

ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

A kiadvány a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával jelent meg.



Készült az MTA BTK Művészettörténeti Intézetének Tudománytörténeti Kutatócsoportja és a Fotótörténet és performativitás kutatócsoportja együttműködésében.

Szakmai lektor: Pataki Gábor

Készült a Magyar Képzőművészeti Egyetem oktatási segédanyagaként.
ENIGMA is an educational material for the Hungarian Academy of Fine Arts.

ENIGMA művészetelméleti folyóirat

Alapította: Szabó Ágnes

Kiadja a Meridián-2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.

Felelős kiadó: Vajdovich Györgyi

1037 Budapest, Erdőalja út 165/b, Tel.: 250-6247, e-mail: enigmafolyoirat@t-online.hu

Főszerkesztő: Markója Csilla

Arculatterv: Kelényi Gabi

Tördelőszerkesztő: Zrinyifalvi Gábor

Korrektor: Jagicza Éva

Terjesztő: Holczer Miklós Tel.: 06-30-932-8899, e-mail: mholczer@freemail.hu

Az ENIGMA kapható a nagyobb könyvesboltokban.

A lap előfizethető és régebbi számai megrendelhetők a kiadóban a következő címen:
enigmaterjesztes@gmail.com

Még kapható számaink listája megtekinthető a kiadó honlapján: <http://meridianskiado.hu>

ISSN: 1218-8069

MOZDULATMŰVÉSZET

Szerkesztette: Vincze Gabriella – Markója Csilla – Bardoly István

HÍVÓSZÓ – A MAGYAR MOZDULATMŰVÉSZET KAPCSOLATAI

Markója Csilla	5
A belső embert lefotografáló mozgás	
Beke László	11
Mozdulat, ritmus, tánc – a modern mozdulatművészet kezdetei Magyarországon (1902–1950)	
Vincze Gabriella	14
A magyar mozdulatművészet előzményei	
Vincze Gabriella	25
Adalékok a magyar mozdulatművészek párizsi korszakához	

MERIDIÁN – BARTÓK ÉS A TÁNC

Lenkei Júlia	38
Bartók Béla és a mozdulatművészet	
Vincze Gabriella	50
Bartók a magyar balettszínpadon (1917–1949) – Néhány premierről	
Detre Katalin	55
A zenepedagógia és a táncművészet kapcsolata Európában és Magyarországon	

TRÓPUSOK – AZ ÖT NAGY ISKOLA

Vincze Gabriella	61
A magyar mozdulatművészet korszakai	
Vincze Gabriella	68
„A tánc az ember testbeszéde” – Dienes Valéria mozdulatművész és táncfilozófus iskolája	
Vincze Gabriella	73
„Minden mozgás valamilyen szempontból lefotografálja a belső embert” – Madzsar Alice gyógytornász és mozdulatművész iskolája	

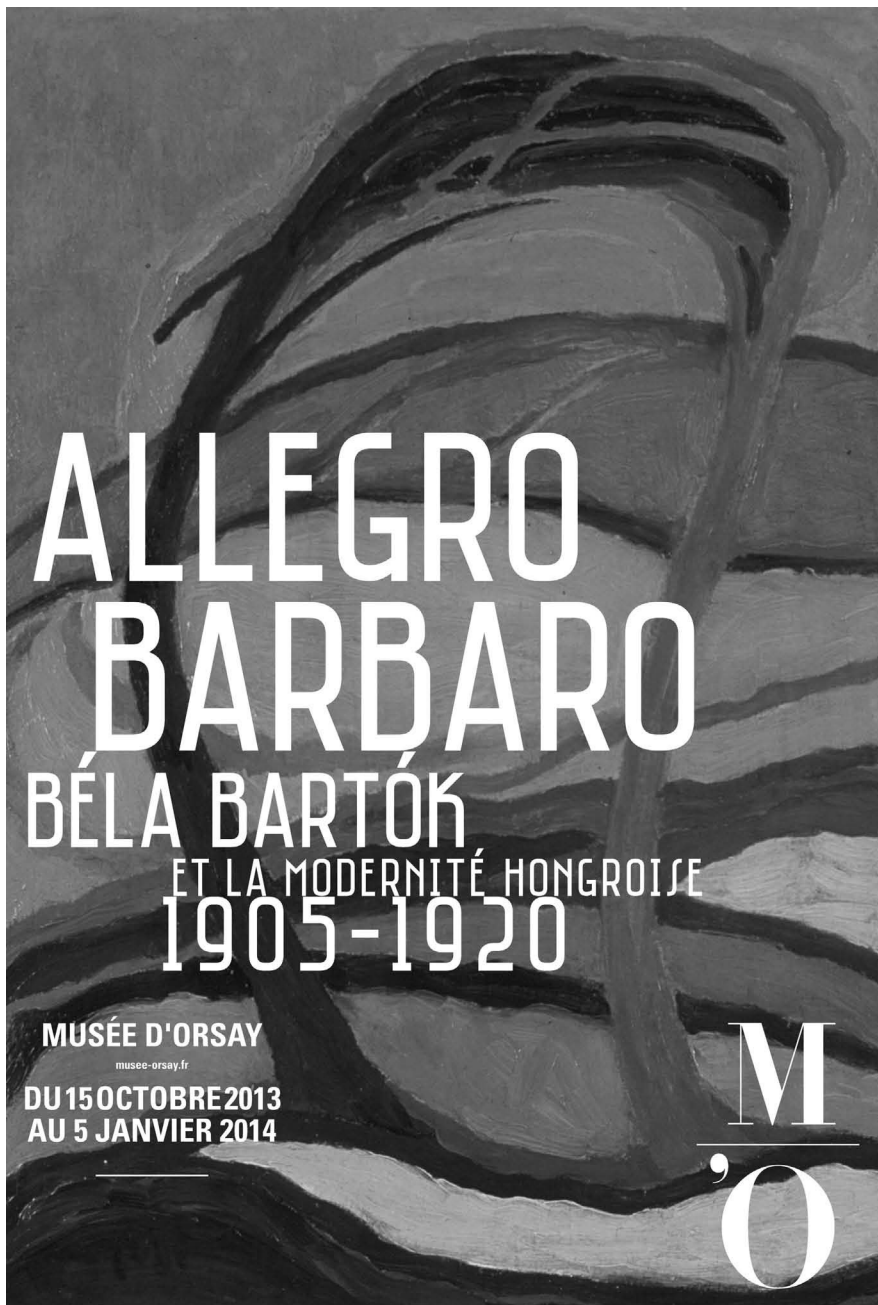
Lenkei Júlia	86
A filozófus muzsikuskor ifjúkora – Kozma József magyarországi munkásságáról	
Vincze Gabriella	98
„Ott kezdődik a tánc, ahol a reális élet mozgása véget ér” – Szentpál Olga mozdulatművész iskolája	
Vincze Gabriella	105
„Az egészség és szépség útján” – Kállay Lili mozgásművészeti iskolája	
Vincze Gabriella	110
„A stílus–stílusosság = művészet” – Berczik Sára mozgásművészeti iskolája	

Markója Csilla

A BELSŐ EMBERT LEFOTOGRAFÁLÓ MOZGÁS

Az *Enigma* jelen száma a *Mouvement, rythme, danse. Les débuts de la danse moderne en Hongrie (1902-1950)/Mozdulat, ritmus, tánc. A modern tánc kezdetei Magyarországon (1902-1950)* című, a párizsi Institut Hongrois/Magyar Intézet termeiben megrendezett kiállítás francia katalógusának szövegeit tartalmazza, illetve még egy idevágó, Kozma József munkásságával foglalkozó tanulmányt is közlünk. Számunk vendégszerkesztője Vincze Gabriella, aki Barki Gergellyel együtt rendezte a párizsi tárlatot (segítőik Beke László és Detre Katalin voltak), ami a Musée d'Orsay-ban rendezett nagyszabású, a Nyolcak és a magyar modernizmus művészetét Bartók zenéjével összefüggésben bemutató *Allegro barbaro* című kiállítás kísérő eseményeként került megrendezésre, miután a Nyolcak önállóan is láthatóak voltak nemrég a bécsi Kunstforumban. A – magyar részről Barki Gergely, illetve Rockenbauer Zoltán által jegyzett – nagy látogatottságnak örvendő Musée d'Orsay-beli tárlat sikerét meglövögolva a továbbiakban is több kisebb, de üttörő bemutatót terveznek Párizsban a szakemberek, a 2013. november 7-e és december 14-e között bemutatott mozdulatművészeti kiállítást 2014 tavaszán egy a francia akadémia és a magyar művészek közötti kapcsolatot elemző kamaratárlat követi majd.

Az igen látványos, letisztult, modernista formavilágú, Fákó Árpád által tervezett mozdulatművészeti katalógus képanyagának csak egy részét tudjuk itt bemutatni, de a több tucat válogatott felvétel így is meglepetés lehet a mozdulatművészet és a magyar fotótörténet iránt érdeklődőknek egyaránt. Igazi csemege Kálmán Klára, a híres fotós, Kálmán Kata testvérenek előkerült füzeté, mely Hevesy Iván művészet-történész egy napját ábrázolja humoros, de művészi kivitelű akvarellekben. Az *Enigmában* látható képek nagy része első ízben kerül publikálásra, és még az olyan közismert művek is, mint a kiállítás vizuális mottójául választott André Kertész-fotó, merőben új értelmet nyernek a magyar mozdulatművészet történetének kontextusában. Barki az általa (kép)szerkesztett katalógus címlapjára Kertész Szigetbecsén őrzött, *Táncoló faun* című, öccsét, Jenőt ábrázoló 1919-es felvételét választotta. André Kertész és a modern tánc összefüggése alig kutatott, amiképpen a tárlat tudományos újdonságai közé tartozik a Nyolcak és a mozdulatművészet kapcsolatát dokumentáló néhány tárgy is, így Kernstok Károly freskóterve 1911-ből, melyet Madzsar Alice, Kernstok közeli barátja, Jászi Oszkár testvére kapott ajándékba, vagy a művésznőt ábrázoló Czigány Dezső-portré. Madzsar Alice-től származik a címben átalakított idézet, mely fényképezés és mozgásművészet kapcsolatát merészen újraértelmezi: „Minden mozgás valamilyen szempontból lefotografálja a belső embert”. Vincze Gabriella külön fejezetet szentel a magyar művészek párizsi kapcsolatait



A Musée d'Orsay *Allegro Barbaro* című kiállításának plakátja



André Kertész: Hárman a bordásfalon (Szentpál-táncosnők), 1935.

© Kiss Ferenc tulajdona

taglaló tanulmányában Kertész másik híres, *Szatirikus táncosnő* című fotográfiájának, pontosabban modellje, Förstner Magda kevésbé ismert munkásságának: ebből kiderül, hogy Kertész a párizsi időkben nem csupán Förstner mozgásszatíráit fotózta, de Blattner Géza bábszínházát is, 1926-27-es párizsi képein gyakran megörökítette az alkotás helyszíneit, Leger, Mondrian és mások műtermei mellett fényképezett műteremfalon lógó, vagy ponyváskocsin szállított bábokat éppúgy, mint Förstner tipikus mozdulatait, vagy társaságát Étienne Beöthy műtermében. 1935-ben pedig lefotografálta a Szentpál-iskolásokat; *Mozdulattanulmány fantázia* című sorozata, mely fehér szoknyás táncosnőket ábrázol, éppúgy kikerült most a Magyar Intézet falaira, mint az a bordásfalas sorozat, mely arra épít, hogy nem a valós nézetében, azaz feje állítva a fotót valószerűtlen hatásokat lehet elérni. Szentpál Olga 1929-ben maga is bábos berkekben mozgott, így Vincze szerint a kapcsolat innen is származhatott.

Mindezek az adatok, ha nem is igazolják, de valószínűsítik Kertész korai, a 10-es évek végi kötődését a mozdulatművészetéhez. A fotográfus Angelo egyik legjobb színházi fotója, mely Rajnai Gábort ábrázolja Edward Knoblauch *A faun* című darabjában, igen plasztikusan mutatja be a mozdulatművészeti affinitásáról, akrobatikus mozdulatairól elhíresült színészt – a darabot sikerszerűen játszották 1912-től a Nemzeti Színházban, majd később a Renaissance Színház tűzte műsorára. Az alakítást Kosztolányi is ünnepelte, Karinthy Frigyes pedig így írt róla 1912-ben a



A párizsi Magyar Intézet mozdulatművészeti kiállításának plakátja, Fákó Árpád munkája

Nyugat 23. számában: „Rajnai Gábor őszinte és nagy sikere (pár napig egész Pesten sokat beszéltek most róla) egészen új világításban állítja be a színész-siker feltételeit – s ma ez a siker, ha nem többet, még kevésbé jelent kevesebbet annál, amivel egy Ibsen-alkítást ünnepelek. A művész nyilván egész testével dolgozzék, ha kell – idegrendszerének beállítása nemcsak a központtól függ. Ezt éreztük a különben kétes értékű szerep feltétlenül egyetlen és helyes ábrázolásában. – A gyenge kis hedonista morált kitűnő érzékkel elnyomta és adta helyette azt, ami élő és szuggesztív ebben a furcsa szerepben: az élő, virgonc test friss örömét, a féktelen és pazar jókedvét, melynek meggyőződést és világfelfogást nem az élet értékéről indított spekuláció ad, hanem maguk a szökdelő izmok és vidám nótát dudáló tüdő. Rajnai pompás, artisztikus beleugrásai és stilizált pogány mozdulatai nem ekvilibrista mutatvány: egész, átértett színész-munka ez: a testi élet örömét és ritmusát épp olyan értékes anyagnak mutatják, mint amilyen értékes nekünk egy pompás cyránói mosoly, a szellem értékének öröme és ritmusa, vagy bármi egyéb. Reméljük, ezentúl sokszor fogjuk látni; bizonyosan kitűnő színész, ép, ruganyos testében épen és ruganyosan kell, hogy éljen az emberi dolgok tükörképe, amit színész a saját arcáról visszaverni hivatott.” Rajnai aztán nagy karriert futott be, a Nemzetiben 99 előadást megért *A faun* meghozta számára a sikert: „Filmen is eljátszottam. Volt benne egy tánc. Én, aki soha sem tanultam táncolni, ezután úgy éreztem: minden muzsikát ki tudnék fejezni táncban! Nyizsinszkijék látták az előadást, s hívtak, menjek hozzájuk pantomimusnak...” – nyilatkozta később Rajnai. A fotót Kincses Károly közli Angelórol írott könyvében és a képet szemlélve nem lehetne azon csodálkozni, ha Kertész ebben az öccséről készült, faunt imitáló, játékos felvételen művészeti előképekre utalt volna – habár a Renaissance Színház csak 1920-ban tűzi műsorára a háború miatt néhány évig nem látható *A faunt* – amiképpen másik híres, a mozdulatművészettel összefüggésbe hozható fotóján, amelyben ugró öccsének csak a lábai látszanak, elképzelhető, hogy képzőművészeti előképpel, mégpedig id. Pieter Brueghel *Ikarosz bukása* című képével dolgozott: „Eredetileg a fotózás előtt rajzoltam. Már akkor megvolt bennem a fotóézés és érdekes, effektíve olyan realiztikusan rajzoltam, hogy a tanáromnak nem tetszett. (...) Vettem egy gépet, s minden szabadidőmet, a hétvégéket fotózással töltöttem el és felforgattam a család életét. A *Repülés* című képemet is rokonlátogatáskor, Dunaharasztiiban csináltam, 1919-ben. Mondtam az öcsémnek, hogy repülést szeretnék fényképezni, az Ikarosz-legenda foglalkoztatott. Sikerült megörökíteni azt a pillanatot, amint az öcsém nem vízbe, hanem homokba ugrott. Óriásit ugrott, szinte repült.” Évekig tartott ez a gyümölcsöző együttműködése öccsével, együtt nagyítottak egy szekrényből átalakított sötétkamrában, elemezték a felvételek hibáit, Andor naplót vezetett az eseményekről, s az 1925-ben az *Érdekes Ujság* címlapjára került felvétel is öccsét ábrázolta.

Talán ez a néhány apró adalék is jelzi, milyen szerteágazó kapcsolatok, és a kreatív együttműködés milyen, műfajhatárokat alig ismerő formái jellemzik a két világháború közötti időszak művészetét, akár az itthon maradottakra, akár a külföldön szerencsét próbálókra gondolunk. Tánc, színház, zene, bábművészet, képzőművészet, fotó, művészi torna csak néhány eleme a továbbiakban tárgyalt összmű-

vészeti, avantgárd formakísérleteknek, melyek nem csupán művészetet, hanem életformát is jelentettek művelőik számára – számunkra pedig példát és tanítást arra vonatkozóan, mi volt egykor az, amit ma a „szabadidő értelmes eltöltésének” nevezünk.

A kiállítás kurátora, Vincze Gabriella és a projektben közreműködők ezúton is szeretnének köszönetet mondani mindazoknak a személyeknek és intézményeknek, akik műtárgyak kölcsönzésével vagy bármilyen más módon támogatták munkájukat, így Ablonczy Baláznak, Baki Péternek, Baranyai Juditnak, Dienes Mayának, E. Kovács Évának, Kiss Ferencnek, Fákó Árpádnak, Fenyves Márknak, Halász Tamásnak, Lőrinc Katalinnak, Repisky Mátyásnak és Repiszky Tamásnak, továbbá a Szépművészeti Múzeumnak és az Orkesztika Alapítványnak (Mozdulatművészek Háza – Mozdulatművészeti Gyűjtemény).

Beke László

MOZDULAT, RITMUS, TÁNC

A MODERN MOZDULATMŰVÉSZET KEZDETEI MAGYARORSZÁGON
(1902–1950) – ELŐSZÓ A FRANCIA KATALÓGUSHOZ

Nem egyszerűen játék a szavakkal, ha megmagyarázzuk kiállításunk címét.¹ Majdnem minden szava kulcsszó, de pontosítást igényel. Nyilvánvaló, hogy nincs tánc mozgás nélkül, de itt nem csak táncról van szó. A tánc ugyan az egyik legősibb a művészetek közül, de ami Magyarországon történt a jelzett időszakban, nemcsak a művészetről szólt. A magyar mozdulatművészet egyszerre volt mozgalom a XX. század elején az egész világot meghódító mozdulatművészeti hullámon belül, része volt egy hatalmas életreformnak – oktatási módszer, mely az emberi test ápolását és fejlesztését célozta. Új torna, mely különösen a nők életviteléhez nyújtott új szempontokat. Új szellemiség, új testkultúra. És természetesen nélküle a modern, majd avantgárd tánc megszületése elképzelhetetlen lett volna.

A címben megjelölt időhatárok másképpen is értelmezhetők. A „kezdetek” voltaképpen egy elnyúlt kibontakozási folyamat, melynek vannak diszkrét évszámokhoz kötődő eseményei: 1912-ben lép fel az Orosz Balett a budapesti Operaházban, valamint ebben az évben mutatkozik be a két iskolateremtő egyéniség, Dienes Valéria (az Iparművészeti Múzeumban!) és Madzsar Alice. 1949-ben pedig a hatalomra kerülő kommunista párt kultúrpolitikája rendeleti úton tiltja be a mozdulatművészeti iskolákat. Az előzmények visszanyúlnak a XIX. századba (François Delsarte, majd 1900 körül Loie Fuller, Isadora Duncan, Bess Mensendieck, Émile Jaques-Dalcroze), a folytatás pedig ismét megerősödött 1956, majd a politikai rendszerváltás, 1989 után, és ma is számos mozdulatművészeti iskola létezik Budapesten és az országban.

A magyar nyelvben egyértelmű ‘mozdulatművészet’ szó francia fordítása: ‘l’art du mouvement’, valójában a ‘mime corporel’ megfelelője. A fogalomnak viszont tartalmát tekintve viszonylag kevés köze van a klasszikus ‘mime’-hez és még kevésbé a ‘pantomime’-hez. A német ‘Ausdruckstanz’ (‘dance expressive’ és ‘expressionniste’) nem véletlenül az expresszionizmus szülötte, míg az angol ‘art of movement’ kifejezi ugyan a lényegét, de túlzottan egyszerűsít, és összekeveredik az 1960-as évek ‘kinetic art’ mozgalmával.

¹ Mouvement, rythme, danse. Les débuts de la danse moderne en Hongrie (1902–1950). Danser sa vie – à Budapest. A francia katalógus előszava. A jelen *Enigmában* közölt szövegek a párizsi Magyar Intézet (Institut hongrois) azonos című, 2013 novemberében megrendezett, a magyar mozgásművészet történetét és a fotográfiával, illetve a képzőművészettel való kapcsolatát bemutató francia nyelvű katalógusához készültek: magyarul most olvashatók először. A kiállításon és előkészítésén dolgoztak: Vincze Gabriella (MTA BTK MI), Barki Gergely (MTA BTK MI), Beke László (MTA BTK MI), Detre Katalin.

A magyar nyelv finom megkülönböztetést tesz a 'mozgás' és a 'mozdulat' között, ebből adódik a mozdulatművészet filozófiai, sőt – dr. Dienes Valériánál – teológiai megalapozása. A 'mozgás' maga a folyamat, a 'mozdulat' ennek egy pillanata, vagy még inkább átmenet a mozdulatlanság és a mozgás között. Az animáció, a születés kezdete, a statikussal szembenálló dinamikus princípiuma. A magyar származású Rudolf Laban, a modern tánc atyja az építészetből indul el, a térben jelöli ki a táncos mozgásterét (a 12 szögű ikozaéder pontjainak, „bemozgása”), lefekteti a notáció alapelveit, és eljut az egyetemes mozgástudományig. Iskolájából indul el többek között Mary Wigman, a korai modern tánc virtuóza. Dienes Valéria matematikai, filozófiai és pszichológiai tanulmányokat folytat (Henri Bergson tanítványa Párizsban), kapcsolatba kerül Isadora Duncannel és testvére, Raymond Duncan kommunájával, és az ő iskolája vezeti át az embert a mozdulaton át a transzcendenciába. Tudományossá teszi a táncelméletet, és ő is létrehoz egy táncirásai rendszert.

Minden korai táncelmélet a teljes ember megvalósításának ideáját tűzi ki célul, de a test és a szellem egységének, a mozgás és a mozdulatlanság szó szerinti „sarokpontja” a mozdulat. A test egésze irányítja a testrészek mozgását, míg Dienes Valéria elméletében a mozdulatokból épül fel a test komplex mozgása, s a mozdulat teremt kapcsolatot – mint ima – Istennel.

De nemcsak az elmélet szüli meg a magyar törekvéseket. A táncművészet is megújul. Az Orosz Balettel megindul a modern balett, Loïe Fuller a fátoltáncot forradalmasítja. A táncosok óriási hatást gyakorolnak a képzőművészetre és a fotóra – egyáltalán a mozgásábrázolásra. André Disdéri mozdulatfotós vizitkártyáinak, Eadweard Muybridge és Etienne Jules Marey kronofotográfiáinak nyomán megszületik a mozgófilm s ezen belül a táncfilm. Amennyire természetesnek látszik a mozgás kapcsolata a fotóval, illetve amennyire szabályozza azt a ritmus, annyira problematikus a mozdulatművészet kapcsolata a többi előadóművészettel. A mozdulatművészet olykor egyszerűen nem tűri meg a zenét, máskor megkívánja a színpadot és a színházi narratívát s dramaturgiát. A legnagyobb magyar fotósok, Máté Olga, André Kertész, Pécsi Sándor, Szöllösi Kálmán, Kálmán Kata, Angelo és mások nem egyszerűen kiváló minőségű táncdokumentációt készítettek, hanem maguk is a mozdulat művészeivé váltak.

Ha iskolák szerint tekintjük át a magyar helyzetet, a legfontosabb személyiségek – Dienes Valéria, Madzsar Alice, Szentpál Olga, Berczik Sára, Kállay Lili, Mirkovszky Mária – oktatta és nevelve adják át a gimnasztikáról, a testkultúráról és az egész életmódról vallott nézeteiket (elméletben és gyakorlatban egyaránt). De például Madzsar Alice munkássága át van itatva baloldali életreformszempékkel, és kapcsolatba kerül a munkásszínházzal (Palasovszky Ödön) és dadaista-konstruktivista képzőművészettel (Bortnyik Sándor) egyaránt. Ha a művészeti tendenciák felől nézzük, a mozdulatművészet adaptálja a kor összes stílusát, kezdve a szimbolizmustól, a szecessziótól, a keleti hatásoktól, a neoklasszicizmustól az art décoig, majd adaptálja az avantgárd izmusokat: az expresszionizmust, a futurizmust, a dadát, a konstruktivizmust, a szürrealizmust... És mindenütt, ahol a társadalom megvál-

toztatására és életreformra törekednek az alkotók, megjelennek a *Gesamtkunstwerk* jellegzetességei és *Kunstwollen*jei. Talán a legfeltűnőbbben éppen a marionettben: a párizsi Arc-en-Ciel bábszínházban. De a művészeti ágak és műfajok egyesítésének vagy összemosásának eszméje a legnagyobbakat is hatalmába keríti. Az aktivista Kassák Lajos, a *Tett* és a *Ma*, majd a *Munka* és a *Dokumentum* folyóiratok köré vonja a költőket, írókat és a dadaista, konstruktivista képzőművészeket, baloldali montázs- és szociofotó- és szavalókórus-csoportokat szervez, első felesége, Simon Jolán iskolákhoz nem tartozó mozdulatművész, nevelt lánya, Nagy Etel pedig avantgárd táncos és fotográfusok (Lengyel Lajos), írók (Déry Tibor, Vas István) műzsája. Bartók Béla balett-trilógiájának természetesen a zene az alapja, de *A csodálatos mandarint* 1949-ben koreografáló Lőrinc György sokat köszönhet a mozdulatművészetnek, míg a budapesti mozdulatművészekkel együtt induló, majd a berlini Bertold Brechtől és Kurt Weiltől is tanuló zeneszerző, Kozma József (Joseph Kosma) filmzenék komponistájaként válik világhírűvé.

A magyar szakértők kissé csalódottan távoztak a Centre Pompidou két évvel ezelőtti - egyébként kiváló - *Dancer sa vie* című kiállításáról, hiszen a mi kiállításunkon felvonultatott európai és világszínvonalú alkotók közül gyakorlatilag senki sem volt bemutatva. (Kivételnek számíthat a magyar származású Nicolas Schöffer, aki az 1960-as években Párizsban koreografálta kibernetikus balettjeit.) A hiányon talán enyhít ez a kiállítás, mely a „magyar Vadak” és a Nyolcak mindaddig legnagyobb franciaországi bemutatkozásával, a Musée d’Orsay-beli *Allegro barbaróval* egy időben látható a párizsi Magyar Intézet termeiben.

Vincze Gabriella

A MAGYAR MOZDULATMŰVÉSZET ELŐZMÉNYEI

Már a XIX–XX. század fordulóján és első évtizedében több mozdulatművész meglátogatta Magyarországot. A sort Loïe Fuller nyitja, akinek 1898-as budapesti fellépését alapvetően értetlenség fogadta, ám abban többnyire megegyeztek a kritikusai, hogy Fuller táncában a vizualitás vált hangsúlyossá. Nirschy Emília balettművész szerint Fuller előadása nem tánc, mert megelégszik apró elmozdulásokkal. Színpadi művében a táncosnő szerepét átvette a világosító, aki sokkal nagyobb művésze volt a színeknek, mint Fuller a táncnak.¹ Mások, mint Bálint Lajos, viszont pont azt emelték ki, hogy Fuller táncával felhívta a figyelmet arra, hogy a tánc nem csupán a test formáiról és ritmusos gesztusairól szól, hanem ugyanúgy része a produkciónak a szín is.² Loïe Fullert Isadora Duncan követte, aki 1902-ben huzamosabban Magyarországon élt. 1907-ben Maud Allan és Ruth St. Denis is fellépett Budapesten.³ Előbbi a Király Színházban való fellépésekor leginkább azzal keltette fel a figyelmet, hogy hiányos öltözetben jelent meg a színen, majd hogy a felháborodást csökkentse, *A Hét* című hetilapban párhuzamot vont a test és a szobor, illetve hangszer között, így magyarázva, hogy miért szükséges a meztelenség a színpadon: „A táncosnőnek a teste a hangszere, épp úgy, mint a zenésznek a maga hegedűje, és a szobrásznak az agyagja. Lehet tehát ezt a hangszert, ezt a nyersanyagot letakarni [...] Nem valóban oktalanság volna ez?”⁴ Ruth St. Denis kivételes helyet foglalt el az említett táncosok 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.”⁵ A XX. század első évtizedében Magyarországon fellépő táncreformerek közül azonban nem Maud Allan vagy Ruth St. Denis, hanem Isadora Duncan gyakorolta a legnagyobb hatást. Isadora Duncan 1900-ban költözött Európába, ahol legelőször Magyarországon lépett fel nagy nyilvánosság előtt. Első szerelme, Beregi Oszkár színész miatt hosszasabban időzött az országban, és ezalatt számos magyar képző-

¹ Nirschy Emília: *A művészi tánc*. Sajtó alá rend. Somogyi Gyula. Budapest, 1918. 22.

² Bálint Lajos: *Színészek, táncosok, artisták*. Budapest, 1979. 241.

³ Maud Allan 1907 januárjában, Ruth St. Denis decemberben lépett a magyar nagyközönség elé.

⁴ Allan, Maud Gwendolen: Meztelenség. *A Hét*, 1907. január 20. 41.

⁵ Kosztolányi Dezső: Ruth St. Denis. [1906] In: Kosztolányi Dezső: *Színházi esték*. Sajtó alá rend. Réz Pál. Budapest, 1978. II.: 624.

művésszel és színművésszel kapcsolatba került. Levezett Benczúr Gyula festő második feleségével, Ürmösi Kata Piroskával is.⁶ 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.⁷ A közreműködő



N. n.: Isadora Duncan 1902 körül.

© Kiss Ferenc

művésznők közül Kövesházi Kalmár Elza az 1920-as évek második felétől Madzsar Alice-ék kosztüm- és díszlettervezője volt, aki több szobrot is készített Duncanról. Márkus Emília színésznő férje, Pulszky Károly családja révén pedig ekkortájt kapcsolatban áll a Pulszky Ágostéknál házitanítónősködő Dienes Valériával, az orkesztika későbbi megalapítójával.⁸ 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. Gyermekei (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.⁹ Aktív résztvevője volt a nőmozgalmaknak, és küzdött a nők oktatásáért, később pedig, miután keresztlánya, Pulszky Romola, Nizsinszkij

⁶ Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár, Isadora Duncan Benczúr Gyulánéhoz.

⁷ [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. Remembering - Isadora Duncan-émlékkönyv*. Szerk. Fenyves Márk, Pálosi István. Budapest, 2020. 60.: 8. jegyzet.

⁸ Az orkesztika, a görög ὀρχή-ἄδαι (orcheomai) mozdulni, táncolni igéből származik. A görögök mozgásrendszerét példaképnek tekintő, azt felelevenítő vagy abból kiinduló mozgásművészeti rendszer.

⁹ Pulszky 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.



Beregi Oszkár és Isadora Duncan
közös portréja, 1902 körül.

© Országos Széchényi Könyvtár
Kézirattára

szemléljük.¹³ Jászai *A kis táncpoéta* című 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.”¹⁴ Az ellenzők táborába tartozott Ady Endre, aki éles hangon kelt ki a táncosnő és annak sztárolása ellen a *Nagyváradí Napló*ban, aminek beszüntetéséért nyílt levélben

oroszlán táncos felesége lett, a tánc is a szívügyévé vált, így könnyen elképzelhető, hogy az 1910-es években Dienes Valéria indulását is segítette.¹⁰ Mindenesetre Nizsinszkij kisebbik lánya, Tamara Nizsinszkij 1929 környékén, a Bethlen Margit-meseesten a Dienesiskola táncosaként lépett fel. A Pulszky család antikvitás iránti elköteleződése ismeretében kiemelt jelentőségű az a tény, hogy a család néhány tagja – házitanítónőjükkal, Dienes Valériával együtt, aki később Raymond Duncan tanítványa lett – elment megnézni Isadora Duncan *Uránia*-beli fellépését.¹¹ Isadora Duncan magyarországi előadásait, az 1902. április 20-ai *Uránia* Színpadon történt debütálást követő pécsi, temesvári, szegedi, debreceni és aradi szerepléseket a kritika ellentmondásosan értékelte.¹² Jászai Mari szerint táncát élvezve ahhoz hasonló érzet keríthet hatalmába bennünket, mint amikor az ógörög művészet remekait

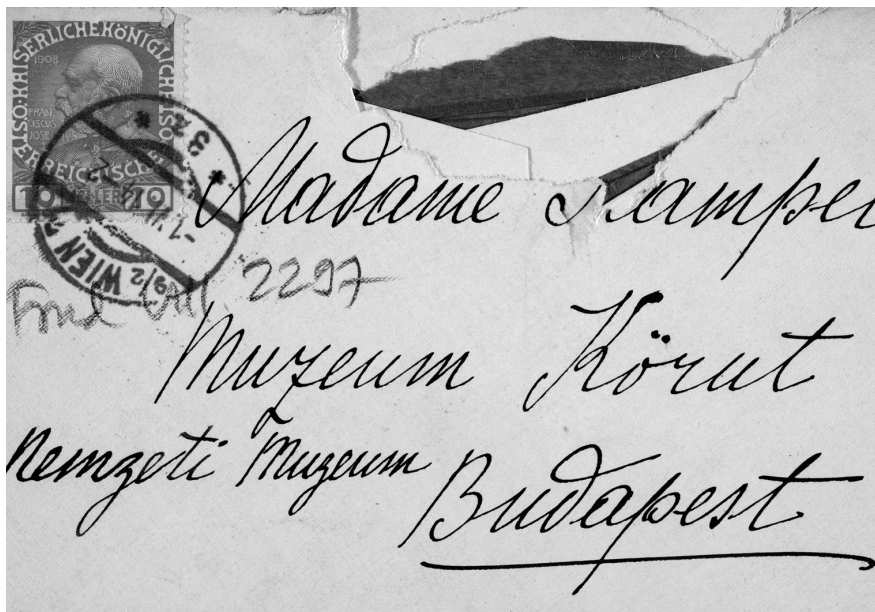
¹⁰ Dienes Valéria az 1910-es években előadásokat tartott a Feministák Egyesületében, amellyel kapcsolatot tartott Hampel Józsefné Pulszky Polyxena is, aki a Józsefvárosi Nőegyesület elnöke volt. Támogatta – ha nem is mindig a legmodernebb szemlélettel – a nők oktatását, az 1890-es években több tanulmányt 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. Ld.: Dienes Valéria iparművészeti óravázlata. Orkesztika Alapítvány – MOHA – Mozdulatművészek – Háza Mozdulatművészeti Gyűjtemény, ltsz.: mmh-d-00013.

