide sorolhatjuk az új népiességet, a klasszicizáló, gótizáló művészetet is] mert hozzájuk folyamodik a fenyegető káosz elől; a formák szubjektív túlhangsúlyozása pedig a félelem megnyilvánulása, azé a félelemé, hogy a forma csődöt mond az élettel szemben, a művészet

lélektelen szépséggé bágyad.”⁷⁵⁷ E hosszú idézet, utolsó szavai, mintha Palasovszky *Manifesztum*ából lenne egy idézet, tartalmában, annak hitvallásával megegyezik. Rámutat arra, hogy miért élhetett e korban és igen rövid idő alatt annyi stílusjelenség: a klasszicizáló, a futurizmus, a szürrealizmus, a neoklasszicizmus/historizmus stb. és a mozdulatművészet születésének egy okát is megvilágítja. Ugyanakkor, ez a már korábban fejtegetett megfigyelés, hogy a reform-mozgalomnak induló jelenség az 1920-as évek felétől mint lesz egyre konzervatívabb irányzat, az értelmiségiek művészi (nem tánc!) mozgalmából hogyan válik egy sokszínű, a technikát és tartalmat egyaránt tisztelő, táncművészet, azt Hauser nem magyarázza meg. A magyar mozdulatművészet külföldi részvételének vizsgálata arra mutatott rá, hogy már az 1910-es évektől igen nagyszámú nemzetközi fellépéssel számolhatunk, mindennaposak a Németországban végzett kurzusok, tehát a magyar mozdulatművészekre hathattak a külföldi technikák, előadások, illetve ők is hathattak a francia, német, cseh vagy osztrák iskolákra. A disszertáció elkezdte feltárni a kis iskolák tevékenységét is, a mozdulatművészet már nem csupán egy öt iskolás műfaj, hanem egy egész országot behálózó jelenség. Ugyancsak a különféle archívumok iratai alapján pontosítottunk vagy értelmeztünk adatokat, de még rengeteg feladat hárul ránk. Nyilvánvalóan, az öt iskola monografikus feldolgozását el kell végezni, amelyet az összes motívum társadalomtörténeti és egyetemes tánc történeti kontextusba helyezése után tehetünk meg. Négy iskola esetében (Dienes, Madzsar, Berczik, Szentpál) a kutatás előrehaladott állapotban van, de számos műnek ma is még csak a címét ismerjük. Berényi kosztümtervei, Scheiber ötletei vagy Bortnyik színpadtervei ma még alig ismertek, címek vagy művek állnak csak a rendelkezésünkre. Sajnálatos módon, a Kállay-iskola, mivel jelenleg csak a százhet éves Brandeisz Elza tud segíteni, feltárása igen csak elmaradott. A monografikus feldolgozásokat további külföldi anyagok bevonásával és riportok készítésével tervezzük. Emellett, úgy gondoljuk, hogy a fontosabb kisebb iskolák feltárása is elengedhetetlen. Csak ezzel párhuzamosan, vagy után lehet a mozdulatművészeti körökben dolgozó képzőművészek vagy a mozgásművészeti témájú alkotásokat elemezni. Addig minden képzőművészeti elemzés félrevezető, vagy hamis eredménnyel járna.

⁷⁵⁷HAUSER Arnold: *A művészet és irodalom társadalomtörténete*. 1. kötet. Budapest, Gondolat Kiadó, 1980. 298–299.

Rövidítésjegyzék

Az egyszerűség kedvéért, a hivatkozásokban az egyes intézmények nevét rövidítve adtuk meg. Feloldásuk az alábbi:

MNG–SZM: Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

MTA BTK: Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont

OA–MGY: Orkesztika Alapítvány – MOHA – Mozdulatművészek Háza – Mozdulatművészeti Gyűjtemény

OSZK: Országos Széchényi Könyvtár

OSZMI: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet

Felhasznált szakirodalom⁷⁵⁸

- *Ady Endre összes prózai művei. Újságcikkek, tanulmányok III.* Sajtó alá rend. KOCZKÁS Sándor, VEZÉR Erzsébet. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1964.
- ANGYAL László: Charlotte Wilke. *Kékmadár*, 1923. április 1. 76.
- Giorgio APPOLONIA: CHARLOTTE BARA. In. *Theaterlexikon der Schweiz*. Szerk. Andreas KOTTE. Zürich, Chronos Verlag, 2005.
- BABITS–SZILASI levelezés (Dokumentumok). Szerk. GÁL István – KELEVÉZ Ágnes. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum – Népművelési Propaganda Iroda, 1979.
- BALÁZS Béla: A kelet-ázsiai művészet filozófiájához. In. *A Vasárnapi Kör*. Szerk. KARÁDI Éva és VEZÉR Erzsébet. Budapest, Gondolat, 1980. 151-158.
- BALÁZS Béla: *Napló 1914–1918*. Budapest, Magvető, 1982. 242.
- BALÁZS Béla: *Táncjátékok*. Összeállította: LENKEI Júlia. Budapest, Criticai Lapok, 2004.

