Mozdulat – magyar mozdulatművészet
a korabeli társadalom és művészet tükrében

MOZDULAT –
magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében

Szerkesztette
Beke László
Németh András
Vincze Gabriella

Gondolat Kiadó
Budapest, 2013

A kötet a budapesti Iparművészeti Múzeumban 2012. szeptember 7-én
„*Mozdulat*”. *A magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében* címmel tartott tudományos szimpózium
előadásainak szerkesztett anyagát tartalmazza.
A szimpózium az MTA BTK Művészettörténeti Intézet által az Iparművészeti
Múzeumban rendezett „*Mozdulat*” *A magyar mozdulatművészet története és kapcsolatai 1902 és 1950 között* című kiállításának
(koncepció: Beke László, kurátor: Vincze Gabriella;
2012. június 28–2012. szeptember 9.) kísérő programjaként valósult meg.
Támogatta az NKA.

A kötet kapcsolódik a K68484 sz.
Életreform mozgalmak és a reformpedagógia című OTKA- kutatáshoz
(Témavezető: Dr. Németh András)

A kötetet lektorálta
Dr. Bolvári-Takács Gábor
Dr. Mizerák Katalin

Borítóterv
Mayer Éva

A felhasznált kép forrása: Ismeretlen fényképész:
Brandeisz Elza és Bauer Sári ugrás közben,
1940-es évek eleje, magántulajdon (Kállai-iskola)

© Szerkesztők, 2013
© Szerzők, 2013
© Fotográfusok, 2013

Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás,
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás
a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulásához van kötve.

A kiadásért felel Bácskai István
Szöveggondozó Simon Adri
Műszaki szerkesztő Pintér László
Tördelő Lipót Éva
Nyomta és kötötte Rolling-Site Nyomda

ISBN 978 963 693 501 6

Tartalom

BEKE LÁSZLÓ: Művészet-e a mozdulatművészet? – művelődéstörténeti szerepek 7
NÉMETH ANDRÁS: Életreform-törekvések és táncpedagógiai reformok a 20. század első felében 15
BORECZKY ÁGNES: Más művészet – új közönség
A mozdulatművészet és a korabeli társadalom 52
DETRE KATALIN: Testkultúra, életreform, egészség, szépség, szabadidő 84
TÉSZABÓ JÚLIA: Mozdulatművészet és tánc a baba- és bábművészetben 97
VINCZE GABRIELLA: Kelet a magyar mozdulatművészetben 123
FÜGEDI JÁNOS: A Lábán-kinetográfia a Szentpál-iskolában 142
LŐRINC KATALIN: Egy örökség birtokában: Lőrinc György és Merényi Zsuzsa 164
FENYVES MÁRK: Orkesztika és Dr. Dienes Valéria, Berczik Sára és a Berczik-iskola 177
LŐRINCZ VIKTOR: Párhuzamos életrajzok: Kemény Ferenc – a sport, a pedagógia, a pacifizmus és a művészet kapcsolódó hálózatai 191

BEKE LÁSZLÓ

Művészet-e a mozdulatművészet? – művelődéstörténeti szerepek

Előadásomnak több szerepet is szántam: szeretném bevezetni a szimpóziumot az egyidejűleg itt – az Iparművészeti Múzeumban – látható, és az *Art Deco*-tárlathoz (Horányi 1912) kapcsolódó *Mozdulat* című kiállítás kontextusába állítva, továbbá dióhéjban beszámolnék a kiállítás és kutatásaink eddigi eredményeiről. A többes szám első személy az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont (átszervezett) Művészettörténeti Kutatóintézetét és annak is először „két világháború közötti", majd „mozdulatművészeti" és végül „Fotótörténet és Performativitás" munkacsoportját jelenti.

Egyúttal köszönetet mondunk az együttműködőknek, az ELTE PPK Életreform és reformpedagógia kutatócsoportjának, Németh Andrásnak és munkatársainak, az MTA Tánctudományi Munkabizottságának (Bolvári-Takács Gábor és Felföldi László), az Iparművészeti Múzeumnak a helyszín biztosításáért.