¹¹ Dienes Valéria visszaemlékezése (magántulajdon).

¹² Isadora Duncan 1902. április 19–29., majd május 14–23. között összesen húsz estén át táncolt Budapesten. Dienes G. 2002. i. m. 48.

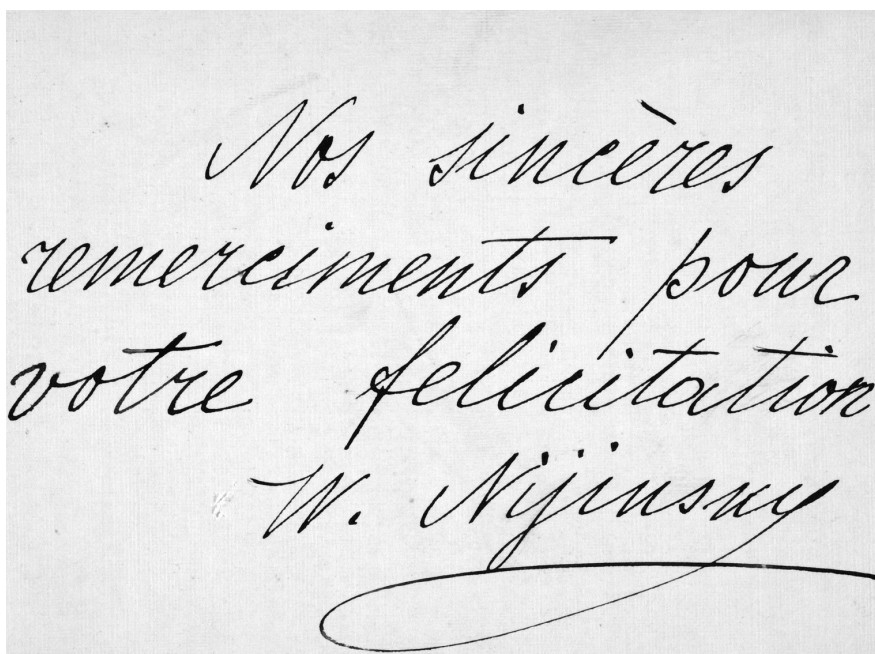
¹³ Jászai Mari: *A kis táncpoéta. Mozdulatművészet*. Szerk. Lenkei Júlia, Budapest, 1993. 16.

¹⁴ Az Isadora Duncannal készített interjú a *Magyar Színpad* 1902. április 13-i számában jelent meg. Idézi: Dienes G. 2002. i. m. 47.



Vaclav Nizsinszkij levele Pulszky Polyxenához,
felesége keresztanyjához (első lánya születésekor), 1914.

© Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára





Nizsinszkij Tamara és Dienes Gedeon *A fehér királylány* forgatásán, 1929.
Orkesztika Alapítvány - MOHA - Mozdulatművészek Háza -
Mozdulatművészeti Gyűjtemény



Raymond Duncan: Dekoratív textil Raymond Duncan műhelyéből, 1921 körül. Magántulajdon

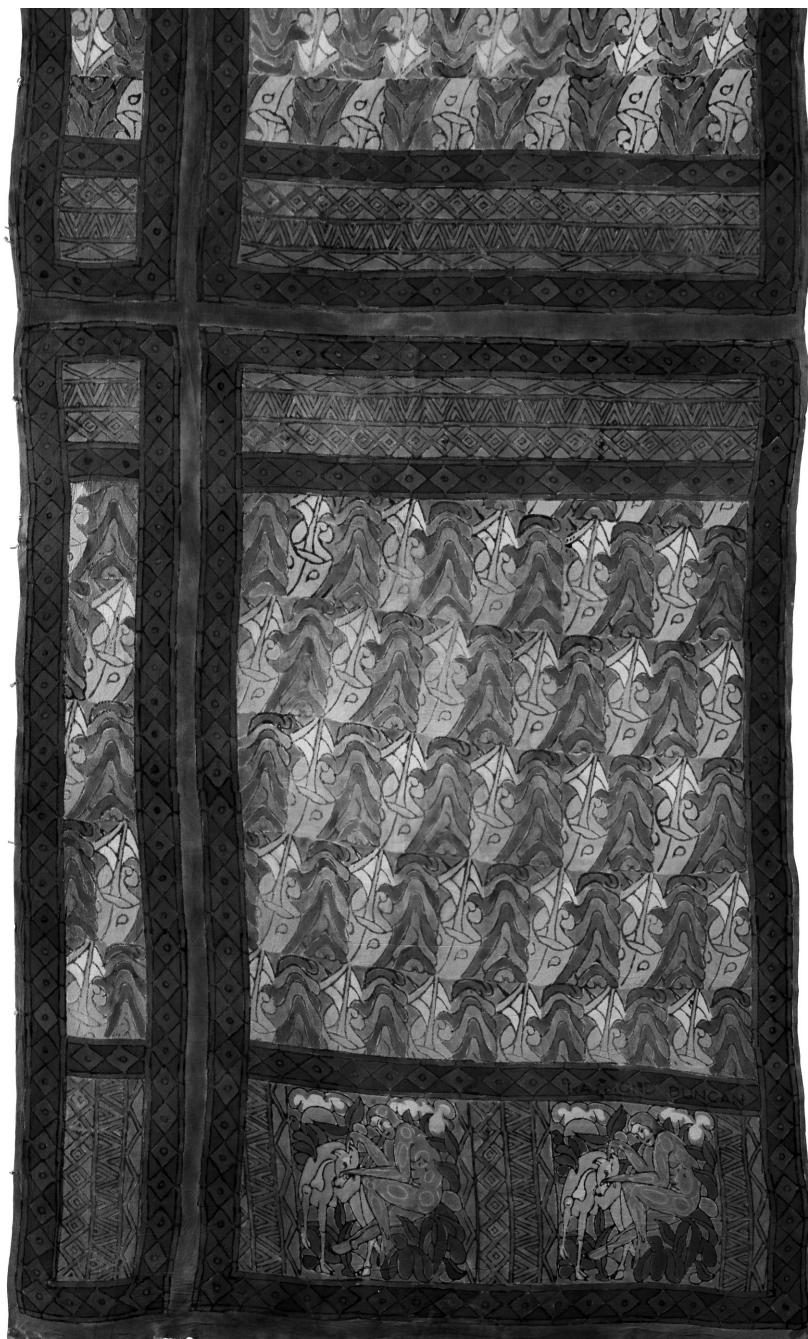
fordult Jászai Marihoz.¹⁵ Valószínűleg ennek hatására, Isadora Duncan 1902 júniusára tervezett vidéki turnéjából végül kimaradt Nagyvárad.¹⁶ A *Vasárnapi Ujság* tudósítója szintén kissé túlreklámozottnak látta a táncosnő fellépését. Elsősorban azt kifogásolta Isadora Duncan táncában, hogy görögösége kissé mondvasínált: táncait „ókori görög táncok felelevenítésének mondja, melynek egyes mozdulatait a művésznő a régi görög vázákrol 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.”¹⁷ Igaz, később a táncosnő se tagadta, hogy táncai távol esnek a görögöségtől: „Bár a táncaim inspirációi a görögöktől származnak, nem igazán görögök, hanem nagyon modern, saját elképzelések”- nyilatkozta.¹⁸ Visszatérve Dienes Valériára, aki 1902-ben a Pulszky családdal megnézte Duncan fellépését, véletlenszerűen fordult a táncművészet felé és lett később Raymond Duncan

¹⁵ „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.] *Ady Endre összes prózai művei. Újságcikkek, tanulmányok III.* Sajtó alá rend. Koczkás Sándor, Vezér Erzsébet. Budapest, 1964. 227., 228.

¹⁶ Dienes G. 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.

¹⁷ [n. n.]: Miss Isadora Duncan. *Vasárnapi Ujság*, 1902. április 27. 274-275.

¹⁸ Isadora Duncan raps Maud Allan, Says She Gave Younger Dancer Tickets and Now She Never Heard of Her! *The New York Times*, 1908. augusztus 9. Special Cable to The New York Times, Part three special cable news section, Page C3.



Raymond Duncan: Dekoratív textil Raymond Duncan műhelyéből,
1921 körül. Magántulajdon



Dienes Valéria saruja, 1910-es évek.

© Szekszárd, Babits Mihály Emlékház, © Dienes Maya

tanítványa. Dienes Valéria matematika, fizika és filozófia tantárgyakból szerzett egyetemi diplomát. Emellett a Zeneakadémia zongoraszakának is hallgatója volt. 1908 és 1912 között három szemeszteren át a Collège de France-on Henri Bergson filozófus tanítványa volt. Párizsban találkozott ismét Isadora Duncan táncával, amit 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 kikölcsönzi 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 szellem-anyag vagy anyag-szellem tér-időisége 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 folytonosan újjászülető életéről.»¹⁹ Bergson metafizikájának hatására Isadora Duncan táncával való találkozása után Dienes Valéria meglátogatta Isadora Duncan bátyjának, Raymond Duncannek az óráját, aki ekkortájt a Rue des Ursulines-en a Théâtre Pas de Loup kis színházában tartott görög torna tanfolyamot. Raymond Duncan óráin 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 állt, másrészt a feladott téma (élethelyzetek vagy különféle érzelmek) színpadon történő interpretálásából. A görög profilpózokat a tanítványok Raymond

¹⁹ Dienes Valéria: Ráeszmélés a táncra. [1912] In: Dienes Valéria: *Orkesztika – Mozdulatrendszer*. Szerk. Dienes Gedeon. Budapest, 1995. 85.



Dienes Valéria Raymond Duncan kolóniájában, 1921 körül. © Orkesztika Alapítvány – MOHA – Mozdulatművészek Háza – Mozdulatművészeti Gyűjtemény

Duncannal együtt a Louvre görög vázáin is tanulmányozták.²⁰ Dienes Valériának, bár elkötelezte magát a görög torna mellett, Raymond Duncan módszerével szemben fenntartásai voltak. Mestere oktatási elveit nem tartotta elég módszeresnek, a tanított mozdulatkincset is szegényesnek találta. „Mindezek ellenére, úgy tűnt nekem, hogy itt semmi sem kész, semmi nincs befejezve, minden csak kezdet” – írta 1912-es benyomásairól visszaemlékezésében.²¹ 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 a Raymond által tervezett textilekhez festéket is kellett gyártaniuk vagy a textilek mintáját kellett kifesteniük.²² Dienes Valéria a kolóniából az 1920-as évek elején

²⁰ Dienes Valéria: A kialakulás korszaka (1912–1920), Raymond Duncannál. In: Dienes Valéria: *Orkesztika – Mozdulatrendszer*. Szerk. Dienes Gedeon. Budapest, 1995. 98.

²¹ Uo., 99.

²² Dienes Valéria: Emigráció és migráció (1920–1929). In: Dienes Valéria: *Orkesztika – Mozdulatrendszer*. Szerk. Dienes Gedeon. Budapest, 1995. 102.

végül titokban, szinte szökve távozott: számára Raymond túl diktatórikus volt, a kolónia rendszabályai pedig túl merevek. Visszatérve Dienes Valéria első párizsi útjára, tanulmányai végeztével 1912 nyarán tért haza és kezdte meg az orkesztika oktatását.²³ Az első években tanítványa, Bertalan Vera neve alatt szerepeltette „spártai tornának” nevezett tanfolyamát, amelyet a Fehérvári úton (1914), majd a Művészet és Művelődés Ferenc körüli termében (1915), végül pedig egy iparművészeti iskolában (1916) tartott.²⁴ Dienes Valéria az 1910-es évek második felében kezdte kidolgozni szisztematikus táncírási rendszerét, és továbbfejleszteni a duncani mozdulatkincset.²⁵ Oktatása három, féléves, egymásra épülő szinten folyt: plasztika, ritmika és mimika. A tulajdonképpeni duncani tornát az elsőt, a plasztikán sajátították el a hallgatók.²⁶ Dienes Valéria tanítványa, Mirkovszky Mária hagyatékában található néhány Léon Bakst-kosztümtervről (a *Daphnis és Chloé*, a *Spártai Heléna* és *A faun délutánja* kosztümjéről) készült rajz. Ezek egyikének, *A faun délutánja* nimfájának öltözkéjét megőrkítő rajznak a hátulján Mirkovszky Mária édesanyjának, Greguss Gizellának a műhímzésért 1150 korona összegről kiállított számlája látható. A fent említett Bakst-tervek mindegyike az Orosz Balett görögös műveihez készült, így nem tűnik messzemenő következtetésnek, hogy kijelentsük: a 10-es években a Dienes-iskolában a táncok tervezésekor ismerték és tanulmányozták az Orosz Balett görögös koreográfiáit.²⁷ Persze az sem kizárt, hogy az Orosz Balett kosztümjei, amikor 1912 decemberében Magyarországra érkeztek, szállítás közben megsérültek, ezért keresniük kellett egy helyi ismert iparművészt, így találták meg Greguss Gizellát.

Dienes Valéria mellett az 1910-es években induló másik nagy mozdulatművész, Madzsar Alice (született Jászi Alice) volt, aki a gyógyászat felől érkezett a tánchoz. Első tanítómestere orvos édesapja, Jászi Ferenc volt, aki figyelmét a test és a lélek

²³ Ritoók Emma Lukács Györgyhöz, Budapest, 1912. június 23. *Lukács György levelezése (1902-1917)*. Sajtó alá rend. Fekete Éva, Karádi Éva. Budapest, 1981. 482.

²⁴ Emigrációja után tanítványai - Markos György és Mirkovszky Mária - 1920-1921-ben együtt folytatják a Semmelweis utca 4.-ben az orkesztika oktatását: „A természetes technikára alapozott tánc és mozdulatművészet budapesti intézete, Duncan-Dienes rendszer alapján” olvasható hirdetésükben.

²⁵ A táncírás oktatása már az első *Uránia*-beli programban (1917) szerepel. Az új mozdulatok, a frontál plasztika létrejöttét Merényi Zsuzsa riportjában olvashatjuk, ami szerint 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.” ld.: Merényi Zsuzsa: Beszélgetés Mirkovszky Máriával. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1986. 100.

²⁶ Az adatok az első *Uránia*-beli fellépés programjából származnak. Orkesztika Alapítvány - MOHA - Mozdulatművészek Háza - Mozdulatművészeti Gyűjtemény, ltsz.: dvh-plak-00001 2 és dvh-plak-00001 3.

²⁷ Ezt megerősíti, hogy 1915-ös tanulmányában Dienes Valéria az Orosz Balett és Raymond Duncan között párhuzamot vont: „Ez a közlemény Raymond Duncan rekonstruált görögötorna-rendszerét akarja bemutatni, melynek művészi táncokká való feldolgozását Isadora Duncan és tanítványainak előadásaiból s a legnagyobbbrészt erre az alapra épült orosz balettekből ismerjük”. Dienes Valéria: *Művészet és testedzés. Magyar Iparművészet*, 18. 1915. 226.

összefüggéseire terelte. A női tornával, annak áldásos hatásával való találkozása 1901-re, várandósságának idejére esik, amikor is veszélyeztetett terhesként férje, Madzsar József tornagyakorlatainak segítségével sikerült kihordania gyermekét.²⁸ Közös utazásaik során a helyi szanatóriumokban tanulmányozhatta a testkultúrát. Rendszeres tanulmányokba jó pár évvel később, 1910–1911-ben kezdett, előbb Berlinben, majd a norvégiai Loftusban található Mensendieck-iskolában szerzett ismereteket. 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 füzetében, 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 bizonyossága szerint évezredekkel ezelőtt eljutott.”²⁹ Rendszerének kulcsfogalma az anatómia, mint írja: Mensendieck módszere – szemben a többi tánc- és mozgásrendszerrel – rámutat arra, hogy „a szépség felé csak a természettudomány útja vezet.”³⁰ A későbbiek folyamán Madzsar Alice eltávolodott Mensendieck, illetve a másik előkép, Delsarte módszertől. Rájött, hogy céltalan ugyanazt a gyakorlatot ismételni, mert akkor a torna mechanikussá válik, ezért több száz gyakorlatot dolgozott ki. Mensendiecktől legfeljebb öt-hat gyakorlatot használt fel az óráinál. További lényeges különbség, hogy Madzsar Alice-nál Mensendieckkel szemben a légzéstorna kiemelt fontossággal bírt. Ezen túlmenően pedig minden tanítvány személyre szabott gyakorlatot kapott tőle, mivel úgy gondolta, hogy minden testnek más kell és máshogy kell.³¹

²⁸ Repiszky Tamás: Ágas-bogas család. *Studia Comitatus*, 29. 2004. 184.

²⁹ Madzsar Józsefné Jászi Alice: *Egészségi és szépségi torna nők és gyermekek számára Mensendieck rendszere szerint*. Budapest, 1912. 1.

³⁰ Uo., 2.

³¹ Repiszky Tamás: „Minden mozgás lefotografálja a belső embert.” Madzsar Alice, a gyógytornász. *A gyógyító mozgás művésze. Madzsar Alice emlékének*. Szerk. Repiszky Tamás, Zaletnyik Zita. Budapest, 2012. 349–350.

Vincze Gabriella

ADALÉKOK A MAGYAR MOZDULAT- MŰVÉSZEK PÁRIZSI KORSZAKÁHOZ

„Mikor mi elindultunk, Sztanyiszlavszkij és Gordon Craig már rég klasszikusnak számítottak. Mejerhold szintén messze előttünk járt. Érthető, hogy ezeket a bátor művész forradalmárokat nagyra becsültük. Piscator is, aki kortársunk volt. De érthető az is, hogy nekünk más volt az utunk [...]. Mikor mi már megcsináltuk a sajátos összművészeti Kórus-színházunkat, és a modern pantomim útját is kijelöltük a magunk számára, Barrault, vagy pláne Marceau még fiatalok, szinte gyermekek voltak.”- írta visszaemlékezéseiben Palasovszky Ödön, a Madzsar-iskola lelke.¹ Az idézetben szereplő nevek - Mejerhold, Piscator és Barrault - határozzák meg a Madzsar-Palasovszky-féle színház lehetséges kapcsolatainak tartományát. Ugyanakkor a Palasovszky-féle mozdulatművészeti csoport exművészein (Váry Éván, Thomán Babyn, Kepes Éván és Kövesházi Ágnesen) túl létezett egy másik, franciaországi kör is, amelyet a magyar mozdulatművészet részéről Mirkovszky Mária, Förstner Magda, illetve Lőrinc György képviselt. Természetesen a kettő között időnként átfedések adódnak: egyebek mellett Barrault-val mind Kepes Éva, mind Lőrinc György munkakapcsolatban állt. Kozma József párizsi pályakezdekéskor Blattner Gézával tartott fenn kapcsolatot, mivel bábos berkekben is dolgozott. Förstner Magda neve pedig nemcsak André Kertész fotográfiái, hanem Magyarországon Palasovszky Ödön, illetve Kassák Lajos előadásai kapcsán is felbukkan.

A Madzsar-iskola három művészenek, 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 előadásokkal² párhuzamosan születtek meg a Madzsar-iskola számára nagy magyarországi kamaraművei (*Európa*, *Ayrus lánya*). Némely darabja (*Kínéfónia*, előadva a Szentpál-iskola által 1932-ben) még Berlinbe távozása előtt, 1929 körül keletkezhetett, ám a művek száma kizárja, hogy mindezzel ez történt volna. Távmunkáról is csak korlátozott mértékben beszélhetünk, hiszen Róna Magda visszaemlékezéséből tudjuk, hogy a táncok a zenével együtt születtek.³

¹ Palasovszky Ödön: *Meredek művészet* In: Palasovszky Ödön: *A lényegretörő színház*. Budapest, 1980. 109–110.

² Kozma József egyebek mellett Berlinben Jean Weidttal, a „vörös táncos”, *Arbeitem gemacht* című tánc-előadásának zeneszerzője volt. Jean Weidttal: *Der Rote Tänzer. Ein Lebensbericht*. Berlin, 1968. 70.

³ „Mindig együtt született meg a zene és a tánc. Mindig együtt született. [...] Ő (tudniillik Kozma) mindig ott volt minden próbán és mindig figyelt és mindig játszott. És megmutatta ez így jó, ez így

Ezt erősíti az a tény, hogy Kozma 1929 és 1933 között bizonyíthatóan többször Magyarországon tartózkodott: 1929 nyarán részt vett *A szerelem örökké él* forgatásán, 1931-ben pedig a Természetbarátok Turista Egyesülete által szervezett *Kultúr-est* egyik zongorakísérőjeként említik.⁴ Ráadásul a Kozmával Berlinben közösen dolgozó Kepes Éva visszaemlékezése szerint Jean Weidt társulatában is éjjel-nappal dolgoznia kellett, ezért valószínűleg azt a munkát sem végezhette Kozma távolról.⁵ Kozma József Hitler hatalomra jutásakor, 1933-ban, elhagyta Németországot és Franciaországba költözött, ahol – mivel nem beszélt franciául – először a mozdatművészetnél maradv a Dalcroze-irányvonalat képviselő iskolában kezdett el dolgozni.⁶ Emellett a bábosokkal, illetve Blattner Gézával is kapcsolatban állt: a Palais Royal földszintjén működő művészegyesület, a Robert Baze által működtetett Club du Palais Royal bábéledéséhez, a *Montreur d'images*-hoz szerzett zenét.⁷ Kozma József a Dalcroze-stúdióbeli munkájához talán köze lehetett egykori munkatársának, a pletykák szerint nagy szerelmének, Kövesházi Ágnes mozdatművészek, aki Kozmával nagyjából egy időben élt Berlinben és érkezett Párizsba, 1933 nyarán pedig, akárcsak Kozma, a Hôtel des Étrangers-ben lakott.⁸ Valószínűleg Kövesházi Párizsban mozdatművésztel is foglalkozott, hiszen 1933-as francia útlevélekérelmében tánctanárként van megjelölve,⁹ míg egy 1938 körüli kiutazásiengedély-ké-

jó, ez nem jó, ez jó, ez nem jó.” MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Palasovszky Ödön hagyatéka. Szabó Júlia interjúja Róna Magdával. Gépelt változat, ltsz.: MKI-C-I-107/436/14-15.

⁴ *A szerelem örökké él* forgatásán számtalan fotó készült, amelyeken Kozma is látható. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Kövesházi Ágnes hagyatéka, ltsz.: MKCS-C-I-165). Kozma 1931-es jelenlétéhez ld.: Meghívó a Természetbarátok Turista Egyesülete Pénzügyi Tisztviselők Osztály 1931. március 20-án, szombaton tartandó kultúrestjére. Kozma a „*Filmkritika*”-jelenetet, amelyet a mozgáskórus tagjai adtak elő, kísérte zongorán. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Palasovszky Ödön hagyatéka, ltsz.: MKCS-C-I-107.

⁵ „Kozma Berlinben is szerzett sanzonokat Brecht, Eisler és Weidt darabjaihoz. Hans Weidtnak a táncsoportjában mozogtak, énekeltek és Kozma írta a zenét” – nyilatkozta 1993-ban Kepes Éva. Forrás: Marosi Ernő interjúja Kepes Évával, 1993. 16. p. (magántulajdon). Köszönöm Marosi Ernőnek, hogy hozzájárult az adatok közléséhez.

⁶ Marc Soriano: *Souvenirs d'une vie. Joseph Kosma 1905-1969. Un homme, un musicien.* Ed. Maurice Fleuret. Paris, 1989. 26–27.

⁷ Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Báltár. Blattner Géza hagyatéka. *Hogyan indult el Blattner Géza festőművész 40 évvel ezelőtt Magyarországon, és hova jutott Franciaországban a bábjáték szolgálatában* (önéletrajzi írás), ltsz.: 84.3.1. 5. p.

⁸ Kozma 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 lakcímjegyzéke (a szerző tulajdona). Kövesházi 1933. június 20-ai keltezésű francia személyigazolványkérelmében szintén ez a lakcím van megjelölve. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Kövesházi Ágnes hagyatéka, ltsz.: MKCS-C-I-165.

⁹ Kövesházi 1933-as francia személyigazolvány-kérelme. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Kövesházi Ágnes hagyatéka, ltsz.: MKCS-C-I-165.



Fotó Lokay: Kepes Éva, Jean (Hans) Weidt *La victime* című darabjában, 1938.
Magántulajdon

résben az alábbiakat írta magáról: „külföldön mint mozdulatművésznő dolgoztam, és ebből a keresetből éltem.”¹⁰ 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 művész, aki a Madzsar-iskolához köthető, Kepes Éva anyai és apai ágról is unokatestvére Kepes Györgynek. 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, ezután a Madzsar-iskolához került, ahol legfőbb szerepe a háborúellenesnek is nevezhető *Korszerű szvit*-ben lett volna, amelynek színpadtervezője is volt. Kepes Éva 1932-ben, amikor Palasovszkyt is perbe fogták, a börtöntől félve ment Berlinbe, ahonnan a politikai változások következtében 1933-ban visszatért Magyarországra. Kozma révén Berlinben Jean Weidtnál, a „vörös táncosnál” kezdett el táncolni: bizonyíthatóan a *Tanz der Alten Leute*, később *La ballade de la vie*, illetve *Viellies gens, vieux fers* címmel is előadott, eredetileg 1928-ban bemutatott előadásban szerepelt. Emellett Kozma Józseffel és Robert Capával közösen előadásokat rendezett.¹¹ Kepes Éva 1937-ben távozott végleg külföldre, ahol Kozma József révén ismét – az időközben már Párizsban alkotó – Jean Weidthez csapódott, ezzel bekerülve a *Café de Flore* és a *Les Deux Magots* törzsgárdájába, előrelépve karrierjében Jean Weidttársulatának, a *Les ballets 38*-nak a szólistája lett. A fennmaradt képek tanúsága szerint Weidttársulat *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 színházásokkal maradtam volna, folytattam Hansszal [Weidttal] a táncot. Hát az 24 óra volt. És akkor egy időben próbáltuk Cocteau-nak 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.¹² Várandóssága, majd az azt követő háborús események végleg megszakították a művésznő táncos karrierjét. Pályafutásával egy időben honfitársai közül többen kacérokodtak 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

¹⁰ Ellenőrző 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. Ltsz.: MKCS-C-I-165.

¹¹ Sophie Képès: La vies d'Eva. *La Revue des Ressources*, 2011. január 9.

¹² Marosi Ernő interjúja Kepes Évával, 1993. i. m. 22-23.



N. n.: Stúdiófotó Párizsban Georges Lorincről,
1937. Magántulajdon

Anna) és Lőrinc György is. Lőrinc György (Georges Lorinc) 1937 elején egy, a Vieux-Colombier köréhez – így Decroux-hoz és Barrault-hoz is – kötődő esten,¹³ 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.¹⁴ Az esten jelen volt az akkor fellépő José Ménard édesanyja, Madame Médard is, akinek annyira tetszettek a táncok, hogy pár

¹³ Az estély elnöke Lucienne Lambelle, aki a Vieux-Colombier színházban 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.

¹⁴ Lőrinc László: *Ég és föld között. Lőrinc György első harminc éve (1917-1948)*. Budapest, 2005. 63-64.

hónappal később, 1937. május 27-én montmartre-i táncstúdiójában, a Centre D'études Choreographiques-ban, Germaine Martinet du Mont zongorakíséretével, Lőrinc szólóestet rendezhetett. Az előadás az azon jelen lévő Larionov révén mintegy belépőként szolgált Lőrincnek a londoni Basil-baletthez.¹⁵ Ugyanakkor Kozma mellett arról sem szabad elfelejtkeznünk, hogy a Szentpál-iskolának is kitűnő francia összekötetései 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 a Les Archives Internationales de la Danse egyik alapítójával, Rolf de Maré-val.¹⁶ A Szentpál-iskola kapcsolata a Les Archives Internationales de la Danse-szal már 1939 előtt létezhetett, hiszen Lőrinc első párizsi útjánál – 1935 őszén – a Rabinovszky-Szentpál házaspár a Les Archives Internationales de la Danse társalapítójához, Pierre Tugalhoz fordult, hogy segítse tanítványuk, Lőrinc György kinti pályafutását.¹⁷ Az intézmény a 30-as évek végén nemcsak 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,¹⁸ az 1938 végén Párizsba érkező erdélyi származású Molnár Istvánnak (Étienne de Molnarnak) pedig sikerült az áttörés, a Les Archives International de la Danse táncosa lett. Molnár István, aki 1940-tól Budapesten az Orkesztikai szín koreográfusaként működött, tornászkarrierjével felhagyva Budapesten, majd Erfurtban folytatott tánc tanulmányokat. 1938 decemberében ment ki Párizsba. Az első Les Archives International de la Danse-beli fellépése 1939. január 19-én volt. Félicia Andersen Babits, Ady, Juhász Gyula és Tóth Árpád versszavalaival váltakozva adta elő táncait, amelyek között szerepelt későbbi nagy sikerszámának, a Saint Saëns és Liszt *Danse Macabre*-jére táncolt *Haláltánc*ának egy előzménye (ekkor ez a tánc még nem duó, hanem szóló volt), illetve a *Dervistánc* is.¹⁹

TÁNCOSNŐK AZ ARC-EN-CIEL ÁRNYÉKÁBAN: FÖRSTNER MAGDA ÉS MIRKOVSZKY MÁRIA

A fent ismertetett művészek (Lőrinc György, Molnár István, Kepes Éva) párizsi pályafutása 1933 és 1940 közé tehető. Azon túl, hogy Dienes Valéria francia éveit vizsgáljuk, a magyar táncművészek franciaországi emigrációjának még egy hul-

¹⁵ Georges 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.

¹⁶ Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár. A Polányi család hagyatéka, 212/284 fond. Rabinovszky Máriusz levelei Stricker Évához (29. tétel, Rolf de Maré levele Szentpál Olgához).

¹⁷ Lőrinc 2005. i. m. 55.

¹⁸ Uo., 55.

¹⁹ Molnár Hajnalka: *Molnár István és az avantgárd. Egy „ismeretlen” expresszionista táncos*. Budapest, 1998. 18.

lámát kell megemlítenünk, amely a fentieknél korábbra, 1927 és 1930 közé tehető, és művészei valamelyest kötődtek az Arc-en-Ciel Bábszínházhoz. Nem véletlenül: mindkét művésznő – Mirkovszky Mária és feltételezhetően Förstner Magda is – az orkesztikai vonalat képviselte.

EGY FOTOGRAFIA NYOMÁBAN: FÖRSTNER MAGDA MOZGÁSSZATÍRÁI

André Kertész *Szatirikus táncosnő* címet viselő fotográfiája mindenki előtt ismert.²⁰ A képen Förstner Magda látható, akit Kertész több ízben is megörökített. A táncosnőről, bár az 1920-as években rendszeresen fellépett Budapesten, keveset tudni. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában található programok tanúsága szerint már 1922-ben E. László Györggyel közös esten szerepelt.²¹ A programban szereplő adatok a táncosnő esetleges orkesztikai tanulmányaira utalnak: a Dienes-iskola korai időszakának zeneszerzője, Kósa György kíséri ekkor és az 1924. januári, illetve 1926. áprilisi esten is.²² Ugyanakkor 1922-ben Kósa *Mese a királykisasszonyról, aki sohasem nevetett* című darabja, melyet 1919-ben a Dienes-iskolában adtak elő, szintén a repertoár része lett. Az 1922-es 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



André Kertész: *Szatirikus táncosnő*
(a képen Förstner Magda), 1927.

© Szigetbecse, André Kertész
Fotómúzeum és Emlékház

²⁰ André Kertész, *Szatirikus táncosnő*, zselatinos ezüst, 203 x 252 mm. Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, ltsz.: 86. 169. A fotográfiát Förstner Magda életrajzának ismeretében a bevett datáláshoz képest egy évvel későbbre, 1927-re kell datálnunk.

²¹ Förstner Magda és E. László György táncos pantomimestje, 1922. március 12-én, Zeneművészeti Főiskola kamaraterme, program. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, ltsz.: TA 886/166. A táncosnőt 1921-ben említik először: Förstner Magda klasszikus táncestélye, 1921. december 17. Zeneművészeti Főiskola kamaraterme, a műsorban karaktertáncok már szerepelnek. Forrás: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, 41. fond, Förstner Magda hagyatéka.

²² Förstner Magda táncestélye, 1926. április 6-án, Zeneakadémia kamaraterme, program. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, ltsz.: 2/44/35., illetve Förstner Magda táncestélye, 1924. január 20-án, Vigadó nagyterme, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, 41. fond, Förstner Magda hagyatéka.



Förstner Magda a *Kínai császárban*, 1927.

© Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum

személye miatt is inkább a Dienes-iskolai tanulmányokra gyanakodhatunk. Természetesen a könnyű műfajok, bagatellek más tanulmányokat is feltételezni engednek.²³ Az 1926–1928 közötti időszakban Förstner Magda táncművészete baloldali körökhöz is kötődött: a Palasovszky Ödönék által szervezett *Új Föld* estek 1926. október 23-i előadásának egyik „sztárja” volt.²⁴ Mind Tamás Aladár *Üveglábakon jár a szél* című szürrealista ciklusában, mind Kadosa Pál zongoradarabjára előadott táncában az *Ujság* kritikusa kiemelte és méltatta kifejezőerejét.²⁵ 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 Új 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: egybekel 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. A főképp music-hallokban tartott előadásaiban, amelyeket kritikusa fantáziájukért, újfajta ritmusukért és lendületességükért az egekig magasztalt, a táncosnő embertípusok karikatúráját adta.²⁶ 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*²⁷ inkább a mimikát és a mozdulatok kifejező erejét, mint a technikát használta fel. Típusokat ábrázolt, éppen ezért táncra már a pantomim határán mozgott, ám abban annál nagyobb szerepet kapott a ritmus.²⁸ Táncai párhuzamaként a korabeli kritikák Valeska Gert bemutatóit említették. André Kertész Getty Múzeumban található Förstner Magda-fotográfiája,²⁹ amely a kissé hátradőlő és ásító táncosnőt örökítette meg, valószínűleg a Mareze által említett Sorbonne-on történt fellépésen vagy annak próbáján,

²³ Dienes Valéria francia emigrációja után számos tanítványa átpártolt valamelyik Dalcroze-tanárhoz, így már az 1920-as évek elején több, vegyes iskolázottságú táncossal számolhatunk.