⁷⁵⁸A szakirodalomnál az ABC szerinti beosztást követtük. Nem különítettük el egymástól a tanulmányokat és monográfiákat, mert bár az elkülönítés egy átláthatóbb struktúrát eredményez, a kutatók ABC szerint keresnek, így úgy gondoljuk, ez az „ömlesztett” felosztás egy használhatóbb, felhasználó-barátabb struktúrát eredményez. A szakirodalomban nem tüntettük fel a hagyatékok napilapokból származó lapkivágásait.

- BALÁZS Katalin: *Tánc a két világháború közti Olaszországban*. *Ars Hungarica*, XL. 2014/ 1. 44–50.
- BÁNKI Ilona – RÓZSA T. Endre: A Zöld Szamár és társai. Beszélgetés Palasovszky Ödönnel 1979-ben. *Kritika*, 10. 1981/6.
- BARTAL Mária: „Medúza-tekintet”, Babits Mihály antikvitásképeinek néhány meghatározó vonása korai írásaiban. *Literatura*, 34. 2008/3. 332–349.
- Inge BAXMANN: Nietzsche et la culture du corps et de la danse en Allemagne. In: *Être ensemble, Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*. Szerk. Claire ROUSIER. Pantin, Centre national de la danse, 2003. 41–64.
- Richard C. BEACHAM: *Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre*. Philadelphia, Harwood Academic Publishers, 1994.
- BERKES Erzsébet: A Zöld Szamártól az Ayrus leányáig. *Színház*, 1971/2.
- BIERBAUER Clarisse: Testi kultúránk megteremtése. *Fáklya*, 1919. május 1. 5.
- BÍRÓ Miklós: *Magyar grafikai almanach*. Budapest, 1933.
- BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor: *Táncosok és iskolák. Fejezetek a hazai táncművészképzés 19–20. századi intézménytörténetéből*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2014.
- BOZZAY Margit: *Magyar asszonyok lexikona*. Budapest, Stephaneum, 1931.
- Nancy Lee CHALFA RUYTER: Antique longings: Genieve Stebbins and American Delsartean performance. In. *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*. Szerk. Susan Leigh FOSTER, New York–London, Routledge, 1996. 72–91.
- Christophe CORBIER: *De Nietzsche à Maurice Emmanuel: danse et hellénisme, Séminaire Modernités antiques. La littérature occidentale (1910–1950) et les mythes gréco-romains*. Séance du 7 novembre 2008, Université de Paris 13.
- CSAPLÁR Ferenc: *Kassák körei*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1987.
- "человек пластический", каталог выставки 21 февраля -30 апреля 2000г., Москва, 2000г.
- Emile JAQUES-DALCROZE: *The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze*. Boston, Small Maynard and Company, 1915.
- DÉNES Tibor: Jedermann-előadás a Margitszigeten. Szent István-heti ünnepi játék augusztus 18-án. *Élet*, 1934. augusztus 2. 650–651.
- DETRE Katalin: „A mozdulatművészet hivatalosan nem létezett többé.” Interjú Kármán Judittal. *Ars Hungarica*, XL. 2014/1. 98–110: 109–110.
- DEVECSERI Veronika: Berczik Sára egyetemese táncművész. *Tánc tudományi Tanulmányok*, 1996/97. 39–54.