²⁴ MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Palasovszky Ödön hagyatéka, ltsz.: MKCS-C-I-107/459/1. Az Új Föld est 1926. október 23-i szórólapja.

²⁵ s. i.: Modern írók előadóestje. *Ujság*, 1926. Lapkivágat. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Palasovszky Ödön hagyatéka, ltsz.: MKCS-C-I-107.

²⁶ Jean Mareze: La danse caricaturale Magda Forstner. *Le Soir*, 1927. június 9.

²⁷ *Magyarság*, 1927. június 4-ei cikkének lapkivágata. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, 41. fond, Förstner Magda hagyatéka.

²⁸ Táncest, Förstner Magda. *Ujság*, 1926. április 8. Lapkivágat. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, 41. fond, Förstner Magda hagyatéka.

²⁹ André Kertész: *Förstner Magda*. Paris, zselatinos ezüst, ltsz.: 4 5/16 x 2 5/16. The J. Paul Getty Museum, ltsz.: 85. XM. 371. 1.



Rónai Dénes: Walleshausen Zsigmond, Detre Szilárd és Blattner Géza, 1919.

© Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, bábtár

illetve a táncok mozdulatai alapján készült. A fotó felfogható az egyik mozgáskarikatúra pillanatképeként, 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 a párizsi magyarok közül André Kertésszel és az Arc-en-Ciel Bábszínház tagjaival állt összeköttetésben: a *Szatirikus táncosnő* fotográfia az Arc-en-Ciel-esekhez 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.³⁰ A tánc-történész André Levinsonhoz hasonlóan Kertész számára sem húzódott éles határvonal a tánc és báb között. Az Arc-en-Cielnek, illetve alapítóinak tevékenysége a kezdetektől összefonódott Mirkovszky Mária személyén keresztül az orkesztikával, Förstner Magda kapcsolata Beöthyékkal így önmagában az orkesztikai tanulmányokat feltételezi. De nemcsak Förstner, Mirkovszky Mária is Párizsban tartózkodott ebben az időszakban.

³⁰ André Kertész: Les marionettes [fényképek]. *L'Art vivant*, 5. 1929. no. 118. november 15. 888–889.

MIRKOVSZKY MÁRIA (MARIA MIRKOVSZKY, 1896–1987) PÁRIZSI KORSZAKA

Dienes Valéria egyik kiemelkedő tanítványa Mirkovszky Mária volt. A táncosnő párizsi fellépéseinek rekonstruálásához néhány program, illetve kosztümterv áll rendelkezésünkre. Mirkovszky Mária férje, Detre Szilárd révén³¹ 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 pantomimestet rendezett Taerkövy pantomimjaiból. A táncosok között orkesztikát tanult táncosok is szerepeltek.³² Mirkovszky és Detre csak ezután, 1926–1927 tájékán költözhetett Párizsba, ahol kapcsolatba kerültek Dienes Valéria mesterével, Raymond Duncannal is: az Arc-en-Ciel Bábszínház az 1930-as évek elején Raymond Duncan akadémiáján lépett fel.³³ 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. 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*-ban 1927. december 14-én és 1928. december 12-én lépett a színpadra.³⁴ Az 1927-es *A pleins jazz* című revű egyes képeiben az időjárás (*Que d'eau, que d'eau!*), az élethelyzetek (*Antoine, coiffeur pour dames*) lettek kifigurázva. Mirkovszky a hatodik képben, a *De Montmartre à Montparnasse*-ban szerepelt. Az embertípusokat, nemzeti karaktereket (japánok, oroszok) felvonultató részben ő alakította a táncsillagot. 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* estjén nemcsak kosztümtervezőként, hanem a *Cas d'Astres* című darabban táncosként is közreműködött. A fennmaradt programok és kosztümtervek tanulsága szerint szoros barátság és munkakapcsolat fűzte Mirkovszky Máriához, illetve az

³¹ Detre Szilárd Franciaországban a Constant Detré nevet használta.

³² A 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 készültek. A díszleteket Bysz Róbert festette. A táncosok között Riedl Margit is szerepel. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, ltsz.: 2/44/30.

³³ A Raymond Duncan-féle fellépésekhez ld. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Báltár, ltsz.: 78. 8. 1 és 78. 6.1. meghívók.

³⁴ 1927-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 Orkesztika Alapítvány - MOHA - Mozdulatművészeti Gyűjtemény, Mirkovszky Mária hagyatékában találhatóak.



Pécsi József: Mirkovszky Mária párizsi/boulogne-i portréja, 1928 körül.

© Orkesztika Alapítvány - MOHA - Mozdulatművészek Háza -
Mozdulatművészeti Gyűjtemény

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 *Hóféhérkéjét*.³⁵ Az 1928–1929-es évadban Mirkovszky Mária már a Marguerite Beriza vezette Théâtre de la Potinière (Théâtre Beriza) művésze volt, ahol társaival, Leda Ginelly-vel, 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.³⁶ A Théâtre Beriza 1928–1929-es évadában szereplő Mirkovszky koreográfiai munkássága még feltárára szorul, ám feltételezhetjük, hogy talán ő tervezte az az évi programban Arthur Honegger zenéjére táncolt *Vérité, mensonge-ot*, 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. rapszódija*, 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,”³⁷ Madame Balkis francia színésznő szavalta Verlaine, Maeterlinck műveit, illetve Ady-versekre táncolt. Mirkovszky a Maison Hongrois-ban tartott est után nem sokkal elvált Detre Szilárdtól, családi- és egészségi állapota hazaszólitotta.³⁸ Nem volt ezzel egyedül: a tanulmányban említett művészek életében Párizs többnyire egy rövidebb vagy hosszabb kitérő volt. Kepes Éva és Kozma József maradt közülük csupán Franciaországban, ám ez utóbbi egész életében hű maradt első szerelméhez, a színházhoz.

³⁵ Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Bábtár, Arc-en-Ciel-anyag, fotók (rendezetlen).

³⁶ Az idézett részlet a színház 1928–1929-es programjából való.

³⁷ Részlet a *Párizsi Magyarság* című lap ismertetéséből, 6. p. Forrás: Orkesztika Alapítvány – MOHA – Mozdulatművészeti Gyűjtemény, Mirkovszky Mária hagyatéka.

³⁸ Mirkovszky 1931 elején még Párizsban tartózkodott, mivel a Magyar Írók Köre 1931. február 15-i az Otthon Írók és Hírlapírók Köreben tartott rendezvényén az akkor fellépő táncosnőt a Théâtre Marigny tagjaként említik.

Lenkei Júlia

BARTÓK BÉLA ÉS A MOZDULAT- MŰVÉSZET

HÁROM ARCÉL

A modern tánc Magyarországon a XX. század húszas-harmincas éveiben a mozdulatművészet műhelyeiben érlelődött. Ezekben az iskolákban a növendékek, gyerekek és felnőttek az egészséges, szabad mozgást gyakorolták, a test ritmizálásával zenei érzéküket fejlesztették, testi hibáikat korrigálták, a művészet alapelemeinek segítségével végeztek izomerősítő és mozgásfejlesztő gyakorlatokat. Az iskolák karaktere eltérő volt, egyesek inkább a testfejlesztő és -gyógyító jellegre, mások inkább a művészi alapokra helyezték a súlyt. De mindegyik típusra jellemző, hogy ehhez a mindennapos munkához sok zenét használtak, a mozgásművésztanárok jó része zeneileg is magasan képzett volt. A csoportok aztán a munkával töltött hónapok után nyilvános bemutatóval adtak számot fejlődésükről, és az év végi bemutatókon szükségképpen még aktívabban éltek a munkában amúgy is alapvető szerepet játszó zene kínálta lehetőségekkel. Az itt bemutatott gyakorlatok egy idő után a legtehetségesebb szereplők és legambíciózusabb koreográfusok esetében művészi fokra jutottak. Ezekben a kísérletekben azoknak a táncoknak a kíséretében, amelyek nem voltak besorolhatók egyik konvencionális mozgásnem – balett, néptánc, társastánc stb. – körébe sem, klasszikus és modern zenék, rég elhunyt és kortárs zeneszerzők, nemzeti és egzotikus jellegű számok egyaránt szerepet kaptak. Leggyakrabban az előre eltervezett mozgáshoz választották vagy írták a zenét, de voltak olyan alkotóműhelyek is, amelyekben egyszerre, egymást inspirálva született a mozdulat és a zene. A jelentősebb iskoláknak volt kifejezetten zenei munkatársuk, aki, ha az iskola tanárképzéssel is foglalkozott, a leendő mozgásművész-oktatóknak általában a zenei tárgyat (összhangzattant, zene-történetet, zeneelméletet, komponálást stb.) tanította, a vizsgákon, bemutatókon kísérőként, esetleg karmesterként közreműködött, a legújabb számokhoz pedig a zenét komponálta. Utóbbiak voltak azok a produkciók, amelyek a legmerészebben léptek előre a komplex színpadi produkciók teremtésében. De a „kész” zenére dolgozók is új utakon jártak a hagyományos színházi mozgás korabeli formáihoz képest. Akár átlagos növendékekkel, akár a gyakorló alkotó munka során tehetségükkel kiemelkedő, önálló egyéniséggé váló táncosokkal dolgoztak; akár csak a ritmusát vagy a hangulatát, akár kreatív asszociációkkal a belső tartalmát használták fel a zenének, a mozdulatművészeti iskolák és koreográfusok legkonzervatívabbjai sem tudtak annyira konzervatívak lenni, hogy ne forduljanak gyakran Bartók Béla zenéjéhez.

Bartók, aki maga is komponált táncjátékot, a kihalóban levő népdalkincs megmentése céljából pedig számos népi táncdallamot jegyzett le adatközlőktől,

személyesen a mozgásművészek mozgalmában nem vett részt (bár arra volt példa, hogy előadást tartott egy mozgásművészeti tanárképzőben¹, és nézőként is megtekintett mozgásművészeti esteket, azokat legalább bizonyosan, amelyeken mesterének, Thomán Istvánnak leányai Madzsar Alice tanítványaiként szerepeltek²). De a neve már a mozdulatművészet indulásakor, a XX. század tízes éveiben is fogalom: a modernség és az erkölcsi hajthatatlanság fogalma volt. Színpadi műveit, operáját és két táncjátékát néha játszották, néha betiltották Magyarországon. *A fából faragott királyfi* szövegírója és színpadra állítója, Balázs Béla a Királyi Opera zenészeinek és táncosainak merev ellenállásáról számolt be 1917-ben: „40(!) próbát tartottam azért, hogy ezt a zenét feldolgozzam, hogy a színpad aláhúzó magyarázata legyen, hogy legyőzzem ezeket a balerinákat, akik semmit sem értettek, és semmibe sem akartak belemenni, akik ad libitum mozimimikával akartak játszani vagy spiccelni, piruettenni – és hogy ami ezenfelül volna dekoratív szépségben, azt egy tehetetlen és ostoba balettmesterrel és önhitt, elkényeztetett balerinákkal szemben, akik mint dilettánsra néztek rám, akinek hivatalos hatalma rajtuk nincs – azt megpróbálni alig lehetett.”³ A professzionista táncos- és művészvilágtól távol álló mozgásművészek ugyanakkor bemutatóikon, de a mindennapos gyakorlatok során is, főleg a kisebb gyermekek zenei és mozgásneveléséhez szívesen használták fel Bartók zongoradarabjait, nem egyszer a mozdulatművész-tanárok saját zongorakíséretével. Az évtizedek során folyamatosan megrendezett csoportbemutatók, majd az idővel önálló művészi értékkel is bíró műalkotásokká fejlődő csoportfellépések és szólóestek, a hivatásos vagy strukturán kívüli avantgárd produkciókban előadott műsorszámok pedig gyakran tartalmaztak Bartók ihlette feldolgozást. Ennek a szándéknak három jellegzetes alakját, a bartóki ihletésnek három formáját próbáljuk meg az alábbiakban felvillantani.

A LEGTERMÉKENYEBB

A különféle iskolázottságú magyar mozgásművészek közül, akik egymástól nagyon eltérő esztétikai alapú és különböző természetű produkciókat alkottak, a legtöbbször Szentpál Olga vette igénybe Bartók muzsikáját. 1920-tól a negyvenes évek végéig terjedő koreográfusi munkásságában számos alkalommal fordult témáért és zenekíséretért Bartókhoz. Ő maga zongoraművészként és hellerai Dalcroze-növendékként a gyermekek zenei nevelésében látta hasznosíthatónak és ennek érdekében propagálta Budapesten a Dalcroze-ritmikát. Ennek keretében 1920-tól lépett fel csoportjával és szólóesteken is. Dalcroze-gyakorlataihoz felhasználta Bartók *Gyermekeknek* című sorozatát, *Síratóját*, népdalfeldolgozásait. „Muzsikáját, népdal-

¹ Iványi Sándorné Seidner Márta, Kármán Erzsébet mozgásművész tanítványa és asszisztense személyes közlése.

² Repiszky Tamás személyes közlése.

³ Balázs Béla: *Napló*. Sajtó alá rend. Fábri Anna. Budapest, 1982. II.: 1914-1922. 221. Balázs Béla kiemelései.



Fotó Diskay: Szentpál Olga a *Sírató* című táncban, 1923.

© Detre Katalin



Fotó Diskay: Szentpál Olga a *Medvetáncban* (kosztüm: Jaschik Álmos), 1923.

© Detre Katalin



Jaschik Álmos kosztümterve Szentpál Olga *Allegro Barbaro* című koreográfiájához, 1924. © Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum

gyűjtéseit már 1922-től rendszeresen használta a tanításnál és koreográfiáihoz eleinte a hiteles magyar néptánc igénye nélkül⁴, ő maga pedig aktív szólótáncosként többször fellépett Bartók *Medvetáncára* (1923) és *Allegro Barbaro* című művére (1924) komponált táncával, amellyel később más mozdulatművészeti-avantgárd színházi műsorokban is részt vállalt, s ezzel a koreográfiával küldte a Münchener Tánckongresszusra kedvenc tanítványát, a Jooss-balet későbbi táncosnőjét, Bauer Lillát.⁵ Mindez már a jele volt annak, hogy Szentpál Olga pedagógusként és koreográfusként egyaránt túllépett a Dalcroze-ritmikán: felhasználta a műkedvelők nevelésében, ahonnan „a mozgásművészet útja” a táncművészeti nevelés felé vezetett. „A műkedvelő testét rendbe hozzuk, egészséges, esztétikus mozgását meg-
alapozzuk, s ezen túlmenően képessé tesszük őt a művészies munka teljesítésére: alacsonyabb fokon. [...] A mozgásművésszé, táncművésszé az válik, aki különös testi s lelki tulajdonságokkal, különleges művészi kifejezőképességgel és különleges képzettséggel bír.”⁶ Szentpál Olga mozgásművészeti iskolája ezt a képzettséget nyújtotta legtehetségesebb tanítványainak, és a Szentpál-csoport a húszas évek végétől önálló esteken is és újító, nyitott szellemű hivatásos színházművészek produkcióiban is fellépett. A harmincas években Szentpál Olga – Bartók munkásságától inspirálva – elkezdte tanulmányozni a néptánc sajátos mozgásanyagát, amit aztán koreográfiáiban is hasznosított. 1930-ban népdalfeldolgozásokra készítette Bartók muzsikájára *Májustánc* című művét, illetve a *Júlia szépleány* című székely népballada-feldolgozását, amelyet színművészeti főiskolás növendékei, illetve saját csoportjának tagjai adtak elő, utóbbival felléptek a bécsi tánckongresszuson is. „Mindkét mű néptáncelemekre készült – írja monográfiája –, megelőzve ebben a vonatkozásban a magyar balettszínpadot.”⁷ A legizgalmasabb és legeredetibb műve ugyanakkor az a *Küszetés a paradicsomból* című négytételű táncjáték lehetett, melyet 1942-ben Bartók *Mikrokozmoszára* és indián dallamokra komponált, a bizánci ikonográfia vizuális élményének hatása alatt. Ez az élmény minden bizonnyal – amint lánya e sorok írójának sok évvel ezelőtt elmondta – férjének, a neves művészettörténész Rabinovszky Máriusznak volt köszönhető, aki minden munkájában – teoretikusan és praktikusán egyaránt – segítette feleségét, a modern tánc elméleti, erkölcsi és technikai kérdéseiről szóló könyvüket közösen írták.⁸ A házaspár és a körülöttük, velük élő, színházi emberekből, irodalmárokból, képzőművészekből álló baráti kör azt a nyitott, a legmodernebb eszmei és művészi irányokra kíváncsi középpolgári réteget képviselte, amely alkotóként és befogadóként segített Magyarországon meghonosítani a művészet legújabb tendenciáit, rányitni a közönség szemét az újfajta értékekre.

⁴ L. Merényi Zsuzsa: Szentpál Olga munkássága. *Táncstudományi Tanulmányok*, 1978/1979. 316.

⁵ Uo., 303.

⁶ *A mozgásművészet útja. Szentpál Olga pedagógiai munkásságának húsz éves, a Szentpál-iskola fennállásának tizenöt éves évfordulója alkalmából kiadja: a Szentpál-iskola.* Budapest, 1935. 4.

⁷ L. Merényi 1979. i. m. 306.

⁸ Szentpál Olga – Rabinovszky Márius: *Tánc. A mozgásművészet könyve.* Budapest, 1928.

A LEGELMÉLYÜLTÉBB

Egészen más eszmeiséget sugárzott a felvilágosult polgári radikalizmustól a mélyen átélt katolicizmusig eljutó matematikus-filozófus Dienes Valéria, a magyarországi mozdulatművészet filozófusa és egyesületüknek megkérdőjelezhetetlen tekintélyű vezetője, Henri Bergson hallgatója, életében kizárólagos jogú fordítója és Raymond Duncan növendéke. Abban azonban egy volt fiatalabb kolleganőjével, hogy Bartók zenéje őt is intenzíven inspirálta.

Ez a fajta zene eleinte inkább nyugtalanítóan hatott rá. „Nem tudtam, mit akar. Diatonikán nevelkedett füleim feljajdultak. Idegen földön éreztem magamat. Nem volt az abban az időben (1915–17 táján) olyan ismeretes: inkább csupa meglepetés, ámulat, idegenség, ami helyenként tetszéssé, érdeklődéssé, mondhatnám, kíváncsisággá fokozódott.”⁹ Erre a kíváncsiságra, „a nem vizsgálódás passzivitására” alapozva igyekezett barátkozni vele. „Elővettem azt a két Sírátó Éneket. Itt valaki sír. És nem diatonikusan sír, nem úgy, ahogyan a »mesterségbe« lehetne látni, hanem igazán sír. Ha ehhez mozdulatot gondolok, akkor meg kell rajzolni ezt a sírást. Sem hangnem, sem dallam, sem hangzás szerint, hanem közvetlen emberi sírásként.”¹⁰ A tudaton, az ő megfogalmazásával: az eszméletlen áteresztett érzelmi megközelítés determinálta a belőle születő mozdulatot. „Láthatóvá teszem a síró embert. De nem realizálva, aminthogy a hang sem realizálta a zokogást. Akármit is képzelt vagy gondolt Bartók, mikor ezeket a hangokat magában meghallotta és kottapapírra írta – én hallom benne a sírást. Nem tudom, szerepeltek-e eszméletében intellektuális elemek, szerkesztési szándék, vagy egyszerűen futott benne az intuitív munka, mint az elszabadult madár, mely röptében akaratlanul is törvényszerű – de amit most hallok, az eszméleti megvalósulása az emberi sírásnak. [...] száll az a vékony dallamfonál, s amint megértő »másik« gyanánt beletör a bontó vagy tapadó harmónia, és magyarázza a folytatódást, ez a sajátos Bartókság megszólal bennünk is odabent. Megszólal, mozdulattá válik.”¹¹ Dienes Valéria az általa orkesztikának elnevezett diszciplínában a mozdulat nagyszabású filozófiáját alkotta meg, s ennek alapeleme az emberi eszméletek kommunikációja: „A mozdulat minden eszméletközvetítés közvetlen bevezetője. [...] A mozdulat az a nyitott kapu, amelyen át az eszmélés kilép magányából, és kedve szerint választott módon közli magát.”¹² Bergson tanítványaként Dienes Valéria hang és mozdulat fiziológiai egységéről beszél. „A mozdulat közvetítése révén [...] egyesül az agymunkával párhuzamos eszméleti munkában a beszéd, a zene, a pantomim és a tánc.”¹³

⁹ Dienes Valéria: Hang és mozdulat. *Kultúra és Közösség*, 11, 1984, 3. 3.

¹⁰ Uo.

¹¹ Uo.

¹² Dienes Valéria: Gondolatok zenéről és versről – Bartók és Babits megtáncolása ürügyén. *Táncművészeti Értesítő*, 1971, 3. 3.

¹³ Uo.

Ezt a bonyolult összefüggést éppen Bartók példájával magyarázza: „...amikor a művészet valamelyik megszólalásformája egy másikat inspirál, akkor az nem közvetlen áttétel egyik formáról a másikra, hanem amaz eredeti formának valósult élményeiből táplálkozó, más nyelvű valóság. Ezen az eszmélet hídon jár a táncművészetek egymásra hatása és egymásból táplálkozása. Mikor a Bartók Csodálatos mandarinját öt koreográfus viszi a színpadra, akkor öt mandarin keletkezik, és mindegyik más, mint a Bartóké, a Bartók eszméletében úgysem elérhető mandarin. Az alkotás szabadságánál fogva minden koreográfusnak joga van olyan mandarint teremteni a Bartók eszméleti mandarinja helyett, amelyet az ő szintén utolérhetetlen belső világa diktál annak az első kivétítésnek hatása alatt.”¹⁴ E miatt a rokonság miatt hívja az általa alapított Orkesztikai Egyesületbe a muzsikusokat is: „A zenészeknek, bármely hangszer legyen is a specialitásuk, kivétel nélkül mozdulatembereknek kellene lenniök.”¹⁵ Első tanítványának az ő hatására és magyarázatára született Bartók-táncait zenének és mozgásnak ebben az összefüggésében elemzi: „a táncos nem ismétli az elmondottakat. Ha a tánc itt-ott bele is zuhan a mozdulatnyelven való újramondásba, azonnal saját szavaihoz nyúlt, és illusztrálja, hogy a zene és a mozdulat között lefolyó párbeszédnek készült.”¹⁶

Miután megbarátkozott vele, megértette és magáévá tette, Dienes Valéria többször fordult, főleg fiatalabb éveiben, Bartók zenéjéhez. Van olyan vélemény, amely szerint, noha a plakáton nem szerepel, Bartók „neve minden valószínűség szerint Dienes Valéria 1917-es Uránia színházi bemutatkozásán szerepelt először”¹⁷ – ez volt az első magyar szereplőkkel előadott nyilvános mozdulatművészeti bemutató Magyarországon. De egy évvel később az Orkesztikai Társaság táncmatinéjén már szerepelt az a két mű, amivel barátkozva mozdulatokat sugallt Révész Ilusnak: a *Két siratóének* és *A szeretőm táncol*. 1918 szeptemberében pedig, amikor „az iskola növendékei tánc- és pantomim-előadást tartottak Belgrádban a 37. gyalogezred árvaalapja javára, Dienes Valéria maga is fellépett, „egy Beethoven-szonátával és egy Bartók-elégiával”¹⁸ A következő évtizedekben az iskola és a tanár-tanítványok mindennapi munkájában, valamint nyilvános produkcióin, vizsgaelőadásain továbbra is használtak etűdjeikhez, kisebb produkcióikhoz Bartók-zenét. Dienes Valéria a húszas években még koreografált Bartók műveire¹⁹, a harmincas évektől azonban koreográfusi érdeklődése jellemzően inkább az elsősorban vallási-mitológiai témákat feldolgozó mozdulatdrámák és nagyszabású misztériumjátékok felé fordult. Mikor Bárdos Lajossal új zenét íratott kórusdrámái számára, zene és mozdulat, muzsikus és táncos általa leírt viszonyának másik oldalát hasznosította. Hiszen nemcsak a zene termé-

¹⁴ Uo.

¹⁵ Dienes Valéria: *Az Orkesztikai Egyesület programja*. Budapest, 1927. 8.

¹⁶ Dienes 1984. i. m.

¹⁷ Vö. Merényi Zsuzsa: Bartók és a magyar avantgarde a két világháború között. *Táncművészet*, 12, 1981, 4. 9–11.

¹⁸ Vö. Dienes Valéria: *Orkesztika – Mozdulatrendszer*. Szerk. Dienes Gedeon. Budapest, 1995. 138.

¹⁹ Uo., 139.

kenyítheti meg a mozdulatot, fordítva is igaz: „a mozdulat a zenének bőszes formai és tartalmi szuggesztiókat nyújthat.”²⁰ A Bartók zenéjétől kapott élmény és a belőle fakadó gondolatok nemcsak tanári és koreográfusi munkásságát határozták meg, hanem gyümölcsöző filozófiai kiindulópontot és stabil esztétikai háttérrel teremtettek a mozdulat tudományának általa kidolgozott rendszeréhez, az orkesztikához.

A LEGATTRAKTÍVABB

Paradox módon a mozgásművészet három irányát reprezentáló három vezető személyiség közül éppen annak a nyilvános alkotói munkásságában nem találkozunk Bartókkal, aki ugyanakkor a leghatározottabb avantgárd irányzatokhoz csatlakozott. A Bess Mensendiecknél tanult Madzsar Alice, aki 1912-ben megnyitott iskolájában alapvetően „egészségi és szépségi” női tornát tanított, a magyarországi gyógytorna és terhestorna megalapozója lett, koreográfusként a legbátrabb, legkülönösebb műfajokat felvonultató avantgárd produkciók résztvevője, majd a maga részéről szintén nagyszabású mozdulatdrámák alkotója volt. Az ő növendékei, a nála felnőtt szolisták legtöbbször saját, erre az alkalomra, a táncossal együttműködésben született zenére, különféle technikai eszközök által előállított zajokra, ritmusokra, esetleg versekre, parlandóra táncoltak. (A verstáncolást Dienes Valéria és tanítványai is művelték.) Viszont épp ezekben a vegyes műsorokban lépett fel többször is Szentpál Olga az *Allegro Barbaróra* készült *Barbár tánc*cal. Madzsar Alice csoportja gyakran fellépett munkás kultúresteken, a mozgásművészeti irányzatok közül társadalmi nézeteit tekintve ez volt a legbaloldalibb. Volt azonban egy táncosnő, Nagy Etel, aki igazán mélyről származott, s aki – amúgy messzemenően tévesen és igazságtalanul – az ő „rokonszenyüket is rafinált fényűzésnek tekintette”.²¹

Ez a táncosnő, aki Bécsben Gertrud Krauss növendéke volt, majd Budapesten azt a mozdulatművésznőt választotta mesteréül, Ritter Máriát, aki „a művészi igény látszata nélkül, becsületes anatómiai alapokon, majdhogynem tornajellegű mozdulatművészetet tanított”²², 1933 és 1938 közötti négy önálló estjén igazi szenzációt keltett szólótáncsaival, köztük néhány Bartók-zenére alkotott produkcióval. Róla azért tud kartársnőinél viszonylag többet az utókor, mivel férje, a XX. század egyik legjelentősebb magyar költője felesége tragikusan korai halála után saját és művészbáratai írásaiból és a róla készült fotókból gazdag kötetet állított össze emlékére, fél évszázad múltán pedig nagyszabású önéletrajzában részletesen megemlékezett pályájáról és személyéről.²³

²⁰ Dienes 1927. i. m. 8.

²¹ Vas István: *Nehéz szerelem. A líra regénye. Második könyv. A félbeszakadt nyomozás.* Budapest, 1967. 202.

²² Uo.

²³ Az *Egy magyar táncosnő. Nagy Etel emléke* című kötetben (Budapest, 1940.) Vas István, Szentkuthy Miklós, Boldizsár Iván, Keszi Imre prózai írással, Radnóti Miklós és Hajnal Anna verssel emlékezett meg Nagy Etelről, a kötet képanyagát az a Lengyel Lajos alkotta meg, aki Vas István 1938-as verskötetét



Lengyel Lajos: Nagy Etel az *Öt gyermekdal* című koreográfiában, 1933.

© Lengyel Lajos

Nagy Etelnek nevelőapja, a magyar avantgárd költő-képzőművész fejedelme, Kassák Lajos és édesanyja, a szavalóművész Simon Jolán hatása alól is fel kellett szabadulnia, hogy saját művészi útját megtalálja. Egy Bécsben átélt Bartók-hangverseny hatása alatt fogalmazta meg hivatását: „ha valaha táncosnő lesz belőle, azt szeretné megcsinálni táncban, amit Bartók a zenében.”²⁴

is tervezte. Ő ugyan - mint Vas megemlékezik róla - az alább említendő Kassák Lajos híveként és munkatársaként „a Munka-kör többi tagjával együtt bojkottálta Etit, de ez nem befolyásolta szakmai becsüségét és becsületét”. Vö.: Vas István: *Miért vijjog a saskeselyű?* Budapest, 1981. II.: 364.

²⁴ Vas István: *Nehéz szerelem. A líra regénye.* Budapest, 1964. 393.

Az ő Bartók-táncai (a *Medvetánc*, *Öt gyermekdal*, *Román táncok*, *Este a székelyeknél* című művekre) ugyanúgy elsősorban Bartók népdalfeldolgozásából indultak ki, mint Szentpál Olga érett kori koreográfiái, és ugyanúgy, sőt talán még nála is jobban igyekezett túllépni a priméren néptánc-jellegen: „...azt a törekvését folytatta bennük, amivel a pályát elkezdte: a magyar táncból a szó klasszikus értelmében vett művészetet csinálni.”²⁵ Módszerét és talán a tánca keltette élmény összességét jól érzékelteti az a jelenet, amelyet Vas István idéz fel egyik fellépésére emlékezve, s amelyet érdemes hosszabban citálni. A jelenet szereplője a kor nagy tekintélyű parasztírója, Veres Péter, aki a nézőtérén a szerző előtt ülve „gyakran fordult egy-egy magyarázó szóval a szomszédjához. Így mindjárt Eti első mozdulatainál – amelyek szinte szabályos, paraszti tánclépések voltak – odasúgta:

- Ez szép!

De két perc múlva, ahogy Eti tánca a zene vonalához simulva elvontabbá, egyúttal egyénibbé vált, szigorúan megjegyezte:

- Ez már színészi munka.

Kisvártatva, mikor a zene egy pillanatra visszatért az eredeti népdal valamelyik motívumához, Eti is visszaváltott a szabályosabb figurákra. Ekkor Veres Péter elragadtatva szólt:

- Gyönyörű!

Zene és tánc azonban gyorsan váltott újra – Veres Péter ekkor már csak lemondóan legyintett:

- Ez megint színészi munka.

És ez a jelenet, apróbb eltérésekkel, még egyszer-kétszer megismétlődött, hiszen Etinek általában ez volt a módszere – vagyis csak Bartók módszerét követte, akinél a népdal, még a könnyebb zongoradarabjaiban is, csak kiindulópont a variációkhoz, a modern zenéhez.”²⁶

Táncáért ünnepelte az a jobboldal is, amely nem sokkal korábban még rendőri felügyelet alá helyezte s vonakodott kiadni tanítási engedélyét, világnézettől függetlenül dicsérték technikáját, kifejező erejét, líráját, szuggesztív erejét, változatos indulatait, de elsősorban a vele szellemi rokonságban álló kritika értette, amely így idézte fel egyik estjének hangulatát: „Bartók zenéjére és parasztdalok ütemére táncolt a rendkívüli tehetségű Nagy Etel, tele fantáziával és fegyellemmel, könnyed játékossággal és fekete komorsággal. Egészen egyéni táncművészet ez, de értékét mutatja, hogy a népballadák és a kuruc dalok szent kollektívumát érezzük ki belőle.”²⁷

Nagy Etel táncosnő-ideálja szembefordult a – nevelőapja által is sugallt, Paluccát eszményítő és a hellerau-laxenburgiak által is képviselt, „az északi típusú testek magasságán, hosszú végtagjain, gótikus felépítésén alapuló”²⁸ – német táncstílussal,

²⁵ Vas 1981. i. m. II.: 247.

²⁶ Uo., I.: 477-478.

²⁷ Uo., II.: 249-250.

²⁸ Uo., I.: 196.

és Gertrud Krauss bátorítása nyomán, a görög szépségideállal szemben, kidolgozta a maga táncelméletét, amelynek értelmében „az apró termetű, szélesebb csípőjű, rövidebb és kecsesebb lábú testalkat táncának természetes mozdulata nem az ugrás és a lebegés, hanem a pattanás és a guggolás; nem a földről elrugaszkodás és a lendület, hanem a földhöz tapadás és a dobantás; nem a felső-, hanem az alsótest dinamikája. Eti ezt úgy is szerette mondani, hogy nem a magas, hanem a mély mozgás.”²⁹ Ezzel a magyarországi mozdulatművészetnek ahhoz a jellegzetességéhez csatlakozott, hogy művelői közül jó néhányan megalkották „saját” rendszerüket. Ezek a rendszerek a legnagyobb formátumú szerzők esetében – akik között az említett Madzsar Alice-t is feltétlenül meg kell említenünk³⁰ – túlléptek a pusztán fizikai leíráson, a tánc általi kifejezés törvényeit az emberi lélekkel való összefüggésében magyarázták, és az emberi mozgás – egészségnevelő, gyógyító vagy művészi célú – elemzésének szélesebb összefüggésbe helyezésével etikai, ember- és/vagy társadalomjobbító célokat tűztek maguk elé. A tanárképzős iskolák vezetőitől a saját rendszerépítés egyértelmű elvárás volt, de belső igényből is fakadt, Nagy Etel viszont, akinek, bár órákat adott, saját iskolája nem volt, kizárólag saját kezdeményezésből foglalkozott művészetének teoretikus hátterével: „általában a testtel, és különösen a mozgással kapcsolatban szerette a maga csinálta elméleteket.”³¹ Az új táncművészetnek Isadora Duncantól és az orosz balettől induló történetével, kialakulásával és kibontakozásával, a test művészetének esztétikai lényegével foglalkozó esszéit Vas István ugyancsak felvette a Nagy Etel-émlékkönyvbe.³²

Bartók és a mozdulatművészet – két autonóm útja a modern művészet magyarországi fejlődésének, egyben további új utak forrásai és lehetőségei. Sorsuk a hivatalos idegenkedésben, ellehetetlenítésben is közös volt. Abban is, hogy végül győzelmet arattak.