- DIENES Gedeon: *A mozdulatművészet története*. Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2005.
- DIENES Gedeon: *Beszélgetés Dienes Valériával*. (Az interjút 1970-ben készítette Dienes Gedeon.) *Táncművészeti Dokumentumok*, 1977. 53–55.
- DIENES Gedeon: Isadora Magyarországon. In. *Remembering – Isadora Duncan-emlékkönyv*. Szerk. FENYVES Márk, PÁLOSI István. Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2002.
- DIENES Valéria: A mozdulatritmika alapvonalai. *Tánc tudományi Tanulmányok*, 1969/70. 91–114.
- Dr. DIENES Valéria: *A plasztikai profil tagozata*. Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2000.
- Dr. DIENES Valéria: A relatív kinetika alapvonalai. *Tánc tudományi Tanulmányok*, 1965/66. 47–75.
- DIENES Valéria: Ismeretelmélet és időreform Prohászka és Bergson gondolkodásában. *Vigilia*, 1974/12. („Prohászka-szám.”) 27–30.
- DIENES Valéria: Művészet és testedzés. *Magyar Iparművészet*, 18. 1915/5. 225–237.
- DIENES Valéria: *Orkesztika – Mozdulatrendszer*. Szerk. DIENES Gedeon. Budapest, Planétás, 1995.
- Fernand DIVOIRE: *Pour la danse*. Paris, Saxe. 1935.
- DÓKA Krisztina: *A magyar táncfolklór átalakulása (1896–1945)*. ELTE BTK, Irodalomtudományi Doktori iskola, 2011. doktori disszertáció.
- Maarten DOORMAN: *A romantikus rend*. Budapest, Typotex, 2006.
- Jean DORCY: *Deux visages de la Danse espagnole*. Paris, Les Cahiers de Danse et Culture, 1955.
- Donna A. DRAGON: *Toward Embodied Education, 1850 – 2007: Historical, cultural, theoretical and methodological perspectives impacting somatic education in United States higher education dance*, doktori disszertáció, Temple University, 2008.
- Isadora DUNCAN: A jövő tánca. In. *Táncpoétikák. Szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig*. Szerk. FUCHS Livia. Budapest, L’Harmattan, 2008. 131–139.
- Isadora DUNCAN: *Életem*. Budapest, L’Harmattan, 2009.
- Raymond DUNCAN: *La danse et la gymnastique*. Conférence faite le 4 Mai 1914 à L’Université Hellénique, Salle de Géographie, Paris, Akademia Raymond Duncan, 1914.

- E. CSORBA Csilla: *Máté Olga fotóművész: „nagy asszonyi dokumentum”*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum – Helikon, 2006.
- Maurice EMMANUEL: *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Paris, Librairie Hachette, 1896.
- *Tanz der Hände. Tilly Losch und Hedy Pfundmayr in Fotografien 1920–35*. Szerk. Monika FABER és Magdalena VUKOVIĆ. Bécs, Albertina-Photoinstitute Bonartes-New Academic Press, 2013.
- Christine FARESE-SPERKEN: *Das Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hagen, Druckerei Schulet und Lehmann KG., 1969.
- FENYVES Márk: Orkesztika és Dr. Dienes Valéria, Berczik Sára és a Berczik-iskola. In. *Mozdulat – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*. Szerk. BEKE László, NÉMETH András és VINCZE Gabriella. Budapest, Gondolat Kiadó, 2013. 177-190.
- *Az Orkesztika Iskola története képekben*. Szerk. FENYVES Márk. Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2001.
- Erika FISCHER-LICHTE: A másik teste-a másik tekintete. Exhibicionizmus, látnivágyás és voyeurizmus a 19. század és a 20. század fordulóján. In. *Határátlépések. Kulturális terek reprezentációi*. Szerk. CSÚRI Károly, MIHÁLY Csilla és SZABÓ Judit. Budapest, Gondolat Kiadó, 2009. 216–240.
- Mihail Mihajlovics FOKIN: Az ár ellen. In. Uő. *Az ár ellen*. Bevezető és jegyzetek: KÖRTVÉLYES Géza. Budapest, Gondolat Kiadó, 1968. 19–233.
- Mihail Mihajlovics FOKIN: Nyílt levél a Times szerkesztőjéhez. In. Uő. *Az ár ellen*. Bevezető és jegyzetek: KÖRTVÉLYES Géza. Budapest, Gondolat Kiadó, 1968. 237–241.
- *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I*. Szerk. TÓVAY NAGY Péter. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2013.
- Sigmund FREUD–FERENCZI Sándor: *Levelezés, I/2.* kötet, 1912–1914. Szerk. Eva BRABANT – Ernst FALZEDER – Patrizia GIAMPIERI-DEUTSCH. Budapest, Thalassa Alapítvány – Pólya, 2002.
- FUCHS Lívია: *A tánc forradalmárai. Vendégszereplők 1898 és 1948 között*. Budapest, OSZMI, 2004.
- FUCHS Lívია: Egy elfelejtett egyesület dokumentumaiból. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1990.

- FUCHS Lívía: Nem sokat, inkább jól! Beszélgetés Fáy Máriával. *Táncművészet*, 1990/12.
- FUCHS Lívía: *Száz év tánc*. Budapest, L'Harmattan, 2007.
- FÜGEDI János: Lábán Rudolf – az új tánc útjainak látnoka. In. LÁBÁN Rudolf: *Táncnak szentelt élet. Visszaemlékezések*. Szerk. FUCHS Lívía. Budapest, L'Harmattan, 2009. 7–22.
- FÜST Milán: A Dalcroze-estély. *Nyugat*, 1912/20.
- GÁL István és TÉGLÁS János: Dienes Valéria (1879–1978) életrajza és műveinek jegyzéke. In. *Dienesék levelei Babitshoz*. Szerkesztette, a szöveget gondozta, az életrajzokat és a jegyzeteket írta TÉGLÁS János. Budapest, Az 54. számú Ságvári Endre Nyomdaipari Szakközépiskola és Szakmunkásképző Intézet kiadása, 1982.
- *Rolf Gardiner: Folk, Nature and Culture in Interwar Britain*. Szerk: Matthew JEFFERIES, Mike TYLDESLEY. Ashgate, 2011.
- GÁRDONYI Máté: Az antiszemitizmus funkciója Prohászka Ottokár és Bangha Béla társadalom- és egyházképében. In. *A holokauszt Magyarországon európai perspektívában*. Szerk. MOLNÁR Judit. Budapest, Balassi Kiadó, 2005. 193–204.
- GELENCSÉR Ágnes és KÖRTVÉLYES Géza interjúja. Kállai Lili emlékei a mozgásművészet hőskorából. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1982.
- GELLÉR Katalin: Buddha Nyugatra megy In. *Elizabeth Brunner*. Nagykanizsa, Kanizsai Kulturális Központ, 2011. 38–45.
- GELLÉR Katalin: *Mester hol lakol? Nagy Sándor művészete*. Budapest, Balassi Kiadó, 2003.
- GELLÉR Katalin: Rózsaffy Dezső (1877–1937). In. „Emberek, és nem frakkok.” A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. 4. *Enigma*, 17. 2010/ 62.
- GELLÉRI Andor: Indiánok a Duna partján. *Színházi Élet*, 1931/37. 22–25.
- GERGELY Jenő: *A katolikus egyház története Magyarországon 1919–1945*. Budapest, Pannonica Kiadó, 1999.
- GERGELY Jenő: A kereszténydemokrácia Magyarországon. *Múltunk*, 2007/3. 113–154.
- Ruby GINNER: *Gateway to the dance*. London, Newman Neame, 1960.
- Mel GORDON: *The Seven Addictions and Five Professions of Anita Berber*. Los Angeles, Feral House, 2006.
- GÖNYEY Sándor: *A Gyöngyös-bokréta története*, kézirat. A kézirat online elérhetősége: <http://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php>.

- GRÁF Éva: Magyar Mozgásművészeti Csoport első előadása. *Indulás*, 2. 1934/3 (április 1.). 5.
- Friedrich Melchior GRIMM: *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1769*, 3. kötet, 1761–64. Paris, Chez Furne, Libraire, 1829.
- HARASZTI Emil: *A tánc története*. Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1937.
- HAUSER Arnold: *A művészet és irodalom társadalomtörténete*. 1. kötet. Budapest, Gondolat Kiadó, 1980.
- Bengt HÄGER: *Ballets Suedois (The Swedish Ballet)*. New York, Harry N. Abrams, 1990.
- Rayner HEPPENSTALL: From apology for dancing. The sexual idiom. In. *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*. Szerk. Roger COPELAND, Marshall COHEN. New York, Oxford University Press, 1983.
- HEVESY Iván: *A tánc története*.
- Hont Ferenc. In. *Búvópatakok. A két világháború közötti baloldali folyóiratok szerkesztőinek, munkatársainak emlékezései*. Gyűjt. M. PÁSZTOR József, Budapest, A Petőfi Irodalmi Múzeum és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa, 1976. 61–66.
- HUBER Beáta: A Magyar Színház. In. *Magyar színháztörténet 1920–1949*. Szerk. BÉCSY Tamás és SZÉKELY György. 2002. Online publikáció: <http://tbeck.beckground.hu/szinhaz/htm/11.html>
- Roland HUESCA: *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*. Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- Jászi Oszkár naplója 1919–1923. Sajtó alá rendezte LITVÁN György. Budapest, MTA Történelemtudományi Intézet, 2001.
- KÁLLAI Lili, Mozgásművészeti rendszerem I-II. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1982 és 1983.
- Kállai Lili 90 éves. Fejezet a magyar mozgásművészet történetéből (az interjút FUCHS Livia készítette). *Táncművészet*, 1990/11. 19–24.
- KÁLMÁN Kata: *A Madzsar-iskola 1927–1929*. Budapest, Vintage, 2007.
- KAPOSÍ Edit: *Bodrogköz táncai és táncélete 1946–1948*. Budapest, Planétás, 1999.
- Lilian KARINA és Marion KANT: *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*. New York–Oxford, Berghahn Books, 2003.