²⁹ Uo., I.: 197. A visszaemlékezésekből és Nagy Etel írásaiból nem derül ki, vajon tudatos volt-e, vagy inkább véletlen egybeesés – Vas István inkább az utóbbit sugallja –, hogy Nagy Etelnek ez a meghatározása szoros rokonságot mutat Szentpál Olga kategorizálásával, aki Rudolf Laban nyomán ugyancsak megkülönböztet mély és magas mozgást. Vö. Szentpál – Rabinovszky Máriaus 1928. i. m. 83.

³⁰ Madzsar Józsefné Jászi Alice: *A női testkultúra új útjai*. Budapest, 1926. – mozdulatművészeti fejezetekkel bővítve: 1929. Franciául is megjelent: *La culture physique de la femme moderne*. Traduction du Dr Marthe-Erdos. Paris, 1936.

³¹ Vas 1981. i. m. I.: 197.

³² Vö. *Egy magyar táncosnő*. 1940. i. m. 37–60.

Vincze Gabriella

BARTÓK A MAGYAR BALETTSZÍNPADON (1917–1949)

NÉHÁNY PREMIERRŐL

Bartók Béla *Csodálatos mandarin* és *A fából faragott királyfi* című darabja egyaránt a magyar balett klasszikus és fel-felújított témái közé tartoznak. Mindkét darab története viszontagságokkal teli: *A fából faragott királyfi* első, 1917-es bemutatója nem aratott igazán sikert, míg a *Csodálatos mandarin*-feldolgozásokra hosszú időt kellett várni. *A fából faragott királyfi* szövegírója Balázs Béla volt, aki meséje keletkezését 1912-ben, naplójában rögzítette: „A Bartók-balett ebből a motívumból lesz (egyik tárcámban fordul elő) bábukat festünk arcunk színeiből, és belé rakjuk a szívünket, hogy muzsikáljon benne, és elmuzsikálja előlünk azokat, akik talán bennünket kerestek.”¹ Bartók az Orosz Balett magyarországi bemutatójának (1912) és Sztravinszkij hatására fordult a színpad felé, talán azért is ragadta meg Balázs 1912-es *A fából faragott királyfi* története (a fabáb és a királyfi, az ideális és a torz kettőssége), mert az emlékeztette a *Petruskáéra*.² Maga a Bartók-mű szimmetrikus (három osztatú szonátaforma) szerkezete is Sztravinszkij művével mutat rokonságot. Balázs Béla történetét egyébiránt Bartók meglehetősen gyengének találta: „egy kissé közönséges, olyan, mint a gyerekeképeskönyvek sokszor nagyon kínos versei” – írta egyik barátjának 1917-ben.³ A történet valóban igen egyszerű: a királyfi megpillantja a királylányt és hogy észrevetesse magát, fabábot farag, amelyre ráaggatja saját ruháit. Így a királylány először a fabábra szeret bele. Bartók zenéje három részre tagolódik, amelynek egyes részeit Bartók táncoknak nevezte: az első rész a királyfi küzdelme a természettel és a bábkészítés, a királylányért való harc; a második rész a királyfi bánata és bolyongása; a harmadik rész a fabáb tánca és a királylány harca a királyfiért.⁴ *A fából faragott királyfi* 1917. május 12-i premierjére sajátos körülmények között került sor: egyrészt ez volt a világháború alatti időszak egyetlen új balettje, másrészt pedig az első Bartók-mű, amelyet a Magyar Királyi Operában mutattak be.⁵ Nehéz körülmények között, a világháború kitörésekor távozott az Opera balettkarának addigi vezetője, Guerra

¹ Balázs Béla: *Táncjátékok*. Jegyzetekkel ellátta Lenkei Júlia. Budapest, 2004. 19.

² Wagner István: *A fából faragott királyfi az Operában. Táncudományi Tanulmányok*, 1976–1977. 29.

³ *Bartók Béla levelei*. III. Szerk. Demény János. Budapest, 1955. 102.

⁴ Kővágó Zsuzsa: Bartók művei a magyar balettszínpadon. *Táncművészet*, 6, 1981, 3. 3.

⁵ A premier szereposztása az alábbi volt: díszlet: Bánffy Miklós, koreográfus: Balázs Béla (Zöbisch Ottó és Brada Ede segítségével), királyfi: Pally Anna, királylány: Nirschy Emília, fabáb: Brada Ede, tündér: Harmat Boriska.

mester. Őt Zöbisch Ottó váltott fel, akitől azt várták, hogy a Dalcroze-módszert ötvözve a klasszikus balettel, a balettegyüttes működését új irányba terelje. Ám az új direktor nem volt egy kimagasló tehetségű koreográfus.⁶ Mivel Zöbisch Balázs Béla szavaival „trotili” volt, Balázs Béla koreografálta (Zöblich Ottó és Brada Ede segítségével) a darabot, úgy, hogy a muzsika minden hangjának megfeleljen valami.⁷ Nyilvánvalóan Dalcroze ismeretében újító szándékok vezérelték Balázt, a táncosoknak megtiltotta a spiccelést, piruettet, ám kudarcot vallott.⁸ Pallay és Nirschyt „véres harcok árán se sikerült rábírní, hogy teljesen a ritmushoz simuljanak. Hogy egy mozdulatot se tegyenek, ami nincs a muzsikában, és hogy élesen, tüntetően tagoljanak.”⁹ Ugyanakkor Feleký Géza kritikájából az is kiderül, hogy Balázs élt a pantomim lehetőségével is, és a drámailag legfontosabb motívumok megszólaltatására a primér mozdulatokat használta fel.¹⁰ Balázs rendezését, bár Bartók zenéjét az egekig magasztalták, a kritikák többnyire elmarasztalták. A színpad túlsúfolt volt, az erdőt és a patakat megszemélyesítő 16-16 táncosnő pedig az előtérbe szorult. Valószínűleg magának Bartóknak se tetszhetett a koreográfia, hiszen sajtónyilatkozatában a köszönetnyilvánítások során nem említi meg Zöbisch és Balázs Béla nevét.¹¹ Mégis, a darab jelentősége felmérhetetlen, hiszen rendezésével Balázs új fajsúlyt adott egy kiüresedett műfajnak. Bartók Béla *A fából faragott királyfi*jának második premierjére valójában 1923-ban, Hellerau-ban került sor. A modern és mondhatni improvizált

Ul. évfolyam.		1917. május 20-tól május 27-ig.	21. szám.
Előfizetési árak: hónap-nyolc hónapig		SZÍNHÁZI ÉLET	Hirdetési árak 41- szabás szerint.
Egyes szám ára: Budapestben és vidéken 40 fillér.			
Egyes szám ára: Budapestben és vidéken 40 fillér.		ILLUSZTRÁLT SZÍNHÁZI MŰVÉSZETI ÉS MOZI HETILAP	Szerkesztőség és kiadóháza: 24. Erzsébet-utca 24.
		ALAPÍTÓI: NIRSCHY EMILIA, PALLAY ANNA, BALÁZS BÉLA ÉS HARMAT BORISKA	Telefon 34-97.
Felolvas szerkesztő: INCZE SÁNDOR.			
Ballet az Operaházban.			
<p>Fiatal lányok, kik csillogó szemmel figyelték a kérvetemes szölygéről, bánsónnal befölt páholyokból egy-egy balettelésidőt, urak, kik gyönyörködve emeltek a lácsövet szemeközben, miközben a tósszassini trikés lábú, apró táliszoknyába öltözött ballerina kering a színpadon, tudjától-e, gondoltól-e mába arra, mennyi fáradságba, mennyi tanulába került, amíg a táncosnő odáig viszi, hogy a színpad előterében, a karoti, a főbőlet csoportjától külön táncolat? fíbrán-</p> <p>dos kedélyek, akik csalfa álmokkal biterik magukat, ha valamire kis tehettséget, bejlamot, vagy kedvet éreznek, azt biszik, hogy a tánc a legegyszerűbb dolog a világon. Fíbricska azok, akik tudnak kisé szavait és mindjárt nagy tragikának képzelt magukat. Fi tánc ép olyan ímüvészet, mint a szaválás, értekezés vagy zenélés és ép úgy mindenekelőtt tehettséget követel, mint bármelyik más művészet. De a táncnál is több irányú tehettség szükséges. Nem elegendő a</p>			
			
<p>NirschyEmilia, Tango Egisto, Pallay Anna, Balázs Béla és Harmat Boriska. Operaház. — Fából faragott királyfi. Alexy félt.</p>			

Híradás Bartók Béla: A fából faragott királyfi baletjének premierjéről, *Színházi Élet*, 1917, a képen Nirschy Emília, Egisto Tango, Pallay Anna, Balázs Béla és Harmat Boriska (Alexy felvétele),
© Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum

⁶ Gelencsér Ágnes: *Balett az Operaházban 1884 és 1919 között. A színpadi tánc története Magyarországon*. Szerk. Fuchs Livia, és Dienes Gedeon. Budapest, 1989. 58.

⁷ Balázs Béla: *Napló*. Budapest, 1982. I. 1914-1922.: 212-213.

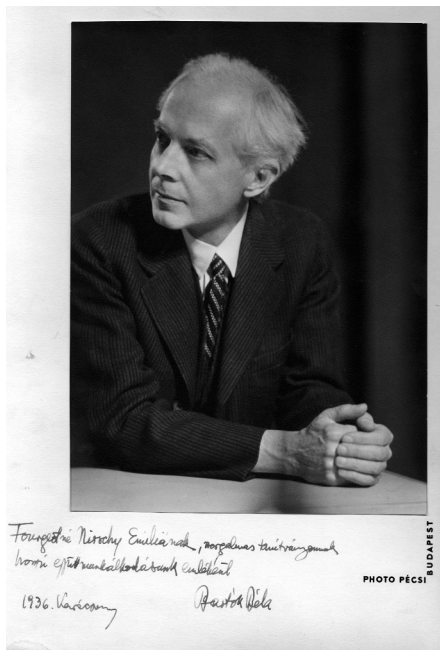
⁸ Bartók zenéje, akár Sztravinszkij *Tavaszi áldozata*, a klasszikus balett mozdulataival nem volt tolmácsolható.

⁹ Balázs B. 1982. i. m. I.: 221-222.

¹⁰ Wagner 1976-1977. i. m. 30.

¹¹ Uo., 31.

mozdulatokból álló darabban részt vett a későbbi magyar mozdulatművészeti iskola alapítója, Kállay Lili is.¹² Zöbisch Ottó távozása után, 1922 és 1930 között *A fából faragott királyfi* fabábját alakító Brada Ede vezette tovább az Opera balettkarát. Utódja, Radnai Miklós igazgató, újjászervezte a balettkart, megváltoztatta összetételét, képzését, és szerződtette a lengyel származású Jan Cieplinski, aki egyebek mellett Cecechettitől tanult, 1921-ben Anna Pavlova, 1925 és 1927 között Gyagilev együttesének a tagja, 1927 és 1931 között pedig a Svéd Királyi Balett koreográfus-igazgatója volt.¹³ Cieplinski pedagógusként nagy hangsúlyt fektetett a táncosok szellemi (táncszétetikai és zenei) képzésére, és a színpadi újítások felé nyitott volt, ám külföldi lévén, a nemzeti, magyaros stílus idegen volt tőle. *A fából faragott királyfi* második budapesti bemutatójára Cieplinski alatt, 1935. január 30-án került sor. Magyar mozdulatművészeti vonatkozása a darabnak, hogy a királyfit a Madzsar-táncegyüttes korábbi vezető táncosa, Csányi László táncolta, míg a díszletet szintén az 1930-as évek elején a Madzsar-iskolához köthető képzőművész, Fülöp Zoltán tervezte. Ugyanakkor a darabban a fabábot a magyar balett későbbi legendás alakja, Harangozó Gyula alakította. Cieplinski darabját számos támadás érte azért, hogy expresszionista és futurista elemeivel az irreálist és mechanikust hangsúlyozza, háttérbe szorítva a szecessziós és nemzeti elemeket, illetve, hogy alakjai túlzottan groteszkek, bábszerűek. Koreográfiáját, amelyhez hasonlóan bravúros táncprodukciót nem láthattak a nézők, többnyire elismerték.¹⁴ A másik ismertett Bartók-mű, a *Csodálatos mandarin* hosszú ideig nem került a magyar balettszínpadra, külföldön (Kölnben) jóval hamarabb, 1926-ban mutatták be. A darab mintha átok alatt lett volna, mint ahogy a Pesti Napló 1926-



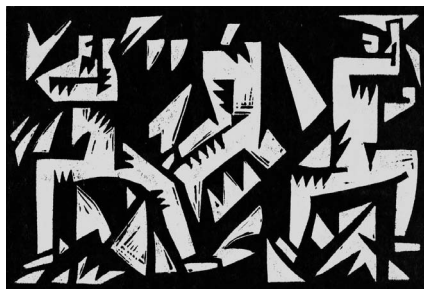
Pécsi József (Foto Pécsi): Bartók Béla Nirschy Emiliának dedikált portréja, 1936. © Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum

¹² Kállay Lili emlékei a mozgásművészet hőskoráról. Az interjút Gelencsér Ágnes és Körtvélyes Géza készítette. *Táncművészeti dokumentumok*, 1982. 183.

¹³ Körtvélyes Géza: Balett az Operaházban 1919 és 1984 között. *A színpadi tánc története Magyarországon*. Szerk. Fuchs Livia, és Dienes Gedeon. Budapest, 1989. 69.

¹⁴ Körtvélyes Géza: Balettművészet az Operában (1919–1945). *Táncművészeti tanulmányok*, 1982–1983. 53–54.

os cikke írja: „Bartók Béla és Lengyel Menyhért *A csodálatos mandarin* című pantomimjének bemutatására már évek óta készülődik az Operaház. Ez a hosszú készülődés annyit jelent, hogy a premiért mindig szezon végére tűzik ki, s aztán közbejött akadályok miatt a következő szezonra halasztják.”¹⁵ Először 1931-ben maradt el bizonytalan időre a darab premierje, majd 1941-ben. A *Csodálatos mandarin* története szerint három csavargó egy csinos utcalány segítségével lépre csal, majd kifoszt embereket. Az egyik áldozatban, a mandarinban azonban olyan erős vágy támad a lány iránt, hogy a fizikai bántalmazás, felakasztás sem képes megölni, csak azután hal meg, hogy megölelte a lányt. A történet (az egyik férfi öléből a másikba ugró utcalány túlfűtött erotikája) a korabeli erkölcsöket oly mértékben sértette, hogy egészen 1949-ig, a valódi bemutatóig várni kellett. Az 1941-es darab koreográfusa az a Harangozó Gyula lett volna, aki a Cieplinski-féle *A fából faragott királyfi*-ban a fabábot alakította. Harangozó 1939-es *A fából faragott királyfi* koreográfiája annyira tetszett Bartóknak (igaz, Bartókkal szoros munkaközösségben született meg a mű), hogy megkérdezte Harangozótól, nem tudná-e a *Csodálatos mandarint* is úgy átdolgozni, mint tette *A fából faragott királyfi*-val. Harangozónak sikerült rávennie Bartókot, hogy a koreográfia helyszínét tegyék át a párizsi bordélyból egy ázsiai, egzotikusabb helyszínre, amibe Bartók beleegyezett.¹⁶ A *Csodálatos mandarin* premierje 1941-ben végül megint csak elmaradt, a megszelídített környezet ellenére a hatóságok betiltották. Az akkor tervezett távol-keleti helyszínt azonban Harangozó áttemelte 1945-ös, megvalósult koreográfiájába.¹⁷ Az első, valóban nagyvárosi környezetben játszódó *Csodálatos mandarin* Lőrinc György koreográfiája volt. Lőrinc, a Szentpál-iskola korábbi vezető táncosa, a hadifogságból hazatérve a Szegedi Nemzeti



Bortnyik Sándor: *A fából faragott királyfi*, linóleummetszet, 1930.

© Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria



Fülöp Zoltán színpadterve *A fából faragott királyfi*-hoz, 1935.

© Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára

¹⁵ Körtvélyes Géza: Adalékok Harangozó Gyula *Csodálatos Mandarinjának* koreográfiái vizsgálatához. *Táncstudományi Tanulmányok*, 1959–1960. 122.

¹⁶ Uo., 123.

¹⁷ Körtvélyes 1989. i. m. 81.



Vajda M. Pál: Harangozó Gyula és Szalay Karola (mint fabáb és királylány) *A fából faragott királyfi*ban, 1935.
© Magyar Állami Operaház Archívuma



Reismann Mariann: A Lőrinc György koreografálta *Csodálatos mandarin*, 1949. © Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet

Színházhoz került. Vaszary Viktor igazgató ötletére kezdett el a Bartók-darabbal foglalkozni. Bartók zenéjét már jól ismerte, hiszen a Szentpál-iskolában gyakran táncolt rá. Visszaemlékezése szerint: „A *Mandarin* cselekményét nagyvárosi milióbe helyeztem. Így Magyarországon először Szegeden jelent meg „civilben” a *Mandarin*, azaz nem kosztümös, kellékes milióban. Ahogyan visszaemlékszem rá: a díszletkonstrukcióban már megjelent a lépcső és galéria, a lány ruhája oldalt hasított volt. [...] Arra törekedtem, hogy ezt a darabot az expresszionista mozgásstíluson belül tartsam. A téma és a zene egyaránt arra inspiráltak, hogy eltávolodjak a klasszikus formanyelvtől. Ez a törekvésem pl. abban is kifejezésre jutott, hogy a lány nem spicc-cipőben, hanem pántos-sarkos cipőben táncolt.”¹⁸ A *Csodálatos mandarin*ról az 1940-es évek úttörő koreográfiai és a több évtizedes harc után lehullt az átok, a mű bekerült a hazai és a nemzetközi balettrepertoárba. Ma már számtalan értelmezésben, felfogásban és stíláris megoldásban ismert a koreográfia.

¹⁸ Lőrinc Katalin: Lőrinc György *Mandarin*járól a Bartók-év kapcsán. *Zene, Zene, Tánc*, 12, 2005, 6. 5–6.

Detre Katalin

A ZENEPEDAGÓGIA ÉS A TÁNCMŰVÉSZET KAPCSOLATA EURÓPÁBAN ÉS MAGYARORSZÁGON

A mozdulatművészet vagy szabadtánc integráns része volt a XIX. század második felében kibontakozó művészeti forradalomnak, melynek legismertebb és legnagyobb hatású áramlata, az Arts and Crafts, esztétikai mozgalomként indult az iparosodásban élen járó Angliában. Teoretikusai és művészei a modern termelési rendszereket, a gyáripart tették felelőssé a művészi színvonal, az ízlés romlásáért, a munkafolyamat sivárságáért. A mozgalom fő ideológusa, Ruskin volt az első, aki a művészet és az ízlés hanyatlását az általános kultúráválság megnyilvánulásaként értelmezte. Ugyancsak elsőként fogalmazta meg azt az elvet, hogy a szépérzék és a művészet iránti fogékonyság akkor ébred fel az emberekben, ha megváltoztatják az életkörülményeiket. A művészetet közügynek, közkincsnek és társadalmi szükségletnek tekintette. Követői, képző- és iparművészek, építészek több generációja az Arts and Craftstól a Modern Mozgalmon keresztül a Bauhausig az esztétikai kérdések mellett társadalmi problémákra is megoldást kerestek. Nekik köszönhető, hogy a huszadik század húszas éveitől az átlagember lakóházának és használati tárgyainak tervezése művészi feladat lehetett. Ugyancsak az ő gondolataik köszöntek vissza azokban a kísérletekben, melyek az élet, munka, természet, művészet összekapcsolásával, a közösségi lét különféle formáinak létrehozásával próbáltak egy elveszettnek hitt harmóniát megteremteni. E kísérletek egy része az életreform-mozgalmakhoz kapcsolódott. E mozgalmak legtöbbször szemben álltak a kor ipari és tudományos eredményeivel, a nagyvárosi életformával. Sokszor a többségi társadalom peremén bontakoztak ki, szakítva a konvenciókkal öltözködésben, étkezésben, lakókörnyezetben, férfi-nő vagy szülő-gyermek kapcsolatban. Ezekben a kommunákban az élet teljességéhez a művészi tevékenység számos formája, így a tánc is hozzátartozott. Ilyen reform-életmódközösség volt Raymond Duncan párizsi és nizzai kolóniája, vagy Laban Rudolf asconai művészközössége a Monte Veritán. Magyarországon a század elején alakult Gödöllői Művésztelep Dienes Valérián és Undi Márián keresztül szintén kapcsolatba került a korai táncmozgalommal.

A kor társadalmi és életreform kísérleteinek egy másik áramlatára, a kertvárosmozgalomra szintén hatottak Ruskin és Morris gondolatai. A kertvárosmozgalom ideálja az a középkori kisváros volt, melynek lakói a mezőgazdasági munka révén még kapcsolatban maradtak a természettel, ugyanakkor élvezték a városi élet civilizációs és kulturális előnyeit. Első kísérletei a XIX. század közepén jelentek meg Angliában, Franciaországban, Németországban, amikor néhány vállalkozó a zsúfolt,

egészségtelen ipari városok szélén kertes lakótelepet hozott létre saját alkalmazottai számára. Mozgalommá megint csak a századforduló Angliájában terebélyesedett. Elméletének megfogalmazójára, Ebenezer Howardra szintén hatott a morrisi utópia: a kertes lakótelep nemcsak egészségesebb környezetet biztosított, de ellensúlyozta a nagyüzemi munkamegosztás egyoldalúságát. Az elmélet másik sarkalatos pontja, a közösségi földtulajdon, a telekspekuláció megfékezését célozza.¹ A XX. század elején a kertvárosgondolat az Egyesült Államokban és a kontinensen, így Németországban is megjelent, azoknak az építészeknek, képzőművészeknek, vállalkozóknak és íróknak köszönhetően, akik a századfordulón Angliában szereztek tapasztalatokat. Az új stílus és gondolkodásmód hívei 1907-ben *Deutscher Werkbund* néven csoporttá szerveződtek, azzal a céllal, „hogy kiválogassák a művészet, az ipar és a kézművesség legjobb képviselőit; minden erőt jó minőségű ipari termékek előállítására összpontosítsanak, és fórumot teremtsenek mindazoknak, akik a jó minőségért tudnak és kívánnak dolgozni.”² Közéjük tartozott Karl Schmidt, aki drezdai gyárában modern építészekkel és képzőművészekkel tervezette az átlagemberek számára is elérhető árú bútorait. Schmidt 1908-ban munkásai és alkalmazottai számára a Drezda melletti Hellerauban kertvárost alapított, melynek létrehozásában munkatársai voltak a Werkbund vezető egyéniségei: az építészek közül Hermann Muthesius, Richard Riemerschmied, Heinrich Tessenow, a művészettörténész Alfred Lichtwark, aki nagyon sokat tett a művészeti nevelés elemi és középiskolai elterjesztéséért, valamint a Dorn fivérek, akiknek a szellemi élet megszervezésében volt jelentős szerepük.³ Hellerau a kertvárosmozgalmon belül is kiemelkedő jelentőséggel bírt, mivel az alapítók mindent a legmagasabb művészi színvonalon akartak megvalósítani, attól a gondolattól vezérelve, hogy az egészségesebb életmód, az esztétikus környezet, a művészi nevelés kiutat jelent a munkások számára a proletárlét reménytelenségéből. A művészi nevelés és egyben a közösségi élet legfontosabb központja az 1910-ben, Heinrich Tessenow tervei alapján felépített Festspielhaus, az ünnepi játékok háza lett, melybe rendezőnek és pedagógusnak Wolf Dorn Émile Jaques-Dalcroze-t és Adolf Appiát hívta meg. Hellerau életre hívóinak és a színház- és zenepedagógia reformereinek találkozása nem volt véletlen. Karl Scheffler a Jaques-Dalcroze Intézet 1912-es évkönyvében így írt erről: „Az ilyen találkozások sohasem véletlenek. A kor fontos gondolatai egyszerre sok emberben jelennek meg, az egyének gondolatai pedig egyszer csak újra találkoznak, és az egyéni akaratok összefogása eleven és éltető egységet hoz létre.”⁴ Hellerauban a Deutsche Werkstätten tulajdonosa és alkalmazottai, a szabad művészek és a reformra nyitott magánemberek olyan közössége jött létre, amely megsokszorozta az erőket, és létrejöhetett a kertvárosgondolat, az életreform és a pedagógiai reform szintézise. Dalcroze Wolf Dornhoz írott levelében

¹ Meggyesi Tamás: *A 20. század urbanisztikájának útvesztői*. Budapest, 2005. 50–66.

² Nikolaus Pevsner: *A modern formatervezés úttörői*. Ford. Falvai Mihály. Budapest, 1977. 28.

³ Wolf Dorn: *Die Gartenstadt Hellerau*. Jena, 1908. 15.

⁴ Karl Scheffler: *Das Haus, in Die Schulfeste der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze Dresden - Hellerau Programmbuch*. Jena, 1912. 3–4.

úgy fogalmazott, hogy „Berlinben vagy egy más nagyvárosban csak egy zeneiskolát tudtam volna létrehozni, ám Hellerauban a Rythmus társadalmi intézménnyé emelkedhetett.”⁵ Itt minden támogatást megkapott, és pedagógiai elveit szabadon érvényesíthette.

Dalcroze nevelésmélete egy olyan korszakban született, melyben az emberi individuum egyre fontosabbá vált, ugyanakkor a modernizációs folyamatok gyors térnyerése számos új kérdést vetett fel az ember alkalmazkodóképességével kapcsolatban. Az alkalmazkodási folyamat konfliktusai fontos helyet kaptak a kor filozófiai áramlataiban, továbbá az új humán tudományokban, a szociológiában, pszichológiában, pedagógiában. Dalcroze, akire erősen hatottak korának különböző felfogásai, az egyén nézőpontjából vizsgálta a folyamatot. Az emberi élet teljességének igényéből indult ki, és olyan módszert keresett, amely képes volt segíteni ezt a kiteljesedési folyamatot. Arra mutatott rá, hogy minden emberi tulajdonság és képesség kiegészíti egymást. A nevelés feladata, hogy a gyermekekben minél többfajta képességet fejlesszen ki, és megtanítsa őket arra, hogy hogyan használják tudatosan ezeket a képességeket, mivel a modern kor embere csak ezáltal válhat képessé arra, hogy az összes, állandóan változó körülményhez alkalmazkodjon úgy, hogy közben megőrizze autonómiáját és szabadságát. Nevelési modelljét saját foglalkozásában, a zeneoktatásban találta meg. Dalcroze szerint a zene saját ritmusát eredetileg az emberi test ritmusából szerezte, ezért az összes művészetek közül a legközelebb áll az élethez, másrészt olyan jelenség, amely minden emberi képességre hatást gyakorol: nemcsak a fülünkkel halljuk, hanem egész testünkkel érzékeljük. „Nincs olyan zenész, akinél nem figyelhető meg testmozgás a zene ritmusának kifejezése során, vagyis ösztönös kapcsolat áll fenn a ritmus és a gesztusok között.”⁶ A jó zenei ritmus egyszerre képes rendet és szabadságot vinni a mozgásba, segítségével érzékelhetővé és érthetővé válnak a tér, az erő és az idő összefüggései. Dalcroze 1910-ben kezdte ritmikus gimnasztikáját Hellerauban tanítani. A képzési programban szerepeltek „Dilettáns kurzusok”, „Normál és Színházi kurzusok”, valamint rövidebb „Nyári és Privát kurzusok”, ahol választani lehetett a „Ritmikus gimnasztika” vagy a „Hallásfejlesztő és Improvizációs tanfolyamok” között. A hároméves tanfolyam befejezése után a hallgató „Ritmikus gimnasztika Tanári Diplomát” kapott. Az oktatás része volt a teljes életreform-gondolatnak: a gyakorlatokat a szabad levegőn és reformruhában, egy testhez simuló fekete trikóban végezték, ami a karokat és a lábakat szabadon hagyta, és amit a kortársak „decens meztelenségnek” láttak.⁷ A munka során tanár és diák egyaránt megtapasztalhatta a ritmikus mozgás közösségteremtő erejét, amely különösen az iskolai ünnepélyekre való felkészülésekben tudott érvényre jutni. A nyilvános bemutató hatékony pedagógiai eszköznek bizonyult: a felkészülés olyan motivációt jelentett, amely mindenkié a maximális

⁵ Uo., 3.

⁶ Marie-Laure Bachmann: *Dalcroze today. An Education Trough and Into Music*. Oxford, 1993. 3–80.

⁷ Bernd Wedemeier-Kolwe: „*Der neue Mensch*”. *Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*. Würzburg, 2004. 77.

teljesítményt hozta ki. Az 1912-es iskolai ünnepély programfüzetében Dalcroze részletesen is kifejtette, hogy mit jelentenek, és miért fontosak ezek a bemutatók: „Arra kérjük a közönséget, hogy a mi ünnepünket tekintsék mindennapi munkánk szimbólumának, és ne látványosságot várjanak tőlünk. [...] Nem egy új művészetet akarunk más művészek, kritikusok, művészetpártolók szűk körének bemutatni, hanem azt, hogy itt együtt dolgozunk, élünk tele lelkesedéssel, áhítattal, életörömmel. Kétségkívül, amivel itt próbálkozunk, abban benne lehet a művészi alkotás lehetősége – legtöbbször még kifejtetlenül. A kifejtéshez azonban nem egy év, hanem esetleg egy egész generáció munkája szükséges. Még sokat kell dolgoznunk, és néha hibáznunk, hogy igazi eredményt érhessünk el. [...] A lényeg a stúdió és az alkotás folyamata, nem az előadás. Tudom, van olyan művészetfelfogás, amely a magas művészetet nem tekinti taníthatónak. Az efféle zsenikultusz elszigeteli a művészetet, ami nem jó sem a közönségnek, sem az alkotónak, mivel a mű a tisztelet és nem az átélés tárgya lesz.”⁸ A színpadi munkában Dalcroze-t Adolf Appia és Alexander von Salzmann segítette. A képzésben évente több száz hallgató vett részt, a nyilvános bemutatókra mindenhol érkeztek az érdeklődők, elsősorban művészek, értelmiségiek, így 1910 és 1914 között Hellerau az európai kulturális reformmozgalmak egyik legfontosabb központja lett. Az első világháború megtörte ezt a lendületes fejlődést. Dalcroze 1914-ben aláírt egy manifesztumot, amely tiltakozott a reimsi székesegyház német tüzérség általi támadása ellen, ezután német nacionalista-antiszemita lapok támadták állítólagos francia-zsidó származása miatt.⁹ Ekkor visszatért Genfbe, ahol 1915-ben megalapította a Jaques-Dalcroze Intézetet (Institut Jaques-Dalcroze). A mester távozása után Hellerau jelentősége csökkent. A tanítványok egy része az intézetben maradt, és folytatta az oktatást, de 1925-ben a Bécs melletti Laxenburgban új központot hoztak létre. Sokan nyitottak saját iskolát, a módszert továbbfejlesztették a hangsúlyt a zenetanításról a gimnasztikára, illetve tánra helyezve. A ritmikus gimnasztika „bámulatossággal találta meg az utat művészek, pedagógusok, szülők és gyermekek érdeklődéséhez.”¹⁰ 1914-ben Európában és az USA-ban már több mint 120 Dalcroze-tanfolyam és iskola működött.

Az új színpadi tánc leghíresebb előfutárai és képviselői Budapesten is felléptek. Émile Jaques-Dalcroze a tízes években kétszer is – 1912-ben és 1914-ben – bemutatta módszerét. A nagy hagyományú magyar zeneoktatás nyitottságára vall, hogy a bemutatóknak a Zeneakadémia adott otthont.¹¹ A fogadtatás a közönség részéről már ellentmondásosabb volt: azok a nézők és kritikusok, akik szokványos táncelőadást vártak, csalódtak, ám sokan felismerték az új pedagógia erőnyeit. Az euritmia ekkor már nem volt teljesen ismeretlen Magyarországon. Polányi Laura 1911-ben

⁸ Émil Jaques-Dalcroze: *Schularbeit und Schulfest. Die Schulfeste der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. Dresden - Hellerau Programmbuch.* Jena, 1912. 47-53.

⁹ Wedemeier-Kollwe 2004. i. m. 43.

¹⁰ Freund Ernő: *Ritmikus gimnasztika Hallásképzés Improvizálás.* Budapest, 1915. 5.

¹¹ *Az európai táncminták - Magyar színház történet 1920-1949.* tbeck.beckground.hu/szinhaz/htm/03.htm, letöltve: 2013. 09. 29.

megnyitott kísérleti iskolájába például Svájcból hívott gimnasztikaoktatót. A magyar zenetanárok közül először Ferand (Freund) Ernő indított tanfolyamokat a Fodor-Zeneiskola helyiségeiben: 1915-ben kiadott programfüzetében különböző korú gyermekek, valamint felnőtt nők és férfiak számára kínált ritmikus gimnasztikai, hallásfejlesztő és improvizációs képzéseket.¹² Ferand Ernő az első világháború befejezése után a Hellerauból Laxenburgba költözött új intézet, az „Alkalmazott Rhythmus Iskolá”-jának vezetője lett, ahol munkatársaival a tánc irányában fejlesztették tovább Dalcroze rendszerét. A Hellerau-Laxenburg iskola bezárásáig, Ausztria német megszállásáig az európai modern tánc képzésének egyik legfontosabb központja lett, és fontos szerepet játszott a magyar mozdulatművészet fejlődésében is. Szintén Dalcroze módszeréből indult ki a magyar mozdulatművészet két jelentős, iskola-teremtő egyénisége, Szentpál Olga és Kállay Lili.