- KÁRMÁN Judit: *François Delsarte „alkalmazott esztétika” módszere vázlatokban*. 2009.
- KELEVÉZ Ágnes: Hegeso sírjától Beardsley önarcképéig. Képzőművészeti ihletések a fiatal Babits költészetében. *Vigilia*, 73. 2008/2. 97–110.
- KEMÉNY Gábor: A magyar lelkiismeret történetéhez (II) (A Huszadik Századtól a Márciusi Frontig.). *Korunk*, 1937/9. 745–751.
- Sophie KÉPÈS: La vies d’Eva. *La Revue des Ressources*, 2011. január 9. (felhasználva az online változat): <http://www.larevuedesressources.org/les-vies-d-eva,1779.html>
- Pat KIRKHAM: Eva Zeisel: Design Legend 1906–2011. In. *Eva Zeisel: Life, Design, and Beauty*. Ed. Pat KIRKHAM – Pat MOORE – Pirco WOLFFRAMM. New York, Chronicle Books LLC, 2013. 9–44.
- KISS Endre: Az életreform filozófiájának meghatározásához. *Iskolakultúra*, 2005/2. 12–16.
- KLUJBER Márta: A magyar cserkészlet „életreform” programjának sajátos motívumai. In. *Tanulmányok az Eszterházy Károly Főiskola Kepes György szakkollégiumának tudományos tevékenységéből (2011–13)*. Szerk. KICSÁK Lóránt. Eger, Eszterházy Károly Főiskola, 2013. 69–131.
- KOCSIS Rózsa: *Igen és Nem. A magyar avantgard színháték története*. Budapest, Magvető, 1973.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: Ruth St. Denis. In. KOSZTOLÁNYI Dezső: *Színházi esték*. Sajtó alá rend. RÉZ Pál. Budapest, 1978. II. 624–625.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: Zöld számár. *Nyugat*, 18. 1925/ 7. 426.
- KÖVESHÁZI Ágnes: A müncheni tánckongresszus. *Színház és film*, 1. 1930/1. 25–26.
- LENKEI Júlia: *A mozdulatművészet Magyarországon. Vázlatos történet*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004.
- LENKEI Júlia: A táncosnő esete a zeneszerzővel, a gyógytornával és a kollektivitással. *Liget*, 5. 1992/ 1. 121–127.
- LENKEI Júlia: *Mozdulatművészet: dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*. Budapest, Magvető – T-Twins, 1993.
- LENKEI Júlia: Színházi kezdeményezések a struktúrán kívül. *A mozdulatművészet*. In. *Magyar színháztörténet 1920–1949*. Szerk. BÉCSY Tamás és SZÉKELY György. Elektronikus dokumentum, 2002.
- André LEVINSON: *La danse d’aujourd’hui*. Paris, Editions Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929.

- Tamara LEVITZ: In the Footsteps of Eurydice. Gluck's Orpheus und Eurydice in Hellerau. 1913. *Echo*, 3. 2001/2.
- LIEBERMANN Lucy: A testkultúráról. *Dokumentum*, 1927. március. 33.
- Ulrich LINSE: Lebensreform und Reformreligionen. In. *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Szerk. Kai BUCHHOLZ, Rita KATOCHA, Hilke PECKMANN és Klaus WOLBERT. 1. kötet. Darmstadt, Verlag Häusser, 2001. 193–198.
- Giovanni LISTA: Léger scénographe et cinéaste. In. *Fernand Léger et le spectacle*. Szerk. Sylvie FORESTIER. Paris, Centre Georges Pompidou, 2004.
- L. MERÉNYI Zsuzsa: Szabadtánc-irányzatok. In. *A színpadi tánc története Magyarországon*. Szerk. DIENES Gedeon és FUCHS Livia. Budapest, Múzsák, 1989. 219–262.
- L. MERÉNYI Zsuzsa: Szentpál Olga munkássága (halálának 10. évfordulója alkalmából). *Táncstudományi Tanulmányok*, 1978/79. 281–337.
- LÉGMAN LŐRINC László: A dráma új dimenziói. Gondolatok az Ayrus leányáról. *Színház*, 1980/9. 44–48.
- LŐRINC László: *Ég és föld között. Lőrinc György első harminc éve (1917–1948)*. Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2005.
- LŐRINC Lóránd: A „lényegre törő” színház krónikája. *Valóság*, 1968. január.
- LUKÁCS György levelezése (1902–1917). Szerk. FEKETE Éva – KARÁDI Éva. Budapest, Magvető, 1981.
- MADZSARNÉ JÁSZI Alice: *A női testkultúra új útjai*. Budapest, Athenaeum, 1926.
- MADZSAR Józsefné JÁSZI Alice: *Egészségi és szépségi torna nők és gyermekek számára Mensendieck rendszere szerint*. Budapest, 1912.
- Susan MANNING: *Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman with a new introduction*. University of Minnesota Press, 2006.
- MANNHEIM Károly: Lélek és kultúra. In. *A Vasárnapi Kör*. Szerk. KARÁDI Éva és VEZÉR Erzsébet. Budapest, Gondolat, 1980. 186–202.
- Jean MAREZE: La danse caricaturale Magda Forstner. *Le Soir*, 1927. június 9.
- MERÉNYI Zsuzsa beszélgetése Mirkovszky Máriával. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1986. 98–104.
- Mario de MICHELI: *Az avantgardizmus*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1965. 72.
- MOLNÁR Hajnalka: *Molnár István és az avantgárd. Egy „ismeretlen” expresszionista táncos*. Budapest, Planétás, 1998.

- MÓRICZ Zsigmond: *Rózsa Sándor a lovát ugratja* (1941). Felhasználva az online változat: <http://mek.oszk.hu/01500/01501/01501.pdf>.
- NÉMETH András: Életreform-törekvések és táncpedagógiai reformok a 20. század első felében. In. *Mozdulat – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*. Szerk. BEKE László, NÉMETH András és VINCZE Gabriella. Budapest, Gondolat Kiadó, 2013. 15–51.
- Mary Anne Santos NEWHALL: *Mary Wigman*. London – New York, Routledge, 2009.
- NIRSCHY Emília: *A művészi tánc*. Budapest, Táltos, 1918.
- NIZSINSZKIJNÉ PULSZKY Romola: *Nizsinszkij*. Budapest, Nyugat Kiadó és Irodalmi R. T., 1935.
- [n. n.]: A Manifesztum Csoport előadásai. *Népszava*, 1923. november 30. 6.
- [n. n.]: Isadora Duncan raps Maud Allan, Says She Gave Younger Dancer Tickets and Now She Never Heard of Her! *New York Times*, 1908. augusztus 9. Special Cable to The New York Times, Part three special cable news section, Page C3.
- [n. n.]: Két világhíró magyar lány. *Színházi Élet*, 1937/16. 40.
- [n. n.]: Maud Allan in greek dances, More Beautiful In Face and Figure Than Some of Her Predecessors. *The New York Times*, 1910. január 21.
- [n. n.]: Miss Isadora Duncan. *Vasárnapi Ujság*, 1902. április 27. 274–275.
- [n. n.]: Megnyílt mozdulatművészeti iskola. *Dunántúl*, 1939. december 3. 8.
- [n. n.]: Mozdulatművészet és szavalókórus. *Napkelet*, 1933. 463–464.
- Kaj NOSCHIS: *Monte Verità: Ascona et le génie du lieu*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires, 2011.
- Paulina OSSONA: Modernos y Contemporáneos del Siglo Pasado. Qué creación del siglo XX, si es que alguna, servirá de plataforma a la contemporaneidad del XXI? *Bulletin Dance* (Argentína), 2000. december.
- PALASOVSKY Ödön: *A lényegretörő színház*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1980.
- Palasovszky Ödön. In. *Búvópatakok. A két világháború közötti baloldali folyóiratok szerkesztőinek, munkatársainak emlékezései*. Gyűjt. M. PÁSZTOR József, Budapest, A Petőfi Irodalmi Múzeum és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa, 1976. 15–19.
- PALASOVSKY Ödön: Emlékeim a baloldali kultúrmunka kezdeteiről. *Kritika*, 5. 1976/ 8. 13–15.
- PALASOVSKY Ödön: Róna Magda és az új elvű színház. *Színház*, 1980/9. 46–48.
- Edmund PALASOVSKY: Das Rotblut-Tintenfaß. *Sturm*, 18. 1927/4–5. 48–49.

- PÁLFI Csaba: A Gyöngyösbokréta története. *Tánc tudományi Tanulmányok*, 1969–1970. Felhasználva az online változat: <http://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta10/index.php>
- P. MIKLÓS Tamás: Gyermek- és ifjúsági szervezetek a XIX–XX. századi Magyarországon. *Új Pedagógiai Szemle*, 1997/11. 35–43.
- POLÁNYI Cecil: Művészet és pszichoanalízis. In. *Írástudó nemzedékek. A Polányi család története dokumentumokban*. Szerk. LENKEI Júlia. Budapest, MTA Filozófiai Intézet –Lukács Archívum, 1986.
- Michel POLETTI: *Marionnettes à la port de sud*. La Société suisse du théâtre (SST), 2009.
- POMOGÁTS Béla: Sík Sándor irodalomelméletéről. *Korunk*, 11. 2000/12. 25–32.
- PROHÁSZKA Ottokár *Összegyűjtött Munkái. XXII.* Sajtó alá rendezte: SCHÜTZ Antal. Budapest, Iránytű, 1929.
- Marino PULLIERO: La revue Die Tat et la maison d'édition Diederichs au cœur d'un projet néo-religieux de Lebensreform en tant que réforme culturelle et sociale. In. *Lebensreform. Die soziale Dynamik der politischen Ohnmacht / La dynamique sociale de l'impuissance politique*. Szerk. Marc REPUSSARD, Catherine CLUET. Tübingen, Francke Verlag, 2013. 85–116.
- RABINOVSKY Máriusz: A tánc őstörténete. Kurt Sachs könyve. *Nyugat*, 1934/8.
- RABINOVSKY Máriusz: *A tánc. Tanulmány egy újjászülető művészetről*. Budapest, Anonymus, 1946.
- Dr. RABINOWSKY: Hongrie (Informations Internationales). *Archives internationales de la danse*, 2. 1934/2. 76.
- Marie RAMBERT: *Quicksilver, an autobiography*. London, Macmillan, 1972.
- Erich RANFFT: Expressionist sculpture c.1910–1930 and the significance of its dual architectural/ideological frame. In. *Expressionism Reassessed*. Szerk. Shulamith BEHR, David FANNING és Douglas JARMAN. Manchester, Manchester University Press, 1993.
- François REISS: *Nijinsky ou la Grace. Sa vie, son esthétique et sa psychologie*. Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1980.
- REMSEY Jenő: Spirituális művészet In. *A Spirituális Művészek harmadik kiállításának katalógusa*. 1927. március, a Nemzeti Szalon 391. kiállítása.
- REPISZKY Tamás: *Ágas-bogas családfa*. Studia Comitatus 29, Szentendre, 2004.