Szentpál Olga eredetileg zongoraművésznak készült. Érettségi vizsgája után, 1913-ban beiratkozott a Zeneművészeti Főiskola zongora szakára, ahol magántanulóként szerzett művészdiplomát. Főiskolai tanulmányai mellett Dalcroze helleraui iskoláját is elvégezte. Érdeklődését a zenepedagógus 1912-es bemutatója keltette fel. A helleraui tanulóvekre később így emlékezett: „Új volt a bensőséges kapcsolat a zene és mozgás között. Újak voltak az ütemek, ritmusok, dallamok felismerését szolgáló gyakorlatok; új a metrikai és ritmikai kétszólalás, a dinamikai kontraszt és fokozatos átmenet, a súly és súlytalanság testi átélése.”¹³ 1917-ben kezdett tanítani ritmikus gimnasztikát a Nemzeti Zenedében. 1919-ben Ferand Ernővel külön tanfolyamot indítottak, melyen a zenészek mellett laikusok is részt vehettek. Ennek a pedagógiai munkának az eredménye volt Szentpál Olga saját mozdulatrendszere, amely a zenei ritmusból indult ki. „A ritmus törvénye a szabadsággal párosult rend. A ritmus szabályosan visszatérő elemek lüktetése. A szabályosság mellett a szabadság visz apró eltéréseket, alig kimutatható, de világosan észlelhető eltéréseket a kötöttségbe. Ezért felemelő, felszabadító és fegyelmező a ritmus; mert rend és szabadság is egyben. Mert tükrözi azt a törvényt, mely a világ minden jelenségét élteni.”¹⁴ 1923-ban kezdett önállóan tanítani. Növendékeivel először 1920-ban lépett a nyilvánosság elé. Az első fellépések egyszerű gyakorlatokból, ritmikai mozgásetűdökből álltak, melyek az évek során valódi művészi táncelőadásá értek. 1925-ben megalakult a Szentpál Táncscsoport, amely önálló esteket adott bérelt színpadokon. A koreográfiai, néhány szólóest kivételével, csoporttáncok voltak, mivel Szentpál Olga hitt a mozgásművészet közösségteremtő erejében. „A mozgásművészi csoportban minden egyén együtt lélegzik, együtt lüktet az összességgel. Benne él az összefeladatban, de megtartja egyéniségét.”¹⁵ Valamennyi kompozícióját a zenei igényesség jellemezte. A szerzők között a legkülönbözőbb korok képviselőit találjuk: Corellit, Bachot, Bartókot, Muszorgszkijt, Szkrjabint. Feldolgozott bibliai témákat (*Dávid, Kűzetés a*

¹² Freund 1915. i. m.

¹³ Dienes Gedeon: *A mozdulatművészet története*. Budapest, 2001. 113.

¹⁴ Szentpál Olga - Rabinovszky Máriausz: *Tánc: A mozgásművészet könyve*. Budapest, 1928. 70.

¹⁵ Uo., 31.

paradicsomból), megjelenítette a modern élet képeit (*Nagyvárosi szimfónia, Gépember*). Munkásságában külön vonulatot képviseltek a magyar néptáncelemekre épülő koreográfiák, így a *Júlia szépleány*, egy székely népballada színrevitele Bartók-zenére, vagy az ősi halotti torok rítusait felidéző *Magyar halottas*.

Szintén zongoraművésznek készült a magyar mozdulatművészet másik nagy egyénisége, Kállay Lili, aki a Fodor Zeneiskolában Ferand Ernő tanfolyamán találkozott először a ritmikus gimnasztikával 1918-ban. A következő évtizedben számos jelentős külföldi intézetben szerzett zene- és táncpedagógiai tapasztalatot. Tanult Dalcroze-nál Párizsban, Rosalia Chladeknél Laxenburbán, Laban Rudolfnál Berlinben és Hamburgban, Mary Wigmannál Münchenben, Valeria Kratinánál Hellerauban, ahol részt vett Bartók Béla *A fából faragott királyfi* című táncjátékának egyik első színrevitelében. 1920-ban maga is Dalcroze-tanfolyamot indított Budapesten. A húszas években számos táncestet rendezett a Vigadóban és a Zeneakadémián, ahol tanítványai mellett maga is sikert aratott szólótáncaival. Iskolájában 1926-ban tanárképzést indított, majd 1928-ban megalakította a Kállay Táncsoportot. A fellépések közül kiemelkedett *A színek élete* című táncdráma Liszt Ferenc zenéjére, a *Hídavatás* című pantomim Arany János balladája nyomán, vagy a gyermekek és felnőttek számára komponált többfelvonásos Debussy-darab, a *Játékdoboz*. Kállay Lili egyike volt azoknak, akik a háború után a legtovább harcoltak a mozdulatművészet megmaradásáért.

Vincze Gabriella

A MAGYAR MOZDULATMŰVÉSZET KORSZAKAI

A magyar mozdulatművészet kezdete 1911, ekkor kezdi meg az egyik első egyetemet végzett magyar nő, Polányi Laura (Mauzi)¹ kísérleti, a pszichoanalízis elveivel összhangban működő iskolájában² a svájci Odier kisasszony a Dalcroze-módszer oktatását.³ Ebben a csupán néhány hónapig működő magánintézményben – ahol Arthur Koessler, valamint Polányi Laura lánya, Zeisel Éva keramikus is tanult – a gyerekeknek a Nyolcak festőcsoport tagja, Czigány Dezső tanította a rajzot.⁴

Madzsar Alice és Dienes Valéria 1912-ben tértek haza külföldről és kezdték meg a mensendiecki, illetve a duncani rendszer terjesztését. Mind Madzsar Alice, mind Dienes Valéria gyakori vendége volt mindazoknak a társaságoknak, ahol a magyar századelő szellemi irányzatai születnek: a Polányi-szalonnak, a Galilei-körnek és a Vasárnapi-körnek. Mindketten barátságban voltak az Arts and Crafts mozgalmak közé sorolható gödöllői művésztelep több tagjával: Nagy Sándorral, Körösfői-Kriesch Aladárral és Undi Mariskával. Dienes Valéria feltételezhetően egyik első nyilvános szereplését a gödöllői művésztelepen tartotta,⁵ illetve 1917 előtt Undi Mariskánál (aki az iskola több plakátját tervezte) is több ízben fellépett.⁶ Dienes orkesztika-előadásainak nézői között ott találjuk Körösfői-Kriesch Aladárt is, aki úgy tartotta, Dienes Valéria rendelkezik az egyik legszebb profillal.⁷ A Nyolcak művészcsoport tagjaival – valószínűleg bátyjának Jászi Oszkárnak vagy élettársának, Szabó Ervinnek

¹ Polányi Laura testvére Polányi Károly (Karl Polányi) gazdaságtörténész a Galilei-kör első elnöke volt. A Galilei-kör a Társadalomtudományi Társaság tagozataként alakult, amely a modern társadalomtudományi gondolkodást és a polgári radikalizmust képviselte Magyarországon. Madzsar Alice bátyja, Jászi Oszkár a Társadalomtudományi Társaság folyóiratának, a *Huszadik Száznak* egyik megalapítója és szerkesztője volt.

² „Ezzel csinál reklámot magániskolájának (mármint Polányi Laura), amelyben az Ön elvei szerint folyik a nevelés, emellett naturizmust és művészszeretetet is oktatnak.” Sigmund Freud – Ferenczi Sándor: *Levelezés. 1/2.: 1912-1914.* Szerk. Eva Brabant, Ernst Falzeder, Patrizia Giampieri-Deutsch. Budapest, 2002. 60. (281. levél).

³ Fernand Divoire: *Pour la danse.* Paris, 1935. 242. (a magyar rész tanácsadója Rabinovszky Máriusz volt).


⁴ New City, Eva Zeisel Archive, Eva Zeisel életrajza.

⁵ Gellér Katalin: *Mester hol lakol? Nagy Sándor művészete.* Budapest, 2003. 74. Írásos adat egyelőre nem áll a rendelkezésünkre, a színhagyomány őrizte meg ezt az információt.

⁶ Orkesztika Alapítvány – MOHA – Mozdulatművészek Háza – Mozdulatművészeti Gyűjtemény, ltsz.: mmh-p-00002 20.

⁷ Orkesztika Alapítvány – MOHA – Mozdulatművészeti Gyűjtemény, ltsz.: mmh-p-00002 20. Az orkesztika-előadások nézői között találjuk Vedres Márk szobrászt is.

TANÍTTASSUK GYERMEKINKET A LEGÚJABB MŰVÉSZI SPORTRA!



**ORCHESZTIKAI
ISKOLA**

Igazgató: **Dr. Dienes Valéria**
Az orchesztikai képzés eredményei:
**Erő = Egészség = Szepesség = Aranyos testalkat
Harmonikus mozdulatok**

RÁTERMETTEKNEK MŰVÉSZPÁLYA

Az Orchesztikai Iskola tanfolyamai:

PLASZTIKA (Spartai torna) **RITMIKA** (Klasszikus tánc) **MIMIKA** (Művésziskola)

Beiratkozás: Erzsébet-körút 1., vivőterem, 5-7-ig, József tér 9. (Feministák), d. e. 10-1-ig, d. u. 6-8-ig.

Felnőtteknek külön tanfolyamok.

Undi Mariska: *Tanítsuk gyermekeinket a legújabb sportra, az Orchesztikai Iskola plakátja, 1910-es évek (?)*.

© Kiss Ferenc

előadással számolhatunk Magyarországon. A mozdulatművészet hőskorában járunk, még nem jellemző az autonóm fellépés: Dienes Valérián kívül a lohelandi iskolát képviselő Bierbauer Clarisse-nak, Bierbauer (utóbb: Borbíró) Virgil építész testvérének.¹⁰ Ferand (Freund) Ernő *A tékozló fiú* pantomimja (zene: André Wormser) vagy Dohnányi Ernő zeneszerző feleségének, Dohnányiné Galafirés Elzának, *Pierette fátyla* című némajátéka is a korai, a balett berkeitől eltávolodó kísérletek közé tartoztak.¹¹ Az első Dalcroze-módszert alkalmazó színpadi mű kétségkívül a *Tékozló fiú* című pantomim volt. A darab nézőközönsége nem tudta, hogy „mi az oka, hogy a sokszor látott színészek egészen másként, újszerűen,

köszönhetően – Madzsar Alice-nak volt szorosabb a kapcsolata: Lesznai Anna (Madszar Alice sógornője) és Vedres Márk (ez utóbbi Szabó Ervin révén) családtagnak számított a Madzsar-házban, Márffy Ödönrel való kapcsolata pedig gyermekkori pajtása, Ady Endre halála után, 1920 körül úgymond „átöröklődött” Madzsar Alice-ra, hiszen Márffy Ady Endre özvegyét vette feleségül. E kiterjedt kapcsolatrendszernek köszönhetően nem véletlen tehát, hogy a korábban említett, Polányi Laura iskolájában dolgozó Czigány Dezső 1908 körül portrét festett a későbbi mozdulatművészlől, amelyben a Madzsar Alice-ból sugárzó költészetet festette meg.⁸ Czigány festménye a fiatal Madzsar Alice-t mutatja, még abból az időből, amikor Bölöni György, Kernstok Károly és Tihanyi Lajos jártak Alice-hoz, és „Reinitz ült a pianínónál, és játszott a új Ady-dalokat.”⁹

Az 1910-1920 közötti időszakban viszonylag kevés mozdulatművészeti

⁸ Palasovszky Ödön: *Az el nem készült szobor*. In: Palasovszky Ödön: *A lényegretörő színház*. Budapest, 1980. 131. Madzsar Alice kérésére Czigány később Szabó Ervinről is portrét festett.

⁹ Uo.

¹⁰ Bierbauer Clarisse 1917. május 13-án a Zeneakadémia kistermében lépett fel. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum. Táncarchívum, Tiszay-hagyatéék, ltsz.: 2/43/1.

¹¹ Mindkettő bemutatója az Operában volt: *A tékozló fiú* 1916. március 27-én, a *Pierette fátyla* 1916. április 15-én. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum. Táncarchívum, 2/46. fond.

hihetetlen beleolvadással a zenébe, jártak-keltek, gesztikuláltak a színpadon.”¹² 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. Egy évvel későbbre – 1917. április 22-re – datálják Dienes Valéria első nyilvános, az Uránia Színházban történő bemutatkozását, bár visszaemlékezésekből kiderül, hogy már jóval ezelőtt (körülbelül 1915-től) voltak nyilvános orkesztikai előadások. A tízes évek egyik fő támogatói rétege a magyar arisztokrácia volt, az 1918. április elseji és másodikai Mikes Árminné és Zichy Rafaelné által rendezett Dienes-fellépést a Károlyi-palotában tartották és a közönség soraiban Augusztia főhercegasszony és gyermekei is ott ültek.¹³ Madzsar Alice-hoz pedig tornázni jártak főúri asszonyok.¹⁴

A magyar mozdulatművészet virágkora az 1920-as, 1930-as években következett be. A 20-as évek közepétől mind a Kállay- mind a Szentpál- mind a Dienes- és Madzsar-iskolának rendszeresek voltak a fellépései. Az alábbiakban ismertetett öt nagy iskola, illetve iskolaalapító mellett számtalan kisebb iskola működött Budapesten és a nagyobb magyar városokban. 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



Czigány Dezső:
Madzsar Alice, 1908.
© Repiszky Tamás

¹² Budapesti Dalcroze-tanfolyamok. Lapkivágat, 220. (magántulajdon).

¹³ Orkesztika Alapítvány - MOHA - Mozdulatművészeti Gyűjtemény, ltsz.: mmh-p-00002 9.

¹⁴ Repiszky Tamás: Egy rendkívüli színpad mestere. Madzsar Alice, a mozdulatművész. *A gyógyító mozgás művésze. Madzsar Alice emlékének*. Szerk. Repiszky Tamás, Zaletnyik Zita. Budapest, 2012. 365.



Kernstok Károly falképterve a Dugonics utcai freskóhoz, ajándék a Madzsar család részére, 1913. Magántulajdon

készül kötni a mozdulatművészet tanítását és a nyilvános tornatermek működtetését.¹⁵ Ezzel a külföldön (Hellerauban, Raymond Duncannál, Bess Mensendiecknél stb.) 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.¹⁶ Az iskolák, hogy jogukat biztosítsák 1928. május 7-én megalapították a *Mozdulatkultura Egyesületet*, melynek célja a magyar mozdulatkultúra előmozdítása és helyes irányba terelése, tagjai anyagi, erkölcsi és jogi érdekeinek megvédelmezése volt.¹⁷ Az egyesület tárgyalásainak eredményeképpen a belügyminiszter a mozdulatművészetet 1929-ben a táncok közé sorolta, és a Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyamot mozdulatművészeti szakkal bővítette. A mozdulatművészet széles körű elfogadtatását és védelmét szolgálta a *Mozdulatkultura Egyesület* elnökének, gróf Zichy Géza Lipótnak a rokonságába tartozó Karácsonyi család palotájában Bethlen István miniszterelnök feleségének, Bethlen Margitnak írásából megrendezett meseest is, amelyen a Madzsar-, Szentpál-, Dienes-iskola együtt lépett fel. Az iskolák közötti együttműködések, noha a baloldali Madzsar-iskola betiltását pár évvel kitolták, a várva várt támogatást nem hozták meg. A magyar mozdulatművészet mindemellett az 1930-as években változatlanul népszerű maradt, és új motívumokkal, műfajokkal gazdagodott: mivel előírták a néptánc oktatását az egyes iskoláknak, egyre gyakoribbá váltak a népies és magyaros koreográfiák. Hasonlóan népszerű lett a mozgáshumoreszk. A frissen alakult *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

¹⁵ Lenkei Júlia: Színházi kezdeményezések a struktúrán kívül. *A mozdulatművészet. Magyar színháztörténet 1920-1949*. Elektronikus dokumentum, 2002. Az általam használt online változat: <http://tbeck.beckground.hu/szinhaz/htm/32.htm>.

¹⁶ A Testnevelési Főiskolára csak harminc év alattiak jelentkezhetek.

¹⁷ Az egyesület alapszabály-tervezetét közli: Fuchs (1990), 70. A *Mozdulatkultura Egyesület* 1933 és 1935 között *Mozdulat Kultura* címmel folyóiratot is kiadott.



Csányi László a *Szerelem örökké él* filmforgatásán,
Madzsar Alice *Két lélek* című koreográfiájában, 1929.

© MTA BTK Művészettörténeti Intézet

betanítania a társainak.¹⁸ Ez egy kitűnő lehetőség volt a növendékeknek, hogy megismerjék a többi iskola stílusát, eredményeképpen pedig egyfajta egységesülés indult el, az iskolák közötti stíláriis különbségek kezdtek eltűnni. A másik, a harmincas évek második felében kezdődő stíláriis változás a jóga és a balettművészet beáramlása a mozdulatművészetbe.¹⁹ Nádas Ferenc balettkolájába több mozdulatművész járt, felesége Nádasiné Vuillet Marcella pedig Dienes Valéria és Szentpál Olga iskolájában balettet oktatott.²⁰

A fordulat, a mozdulatművészet hanyatlása, a második világháború kitörésekor következett be. Jóllehet a mozdulatművészeti iskolák látszólag zavartalanul működhetek a háború első éveit alatt, a nyilvános bemutatók száma 1942-től jelentősen megcsappant. A táncosok gyakran arra kényszerültek, hogy szűk körben, háznál mutassák be legújabb műveiket. A második zsidótörvény („a zsidók közéleti és gazdasági térfoglalásának korlátozásáról”) következtében a Szentpál-iskola 1942-ben bezárt, a Kállay-iskola pedig 1941-től Kállay Lili fő munkatársa, Brandeis Elza neve alatt működött.²¹ Ám a fennmaradt iskolák helyzete sem volt sokkal szerencsésebb, hiszen az Orkesztikai Intézetet (Dienes Valéria iskoláját) leszámítva a tanítványaik jelentős része zsidó származású volt. A második világháborút követően rövid időre a mozdulatművészeti oktatás még beindult Magyarországon: újból felállították az Országos Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyamot. Az 1947. áprilisi választások után azonban végleg ellehetetlenülni látszott a magyar mozdulatművészek helyzete: egy 1948. decemberi belügyminisztériumi rendelet beszüntette az Országos Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyamot, 1949-ben pedig a Mozdulatkultura Egyesület feloszlatta magát.²² A Népművelési Minisztérium Művészeti Főosztálya 1950. július 4-i mozdulatművészetet kiértékelő megbeszélésén a mozdulatművészetet a XX. századi táncművészet burzsoá irányzatának nyilvánították, amelynek alkotói, ahelyett, hogy a kapitalizmus megdöntésére törekedtek volna, saját lelkükbe menekültek, táncművészeti törekvéseik miszticizmussal vagy az emberek elborzasztásával (Harald Kreutzberg) stb. társultak.²³ A magyar mozdulatművészetet így osztályidegennek

¹⁸ E. Kovács Éva szóbeli közlése, 2013.

¹⁹ A Dienes-iskolában Salvaraja Yesudian tartott jógaórákat. E. Kovács Éva szóbeli közlése, 2013.

²⁰ A Szentpál-iskolában való közreműködéséhez, ld.: A Szentpál-iskola évszázó előadása (1939. június 5.), illetve a Szentpál-iskola XX. évfolyamának évszázó előadása (1940. június 2.), programok, a család tulajdona. A Dienes Valéria iskolájára vonatkozó adat Fenyves Márk szíves közlése.

²¹ A zsidótörvények áldozata lett a Szentpál Táncintézet is, amely 1942. július 1-ével szűnt meg. Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum. Tiszay-hagyaték, ltsz.: TA 886/271. A hír az utolsó stúdió-előadás (1942. június 26–29.) programján szerepel. A fennmaradt iskolák helyzete sem volt sokkal szerencsésebb, hiszen az Orkesztikai Intézetet leszámítva tanítványaik jelentős része zsidó származású volt.

²² Fenyves Márk: Megszűnés és megújulás. In: Dienes Gedeon: *A mozdulatművészet története*. Budapest, 2005. 145–146.

²³ A Népművelési Minisztérium Művészeti Főosztálya által 1950. július 4-i mozdulatművészetet kiértékelő megbeszélés jegyzőkönyve, Orkesztika Alapítvány – MOHA – Mozdulatművészek Háza – Mozdulatművészeti Gyűjtemény, ltsz.: mah-rt-klh-d-00001.

nyilvánítva betiltották. A mozdulatművészeti diplomával rendelkező tanárok választás elé kényszerültek. Néhányan, mint a Szentpál-iskolából Bauer Lilla és Botka Lola, már az 1930-as években külföldre, a Jooss Baletthoz távoztak. Botka Lola később megalapította a Chilei Nemzeti Balettet. Szintén külföldre távozott a Dienes-tanítvány, Véghegyi Ilona (Ilona Peuker), aki Brazíliába költözve, az orkesztikát beolvasztotta tornarendszerébe, illetve az ex-Kállay-Turnay-növendék, Maria Fay és a Berczik-növendék, Susanna Egri is. Az itthon maradtak közül, a Szentpál-iskolából többen (mint a házaspár Merényi Zsuzsa és Lőrinc György) a tánc területén maradtak és a balett mellett kötelezték el magukat: Lőrinc korai koreográfiája, az 1948-as *Csodálatos mandarin* láthatóan árulkodik az Állami Balett Intézet első igazgatójának mozdulatművészeti tanultságáról. Az Orkesztikai Intézettel 1940 környékén együtt dolgozó Molnár István (Étienne Molnár) a művészi tánc másik formáját választotta, a magyar néptánc meghatározó alakja lett. A másik irányra, az egészségügy, gyógytorna felé fordulásra vagy torna oktatására több példa akad: Kövesházi Ágnes a Madzsar-iskolából vagy Borbíró Virgil testvére, Bierbauer Clarisse, a Madzsar-, illetve a lohelandi-iskola oktatásfilozófiájából következően a gyógytorna és egészségügy felé fordult. A Kállay-iskola vezető táncosa, Brandeis Elza a Balaton mellé költözve tornát kezdett el oktatni. Berczik Sára és tanítványa, E. Kovács Éva pedig a művészi torna felé vette az irányt. 1976-tól kezdve az orkesztikai oktatás, Mirkovszky Mária Jókai téri iskolája révén, ismét felélénkült. Tulajdonképpen nekik, Mirkovszky Máriának, Berczik Sárának és E. Kovács Évának köszönhetően maradt fenn a rendszerváltásig (1989) a magyar mozdulatművészet. Ezt követően 1991-ben létrejött az Orkesztika Alapítvány, 1993-ban pedig a mára megszűnt Magyar Mozdulatkultura Egyesület.²⁴ Ma a magyar mozdulatművészet (elsősorban orkesztika ágát) a Magyar Mozdulatművészeti Társulat viszi tovább.

²⁴ Fenyves 2005. i. m. 148.

Vincze Gabriella

„A TÁNC AZ EMBER TESTBESZÉDE”

DIENES VALÉRIA MOZDULATMŰVÉSZ ÉS TÁNCFILOZÓFUS ISKOLÁJA

Dienes Valéria (született Geiger Valéria, 1879–1978) az egyik első egyetemet végzett magyar nő, aki matematika, fizika és filozófia tantárgyakból szerzett egyetemi diplomát. Emellett a Zeneakadémia zongoraszakának is hallgatója volt. 1908 és 1912 között három szemeszteren 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 az addigi lélektani és filozófiai munkássága mellett elkezdte a Duncan-féle orkesztika magyarországi oktatását is. Az 1910-es években Dienes Valéria tevékenysége erőteljesen kötődött a magyar iparművészethez. Tanítványai vagy tanítványainak szülei gyakran iparművészek voltak: Markos György édesanyja, Mátyus Clotilde többször publikált a *Magyar Iparművészetben*, Mirkovszky Mária édesanyja, Greguss Gizella ismert iparművész volt. Talán a gödöllői művésztelep tagjaival való barátságának köszönhetően (Undi Mariskához és Körösfői-Kriesch Aladárhoz különösen szoros viszony fűzte) első orkesztikai írását a *Magyar Iparművészet* című folyóiratban jelentette meg. Az 1910-es évek végén pedig egy iparművészeti jellegű iskolában, feltételezhetően az Iparművészeti Iskolában tanított görög vagy spártai tornát. Dienes Valéria már a tízes években számos táncelőadást rendezett, és kidolgozta szisztematikus táncírásrendszerét. Repertoárjában gyakran szerepeltek költemények szövegére előadott ún. „verstáncok”. Ilyenek voltak például a Babits Mihály mitológiai témájú verseire előadott táncok. 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 *Sonata op. 14, Nr. 2 G-dúrjára* táncolt Markos Györggyel, Bartók *Elégijára* pedig egy szólót adott elő.¹ Az iskola nemcsak ekkor, Dienes Valéria szólójánál, hanem már korábban koreografált Bartók zenéjére (a *Két sirató énekre*, illetve *A szeretőm táncolra*) műveket.²

A korai koreográfiákról ma igen keveset tudni, ám azt kijelenthetjük, hogy az iskolában egyszerre kölcsönöztek 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 pajzsral és dárdával táncolt, szóló, illetve duó formában is előadott *Fegyvertánc* (1917–1920). A keleti

¹ Orkesztika Alapítvány - MOHA - Mozdulatművészeti Gyűjtemény, ltsz.: mmh-p-00002 26. A programra ceruzával rájegyezve, hogy végül az aznapi műsorból Liszt *H-moll balladája* kimaradt.

² Modern Színpad, 1918. március 23., Az Orkesztikai Társaság táncmatinéja, Orkesztika Alapítvány - MOHA - Mozdulatművészeti Gyűjtemény, ltsz.: mmh-p-00002 7.



Mészöly László és Ádám Erzsébet: Mozdulatfotó (*Fegyvertánc*), 1910-es évek második fele. © Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

motívumok a Liszt *H moll szonátájára* táncolt *Keleti mese, a rabnő szerelme* című lírai pantomimben és az *R. Tagore pantomimjelenetek* (1917) című műben bukantak fel. De nemcsak a koreográfiák, a lépések kidolgozásában is szerepet kaptak a „keleti hatások”. Mirkovszky Mária visszaemlékezéséből tudhatjuk, hogy 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.”³ Ennek megfelelően az iskolában a frontális plasztikát hindunak, a profil plasztikát egyiptominak nevezték. Dienes Valéria az 1910-es években még főként a baloldali társaságok tagja volt. Annak ellenére, hogy a Tanácsköztársaság idején már várandós volt, a Társadalomtudományok Szabad Iskoláján előadást készült tartani *A család a kommunista társadalomban* címmel. Még egy tervezetet is készített a női testnevelés megreformálására. 1919 őszén, a fehérterror idején, férje politikai tevékenysége miatt neki is menekülnie kellett: Dienes Valéria ismét csatlakozott Raymond Duncanéhoz, és gyermekeivel előbb Nizzában, később Párizsban élt. 1923-ban tért haza Franciaországból és kezdte el ismét rendszerének oktatását. Mivel nem találta elég szisztematikusnak, eltávolodott mestere (Raymond Duncan) módszerétől, illetve továbbfejlesztette azt: „A görög kalokagathia helyébe talán ma egy öntudatosabb, részletesebb, 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” – írta mozdulatművészeti rendszertanában.⁴ Rendszerét négy tagozatra

³ Merényi Zsuzsa: Beszélgetés Mirkovszky Máriával. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1986. 100.

⁴ *Dr. Dienes Valéria orkesztikai rendszere*, Orkesztika Alapítvány - MOHA - Mozdulatművészeti Gyűjtemény, ltsz.: a-dvh-list00002, 3.



Máté Olga: *Keleti mese, a rabnő szerelme*
(zene: Liszt Ferenc, *H-moll ballada*),
1917–19. © Szépművészeti
Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

illetve bibliai parabolajátékok (*Nyolc boldogság*). Kórusművészetének egyik csúcspontja a *Gyermek útja* (1935) című mozgásdráma volt, amelyet egy többszintes szabadtéri színpadon a Városligetben adtak elő. A mintegy ezer főt mozgató kórusmű a gyermekek sorsát jelenítette meg a spártai városállamtól a kereszténységig. Ezek a keresztény darabok gyakran Dienes Valéria nevelő-pedagógiai tevékenységének keretein belül születtek meg. A mozdulatművész több iskolában is tanított, és előadásokat tartott a Gyermeklélektani Társaságban is. Megkülönböztette egymástól a *mozgás* és a *mozdulat* szót, az előbbihez az élettelen dolgok, míg az utóbbihoz a lélekkel rendelkező élőlények hely- és helyzetváltoztatását sorolta, ezért táncművészetére a mozdulatművészet szót alkalmazta. Hite szerint a mozdulatművészet első feladata: a lélektan eredményeit felhasználva leszűrni a mozdulat lélektani szerepét, és a mozdulattanulmányoknak lélekképző szerepet adni.⁷ „A mozdulat a maga teljességében csak akkor fejezheti ki képzelőerejét, ha meghagyják jární végig

osztotta fel: a plasztikára, amely a tér síkokra osztásán és a mozdulatok e síkokban való elhelyezésén alapult, a görög metrikára épülő ritmikára, amely a mozgás időbeliségével foglalkozott, dinamikára, amely a mozgás energiaváltozása, illetve hullámszáma, illetve szimbolikára, amely pedig a mozdulat jelentéstana volt.

Dienes Valéria az 1920-as évek második felétől Prohászka Ottokár püspök barátjaként⁵ nagy keresztény misztériumjátékokat vitt színre, amelyekkel 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.⁶ Keresztény darabjai között egyaránt voltak mozdulatképek (*Hajnalvárás*), nagy formátumú, a magyar történelemből merítő misztériumjátékok (*Szent Imre-misztérium*)

⁵ Prohászka Ottokár katolikus egyházi író, székesfehérvári püspök és a magyar keresztényszocializmus képviselője volt, akinek gondolatai és írásai nagy hatással voltak a két világháború közötti magyar közélet gondolkozására.

⁶ Dienes Gedeon: *A mozdulatművészet története*. Budapest, 2005. 90.

⁷ Dr. Dienes Valéria *orkesztikai rendszere*, Orkesztika Alapítvány – MOHA – Mozdulatművészeti Gyűjtemény, ltsz.: a-dvh-list00002 2.



Máté Olga: *Keleti mese, a rabnő szerelme* (zene: Liszt Ferenc, *H-moll ballada*), 1917–19. © Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

az útját, az útja pedig elvezet a testen át a lélekig, 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, azonosság⁸ – vallotta. Az iskola életében a több iskolát magába foglaló Orkesztikai Intézet létrejötte jelentett pedagógiai fordulatot az 1930-as években, táncművészeti szempontból pedig a Molnár István vezette Orkesztikai Játékszín 1940-es előadásai jeleztek fontos változást. 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 expresszívebb irányt jelöltek ki az iskola számára. Ugyanakkor a tanítványok (Hirschberg Erzsébet, Geguss Kornélia) ekkor már szintén önálló, intim hangvételű, keresztény művekkel, népies koreográfiákkal, mozgáshumoreszkekkel léptek a nagyközönség elé. A klasszicizáló vonal Geguss Kornélia 1941-ben bemutatott *Persephoneia* című koreográfiájában mutatkozott meg újra.

Dienes Valéria élete és munkássága négy „szerelmével”: a zenével, a matematikával, a filozófiával és az orkesztikával fonódott szorosan össze. Számos filozófiai, lélektani, táncelméleti és táncfilozófiai írás szerzőjeként tartjuk számon (*A tánc az*

⁸ L. Merényi Zsuzsa: Szabadtánc irányzatok. *A színpadi tánc története Magyarországon*. Szerk. Fuchs Livia, Dienes Gedeon. Budapest, 1989. 224.

embertest beszéde). Férjével, Dienes Pállal több francia nyelvű matematikai tanulmányt is írt.⁹ Dienes Valéria életművének jelentős részét teszik ki fordításai: Bergson, Descartes, Berkeley, Teilhard de Chardin műveit ültette át magyarra, 1934-ben a magyar filozófiai nyelv fejlesztése terén elért eredményeiért Baumgarten-díjjal jutalmazták. A második világháború után Dienes Valéria visszavonult a tánctól, ám a táncra és mozgásra vonatkozó kutatásait, fordítói és filozófiai tevékenységét haláláig folytatta.

VÁLOGATOTT KOREOGRÁFIÁK:

Hajnalvárás, középkori dallamok felhasználásával, 1925.

A nyolc boldogság, zene: Bárdos Lajos, 1926.

Szent Imre-misztérium, zene: Bárdos Lajos, 1930.

Történelmi divatbemutató (A női divat története), 1931.

Szent Erzsébet-misztérium (Rózsák szentje), zene: Kerényi György, 1932.

Magvető, zene: Bárdos Lajos, Kerényi György, 1933.

A gyermek útja, zene: Bárdos Lajos, 1935.

Patrona Hungariae, zene: Bárdos Lajos, 1937.

Az Orkesztikai Játékszín előadásai (*Dervistánc*, *Haláltánc*, *Nagycsütörtök* stb. koreográfiák), 1940 (Vezető: Molnár István)

Geguss Kornélia: *Persephoneia*, zene: Vass, 1941.

⁹ (Közösen Dienes Pállal) Sur les singularités algébricologarithmiques. *Comptes Rendus*, (Paris), 1909. no. 149. 972-974.; (Közösen Dienes Pállal) Essai sur les singularités des fonctions analytiques. *Journal de Mathématiques*, 1909. 6.; Sur les points critiques logarithmiques. *Comptes Rendus* (Paris), 1909.; (Közösen Dienes Pállal) Recherches nouvelles sur les singularités des fonctions analytiques. *Annales scientifiques de l'École Normale Supérieure* Paris, 28. 1911. 389-457.

Vincze Gabriella

„MINDEN MOZGÁS VALAMILYEN SZEMPONTBÓL LEFOTOGRAFÁLJA A BELSŐ EMBERT”¹

MADZSAR ALICE GYÓGYTORNÁSZ ÉS MOZDULATMŰVÉSZ ISKOLÁJA

A magyar mozdulatművészet sajátos színpadai a Palasovszky Ödön és Madzsar Alice (született Jászi Alice, 1877-1935) együttműködéséből született avantgárd színházi, illetve mozgásszínházi estek. Első együttműködésüktől, az 1921-es Manifesztum Csoport előadásaitól kezdve darabjaikban a zene, a verbalitás és mozgás egyenlő szerepet játszott. Ezek az alapvetően dadaista, futurista estek az 1920-as évek végétől – a *Lényegretörő Színház* megszületésével – 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 fölöségeit, vissza kell adni a színpadnak a szavak erejét, a gesztusok fanyar tisztaságát.²

Madzsar Alice női tornarendszerének színpadi műfajjává válása Palasovszky Ödön (1899-1980) költő, mozdulatművész és színházreformer érdeme volt, akivel 1920-ban került kapcsolatba, előtte Madzsar Alice működése a Mensendieck tanításain alapuló női testkultúra terjesztésére és népszerűsítésére szorítkozott. Palasovszky 1920-ban Eötvös-kollégistaként ismerte meg a jóval idősebb Hevesy Iván film- és művészettörténészt és a házitanítót kereső Madzsar Alice-t. Találkozásuk a színpadművészet felé irányította az iskolát, mely hamarosan az első számú magyar avantgárd kísérleti színház- és táncművészeti csoporttá vált.³ 1921-ben a Kálmán

¹ *Mozgáskarakterológia*. A Madzsar Intézet tulajdona. Madzsar Alice mozgásrendszere alapján összeállította Palasovszky Ödön. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Palasovszky Ödön hagyatéka, ltsz.: MKCS-C-I-107/502/7.

² Palasovszky Ödön: A lényegretörő színház. In: Palasovszky Ödön: *A lényegretörő színház*. Budapest, 1980. 201-202.

³ Hasonló baloldali törekvések jelentkeztek Kassák Lajos köreinek estjeinél is. Ezen túl Kassák nevelt lánya, Nagy Etel szintén mozdulatművész lett és az 1930-as években több szóló táncestje volt.

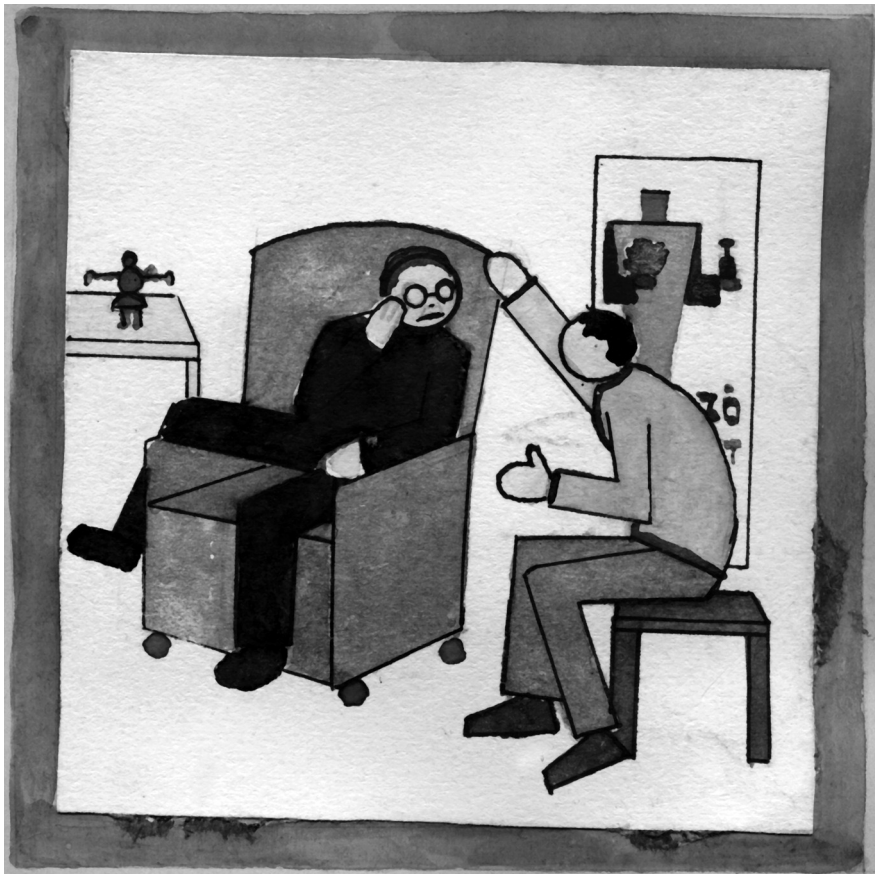


Bortnyik Sándor: *Zöld Szamár*, olaj, vászon, 1924.

© Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

József és Kun Zsigmond vezette erős ellenzéki baloldali mag támogatásával Hevesy és Palasovszky kiadták ars poétikájukat, a *Manifesztumot*: „mi ezzel harangoztuk be, hogy előadásokat tervezünk” – emlékezett vissza Palasovszky Ödön a kötetre.⁴ A *Manifesztum* sorai – „a művész eladta magát, mert nem fáj neki az ember sorsa, hanem rózsalugast épít a félszüzeknek”, „a művészetet a tömegek áhítata teremtette és vissza kell adni a tömegeknek”, „uj igéket a hirdetőtáblákra, uj víziókat a falakra, uj mítoszokat az arénákra” tehát nem csupán Palasovszkyék művészi hitvallásának tekinthetők, hanem az ekkor alakult *Manifesztum Csoport* programjának is. Hevesy

⁴ Bánki Ilona – Rózsa T. Endre: A Zöld Szamár és társai. Beszélgetés Palasovszky Ödönnel 1979-ben. *Kritika*, 10, 1981, 6. 3.



Kálmán Klára: *Iván a Bortnyik-barlangban*, 1920-as évek vége. Magántulajdon

és Palasovszky Újpesten kezdték meg az előadásokat. Ezek az 1921 decembere környékén induló 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” A *Manifesztum Csoport* előadásai tematikusak voltak. Az 1923. december 2-i, *Munka* című matiné tárgyköre az élet krízise, a rend keresése, a felszabadulás, a munka, a tömeg, a szolidaritás, az asszony és az új ember volt. Az előadásokat Kádár Béla festett-vetített díszletei kísérték. A *Manifesztum Csoport* előadásait az *Új Művészek Szabad Egyesülésének* 1924. december 21-ei 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 *Manifesztum*hoz, az új művészi megnyilatkozást keresték, pontosabban – ahogy Hevesy Iván bevezető előadásában rámutatott – új formákat s az új formákban az új tartalmat. Az *Új Művészek Szabad Egyesülése* alkalmi társulása után korábbi



Bortnyik Sándor meg nem valósult díszletterve *Az Eiffel-torony násznépéhez, Zöld Szamár Színház, 1925–1926.* © MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár

társaival folytatva a *Manifesztum Csoport* előadásainak hagyományát, Palasovszky és Hevesy megalapította barátjuk és ezeken az esteken kosztüm- és díszlettervezőjük, Bortnyik Sándor *Zöld Szamár* című festményéről elnevezett *Zöld Szamár Színházat*. A későbbi kórusművek csiráit már tartalmazó, 1925. március 25-ei, illetve április 2-i dadaista esteken, melyek igazgatójául a már említett Zöld Szamarat nevezték ki, a Bortnyik Sándor által tervezett városi (egymás mögött és felett elhelyezkedő skatulyaház) díszlettel Ivan Golltól két művet, *Az új Orpheusz*t és a *Párizs ég* címűt, illetve Cocteau-tól *Az Eiffel-torony násznépét* adták elő.⁵ Ez utóbbi nem sokkal a Svéd Balett 1921. június 18-ai bemutatóját követően,⁶ részben annak mintájára, mindenesetre annak ismeretében született meg.⁷ 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

⁵ Kosztolányi Dezső: Zöld számár. *Nyugat*, 18, 1925, 7. 426. *Az új Orpheusz* és *Az Eiffel-torony násznépe* ugyanazzal a skatulyaház-díszlettel lett előadva.

⁶ Helyszín: 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.

⁷ Bánki-Rózsa 1981. i. m. 4.



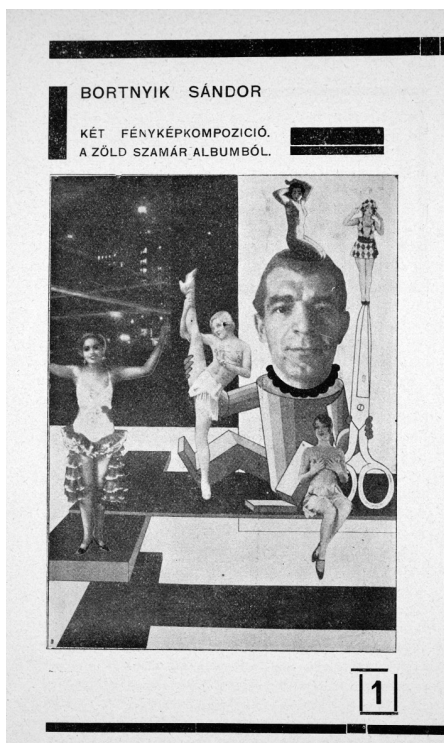
Zöld Szamár-pantomim (díslettervező: Bortnyik Sándor), 1929.

© MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár

készített.⁸ Némileg Irène Laugut párizsi képeslapokat felidéző színpadképére emlékeztet Bortnyik Sándor párizsi panorámaképe is az egymás mellé festett piros és fekete skatulyaházakkal,⁹ bár a színtér, a helyszín Bortnyiknak egy korábbi, a darabhoz készített párizsi városképéhez képest már kevésbé felismerhető. A szöveget mondó gramfonok mellett az alakok azonban nem balett-technikával mozogtak, mint a Svéd Balettnél, hanem az elgépiesedés metaforájaként bábszerűen. *Az Eiffel-torony násznépében* az alakok gépies mozgásán túl egy szóló is helyet kapott, amelyet a fényképezőből kiugró, kék fényel megvilágított, a rádiót megtestesítő, Madzsar Alice által betanított fürdőruhás Neel Nusy táncolt. A *Zöld Szamár Színház* hagyományát a társulat később is folytatta: a Kozma József zenéjére játszódó 1929-ben bemutatott *Zöld Szamár-pantomim* a klasszikus szerelmi háromszög témájának paródiája volt. A játékmestert vagy a sorsot salakító Zöld Szamár vezénylőtere a szereplők (a férj, a nő és a szerető) a szerelmi drámák különféle ismert változatait adták elő. 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 kulisszahasonmásaik beszéltek. A rövid életű *Zöld Szamár Színház* 1926-ban Tamás Aladár és Palasovszky Ödön közös szervezései, az Új 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 díslettervezője, Szentpál Olga unokatestvére, a későbbi ismert keramikus, Stricker Éva már jelen voltak. A társulat szinte

⁸ A *Bordalt Az Új Nemzedék* 1925-ös cikke említi. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Palasovszky Ödön hagyatéka, ltsz.: MKCS-C-I-107 (rendezetlen). A többihez ld.: Bánki – Rózsa 1981. i. m. 4.

⁹ Átvéve: MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Palasovszky Ödön hagyatéka, ltsz.: MKCS-C-I-107 (rendezetlen).



Bortnyik Sándor: *Önarckép* fotomontázs a *Zöld Szamár* albumból (megjelent az *Uj Föld* 1927-es évfolyamában),

© Országos Széchényi Könyvtár

ekkortájt André Kertész híres, *Szatirikus táncosnő* című fotográfiáján francia revütáncosnőként örökített meg.¹² Az *Uj Föld* estek Palasovszkyék első előadóművészeti periódusának mintegy a végét jelentik. Az utána következő esteken nagyobb szerepet kapott a tánc, és egyre inkább eltávolodtak a hagyományos díszletektől. Egy kísérletező, a Cikk-Cakk estéktől a Prizmaig tartó periódus vette kezdetét, amely 1929 tájékán Róna Magda szerepének megerősödésével, Kövesházi Ágnes távozásával, egy új típusú színház és mozgásszínház megszületésével, illetve

kizárólagos zeneszerzője ettől kezdve pedig a híres *Hulló falevelek* szonon későbbi alkotója, a Franciaországban ismertté vált Kozma József volt. A *Rómeó és Júlia* című darabot Stricker Éva díszleteivel adták elő.¹⁰ Kövesházi Kalmár Elzát pedig az itt előadott trió, a *Csicsibua* egyik jelenete ihlette ismert szobra, a *Tánckompozíció* megalkotására.¹¹ A Manifestum Csoport előadásaihoz és a későbbi estekhez hasonlóan az *Uj Föld* számain 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, szólók, mint a különleges macskakosztümben előadott *A macskatotem tánca*, duók, mint a Tzara azonos művére előadott *Az idő tánca*, vagy esetleg triók, mint a zárt textilkúpából kiinduló koreográfia, a *Csicsibua*, amelyből a tánc folyamán fokozatosan bontakoztak ki a táncosok. Az estek külön érdekessége, hogy saját tánckreációjával szerepelt az a Förstner Magda is, akit

¹⁰ Harmadik 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, ltsz.: MKCS-C-I-107/462.

¹¹ Kövesházi Kalmár Elza: *Tánckompozíció*. Alabástrom, 58,5 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 59-74N.

¹² André Kertész: *Szatirikus táncosnő* (Förstner Magda). Párizs, 1927. Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, ltsz.: 86.169.

egy új iskola alapításával zárult. 1928 februárjától, a *Cikk-Cakk estektől* kezdve a társulat életében nagyobb szerepet kapott a tánc. A Cikk-Cakk esték szándéka „a mai ember százféle útjának zegzugos kereszteződéseiben az élet igazi ritmusát, benső lüktetését megtalálni. [...] A kiszípolozott, gyökérvessztett színpadról olyan közönséghez szeretnénk utat találni, amelynek van bátorsága szembenézni a ránk öregedett szellemi és érzelmi rend mögött résen álló szabad és kollektív erővel” – fogalmazta meg Palasovszky Ödön, Hevesy Iván és Tamás Aladár az első est előtt programjukat.¹³ A *Cikk-Cakk esteken* a szólók – Kövesházi személyi ihletésű *Lélegzőtánca*, vagy a *Ferde*, illetve a *Buddha tűzprédikációja* című verstánc – mellett már



Kövesházi Kalmár Elza:
Tánckompozíció (Csicsibua),
alabástrom, 1926 körül.
© Szépművészeti Múzeum-
Magyar Nemzeti Galéria

nagyobb lélegzetű darabok is születtek: a *Cikk-Cakk* verstánc vagy a csontvázkosztümben előadott *Tibeti ördögtánc*. Palasovszkyékra erősen hatottak a korszak orientalista tendenciái (*Tibeti ördögtánc*, *Buddha tűzprédikációja*), de éltek a dadaista és futurista eszköztárral is, például az *Asszony színéváltozásában* 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 hatfős átdolgozását, a *Bilincsek* című darab a *Gép hatalmában* nevet viselő jelenetének két változatát, illetve 1934-ben a *Bábel géptáncát*.¹⁴ A Cikk-Cakk esték másik újítása az volt, hogy helyenként már alkalmaztak emberdíszletet: Bíró Anny *Szegény NKÜ* koreográfiájában a fákat emberek személyesítették meg. Az igazi fordulatot azonban a Rendkívüli Színpad négy tematikus előadói estje – *Happy End est*, *A mechanizált ember*, *Lélegzők* és a *Kelet* – jelentette.¹⁵ A korábban említett keleti tematika a Kelet című esten túl is folytatódott, sőt a harmadik, *Lélegzők* esten is hangsúlyos szerepet kapott. A *Mechanizált ember*

¹³ Az első Cikk-Cakk est programja, 1928. február 25., Zeneakadémia kamaraterme. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Palasovszky Ödön hagyatéka, ltsz.: MKCS-C-I-107/481/1.

¹⁴ Az egyes géptánc-változatokhoz lásd Palasovszky Ödön Kövesházi Ágnesnek írt levelét a *100% est* kapcsán. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Palasovszky Ödön hagyatéka, ltsz.: MKCS-C-I-107 (rendezetlen).

¹⁵ A Kelet című estnek csak az előzetese maradt fenn, így nem tudható biztosan, hogy megtartották-e az estet.



Csicsibua (a képen: Kövesházi Ágnes, Fazekas Judit, Fülöp Zsuzsi),
Uj Föld estek, 1927.

© MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár

estet azonban az elgépiesedés témájának szentelték: a bevezető *Mechanikus konferanszrevü*ben a modern társadalmi mechanizmusokat figurázták ki, helyzeteket: a munka mechanizmusát, az evés kényszerét, a sablonok ünnepét és különféle szerepekbe ragadt embereket (a mechanizált dáma, a sportolóautomata).¹⁶ 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 feleltett egymásnak: a táncosnő volt a „fuvola”, a másik, a párja, csak a zenében, a zongorajátékban jelent meg.¹⁷ Nagy lélegzetű moz-

¹⁶ A *Mechanikus konferanszrevü* színpadtervezője Stricker Éva (Zeisel Éva) volt.

¹⁷ MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Szabó Júlia interjúja Róna Magdával. Gépelt változat, ltsz.: MKCS-CI-107/436/8-9.

gáskórusművek még ezen az estén se szerepeltek. A díszletnél, amelyet Kaszovitz Félix, Boromissza Tibor és Stricker Éva tervezett, a hagyományos technika dominált, noha Stricker Éva szóbeli közléséből tudható, hogy *A lélek kulisszáihoz*, amelyben az egyénen belül a gondolkodó, érzelmi és a tudatalatti én megszemélyesítéseivel játszódnak le a dráma, egy olyan erakkal átszőtt papír emberi szívet és tüdőt tervezett, amelyet a díszletbe vezetett elektromos vezetékek végének össze-összeérintésével mozgásra, lüktetésre lehetett bírni.¹⁸

Az átmenetet a Madzsar-táncscsoport 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.¹⁹ A *Hatkarú istennő* árnyjáték pedig előrevetíti az utat, amelyen Palasovszkyék továbbhaladnak: 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 barátjánéhoz, Dienes Valériához hasonlóan kezdetektől fogva érdeklődött a pszichológia iránt. Grafológiai és mozgáskarakterológiai vizsgálódásainak végső állomásán pszichológiai megfigyeléseit a gyakorlatba is átültette. Az 1929-től kezdődő nagy mozgásdrámák: a *Bilincsek*, az *Ayrus leánya* vagy a *Korszerű szvit* mozgáskarakterológiai megfigyelésekből is kiinduló mozdulatai mélylélektani mondanivalót hordoztak.²⁰ Ugyanakkor ezek a darabok kiérlelései a korábbi mozgáskórus-kísérleteknek is, egy olyan totális színház megvalósulásai, amely alapvetően a mozgásból indul ki. „A



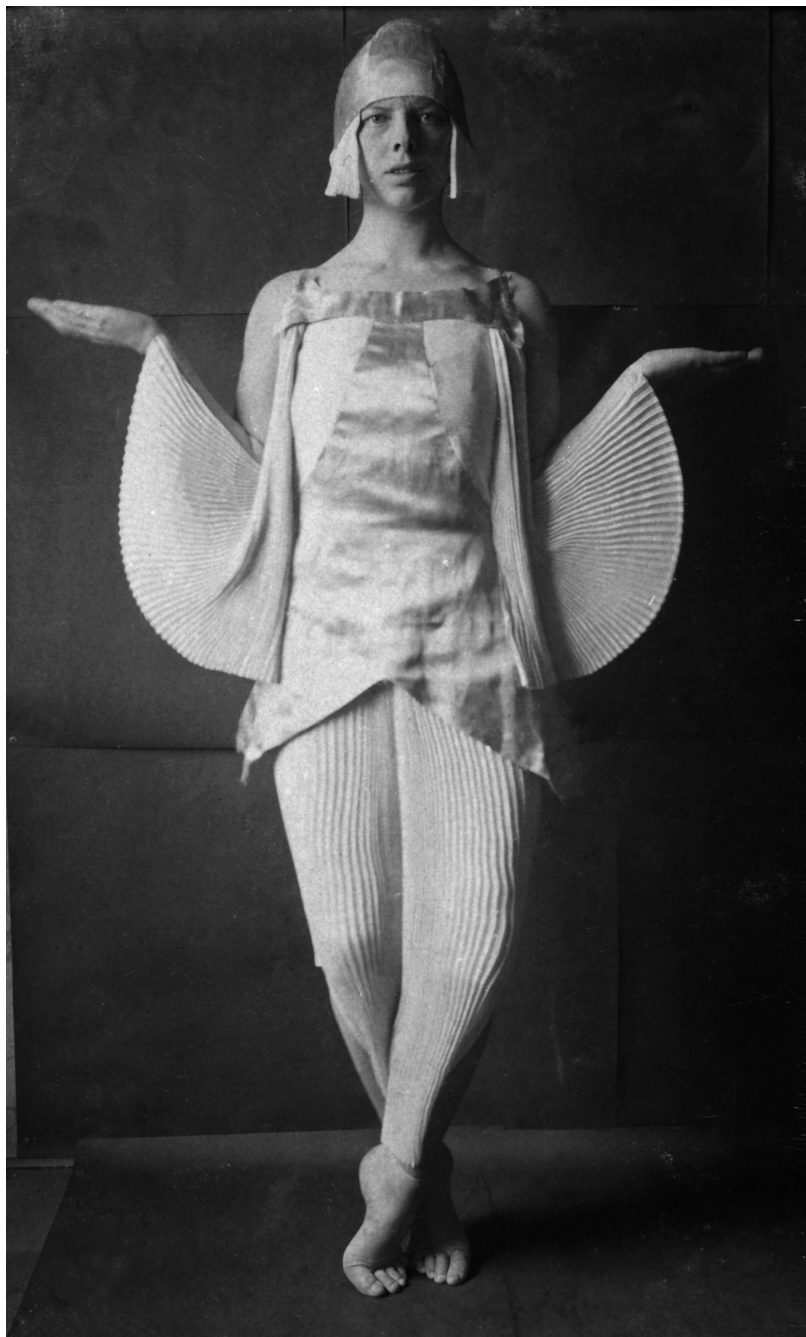
Kővesházi Kalmár Elza: *Lélegzótánc*, gipsz, 1920-as évek második fele.

© Szépművészeti Múzeum–
Magyar Nemzeti Galéria

¹⁸ Stricker Éva szóbeli közlése.

¹⁹ Berkes Erzsébet: A Zöld Szamártól az Ayrus leányáig. *Színház*, 4, 1971, 2. 42.

²⁰ A *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 külszínről lehántott nyersanyaga adja egyúttal a tömör drámát”. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Palasovszky Ödön hagyatéka, a *Bilincsek* szöveggönyve, ltsz.: MKCS-C-I-107505/3.



Kövesházi Ágnes a *Lélegzőtáncban* (kosztüm: Kövesházi Kalmár Elza), *Cikk-Cakk estek*, 1928. © MTA BTK Művészettörténeti Intézet Adattár (Madszar-iskola)



Kövesházi Kalmár Elza: *Palasovszky Ödön* (a *Bilincsek* mozgásdráma *Önmagunk bőrtönében* című jelenetének egyik képe), mázas kerámia, 1930. Magántulajdon

foglalkozik a laikusok művészi nevelésével és hivatásos mozdulatművészek színpadi képzésével” – írja iskolája prospektusában.²³ A hivatásosok oktatásába a mozdulatszínpadi rendezés (a modern mozdulatszínpad elmélete, illetve rendezői és koreográfiai ismeretek), komponálási gyakorlatok, mozdulatművészeti és mimikai gyakorlatok (rítmika, csoportmozgás) mellett a szavalókórus hangtani kérdései is

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.²¹ Míg a *Bilincsek* a harmóniakeresés hét stációján keresztül a társadalom által támasztott, illetve az önmagunknak emelt belső és külső korlátokról szól, addig az *Ayrus leánya* 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.²² Ugyanakkor talán a mozdulatművészetet ért támadások és beolvasztási kísérletek következményeként, amelynek eredményeképp megszületett a Mozdulatkultura Egyesület is, Róna Magdát és Palasovszkyt társnak maga mellé véve Madzsar Alice egy új színpadi képzésre nagyobb hangsúlyt fektető iskolát alapított. „Intézetem fokozatos kibővülésével szükségessé vált, hogy eddigi iskolám mellett újabb intézetet létesítsek, mely mozdulatszínpadi stúdió keretében

²¹ Bánki-Rózsa 1981. i. m. 4.

²² A bibliai Jairus lánya csak akkor támadhatott fel, ha valóban szép, a lelke szép: mert „nem halhat meg az ember számára az örök szomjúság. A szépség, szenvedély és a teremtő fantázia fájdalmas ígérete.”

²³ Madzsar Alice Mozgásművészeti Intézetének Művészképzője és Mozdulatművészeti Stúdiója, XXII. évfolyam. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár. Palasovszky Ödön hagyatéka, ltsz.: MKCS-C-I-107 (rendezetlen).

beletartoztak. Noha az 1930-as évek közepétől kezdve a színházi előadásokat a hatóságok ellehetetlenítették, és a nagy háborúellenes mozgásdrámájuknak, a *Korszerű szvitnek*, amelyben a Gázmaszkos halál is megjelent (1932–1933), már csak részeit mutaták be, a Madzsar-iskola, illetve a mozgáskarakterológiai kutatások Madzsar Alice 1935-ös halála után is folytatódtak. Az iskola utolsó előadására *Madzsar Alice mozgás karakterológiai munkájáról* címmel 1938. február 15-én és 21-én került sor.²⁴ Itt Palasovszky elméleti előadása után a növendékek mozgáskarakterológiai bemutatóit és Róna Magda mozgásillusztrációit adták elő. A második világháború árnyékában, a beszűkült lehetőségek közepette az iskola megszűnt. A világháborút követően Palasovszky és társa, Róna Magda még egyszer színházi kísérletezésbe fogtak (Madách Színház, Dolgozók Színháza), ám noha Palasovszkyék baloldaliak voltak, a kommunista rezsim számára művészetük ugyanúgy a tiltott kategóriába tartozott, így őket is ellehetetlenítették. Mint 1950-ben a Népművelési Minisztérium Művészeti Főosztálya szakvéleményében írta: bár az iskola baloldali beállítottságú, a csoport kezdeményezte a közismert munka- és géptáncokat, újszerű arnyjátékokat, Madzsar Alice mozgásrendszere pedig a test és lélek kölcsönösségéből indult ki, és táncai az eksztatikus primitív mozgások, illetve a szintetikus tömegmozgások hatását mutatták. A *Bilincsek* egyes részeit megnézve (*Önmagunk börtönében*, *Bálvány*, *A gép hatalmában* stb.), világossá válik, írták, hogy Madzsar Alice munkássága, baloldali frázisai ellenére is burzsoá-formalista.²⁵

VÁLOGATOTT KOREOGRÁFIÁK:

1921–23: Manifesztum Csoport előadásai

1924: Uj Művészek Szabad Egyesületének propagandaestje

1925: Zöld Szamár Színház: Ivan Goll: *Az új Orpheusz*, Ivan Goll: *Párizs ég*, Cocteau: *Az Eiffel-torony násznépe*

1926–1927: *Uj Föld estek*, (1926–1927) előadva a *Csicsibua*

1928: *Cikk-Cakk estek*:

1928. február 25., Zeneakadémia: *Első Cikk-Cakk est*: benne a *Lélegzőtánc* és a *Cikk-Cakk tánc*

1928. március 21., Zeneakadémia, *Második Cikk-Cakk est*: benne a *Géptánc* (zene: Joseph Kosma), *A Hektor és Akhilleusz viadala Helénáért* (bokszmérkőzés az Iliász szövegére), *A Ferde* (ferde himusz, ferde muzsika, ferde tánc)

1928. március 31., Zeneakadémia, *Harmadik Cikk-Cakk est*

1928. április 25. és 28-a, Zeneakadémia, *Negyedik és Ötödik Cikk-Cakk est*, benne: a *Buddha tűzprédikációja* és a *Tibeti ördögtánc*

²⁴ Uo.

²⁵ A Népművelési Minisztérium Művészeti Főosztályának mozdulatművészetről tartott kiértékelő ülése, jegyzőkönyv, 1950. június 30., Orkesztika Alapítvány - MOHA - Mozdulatművészek Háza - Mozdulatművészeti Gyűjtemény, ltsz.: mah-rt-klh-d-00001.

A RENDKÍVÜLI SZÍNPAD ESTJEI:

1928. október 13., Zeneakadémia: a *Rendkívüli Színpad első estje, Happy End-est*, benne *A lélek kulisszái* (díszlet: Stricker Éva)

1928. október 27., Zeneakadémia: a *Rendkívüli Színpad második estje: Mechanizált ember-est*, benne: a *Mechanikus konferanszrevü*, a *Bimini*, a *Drótruhás-tánc*

1928. november 10., Zeneakadémia, a *Rendkívüli Színpad harmadik estje, Lélegzők*: benne: *Szintetikus árnyjáték konferansz*; Schönberg: *Farben* (hang- és színekompózió)

Prizma-estek (1928-29): *Első Prizma-est (Árnyak)*, *Második Prizma-est (Kezek)*, *Harmadik Prizma-est (A számok élete)*.

1929-től kezdve: Madzsar Mozdulatszínpad Stúdió vagy Művészcsoporthoz névvel lépett fel a társulat. Az ekkor született darabok: *A teremtés fájdalma (Új Prométeusz*, 1929), *A halász és a hold ezüstje* (1929), *Bilincsek* (1930), *Ayrus lánya* (1931), *Korszerű szvit* (1933).

Lenkei Júlia

A FILOZÓFUS MUZSIKUS IFJÚKORA

KOZMA JÓZSEF MAGYARORSZÁGI MUNKÁSSÁGÁRÓL

„Annyi bizonyos: mindig arról álmodtam, hogy a színház számára komponáljak. Dramatikus zenét, operát.”¹ Kozma József a szanzonjaival és a filmzenéivel lett világhírű, de ez nem is akkora eltávolodás az eredeti tervtől, mint elsőre látszik. Hiszen ezekben az esetekben sincs másról szó, mint a színházi zenénél: az emberi szó, indulat, mozdulat, érzelm kifejezés kiegészítéséről, meghosszabbításáról, továbbfejlesztéséről, kiteljesítéséről egy másik médium, a zene közegében. Legfeljebb a matéria vagy a tömörítés foka tekintetében van eltérés. Arról nem is beszélve, hogy Kozma azért a színpadi kísérőzenékhez, sőt az operához sem lett hűtlen. A gyermekkori háborús operával megkezdett ív a *Takácsok* és az *Elektronikus szerelem* csúcsei után a *Huszárokkal* zárult. De ezekhez a nagyszabású művekhez a gyakorlatot magyarországi színpadi munkásságával szerezte meg. A fenti idézet azonban folytatódik: „Mindazonáltal olyan pillanatokra is emlékezem, amikor mást szerettem volna írni, vagy pedig nem írni egyáltalán semmit sem, hogy legyen időm tanulni, gondolkodni.”

Életrajzírója, Marc Soriano nevezi Kozmát filozófus muzsikusnak.² Az, hogy művészetükkel többet akartak, mint pusztán egy művet létrehozni, az avantgárd alkotóinak közös jellemzője. Kozmának karmesteri és zeneszerzői diplomájával a zsebében kevés volt a jó öreg budapesti Operaház konformizmusa, kortársaival együtt már a húszas években ő is az új formákat kereste. Hamarosan megismerkedik Brecht zeneszerzőivel és színházi elméletükkel-gyakorlatukkal, anyai nagybátyja, Moholy Nagy László révén eljut majd a Bauhausba is, de akkor már birtokában lesz a budapesti avantgárd színházi tapasztalat. Kozma egész személyiségével átadta magát az új aktivista törekvéseknek: „Új művészetet teremteni. Nem exkluzív, csak kiváltságosoknak dukáló, másfél óra hosszát tartó szórakoztatást csinálni. Hanem valamit, amiben benne él mindenki, és ami mindenkiben él. Valamit, ami mindenki életének szerves kiegészítője, ételtápláléka. Nem narkózis. Utat mutató, harcoló, élő művészetet. Nem múzeumokat töltögetni, és nem az irodalomtörténet szakállas professzorainak korhadt skatulyáiban csücsülni. Az egereknek van már rágnivalója elég! Az új művészet több mint művészet – élet!”³

¹ *Jospeh Kosma (1905–1969). Un homme, un musicien.* Ed. Marice Fleuret. *La Revue Musicale*, no. 412–415. 1989. 4.

² Esetleg muzsikus filozófusnak. Uo., 105.

³ Lenkei Júlia: A táncosnő esete a zeneszerzővel, a gyógytornával és a kollektivitással. *Liget*, 5, 1992, 1. 121–127.

Az avantgárd művészetfelfogása számára a termékeny talajt általános bölcsészeti érdeklődése adta: szeretett volna irodalmat és filozófiát tanulni, de egyetemre Magyarországon származása miatt nem mehetett. Pedig minden érdekelte, ami a humanizmussal, filozófiával, benne a marxizmussal kapcsolatos.⁴ Még Magyarországon tanulmányt írt a szintetikus kórusdrámáról és a zene új szerepéről.⁵ Ekkor a kórust a szintetikus műalkotás a többivel szervesen összetartozó alkatrészeként tekintti: vizsgálódásának középpontjában a műalkotás áll. Egy kevésbé későbbi tanulmányában – kétségtelenül már a németországi tapasztalatok birtokában – látszólag ugyanarról van szó, de az értékrend megfordult, a vizsgálódás kiindulópontja itt immár az osztályharc, melynek eszköze a zenemű. Kozma ekkor hangsúlyozta, a zenét annyira a direkt osztályharcos politikai mondanivaló szolgálatába lehet/kell állítani, hogy kifejezőeszközeit is erre a célra szűkítse le, sőt akár didaktikus prózával megszakítva vagy mondjuk egy sláger és egy induló szembeállításával hangsúlyozza a zene politikai mondanivalóját.⁶ Ezen a gyermekbetegségen, amely Palasovszkyék bájosan szertelen társadalomjobbító avantgárd elképzeléséből simán a legprimítvebb, immár a művészetet valóságosan lerontó agitprop irányba csusszant, szerencsére hamar túlesett, gyakorlatában mindenképpen, de elméleti fogalmazványaiában is. Ennyire többé már nem vetette el a sulykot, de később is sokat foglalkoztatta a művészet társadalmi szerepe. Írt a szonon aspektusairól, a zenei nyelv megújításáról, szöveg és zene új egységéről, foglalkoztatták a zene és közönség viszonyának, a zene demokratizmusának, népszerűségének, a modern opera létmódjának, a zenei nyelv, stílus eredetének, kialakulásának, válságának és megújításának kérdései, az opera dramaturgiai problémái.⁷ Magyarul is megjelentek az opera műfajának megújításáról szóló eszmefuttatásai.⁸ Ezekben, mielőtt a stílus, zenei nyelv megújításával kapcsolatban foglalna állást, hangsúlyozza a téma, a szöveg, a librettó fontosságát és aktualitását.⁹ Talán ez az álláspontja alapozta meg azt, hogy Kozma költők zeneszerzője lett, esetleg fordítva, a költészet iránti vonzalma befolyásolta a zenével kapcsolatos álláspontját...

Önéletrajzai és a róla szóló ismertetőik általában egy mondatot szánnak arra, hogy magyarországi avantgárd színpadi produkciókban vett részt, a *Cikk-Cakk estek* zeneszerzője volt. A magyarországi avantgárd színjátszással foglalkozó tanulmányok, visszaemlékezések is szépen megemlítik mindig, nemcsak a *Cikk-Cakk estekkel*, de

⁴ *Revue Musicale* 1989. i. m. 117–118.