- REPISZKY Tamás: Egy rendkívüli színpad mestere – Madzsar Alice a mozdulatművész. In. *A gyógyító mozgás művésze. Madzsar Alice emlékének*. Szerk. REPISZKY Tamás, ZALETNYIK Zita. Budapest, Semmelweis Kiadó, 2012. 357-382.
- REPISZKY Tamás: „Minden mozgás lefotografálja a belső embert.” Madzsar Alice a gyógytornász. In. *A gyógyító mozgás művésze. Madzsar Alice emlékének*. Szerk. REPISZKY Tamás, ZALETNYIK Zita. Budapest, Semmelweis Kiadó, 2012. 343–356.
- RÓKA Pál: *Esztétikai testmozgás és színpadi gyakorlatok. Színésziskolák számára*. Budapest, Bichler I. Könyvnyomdája, 1921.
- RÓKA Pál: *Klasszikus és ritmikus iskola*. Budapest, Bichler I. Könyvnyomdája, 1921.
- RÓNA Judit: Babits Mihály – Dienes Valéria – Henri Bergson. In. *SZÁZ ÉV UTÁN – „ESZMÉLETCSERE”*. Bergson eszméinek hatása a XX. sz. spirituális megújulására – Magyarország felé a közvetítő: Dienes Valéria. Tudományos konferencia 2011. május 25-én. Online vázlat: http://www.tavlatok.hu/net/cikk23dienes_k.htm
- *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Szerk. Claire ROUSIER. Pantin, Centre national de la danse, 2002.
- Alexander SACHAROFF: *Bemerkungen über den Tanz (1910)*. http://www.sk-kultur.de/tanz/sacharoff/seiten/text_1.html.
- Curt SACHS: *Histoire de la danse*. Paris, Librairie Gallimard, 1938.
- Chris SALTER: *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Massachusetts Institute of Technology, 2010.
- SÁNDORNÉ PAPP Edit: *Bárdos kísérőzenéi Dienes Valéria misztériumjátékaihoz és az Alexius szvit*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, doktori értekezés, 2011.
- Ted SHAWN: *Ruth St. Denis. Pioneer & Prophet: Being a History of Her Cycle of Oriental Dances*. 1. kötet. Forgotten Books, 2012.
- Carol Loeb SHLOSS: *Lucia Joyce: To Dance in the Wake*. New York, Picador, 2005.
- Ehrenhard SKIERA: Az életreform-mozgalmak és a reformpedagógia kapcsolata. In. *Életreform és reformpedagógia – nemzetközi törekvések magyar pedagógiai recepciója*. Szerk. NÉMETH András, MIKONYA György és Ehrenhard SKIERA. Budapest, Gondolat Kiadó, 2005. 16–39.
- Marc SORIANO: Souvenirs d’une vie. In. *Joseph Kosma 1905–1969. Un homme, un musicien*. Ed. Maurice FLEURET. Paris, 1989.
- Genevieve STEBBINS: *Delsarte System of Expression*, New York, E. S. Werner, 1902.
- Ian STRASFOGEL: „A Radical Vision.” *Opera News*, 46. 1982. január 30. 8–11.