⁵ Kozma József: A szintetikus kórusdráma és a zene új szerepe. *Színház és Film*, 1. 1930. 15–18. [továbbiakban: Kozma 1930.]

⁶ Kozma József: Zene és ideológia. *Front*, 1. 1931. december. 13–14.

⁷ Paris, Médiathèque Musicale Mahler, Fonds Joseph Kosma, 16. doboz.

⁸ Joseph Kosma: Egy halódó műfaj védelmében... *Nagyvilág*, 1962, VII. évf. 12. 1892–1894. Joseph Kosma: Szeljegyzetek a modern opera zenei dramaturgiájához. *Nagyvilág*, 1964, IX. évf. 3. 473–474.

⁹ Szívesen hivatkozott Monteverdire – hagyatékában ott is van egy Monteverdi-levél francia fordítása, talán valamilyen tervezett előadás mellékleteként –, aki korának „zene kontra szöveg” vitájában a szöveg mellett tette le a voksát.

folytatásaikkal, a *Rendkívüli Színpad*, a *Prizma* és a Madzsar-művészcsoporthoz további produkcióival kapcsolatban is. A tanúságtételek azonban a lényegét illetően talán igen, a részleteket tekintve azonban nem mindig egybehangzóak. Ezeket összevetve mindenesetre jó néhány tétellel egészíthető ki Kozma műjegyzéke, amelynek legkorábbi tétele a *Revue Musicale* nyilvántartásában jelenleg az 1932-es, még Magyarországon írt, kiadatlan *Örök szerelem*.

Kozma József színházi karrierje nem a *Cikk-Cakk estekkel* kezdődött. Minden forrás megemlíti, hogy Tiszay Andor hívására részt vett Forgács Rózsi Kamaraszínházának az 1923. december 23-án bemutatott produkciójában. Georg Kaiser *Tűzvész az operában* című darabjának előadásán Szelényi Istvánnal a „zenei hatások intonálása”, a színpad mögötti zöreijene megkomponálása volt a feladatuk. Szelényi 19 éves volt ekkor, Kozma épphogy betöltötte a 18-at (1905-ben született, mint József Attila, csak fél évvel később). Azt barátja, szonójainak fordítója, Reményi Gyenes István teszi hozzá, hogy Forgács Rózsinál a „Csehov *Háztűznézőjéhez* is kísézőzenét írt (premier: 1925. március 15.).”¹⁰ Ő megemlékezik Forgács Rózsi Gyermekszínházáról is, amelynek szórólapja szerint Kozma József volt a karmestere. Hadd egészítsük ki ezt az információt. Forgács Rózsi Kamaraszínházának produkcióiban Kozma József még három alkalommal szerepelt, még hozzá nem is mint közreműködő, hanem mint szerző!¹¹ Rogoz Oszkár három mesejátékának zenéjét írta 1927 telén-kora tavaszán: *Az elvarázsolt királylány*, az *Álomország* és a *Szitakötő hercegnő* című színdarabokét.¹² A bátor színházalapító művésznő nagyon bízhatott az ifjú zeneszerzőben, s a megbízást azt mutatja, családilag is megszerethették, lévén a mesejátékok szövegírója Forgács Rózsi férje. Ami pedig Kozmát illeti, tudjuk, később is vonzódott a gyermekopera műfajához – legközelebb még magyarországi munkássága során találkozunk majd ilyesmivel, aztán Berlinben –, Soriano azt írja, hogy *Az elefánt, aki elfelejtett bőgni* című operáját tekintélyes berlini sikere után Franciaországban, Dániában, sőt Magyarországon is bemutatták.¹³ Végül eszünkbe juthat Prévert-rel írt *Zsiráfoperája*.

Marc Soriano – Kozma elbeszélése nyomán – a Renaissance Színházba teszi a Georg Kaiser-előadást, mégpedig Shakespeare-rel, Strindberggel egy sorban említve.¹⁴ Valóban, Bárdos Artúr színházainak is dolgozott Kozma, erről a Schöpflin-féle *Magyar Színművészeti Lexikon* is tanúskodik, amelynek róla szóló szócikke szerint Kozma a Renaissance Színház karmestereként „számos darabhoz írt kísézőzenét”, legfontosabbként Strindberg *Haláltáncát* (1924. szeptember 16.) és Shakespeare *Hamletjét* (1925. szeptember 19.) említi.¹⁵ Hogy Kozma fejében annyi év után özszemo-

¹⁰ Reményi Gyenes István: Indulás, ill. Jellegmotívum – *Magyarország*, 1979, XVI. évf. 46 sz. 26. és XVI. évf. 47. sz. 26.

¹¹ Vö.: Alpár Ágnes: *A fővárosi kisszínházak műsora. A Tháliától a felszabadulásig 1904-1944*. Budapest, 1974. 91.

¹² Január 16., február 13., március 20. Ekkor Kozma már huszonegy és fél éves érett férfi volt.

¹³ *Revue Musicale* 1989. i. m. 25. Magyarországi bemutatónak nem találtam nyomát.

¹⁴ Uo., 19.

¹⁵ „Kozma József”. *Magyar színművészeti lexikon*. I-IV. Szerk. Schöpflin Aladár. Budapest, 1929-1931. II.: 34.

sódtak-e a pesti kis színházak – ami nemcsak az eltelt hosszú idő, hanem a színingazgatók húszas évekbeli gyakori cseréje miatt sem lett volna csodálható –, ezért emlékeiben rossz helyre tette a *Tűzvész az Operában* bemutatóját, vagy a Renaissance Színház másik, 1924. április 11-ei Kaiser-bemutatójának, az *Asszonyáldozatnak* volt közreműködője, nem tudjuk. Viszont a fentiek mellett – a színlapon jelölve – a Renaissance Színházban Kisbán (azaz gróf Bánffy) Miklós 1926. március 10-én bemutatott *Maskara* című három felvonásos „bolondság”-ához írt színpadi zenét, a Belvárosi Színházban pedig az 1926. február 11-én bemutatott darabhoz, Jean Sarment *Hamlet házassága* című tragikomédiájához.¹⁶ Ezek azok a biztos adatok, amelyekről tudjuk, hogy eredeti életprogramját ezekkel kezdte már ekkoriban megvalósítani Kozma, de könnyen lehet, hogy más előadásokban is közreműködött, csak azokról írásos feljegyzés nem maradt.¹⁷

Pályamódosítását Schöpflin Aladár (szerzője) így írja le: „1928-ban a progresszív modern művészeti irányhoz csatlakozott, és egész sor modern pantomim úttörő zenéjével keltett feltűnést.”¹⁸ Kozma bekapcsolódása az avantgárd kezdeményezésekre az *Új Föld* estekkel kezdődött. Egy alaposabb kutatás bizonyára megtalálná a konkrét nyomait az ott bemutatott műveknek, annyit tudunk, hogy az *Új Föld*-esteken (1927-ben, de talán már 1926-ban is) Laczki József néven szerepelt, amit részben a következő terepre is átvitt: noha a *Cikk-Cakk estek* plakátjain a második kivételével karmesterként saját nevéen szerepel, és ugyanígy saját nevével jegyzi saját produkcióit is, a *Géptánc* vagy *Gépek tánca* című mű a második *Cikk-Cakk esten* Laczki József zeneszerzőnek tulajdoníttatik, későbbi előfordulásain a negyedik-ötödik *Cikk-Cakk esten* és a *Rendkívüli Színpadon* már Kozma József néven hirdették.

Az 1928–1929-es *Cikk-Cakk estek*, *Rendkívüli Színpad*- és *Prizma*-produkciók plakátjai rendelkezésre állnak, ezért az utókor jól fel tudta dolgozni a programokat. Két probléma azonban itt is adódik. Nem egészen világosan különül el, hogy Kozma mikor volt komponista, mikor hangszerelő, mikor zongorakísérő, mikor karmester. Ha az eredeti zeneművet megnevezi a műsorlap, a helyzet egyértelmű. De van olyan beszámoló, amely Kozma zenéjéről beszél akkor is, amikor az a plakáton nem volt feltüntetve. Nem világos, hogy ha zongoránál volt, saját művet játszott-e.

¹⁶ Vö.: Alpár Ágnes: *A Belvárosi Színház műsora 1918–1949*. Budapest, 1965. 16., 40.

¹⁷ Maradt viszont egy egyszavas és egy néhány soros hangulatfelidéző reflexió a korabeli visszhangból. A *Tűzvész az Operában* történetének fordulópontját így idézi fel Kosztolányi Dezső: „Egyszerre kigyullad a szemhatár. *Tűzilármát* hallani. [Az én kiemelésem – L. J.] Ég az opera.” (Kosztolányi Dezső: *Színházi esték*. I–II. Sajtó alá rend. Réz Pál. Budapest, 1978. I. 811.) A *Maskara* kezdő pillanatait pedig így írja le. „A zenekarban cirkuszi zenészek ülnek. Csinadratabumm, rázendítenek a muzsikára, megszólal a kürt, dob, zongoraverkli, s a függöny elé lépnek a szereplők, kik bemutatkoznak a közönségnek... Egy pillanatra megmutatják igazi arcukat. Aztán kezdődik a darab, melyet a szerzője bolondságnak jelzett.” Úgy tűnik, itt Kozma zenéjének nemcsak hangulatteremtő, de jellemábrázoló szerepe is lehetett. (Uo. 630.)

¹⁸ Kozma-szócikk 1929–1931. i. m. 34.

Végül 1928 végétől kezdve nem mindig egyértelmű, hogy – noha ezeken az előadásokon igen sok művet jegyzett a saját nevével – egyáltalán részt vett-e az esteken.

A Palasovszky-féle zeneakadémiai avantgárd sorozat a *Cikk-Cakk estek* világnézeti kabaréjával kezdődött. Kozma szerepe a hagyományos színpadi kísérőzenéhez képest megváltozott: sokszor kellett a mozgást ritmizáló parlandó alá komponálnia, és minden szempontból alárendelnie tevékenységét a komplex, ahogy akkor mondták, „szintetikus” színpadi tevékenységnek, amit ő lelkesen meg is tett. Tiszay Andor¹⁹ hat *Cikk-Cakk*-bemutatót említ, amelyeken 1928. februártól májusig „apró jeleneteket, egyfelvonásosokat és szavalókórusokat mutattak be, a különböző egzotikus verseken, énekeken és táncokon (amelyek folklorisztikus alapokon készültek) és groteszk parlandókon kívül”. Valójában minden valószínűség szerint öt előadást tartottak három műsorral – erről tanúskodnak a plakátok és visszaemlékezések. Ebben az öt műsorban egészen biztosan, a plakáton is megnevezve a következő műveket komponálta és vezényelte Kozma József különböző tánc- és egyéb produkciók alá: *A gépek tánca* – Kövesházi Ágnes mozgáskórusa – zakatoló triolákból álló zenéjének kottája kottája megtalálható a Művészettörténeti Kutatóintézetben. *A múmia Ozirisz előtt* eredeti papiruszokon fennmaradt szövegekre készült szavaló- és mozgáskórus volt kamarazenekari kísérettel: a plakát felsorolja a hegedű, fuvola, cselló és ütőhangszerek megszólaltatóit. A koreográfiát Kövesházi Ágnes, a díszleteket és jelmezeket Boromiszta Tibor készítette, csakúgy, mint a *Tibeti ördögtánchoz* – Kövesházi Ágnes táncának kísérte tibeti motívumokból összeállított zenéjének kottája fuvola-, oboa-, harsona- és ütős szólamokat tartalmaz. *A Karmazsin litánia* című parlandó-tercetlet, Palasovszky nevezetes kötetszervező szövegét szintén Kozma kísérte zongorán, és ennél a számnál zeneszerzőként is fel volt tüntetve. *Az evés szimfóniája* című jelenet a plakát szerint zongorán kísérte Kozma József, de hogy mit játszott, nem tudjuk. *A szegény Nkü - a Pigmé törzs dala* című táncjáték plakátja nem jelöli Kozma közreműködését, a szakirodalom ugyanakkor az ő zenéjéről beszél.²⁰

Az elsőt három és fél héttel követő második *Cikk-Cakk est* plakátján Kozma József semmilyen formában nem szerepel, sem mint zongorakísérő, karmester stb., egyetlen, ezen az estén bizonyosan előadott zenéje Laczki József nevét mutatja, viszont van ebben a programban két szám, amelyek minden valószínűség szerint tartalmaztak zenét, de sem a plakát, sem a tudósítások nem nyilatkoznak róla.²¹

Kálmán Kata visszaemlékezése szerint 1928. március végén az első két *Cikk-Cakk est* anyagából összeállított műsorral felléptek a szereplők az Újpesti Munkás Kultúregyesületben is, talán szintén Kozma közreműködésével.²² Ezt Palasovszky

¹⁹ Tiszay Andor: Magyarországi kísérleti előadások. *Színészeti lexikon*. I-II. Szerk. Németh Antal. Budapest, 1930. I. 476–484.

²⁰ Ld.: Jákfalvi Magdolna: A magyar avantgárd színház története. *Magyar színház-történet 1920–1949*. Főszerk. Bécsy Tamás, Székely György. Budapest, 2005. 885.; Kocsis Rózsa: *Igen és nem. A magyar avantgárd színház története*. Budapest, 1973. 328.

²¹ *Ferde - Ferde himnusz, ferde muzsika, ferde tánc*, illetve *Hine-te-iva-iva - Polinéziai táncjáték*.

²² Kálmán Kata: *A Madzsar iskola 1927–1929*. Budapest, 2007. 68.

visszaigazolja és kiegészíti egy 1929. október 19-én a Magdolna utcai Vasasotthonban, részben a *Cikk-Cakk estek* műsorából tartott esttel.²³ A harmadik *Cikk-Cakk-est* az első kettő anyagából válogatott, a negyedik-ötödiknél Kozma neve ismét megjelent a plakátokon.

Az új típusú problémaszínház sorozata 1928 őszén a *Rendkívüli Színpad* tematikus estjeivel folytatódott. Tiszay Andor ezek karmestereként rögzíti Kozmát. Az október 13-án megtartott *Happy End est* plakátja ugyanezt teszi, Kozma zongorán kísérte Palasovszky bevezető konferanszrevüjét, nem tudjuk, milyen zenével. Eredeti kísérőzenét szerzett Jevreinov Nikoláj (sic!) *A lélek kulisszái* című egyfelvonásosához – e freudi ihletettséggű darabnak elsősorban a szokatlanul modern technikai megvalósításáról szólnak a beszámolók. Amint a szöveg, a színen lévő bábok mozgása és a világítás, a zene is nyilvánvalóan tükrözte a darab fő témáját: a főszereplő hangulatváltozásait. Eredeti indián dallamokat hangszerelt Kozma Kövesházi Ágnes *Bellakula*-táncára, Innocent Ernő szövegére, szólóra és kórusra – a kottán mindazonáltal hangszermegnevezés nem szerepel, csak dallam, folyamatos üstdob-lüktetés mellett. Ennek az estnek a programjában szerepel egy ún. mozdulatinterpretáció, amelyről nem tudjuk, hogy volt-e alatta zene, ha igen, mi és milyen formában.

A második *Rendkívüli Színpad-est*, *A mechanizált ember* szintén Palasovszky konferanszrevüjével kezdődött október 27-én. A plakát itt is karmesterként jegyzi Kozmát, az egyes számoknál nem említi muzsikust, viszont közli, hogy „az instrumentumokat Sternberg kir. udvari hangszergyára szállította. A régebbi műsorokból bekerült ide a *Géptánc* (ezúttal már mint Kozma „gépzenéje”) és *A lélek kulisszái*, új viszont a két vezető táncosnő egy-egy magánszáma, Kövesházi Ágnes *Drótruhás tánca* és Róna Magda *Bimini pantomimja* Kozma zenéjére – melyek közül az utóbbi kottája megőrződött, a kíséret fuvolára és zongorára készült. A harmadik, a *Lélegzők* című *Rendkívüli Színpad-est* november 10-én zajlott. Kozma már a művészeti vezetők listáján szerepel a plakáton, közreműködőként van megnevezve Palasovszky szintetikus árnyjáték-konferanszánál. Művei közül csak a *Bellakula* szerepel, de muzsikusként (se karmester) itt sincsenek megnevezve. Hogy Turnay Alice Cyrill Scott zenéjére alkotott *Dzsungel* című mozgáskompozícióját és Szentpál Olga Bartók *Allegro barbaró*jára készített *Barbár táncát* ki kísérte, nem tudjuk, de lehetett akár az esten (saját művel is) szereplő Szelényi István is.

A plakát hirdet egy *Kelet* című, 1928. december elsejére tervezett negyedik *Rendkívüli Színpad-est*et is, Kozma nevével a 4. *Cikk-Cakk est*ből vett *Tibeti ördögtánc*cal és több új számmal. Az összes kortárs és későbbi reflexió azonban csak három *Rendkívüli Színpad* estről tudósít – akár meg is egyezhetnénk abban, hogy a negyedik megmaradt tervnek, ha az abszolút tanú Kálmán Kata nem tudósítana egy negyedik estről, konkrétan megemlítve a *Tibeti ördögtáncot* meg még két másik számot, és külön hangsúlyozva, hogy „másfél hónap alatt négy előadás, ez rendkívüli erőfeszítést igényelt”.²⁴

²³ Palasovszky Ödön: *A lényegretörő színház*. Budapest, 1980. 187.

²⁴ Kálmán 2007. i. m. 76.

Lehet, hogy mégis az abszolút tanú emlékezetében torlódtak össze az események, mert december nyolcadikán viszont lezajlott a legújabb alakulat, a *Prizma* színpad *Árnyak* című estje a Zeneakadémián, műsorán a *Keletre* meghirdetett számok közül a *Tibeti ördögtánc*cal és a *Hatkarú istennő* című árnyjáték-kompozícióval, melynek zenéje „indián motívumok alapján” készült, azt nem közölték, kinek a kezétől, de az *Európa Művészettörténeti Kutatóintézetben* található kottájába keveredve szerepel egy lapja.²⁵ Kozma muzsikája mindenesetre ezen az estén a *Tibet*in kívül Kövesházi Ágnes *Prizma*-táncának és Madzsar Alice George Modest szövegére alkotott *Emlékek* című kompozíciójának zenéje, de előadóként, karmesterként nem tünteti fel a színlap. (Igaz, más muzsikust se.) A *Prizma* további két előadásán, a *Kezek* című 1929. január 12-i és *A számok élete* című február 9-i műsorban Kozmának négy saját műve szerepelt: Kövesházi Ágnes és társnői *Kezek tánca* című mozgáskompozíciójának, az *Ödipusz kezei* című, már az *Új Föld*-estéken is megfordult, parlándókórusal kísért „szeánsztragédiának”, Bortnyik Sándor *Zöldszamár-pantomimjának* és Wurm Manci *Varázskör* című mozgáskompozíciójának zenéje. Ezek közül rendelkezésünkre áll a *Kezek tánca* kottája, első ránézésre zongoraleiratnak látszik. De se a bevezető konferanszok kíséreténél, se a számoknál maguknál nem szerepel a plakáton Kozma József mint karmester, zongorakísérő vagy közreműködő.

Kozma ezt követő hónapjai az utókor előtt meglehetősen homályosak. Általában tudható, hogy Párizsba emigrált, és ott világhírű lett. Akik kicsit jobban ismerik, tudják, hogy Párizsba Berlin után került a sajnálatos 33-as események következtében. De már arról háromféle hírünk van, hogy mikor is ment Berlinbe. Van 1930-ról,²⁶ 29-ről,²⁷ sőt 28 végéről²⁸ szóló híradás. Arról pedig aztán végképp homályosak az információk, hogy nagyjából 31-ig végül is hol tartózkodott, márpedig a magyar avantgárd története szempontjából ez egyáltalán nem mindegy. Az életrajzokból úgy tűnik, mintha a magyar- és a németországi korszakot éles cezúra választaná el. De 29-31-ben még bőven szerzett és vezényelt Magyarországon! És éppen a 28 végi – 29 eleji produkciókkal kapcsolatban írja Palasovszky: „...természetesen velünk volt továbbra is Kozma József”.²⁹

A Palasovszky-produkciók műsorlapjain első ízben a *Prizma* előadásain jelenik meg Madzsar Alice neve. Inspirátorként, tanácsadóként és főleg nevelőként már eddig is jelen volt, Repiszky Tamás már koreográfusi működésének kezdetét is a *Manifesztum* csoport idejére, 1921 telére teszi,³⁰ és az *Új Föld*-korszak kihagyása után lányai eddig bemutatott táncait is az ő alkotásaként jelzi – de nagyjából 1928 az az időpont, amikor az egészségi és szépségi tornából kikristályosodott a mozdulatmű-

²⁵ Kozmának tulajdonítja a Magyar színháztörténet is. Ld.: Jákfalvi 2005. i. m. 891.

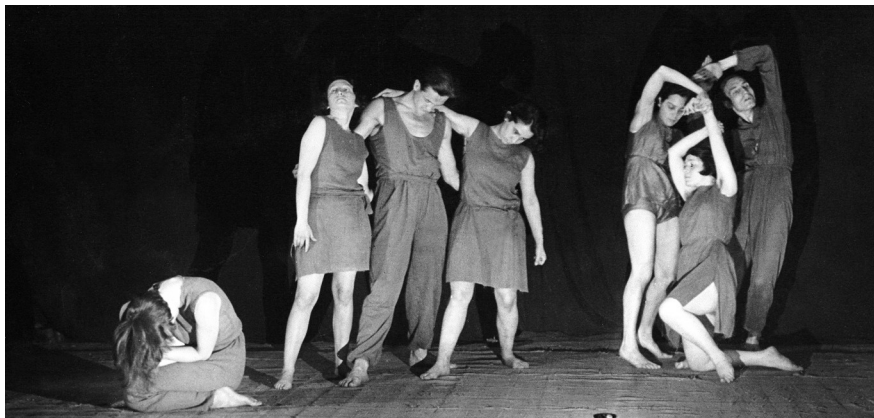
²⁶ Hommage à Joseph Kosma. *France-Hongrie*, 1969. 4. sz. 18.

²⁷ Ez a leggyakoribb adat.

²⁸ Joseph Kosma. Lemezkísérő szöveg: *Les Feuilles Mortes – Joseph Kosma Chansons*. Decca, 1997.

²⁹ Palasovszky 1980. i. m. 59.

³⁰ Repiszky Tamás: Madzsarné Jászi Aliz családtörténete. *A gyógyító mozgás művésze. Madzsar Alice emlékének*. Szerk. Zaletnyik Zita, Repiszky Tamás. Budapest, 2012. 361. [továbbiakban: Repiszky 2012.]



Új Prométeusz, 1929. © MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár

vészeti rendszer, a legtehetségesebb, már eddig is fellépő tanítványokból pedig összeállt a Madzsar-művészcsoport, és innentől jegyzik a tanulmányok konkrétan Madzsar Alice művészcsoportjának karmestereként és komponistájaként Kozma Józsefet, aki egyben a Madzsar-iskola zenei tárgyainak tanára is volt. A nőknek és gyermekeknek (néha férfiakkal is) Mensendieck-, majd saját rendszerű tornát oktató mozdulatművészeti iskolában 1922-től leendő mozdulatművész tanárok képzése is megindult. Madzsar Alice eleinte mindent maga tanított, majd 1926-tól egyre több oktató kapcsolódott be az oktatásba. Kozma József is ebben az időszakban került, nyilván az *Új Föld* muzikusain és Palasovszkyn keresztül Madzsar Alice közelébe. Bekapcsolódásáról Kálmán Kata tudósít az 1928. tavaszi 4-5. *Cikk-Cakk esttel* kapcsolatban: „A *Karmazsin litániát* három férfi játszotta, a zenét Kozma József szerezte, a Madzsar-ház legújabb barátja, Katzi csodálója, aki ezeken az előadásokon kezdte pályafutását.”³¹ Repiszky Tamás információja szerint a mozdulatművész-tanárok kiművelésében Kozma formatant, ritmikát és zeneelméletet oktatott.³² A társaság pedagógiai kreativitására jellemző ugyanakkor a Madzsar dédunoka adaléka: „Csányi László... Kozmával, illetve Katzi nénivel együtt még ugróiskola nevű tantárgyat is bevezettek”.³³

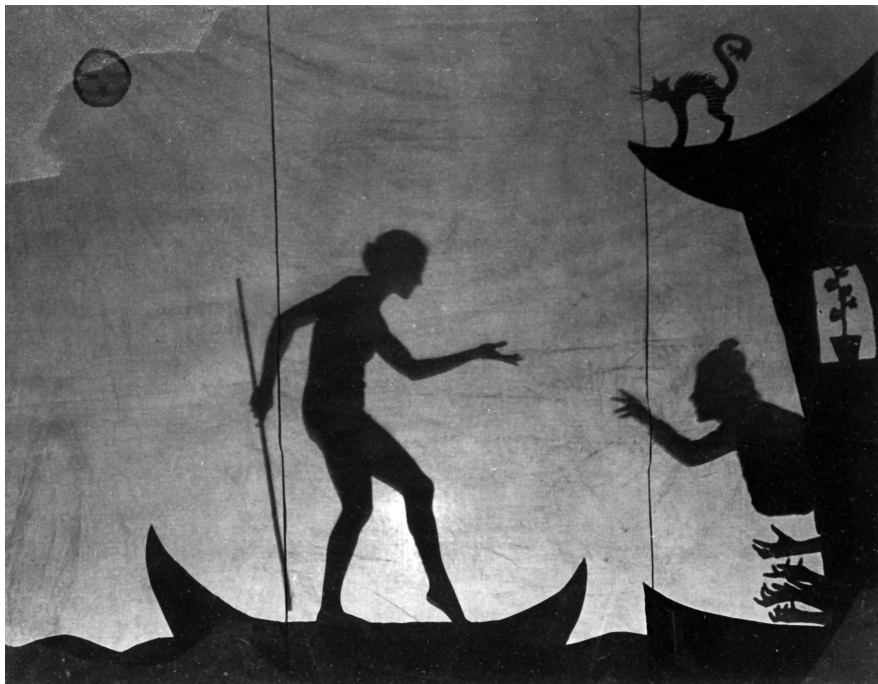
A Palasovszky-féle estek lezárultát a Madzsar-csoport önálló fellépéseinek korszaka követte. 1929–31-ben egymás után szerepeltek önálló estekkel egyrészt különböző színházakban,³⁴ egyéb helyszíneken és más közreműködőkkel közösen (100%, Munkás Kultúrgárda, Munkás Testedzők), illetve közös mozdulatművészeti produkciókban. Utóbbiak közül legfontosabb a nevezetes *Mese-est* 1929. jún. 28-án, amelyet a

³¹ Kálmán 2007. i. m. 69.

³² Repiszky 2012. i. m. 352.

³³ Repiszky Tamás: *Veszélyesen nyitott család*. Videoelőadás a Kassák Múzeum *Elmozdulás* című kiállításán, 2012.

³⁴ 1929. május 27. és június 5.: Új Színház, 1930. február 16.: Belvárosi Színház, 1931. április 28., 31.: Operettszínház.

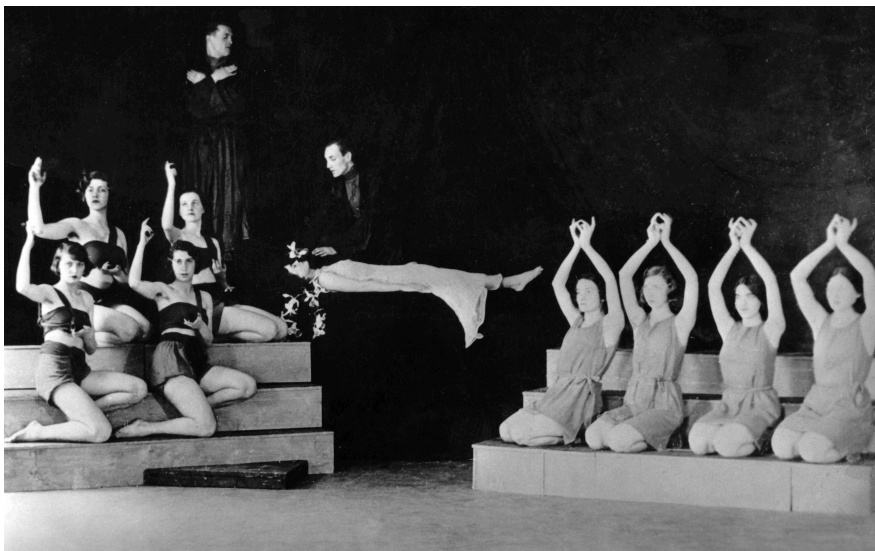


A halász és a hold ezüstje sziluetttjáték (színpadtervező: Büky Béla), 1929.

© MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár

három vezető mozgásművészeti iskola tartott pedagógiai-művészeti ágak önállóságának demonstrálásaképpen. Ezen a Madzsar-csoport Bethlen Margit három mesejátéka közül *A két angyal* című művet adta elő Kozma József zenéjére és vezényletével, és talán ő vezényelte a többi élő zenekart igénylő művet is, a program szerint mindenesetre a másik muzsikusz résztvevő, Kósa György zongorán közreműködött. Ezt a közös programot augusztusban a Margitszigeten megismételték, majd szeptemberben filmre is felvették: *A szerelem örökké él* című filmet dr. Lázár Lajos rendezte. Talán ennek valamiféle közös kísérőzenéje lehet ama első tétel a francia műjegyzékben.

A Madzsar-csoport 1929–31 közötti önálló műsorain születtek meg Kozma legnagyobb szabású színpadi zenéi: a Madzsar Alice szövegére írt *Új Prométheusz* című mozgásdráma, a Kozmosz, Kövesházi Ágnes és a *Harc a kígyóval*, Palasovszky Ödön és Róna Magda műve, a *Borsószem királykisasszony* és *A királyleány csókja* című mesejáték, Georg Kaiser *Európa* című művének és Balázs Béla *A halász és a Hold ezüstje* című árnyjátékának kísérőzenéje, és legelsősorban Madzsar Alice *Bilincsek* és Palasovszky Ödön *Ayrus leánya* című nagyszabású mozgásdrámájának muzsikája. E művek kottáinak nagy része fennmaradt. Az *Ayrus leányái* is, a *Prométheuszé*, *A halász és a hold ezüstjéé*, az *Európáé*, a *Bilincseké*: azoké a műveké, amelyek 1929 és 31 között születtek.



Ayrus leánya (a képen Palasovszky Ödön, Róna Magda és a női kar), 1931.

© MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár

Miközben Berlinben volt ösztöndíjas...?! 1929 nyarán itthon volt, az biztos, hiszen vezényelt, a Bethlen-film forgatásakor készült fényképeken látható, és nehéz elképzelni, hogy a *Bilincsek* előadásait ne ő vezényelte volna 30–31-ben. És itthon volt 1931. január 23-án is, amikor Wagner *Mesterdalnokok*-nyitányát és Liszt *Haláltáncát* vezényelte a Zeneakadémián a Székesfővárosi Zenekar élén.³⁵ Hogy az *Ayrus leánya* bemutatóján 1931. április végén itthon volt, arról Repiszky Tamás története tanúskodik. Elmeséli ugyanis, hogy Kozma „a bemutató előadásra elfelejtette magával hozni kottáit, de zsenialitásának köszönhetően remekül improvizált, és a közönség semmit sem vett észre”.³⁶

A komponistának nem kötelező vezényelnie is a művét. Cikket, tanulmányt, még kottát is küldhet akár postán. Csakhogy a Palasovszky–Madzsar-féle színházban az alkotás másképpen folyt. „A visszaemlékezések alapján mindig együtt alkottak – írja a Madzsar Alice életét feldolgozó tanulmány³⁷ –, majdnem egyszerre született meg a tánc, a mozgás, a beszéd és a zene. (A zene nagyrészt a mozgás után készült!)” „A próbák, a mozdulatok láttán született a zene” – mesélte az *Új Prométheusz* kapcsán Róna Magda.³⁸ Nem valaminek a megzenésítéséről és nem is valami kész mű kíséretének megalkotásáról volt szó, hanem *együtt alkotásról*. Új módon kapcsolták össze a zenével az emberi hangot is. A

³⁵ Bor Dezső emlékkönyv. Összeáll. Bor Dezső, Bor György. Budapest; 1998. 41.

³⁶ Repiszky 2012. i. m. 377.

³⁷ Uo., 358.

³⁸ Uo., 369.



Marsovszky Elemérné, Ackermann Ada: Kinefónia
(kosztüm: Jaschik Álmos), 1932. Magántulajdon

parlandó bevonásával egy közös lényeg megtalálása volt a cél, amikor „a szavak alján feszülő gondolatok és szóval ki nem fejezhető lelki ritmusok [...] zenébe oldása, a sajátos hangmegfeleléseket érintő parlandószólamok egységes magból fejlesztett szerves párhuzama új kapcsolatot tárt föl az emberi hang és emberi muzsika között.”³⁹ Ennek a célnak a szolgálatába állította a maga zenéjét Kozma is. A Palasovszky általa is átvett és átélt esztétikája alapján születő szintetikus dráma zenéje „nem alárendelt jellegű – írja a *Színház és Filmben* 1930-ban megjelent tanulmányában – nemcsak a mozgások külső jellegzetességét festi (hirtenségét vagy lassúságát, könnyűségét vagy nehézkességét: mint pl. a tipikus francia balettzene) –, hanem a dráma belső feszültségétől átfűtött, belső problémákba mélyülő, teljes értékű zene”. Ebben a színházban „az új mondanivaló a kifejezés módjának lehetőségeit is bővíti. Új, szabad ritmusok, az újszerűen értelmezett polifónia frissen kapcsolódik a drámai akcióba.”⁴⁰ Ezt a fajta zenét nem lehetett távolból vagy egy-két napra hazaugorva megalkotni. Kijelenthetjük, hogy a Madzsar-csoport 1929–1931 között létrejött produkciói megszületésének hetében és előadásakor Kozma József Pesten volt. Ha ezenközben Berlinben volt ösztöndíjas, akkor bizonyára képes volt egyszerre több helyen létezni.

³⁹ Palasovszky 1980. i. m. 55.

⁴⁰ Kozma 1930. i. m.