- Ian STRASFOGEL: The creation of The Yellow Sound. In. *The Yellow Sound (Der Gelbe Klang)*. New York, Solomon R. Guggenheim Museum (Eastern Press), 1982. 2–3.
- Annie SUQUET: *L'éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870–1945)*. Pantin, Centre national de la danse, 2012.
- Harald SZEEMANN: Monte Verità. In. *Être ensemble, Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*. Szerk. Claire ROUSIER. Pantin, Centre national de la danse, 2003. 17–40.
- Szabó Ervin levelezése, 1905–1918. Szerk. LITVÁN György és SZÜCS László. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1978.
- SZALAY Karola: *A tánc a képzőművészetben*. Budapest, Budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézetének dolgozatai, 1941.
- SZAMUELY Tiborné SZILÁGYI Jolán: *Emlékeim*. Budapest, Zrínyi Katonai Kiadó, 1966.
- Judit SZAPOR: *The Hungarian Pocahontas: the life and times of Laura Polányi Stricker, 1882–1959*. New York, Columbia University Press, 2005.
- SZENTPÁL Olga: Balett és mozdulatművészet. *Mozdulat-kultura*, 3. 1935/1. 5–6.
- SZENTPÁL Olga: Sztárszellem és kórusszellem. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1986. 58–62.
- SZENTPÁL Olga és RABINOVSKY Máriusz: *Tánc. A mozgásművészet könyve*. Budapest, Általános Nyomda, Könyv és Lapkiadó Rt. 1928.
- SZÖLLŐSI Ágnes: Beszélgetés Bercik Sárával 1977 júliusában. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1977.
- TAMÁS Erzsébet: Prohászka Ottokár és Dienes Valéria rejtélyes barátsága. In. *Prohászka ébresztése*. 1. kötet. (az 1995. október 10-én Székesfehérvárott megtartott Prohászka-konferencia anyaga). Szerk. SZABÓ Ferenc. Budapest, Távlatok, 1996. 142–153.
- TÉRI Tibor beszélgetése Rózsa Magdával. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1977. 56–57.
- Karl TOEPFER: *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*. Berkeley – Los Angeles – Oxford, University of California Press, 1997.
- TÖRÖK Sophie: Dienes Valéria: Szent Imre misztérium, *Nyugat*, 1931/4.

- TURNAY Alice: *Egy új testkultúra árnyékában*. Budapest, Rábaközi Nyomda és Lapkiadó Vállalat, 1938.
- Urr Ida. In. *Búvópatakok. A két világháború közötti baloldali folyóiratok szerkesztőinek, munkatársainak emlékezései*. Gyűjtötte: M. PÁSZTOR József. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum és Népművelési Propaganda Iroda, 1976. 33–36.
- VÁLYI Rózsi: *A táncművészet története*. Budapest, Zeneműkiadó, 1969.
- Dr. VARGA Sándor Frigyes: *Bevezetés a táncirodalomba*. Budapest, Stephaneum Nyomda, 1939.
- VAS István: *A félbeszakadt nyomozás*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1967.
- VAS István: *Miért vijjog a saskeselyű?* 1. kötet, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1981.
- VAS István: *Nehéz szerelem*. 1. kötet, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1983.
- *Egy magyar táncosnő. Nagy Etel emléke*. Szerk. VAS István. Budapest, Cserépfalvi, 1940.
- VEZÉR Erzsébet: A Polányi család. In. *Írástudó nemzedékek. A Polányi család története dokumentumokban*. Szerk. LENKEI Júlia. Budapest, MTA Filozófiai Intézet – Lukács Archívum, 1986. 5–25.
- VEZÉR Erzsébet: *Megőrzött öreg hangok. Válogatott interjúk*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2004.
- VITÁNYI Iván: A mozgásművészetről. *Táncoló nép*. 1950. október–december. 10–11.
- VITÁNYI Iván: Dienes Valéria (riport). In. *A század nagy tanúi*. Szerk. BORUS Rózsa. Budapest, RTV Minerva, 1978. 9–55.
- VOLLY István: A Gyöngyösbokréta indulása. *Tánc tudományi Tanulmányok*, 1976/77. 345–366.
- VOLLY István: *Népi játékok*. 3. kötet. Budapest, Egyetemi Nyomda, 1945.
- Emile VUILLERMOZ: *Clothilde et Alexandre Sakharoff*. Lausanne, Lausanne Editions Centrales, 1933.
- Jean Weidt: *Der Rote Tänzer. Ein Lebensbericht*. Berlin, Henschelverlag, 1968.
- Mary WIGMAN: Táncosnőtehetségek. *A Tánc*, 1926–27.
- Johann Joachim WINCKELMANN: Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban. In. Uő. *Művészeti irások*. Vál. és utószó TÍMÁR Árpád. Budapest, Helikon Kiadó, 2005. 5–48.

- ZALETNYIK Zita: Mozgásrendszerek történeti megközelítése. In. *A gyógyító mozgás művésze, Madzsar Alice emlékének*. Szerk. ZALETNYIK Zita – REPISZKY Tamás. Budapest, Semmelweis Kiadó, 2012. 17–26.