Ráadás. A nizzai Conservatoire-ban Kozma első felesége, Lilli Apel hagyatékában a magyarországi korszakból három kéziratot őriznek.⁴¹ A *Cikk-Cakk*-programokban szereplő *Tibeti ördögtánc* kottáján kívül található itt egy bizonyos, kis zenekarra írt 14 perces *Előjáték* kottája 1931-ből, valamint egy „balett” zenéjének a zongorakivonata, amely se nem Palasovszky-, se nem Madzsar-kötődésű. A *Kinefónia* című drámai táncjátékot egy másik magyar mozdulatművészeti iskola, Szentpál Olga táncsoportja mutatta be 1932. április 10-én a budapesti Operettszínházban két másik egyfelvonásos, a Muszorgszkij zenéjére írott *Dávid* című táncszvit és a Wilhelm Grosz Balázs Béla librettójára írt *Bébi a bárban* című groteszk táncjátéka kíséretében, Bortnyik Sándor díszletei között. A *Kinefónia*⁴² szöveggönyvét Dohnányi Ernő felesége, Galafrés Elza színész-rendező-koreográfus írta. Ezen a bemutaton Kozma már valóban nem vett részt, a zenekart Komor Vilmos vezényelte.

⁴¹ Conservatoire de Nice, Fonds Kosma, Inventaire réalisé par Gérard Pellier.

⁴² A különböző internetes portálokon sok tízezrekért kínált Bauer Lillát és társnőit ábrázoló *Kinefónia* című Ada-fotók Kozma zenéjére előadott mozdulatokat mutatnak.

Vincze Gabriella

„OTT KEZDŐDIK A TÁNC, AHOL A REÁLIS ÉLET MOZGÁSA VÉGET ÉR”¹

SZENTPÁL OLGA MOZDULATMŰVÉSZ ISKOLÁJA

Szentpál Olga (született Stricker Olga, 1895–1968) Rabinovszky Máriusz művészettörténész felesége, Zeisel Éva keramikus unokatestvére volt.² Táncművészeti tanulmányát Émile Jaques-Dalcroze helleraui iskolájában végezte. A helleraui Neue Schule für Angewandten Rythmusban 1917-ben szerzett diplomát. A helleraui iskola 1917-es budapesti fellépésén, amelyen Valeria Kratina és Christina Reiser is fellépett, Szentpál (ekkor még Stricker) Olgát az iskola volt tanáráként említik.³ Szentpál Olga 1917-től Lotte Wilkével együtt az Ernst Ferand vezette Budapesti Dalcroze Intézetben tanított, majd 1919-ben önálló iskolát nyitott.⁴ Jelzésértékű módon, egyik első koreográfiája az *Oberon és Titánia* bemutatója, 1920 júniusában a magyar balett fellegvárában, az Operaházban volt. Szentpál Olga az 1920-as évek elején gyakran Bartók-zenére még főleg szóló- vagy kiscsoportos koreográfiákat adott elő, amelyek kosztümjeit Jaschik Álmos tervezte (*Sírató*, 1923, *Medvetánc*, 1923, *Allegro Barbaro*, 1924). Bartók Béla *Allegro Barbaró*jára készített koreográfiáját a későbbiekben többször felújította, egyebek mellett a müncheni tánckongresszusra (1930), ahol a félkörívben elhelyezkedő, törökülésben ülő és a ritmust térdükön verő csoport körül, a Jooss Balett későbbi táncosa, Bauer Lilla táncolta az egyre eksztatikusabbá váló szólót.⁵ Tanítási módszere ekkor még alapvetően Dalcroze-én alapult, amelytől az emberi test mozgáslehetőségeit kutatva, több táncrendszertant is kidolgozva, fokozatosan eltávolodott: új források után kutatva tanulmányozta a régi (olasz, francia, magyar) táncokat, az ekkor születő magyar néptáncot (eljárt a Gyöngyösbokréta előadásaira is), illetve az 1930-as évektől behatóan tanulmányozta a klasszikus balettet is. 1926-ban a Bauhaus-építész Molnár Farkas tervei alapján megépült a Szentpál-iskola, és megalakult a Szentpál-tánc csoport. Ettől kezdve Szentpál Olga iskolája a magyar

¹ Rabinovszky Máriusz: *A tánc*. Budapest, 1946. 7.

² Mind Szentpál Olga, mind Eva Zeisel Stricker lányok voltak: Szentpál Olga leánykori neve Stricker Olga, Zeisel Éváé pedig Stricker Éva. Nagynénjük, Stricker Gina szobrász Kernstok Károly festőművész második felesége volt.

³ Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum. Tiszay-hagyaték.

⁴ L. Merényi Zsuzsa: Szentpál Olga munkássága. (Halálának 10. évfordulója alkalmából). *Táncudományi tanulmányok*, 1978–1979. 284.

⁵ L. Merényi Zsuzsa: Szabadtánc irányzatok. *A színpadi tánc története Magyarországon*. Szerk. Fuchs Livia, és Dienes Gedeon. Budapest, 1989. 235.



Angelo: Laci ugrásmontázs, 1928 előtt.

© Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum

mozdulatművészet legbefolyásosabb iskolájává vált. Szentpál Olga színpadi műveit egyszerre jellemezte a zenei igényesség, és – talán férjének és alkotótársának, Rabinovszky Máriusz művészettörténésznek köszönhetően – az erős képesség, mint a *Dávid* című darab (1932) kapcsán az *Ujság* korabeli tudósítója említi, benne a koreográfus „kitűnően dolgozza fel a teret és a szín és plasztikus hatásokat.”⁶ Szentpál Olga az 1920-as évek második felétől a kor ismert magyar rendezőivel (pl. Hont Ferencsel) társulva gyakran készítette el színdarabok koreográfiáit: első ilyen megbízása a *Szulamit* című színdarab volt (1925), egyik legemlékezetesebb pedig a Hont Ferencsel közös *Az ember tragédiája* a Szegedi Szabadtéri Játékokon (1937). A Szentpál-iskola virágkorának az 1930 és 1942 közötti időszak tekinthető. Szentpál koreográfiáit a 20-as évek második felétől a harmincas évek közepéig egyfajta kísérletezés jellemezte. Gyakran nyúlt új téma után kutatva a természethez: a *Tenger mélyén* (1926) a tengeri fauna és flóra jellegzetes mozgását jelenítette meg. Az 1930 és 1935 közötti időszakban a városi, nagyvárosi témákból született táncok is gyakran szerepelnek a repertoárján: a *Nagyvárosi szimfónia Koldustánc* jelenetében például egy dobogósor mögött frízszerűen vonultak fel a nagyvárosi élet nyomorultjai.⁷ Ez időben kísérletezett a gépies (*Gépember*) vagy a bábúszerű mozgás (*Játékok tánca*)

⁶ Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum. Szentpál Olga hagyatéka, 32. fond, lapkivágat.

⁷ L. Merényi 1978–1979. i. m. 306.



André Kertész: Szentpál-táncosnők, 1935. © Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum



színpadra emelésével is. Kitűnik az ekkor született művek közül a Balázs Béla szövegére készült, Jooss-ot idéző *Baby a Bárban* (kostüm: Bortnyik Sándor, zene: Wilhelm Grosz) és a *Kinefónia* (zene: Joseph Kosma), amelyben a ritmus, kifejezés, a harmónia és a kakofónia harca jelent meg. E két mű Szentpál Olga kísérletezéseinek



Angelo: *Gépember* (díszlet: Angelo), 1935.

© Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum

eredménye, a mozdulatművész életművén belül azonban társtalanok. Az 1930-as évek elejétől, részben a szegedi fiatalokkal való szoros kapcsolata, együttműködése eredményeképpen, Szentpál Olga érdeklődése fokozatosan a régi magyar népi hiedelmek, népballadák (*Júlia szép leány*, *Mária lányok* (1938), *Magyar halottas* (1935) és elmúlt korok történelmi táncainak rekonstruálása (*Renaissance-korabeli udvari táncok*) felé fordult.⁸ Történelmi érdeklődésének eredményeképpen az iskola utolsó rendszerében, amelyet férjével, Rabinovszky Máriusszal közösen írt, bizonyos jellemzőket a középkori képzőművészetből kölcsönzött. Gyakorlatban a rendszert, a második világháború és a mozdulatművészet betiltása miatt, már nem igazán tudta alkalmazni: a házaspár utolsó közös nagy mozdulatművészeti koreográfiájának a *Küzetés a Paradicsomból* (1942, zene: Bartók Béla: *Mikrokozmosz*) mozdulatai azonban részben e rendszer (a trecento táblaképek) alapján lettek kidolgozva. Szentpál Olga rendszerét a tudatosság és a tudatosítás jellemezte. Az iskola táncelméleti munkásságát számos tanulmány és több rendszeren őrzi. A Szentpál-iskola első rendszerétana 1927-ben, a második 1935-ben, a harmadik (említett) rendszeren 1941 őszén keletkezett. Ugyanakkor Lőrinc Györgynek köszönhetően, az 1940-es évektől a Szentpál-iskolában

⁸ A *Magyar halottas* egy XVII. századi népszokást dolgozott fel, miszerint a toron a halott ruhájába beöltöztetik az egyik gyászolót, aki eltáncolja az elhunyt életét. A koreográfiához Szentpál Olga XVI-XVII. századi magyar táncokat használt fel. A *Mária lányok* alapja az a szegedi néphiedelem, hogy aki elzarándokol a „Fekete Mária” kegyképhez, az megtudja a sorsát.



Leichtner Erzsébet: *Játékok tánca*, 1930.

© Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum

alkalmazták Magyarországon először koreográfiáik lejegyzésére Rudolf Laban táncírási rendszerét, így néhány koreográfia (*Mária lányok*) viszonylag könnyen rekonstruálható. „Rendszerünk” – mint írta Szentpál Olga 1941-es, utolsó rendszerében – „meglehetősen hézagmentes logikai rendszer. Mégsem elsődlegesen elméleti megfontoláson alapul, hanem mindig a gyakorlat volt az, amely az elméleti munka menetét előírta.”⁹ Szentpál Olga rendszere négy fő részből állt: formatanból, amely a művészi mozgás szerkezetével, funkciótanból, amely a mozgás lefolyásával foglalkozik, illetve kompozíciótanból és kifejezéstánból. Az iskola 1941-es harmadik formatanában a dinamikai, plasztikai és ritmikai funkciók (egyidejű vagy egymás utáni) összekapcsolása alapján Szentpál Olga a táncnak négy fő jellegét különítette el: az emeltet, az áramlót, az ellentétet és az egyenletet.¹⁰ Ugyanekkor, a rendszeren alkotásakor, kis cédulákon fő jellemzőjük (eredetük, hangulatuk, stílusuk) alapján is csoportosította a műveket, amelyeken a gótikushoz a *Mária síralmat* és a középkori táncokat, barokkhoz a *Sarabandét*, klasszicitás alá Lőrinc György két koreográfiáját, a *Kánkánt* és a *Metamorphosist*, illetve a *Szüreti tánc* egyes részeit (*Adonisz* és *Aphrodité*) sorolta. Stílusuk szerint megkülönböztetett magas táncot (*Mária lányok*), ellentéteset (*Ádám és Éva*) és primitívet (*Allegro Barbaro*).

⁹ L. Merényi 1989. i. m. 233.

¹⁰ Szentpál-iskola, 1941-es Rendszeren. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum. Szentpál Olga hagyaték, 32. fond.



Leichtner Erzsébet: Szentpál-előadás, 1940 körül. © Kiss Ferenc

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 áramló jellegnél a test centrumai kiegyensúlyozottak, és azok indítják el izomcsoportról izomcsoportra a hullámzó mozgást. Az egyenletes mozgásstílus alkalmazásakor az egész test egy felületként értelmeződik, az egyes testrészek a 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 „hűvös tárgyila-

gosság”, amely mögött lelki közöny, de céltudatosság is meghúzódhat. Az ellentétes jelleget (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 diszsonancia keletkezett), képzőművészeti párhuzamaként az alkotók az expresszionizmust és a németalföldi késő gótikus művészetet említették. Ritmikailag is expresszivitás: szabálytalanság (szaggatottság, rubató) 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. Tehát 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 irányban mozdultak el, miközben az egymásnak megfelelő testrészek a párukkal ellentétes irányt vettek (előre-hátra, illetve jobbra-balra), mozgásukhoz dinamikai tulajdonság is társult: prés (összeszorítás), illetve szétfeszítés. Az 1941-es formában, az ellentétes jellegbe foglalás 1942 után kissé háttérbe szorult. A második világháború után Szentpál Olga azon az úton haladt tovább, amelyet az 1930-as években a *Magyar halottas* vagy a *Júlia szép leány* képviselt: a régi történelmi táncokat, illetve a népi táncokat tanulmányozta tovább. A mozdulatművészet betiltása (1950) után, Szentpál Olga az Állami Balett Intézet (ma Magyar Táncművészeti Főiskola) történelmitársastánc-tanára lett, és a néptáncok gyűjtésének és elemzésének módszereit is kidolgozta.

VÁLOGATOTT KOREOGRÁFIÁK:

Fúriatánc, zene: Gluck, kosztüm: Jaschik Álmos, bemutató: 1921, táncolta: Szentpál Olga

Sírató, zene: Bartók Béla, kosztüm: Jaschik Álmos, 1923, táncolta: Szentpál Olga

Medvetánc, zene: Bartók Béla, kosztüm: Jaschik Álmos, 1923, táncolta: Szentpál Olga

Fegyvertánc, zene: Jemnitz Sándor, kosztüm: Jaschik Álmos, táncolta: Szentpál Olga
Allegro Barbaro - Barbár tánc címmel is előadva, zene: Bartók Béla, kosztüm: Jaschik Álmos, 1924

Tenger mélyén, zene: Jemnitz Sándor, 1926

Szüreti tánc, zene: Szkrjabin, 1926

Haláltánc, 1929, zene: Corelli

Káriai áldozati tánc, 1930, zene: Bartók Béla

Kinefónia, 1932, zene: Joseph Kosma, kosztüm: Jaschik Álmos

Baby a bárban, 1932, zene: Wilhelm Grosz, kosztüm: Bortnyik Sándor

Nagyvárosi szimfónia, 1932, zene: Csajkovszkij/Fucik

Gépember (rendezte: Keleti Márton), 1935, díszlet: Angelo

Mária lányok, 1938

Magyar halottas, 1935, XVI-XVII. századi motívumokkal és zenével

Kiűzetés a Paradicsomból, zene: Bartók Béla: Mikrokozmosz, 1942

Vincze Gabriella

„AZ EGÉSZSÉG ÉS SZÉPSÉG ÚTJÁN”¹KÁLLAY LILI MOZGÁSMŰVÉSZETI ISKOLÁJA²

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,³ ezért zenei irányban tanult tovább: a Fodor Ernő Zeneiskola zongoraszakán, majd a Zeneakadémia zongoraszakán nyert zenei képesítést. 1918-ban beiratkozott a Fodor Ernő Zeneiskolához kötődő Ernst Ferand vezette Budapesti Dalcroze Intézetbe, ahol megismerte a szabad tánc Dalcroze-irányzatát.⁴ Ez irányú ismereteit a húszas évek első felében Hellerauban (1923), majd Laxenburgban (1925), egyebek mellett Valeria Kratina, Baer Friss és Rosalia Chladek tanítványaként tovább mélyítette. 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 ismertette, a ritmusokat tapsolva és ellenpontozva tanította nekünk.”⁵ 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.⁶ 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.⁷ 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

¹ Kállay Lili: Egészség és szépség, Út a szépség és fiatalság felé. *Színházi Élet*, 10. 1930. no. 41. 80.

² Kállay Lili nevét alkalmanként Kállai Lilinek is írják, mivel a művésznő idősebb korában a Kállai Lili névváltozatra tért át.

³ Kállai Lili 90 éves. Fejezet a magyar mozgásművészet történetéből. *Táncművészet*, 1990, 11. 20.

⁴ Uo., 20.

⁵ Uo., 20.

⁶ Kállai Lili: Mozgásművészeti rendszerem. II. *Táncművészeti dokumentumok*, 1983. 95.

⁷ Kállai 1990. i. m. 20. Ugyanezt ld.: [n. n.] Beszélgetés a tánc jövőjéről. Lábán Rudolf, a mozgásművészet úttörője Budapesten. Lapkivágat. Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum. Kállay Lili hagyatéka, 6. fond.



Kállay-iskola: mozgástanulmány, 1920-as évek eleje.

© Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum

Wigmannak köszönhetően pedig, aki talán mesterei közül a legnagyobb hatást tette rá, oktatási rendszere alappillérvé vált, hogy a növendékei átéljék, beleéljék magukat a táncba.⁸ A Kállay-iskola 1922-ben nyílt meg. A Kállay-táncsoport megalakulására 1928-ban került sor.⁹ 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 utánzás gépiessé teszi a mozgást.¹⁰ Kállay Lili a mozgás és kifejezőképesség fejlesztésével a mai élet követelményeinek megfelelő embert akart nevelni, ezért nemcsak a testtel foglalkozott, hanem az emberi képességek (akaraterő, gyors reagálóképesség, 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.”¹¹

Rendszerének nagyon fontos eleme volt az egészség. Erről minden anyagot összeszedett. A növendékek anatómiát is tanultak, még boncoltak is.¹² Rendszerének jelentős részét a légző-lazító gyakorlatok képezték. A test középpontjából, léggzssel indította a mozgást, elérve ezzel, hogy a 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.¹³ 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 légzésre, 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.”¹⁴ A képesség-

⁸ Kállay Lili emlékei a mozgásművészet hőskoráról. Az interjú Gelencsér Ágnes és Körtvélyes Géza készítette. *Táncművészeti dokumentumok*, 1982. 195.

⁹ Dienes Gedeon: *A mozdulatművészet története*. Budapest, 2005. 141-142.

¹⁰ Kállay 1990. i. m. 20.

¹¹ Kállay Lili: *Mozgásművészeti rendszerem*. I. *Táncművészeti dokumentumok*, 1982. 197-198.

¹² Detre Katalin interjúja Brandeis Elzával (magántulajdon).

¹³ Kállay 1990. i. m. 22.

¹⁴ Fuch Livia: Nem sokat, inkább jól! Beszélgetés Fáy Máriával. *Táncművészet*, 1990, 12. 22-23.



Kállay-csoport: *Ritmusok*, 1930-as évek.

© Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum

fejlesztő (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.).¹⁵ 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 (napsárga, zöld, vörös) vitte színre különböző megvilágításokkal, vagy a *Hídavatás*, amely Arany János *Hídavatás* című balladájából indult ki. A haláltáncokat idéző Arany-balladát a budapesti Margit híd felavatását követő öngyilkossági hullám (a sok hídról való vízbe ugrás) ihlette, a versben szinte filmszerű gyorsasággal tűnnek fel, és válnak a víz martalékvá 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.¹⁶ Kállay Lili legfontosabb tanítványai az erdélyi származású, később Izraelben letelepedő és tanító Balázsfalvy Muci és a magyar mozdulatművészet „ugróbajnoka”, Brandeisz Elza voltak. A második világ-

¹⁵ Kállai 1983. i. m. 106.

¹⁶ Dienes 2005. i. m. 142.

háború árnyékában, a zsidótörvények életbe lépésekor az iskolát Brandeisz Elza segítségével tartották fenn, úgymond az ő neve alatt működtették. 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.¹⁷ A második világháború után – a kommunista rezsim hatalomra kerülésekor – Kállay Lili küzdött a legtovább a mozdulatművészet betiltása ellen.¹⁸



Brandeisz Elza ugrás közben, 1930-as évek eleje. Magántulajdon

VÁLOGATOTT KOREOGRÁFIÁK:

Templomtánc, zene: Ákom Lajos, 1925

Ördögtánc, zene: Chopin, 1925

A színek élete, zene: Liszt Ferenc, 1930

Játékdoboz, zene: Debussy, 1930

Groteszk marsch, zene: Basque, 1930

Magyaros tánc, zene: Bartók Béla, 1931, táncolta: Brandeisz Elza és Balázsfalvy Muci

Ritmusok (Lábritmusok címen is), ütőhangszerrel kísérvé, 1930-as évek

Dualis, 1932, előadta: Balázsfalvy Muci és Brandeisz Elza

Hídavatás, zene: Székely Endre 1932

Parallel és ellenmozgás, 1934

Tűztánc, zene: Falla, 1934 k., előadta: Brandeisz Elza

¹⁷ Detre Katalin interjúja Brandeisz Elzával (magántulajdon).

¹⁸ Dienes 2005. i. m. 142.

Vincze Gabriella

„A STÍLUS–STÍLUSOSSÁG = MŰVÉSZET”¹

BERCZIK SÁRA MOZGÁSMŰVÉSZETI ISKOLÁJA

Berczik Sára (született Perczel Sára, 1906–1999) nyitotta meg az öt nagy magyar mozdulatművész közül legkésőbb, 1932-ben az iskoláját,² amely az 1940-es évekre a legmodernebb magyar mozdulatművészeti iskolává vált. A tánccsoport vezető táncosai ekkor Szöllősi Ágnes és E. Kovács Éva voltak, ám itt tanult mozdulatművészetet Susanna Egri (Egri Bianco Danza, Torino) táncművész, illetve Heller Ágnes filozófus is. Egyes Berczik-módszert tanult növendékek, mint Dévény Anna, abból kiindulva saját gyógytornarendszert hoztak létre. Berczik Sárának ugyancsak fontos szerep jutott a magyar mozdulatművészet betiltása után: a Testnevelési Főiskolán művészi tornát oktatott, illetve ritmikus sportgimnasztika edző lett. Berczik Sára abban is különbözött a többi mozdulatművésztől, hogy nem hivatalos úton szerezte meg a mozdulatművészet oktatására képesítő állami diplomát.³ Magyarországon nem végzett komolyabb mozdulatművészeti tanulmányokat. Ezért a többi iskola mindig kicsit kívülállóként tekintett a balett és zene felől érkező művésznőre. Csodagyermekként nevelőanyja és nagynénje, Perczel Karola balettművész vezette be a tánc világába, aki külföldi balett-társulatok tagjaként az első világháború kitérését megelőzően több mint tíz éven át járta Európát.⁴ Berczik Sára öt-tíz évig nagynénjétől,⁵ illetve rövid ideig Nirschy Emília balettművésztől klasszikus balettet (orosz és olasz iskolát) tanult. Tánctanulmányaival egy időben zenei tanulmányokat folytatott, később zenei diplomát is szerzett. A Zeneakadémia zongora szakán 1926-

¹ Idézet Berczik Sárától. Ld.: Devecseri Veronika: Berczik Sára egyetemes táncművész. *Táncudományi tanulmányok*, 1996–1997. 52.

² Az öt nagy iskolaalapító: Dienes Valéria, Madzsar Alice, Szentpál Olga, Kállay Lili és Berczik Sára.

³ A 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 befejezett táncosok kerülhettek, a mozdulatművészet oktatását a Mozdulatkultura Egyesület felügyelte. A külföldi diplomákat ekkortól nem fogadták el.

⁴ Devecseri 1996–997. i. m. 43. A szerző Devecseri Veronika táncpedagógus, Szöllősi Ágnesnek, Berczik Sára egyik kiemelkedő tanítványának a lánya.

⁵ Szöllősi Ágnes: Beszélgetés Bercik Sárával 1977 júliusában. *Táncművészeti Dokumentumok*, 1977. 58.



Fotó Fekete: *A halál és a lány* (zene: Schubert),
a képen Szöllősi Ágnes és E. Kovács Éva, 1946.
Magántulajdon



Hajós Klára és Winter Jocó egy ismeretlen Berczik-koreográfiában, 1930-as évek vége. Magántulajdon

ban, az ének szakon 1931-ben szerzett diplomát.⁶ Zenetanulmányai közepette, a tanult zene és a mozgás között párhuzamokat keresve döbbsent 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 mozdulatoknak milyen újfajta összefűzése lehetséges. 15 évesen, amikor Ehrlicher Gusztáv, a Harmónia Koncertiroda munka-

⁶ Devecseri 1996/1997. i. m. 43.

társa megnézte egy művészi improvizációját, abban Ella Ilbach mozdulatait fedezte fel, így rábeszélte Perczel Karolát, hogy Berczik Sárát vigye Bécsbe tanulni. Berczik Sára a mintegy ötletes bécsi tanulmányútja során⁷ egyszerre négy helyet látogatott: Ellen Tells, a Wiesenthal nővérek, a bécsi Opera balettmesterének, Carl Godlevszkinnek az iskoláját és egy Mensendieck-módszer szerint oktató intézményt.⁸ Hazatérve, 1922 októberében és 1923 februárjában két klasszikus táncestet tartott, részben balett-, részben modern számokkal: az előbbire példa a Grieg *Poetische Tonbilderjére* lejtett tánc, amelyben a tavasz és nyár hangulatát, képeit tolmácsolta spiccen.⁹ Az utóbbit a Lasson zenéjére táncolt *Fohász* vagy a Wagner zenéjére előadott *Tűzvarázs* képviselte, amelyeknél Berczik Sára az Ellen Tellséknél látott megoldásokhoz nyúlt: bő, görögös ingben, fekete drapériával letakart dobogón táncolt. A *Tűzvarázsban* 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.¹⁰ Nem sokkal ezután nagynénje betegsége miatt felhagyott táncos karrierjével, és ezután kizárólag a táncoktatásnak szentelte életét. 1932-ben nyitotta meg mozdulatművészeti iskoláját, amelyhez az alapvetően balett képzettségű táncosnak a mozdulatművészeti tanulmányokat Kállay Lili mozdulatművész igazolta. Ebben a periódusban gyakran nagynénje volt tanítványai (például Hajós Klára) jártak az órájára. Berczik Sára oktatási elvei az egyéni képességek fejlesztésén alapultak.¹¹ „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 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.¹² 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 tuda-

⁷ b. m.: Perczel Sári debüje. *Világ*, 1922. október 31. Újraközölve: *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*. Összeáll. Lenkei Júlia. Budapest, 1993. 30.

⁸ Devecseri 1996–1997. 41–44.

⁹ Perczel Sári II. klasszikus táncestélyének programja, 1923. február 18. Vigadó. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, ltsz.: TA/TA886/165.

¹⁰ Berczik Sára visszaemlékezése, idézve: <http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/mozdmuv/szemely/berczik2.htm>, az utolsó letöltés dátuma: 2013. 09. 11.

¹¹ E. Kovács Éva szóbeli közlése, 2013.

¹² Detre Katalin interjúja E. Kovács Évával, 2006 (magántulajdon).

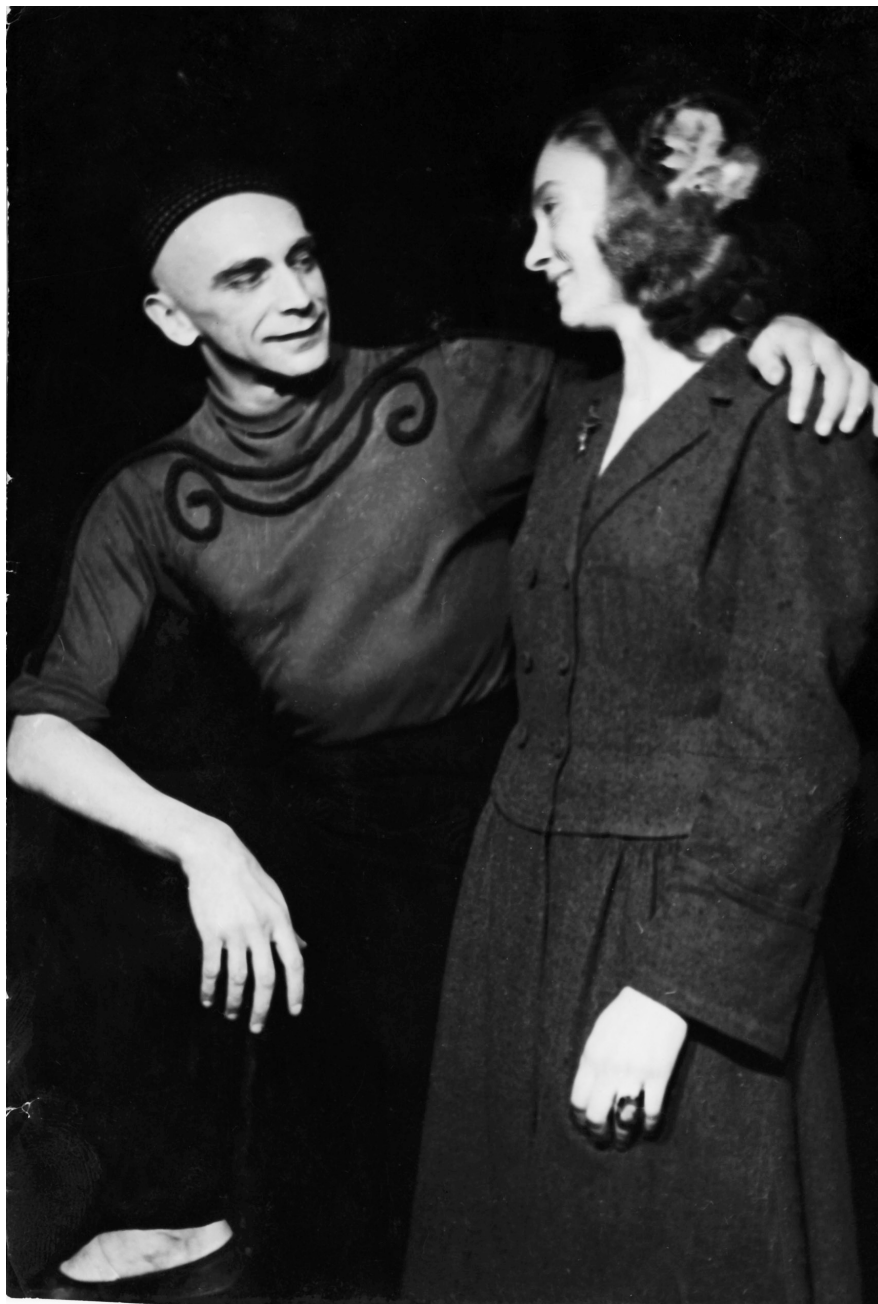


Otto Croy: *Pietà* (zene: Ottorino Respighi),
a képen E. Kovács Éva, 1946. Magántulajdon

tosítását 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 *Pietában* 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, kitörési kísérlete



Márk Tivadar (?): A *Pietà* kosztümje, 1946. © Orkesztika Alapítvány – MOHA
– Mozdulatművészek Háza – Mozdulatművészeti Gyűjtemény



Várkonyi László: E. Kovács Éva és Harald Kreutzberg,
1946–47. Magántulajdon

kudarcot vallott.¹³ 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.¹⁴ 1947-ben a Berczik-növendék, E. Kovács Éva¹⁵ a bécsi nemzetközi művészeti keretében, Kreutzberggel, Rosalia Chladekkel és a Wiesenthal-csoporttal egy műsorban lépett fel,¹⁶ amely olyan sikeres volt, hogy 1947. június 20-án a bécsi Uránia nagytermében szólóestet adott.¹⁷ Szólóestjén bemutatta a *Cellában-t* vagy a *Belső hangot* is. 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.”¹⁸ Ugyancsak ekkortájt, 1946 nyarán, Szöllösi Ágnes és E. Kovács Éva Párizsban az Avenue des Champs-Élysées-n felállított színpadon egyebek mellett Brahms *Magyar táncára* koreografált Berczik-táncot mutattak be.¹⁹ E. Kovács Éva 1947-ben, Párizsban, egy kisebb stúdióban, szólóestet is adott.²⁰

A mozdulatművészet 1950-es betiltása után a Berczik-iskola lett a magyar mozdulatművészet egyik átmentője, Berczik Sára kisebb módosításokkal (a művészeti munka elhagyása miatt) ugyanazzal az esztétikai szemlélettel, ugyanazt a módszertant oktatta 1932-től haláláig.²¹ Tanítványa, E. Kovács Éva Mészáros utcai lakásában ugyancsak tovább folyt és a mai napig folyik módszerének oktatása.

¹³ E. Kovács Éva szóbeli közlése, 2013.

¹⁴ *Nyolc magyar táncművészről Bécsről*, lapkivágat, 1946 (magántulajdon). E. Kovács Éva később meglátogatta Kreutzberget Salzburgban is.

¹⁵ E. 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.

¹⁶ A *Szabadság* 1947. július 4-i cikke idézi: *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*. Összeáll. Lenkei Júlia. Budapest, 1993. 209.

¹⁷ A program másolatát közli: *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*. Összeáll. Lenkei Júlia. Budapest, 1993. 206. E. Kovács Éva két szólóestre és egy csoportos fellépésre emlékszik.

¹⁸ Detre Katalin interjúja Brandeisz Elzával (magántulajdon).

¹⁹ Devecseri Veronika szóbeli közlése, 2013. A pontos helyszín a Champs-Élysées-n álló bank előtt volt.

²⁰ E. Kovács Éva szóbeli közlése, 2013. A fellépés egy kisebb stúdióban lehetett (egy teremben adtam elő a táncot – mondta E. Kovács Éva), de a művészről a pontos helyszínre nem emlékezett.

²¹ Fenyves Márk: Orkesztika és Dr. Dienes Valéria, Berczik Sára és a Berczik-iskola. *Mozdulat – a magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*. Szerk. Beke László, Németh András, Vincze Gabriella. Budapest, 2013. 181.

VÁLOGATOTT KOREOGRÁFIÁK:

- A hunok lánya*, zene: Bartók Béla: *Allegro Barbaro*, 1940-es évek, E. Kovács Éva számára
- A halál és a lány*, zene: Schubert, 1946, Szöllősi Ágnes és E. Kovács Éva számára
- Elemek táncszvit*, 1943 (*Föld*, zene: Bartók Béla. *Víz*, zene: Grieg. *Tűz*, zene: Prokofjev), E. Kovács Éva számára
- Gótikus korál*, zene: Bach, 1944-től többen is előadták (Szöllősi Ágnes/Susanna Egri)
- Cellában*, zene: Brahms, 1946, táncolta: E. Kovács Éva
- Őszi levelek*, zene: Kodály Zoltán, 1944, Susanna Egri számára
- Allegretto és allegro*, 1944, Susanna Egri számára
- Pietà*, 1940-es évek, E. Kovács Éva számára
- Szenzáció*, zene: Ibert, 1944, Susanna Egri számára
- Belső hang*, 1947, E. Kovács Ágnes számára
- Gnóm*, zene: Muszorgszkij, 1946, Szöllősi Ágnes számára
- A hammelni patkányfogó*, zene: Schumann-Tausig, 1946, Szöllősi Ágnes számára
- Ideális piccolo*, 1944, E. Kovács Éva számára
- Forgató, Andalgós, Párnás*, zene: Bartók Béla, 1946, előadta: Szöllősi Ágnes és E. Kovács Éva
- Cigány tánc*, 1940-es évek, Szöllősi Ágnes számára