A címben szereplő kérdésre – „művészet-e a mozdulatművészet?" – a válasz: igen is, meg nem is, ami nem éppen egyértelmű felismerés. A cím folytatása – „művelődéstörténeti szerepek" – utalás arra a diszciplináris problémára, hogy a mozdulatművészet szerves kapcsolatban áll ugyan a táncművészettel, de több is, kevesebb is annál, mint ahogy a művelődéstörténet is több és kevesebb, mint a művészet vagy a kultúra. Célom tehát egyfelől

néhány definíciós kísérlet felvázolása, másfelől egy olyan kapcsolatrendszer vázának bemutatása, melynek egy – önmagában is szinte áttekinthetetlen – szeletét egy narratíva – családtörténet formájában már megírta Repiszky Tamás *Ágas-bogas családfa* című munkájában, Madzsar Alice felmenőit és családtagjainak családi kapcsolatait kikutatván (Repiczky 2012). A többiről szolgáljon például egy diagram, mely mintegy 3-400 nevet tartalmaz, és nem nagyon lehet mondani egyikről sem, hogy „nem fontos". Számomra eleve az összefüggések rendszere a leglényegesebb, az egész hálózatból derül csak ki igazán, mi is az a mozdulatművészet. Jelen kötetben Boreczky Ágnes is közöl egy hasonló diagramot, mely azonban inkább szociológiai kapcsolatrendszert ábrázol.

Ennek a kutatásnak számomra a legfontosabb eredménye, hogy nyilvánvalóvá vált: a 20. század folyamán a tánc a művészetek királya, pontosabban királynője, mert egyszerre a legtisztább, legegyszerűbb és legredukáltabb, illetve a legkomplexebb és legtitokzatosabb, mert médiuma maga az emberi test. Hasonló eredményre jut Hans Belting is képelméleti (képantropológiai) szempontból, amikor az összes médium közül magát a testet emeli ki, de Beltingnek mások a szempontjai (Belting 2003, 13–16).

A mozdulatművészet az emberi mozgás kiművelt, esztétikus, kifejező és funkcionális formáinak gyakorlata és tudománya, mely egyben lehet akár művészet is. (Tekintsük ezt a mondatot akár kiindulópontot képező definíciónak is.) Más és más megnevezések azonban eltérő definíciókra, megközelítésekre, iskolákra és tendenciákra utalnak. Én nem véletlenül a mozdulatból és nem a mozgásból indulok ki, mert számomra Dienes Valéria felfogása az irányadó (aki aztán a mozdulatot a tudomány magasába emelve orkesztikáról beszél). De jellemző az is, hogy a német Bewegungskunst, melynek a magyar akár tükörfordítása is lehetne, egyértelműen magán viseli az expresszionizmus hatását. Táncművészeti szempontból találónak látszik a „szabad tánc" (freie Tanz), Rudolf Steinernél euritmiáról van szó, a franciák a

mime-mel (mime corporellel) kísérleteznek, angolul pedig nem tudok jobb kifejezést műfajunkra, mint az „art of movement", Dienes Valéria esetében pedig az „orchestics" (oroszul: „dvizsenyije zseszt", „hudozsesztvennoe dvizsenyije", „iszkussztvo dvizsenyija"?).

Külön tanulmányozandó a két iskolaalapító, Dienes Valéria és Madzsar Alice viszonya, mely eltérő ideológiai orientációik ellenére mindvégig baráti marad. Dienes matematikusként és filozófusként indul, Henri Bergson tanítványa, Isadora és Raymond Duncan követője, a pszichológia érdekli és eljut a római katolikus vallásig (misztériumjátékok). Madzsar Alice Jászi Oszkár testvére, nem annyira a művészet, mint az egészségvédelem és a feminizmus érdekli. Baráti köre, Palasovszky Ödön, Molnár Farkas, Bortnyik Sándor, Hevesy Iván (úgy is, mint a Zöld Szamár Színház alapítói) vonják be színpadi produkciókba, illetve a munkásszínjátszásba. Itt a zenei hozzájárulás Kozma Józsefnek köszönhető, aki később Berlinben és Párizsban működik.

Kassák Lajos Munka-csoportjának baloldalisága inkább munkásmozgalmi színezetű, mint Madzsarék polgári miliője. Kassák már az 1910-es években, majd a bécsi emigrációban az 1920-as évek első felében előadóművészeti turnékat szervez első feleségével, Simon Jolánnal a Felvidéken – utóbbi a mozdulatművészet sajátos egyéni variánsának tekinthető. A Kassák Múzeum *Kontaktzóna* című kiállításán, ugyancsak 2013-ban megkíséreltük feldolgozni az érsekújvári születésű Kassák és a fotómontázzsal és szociofotóval is foglalkozó Munka-csoport szlovákiai kapcsolatait, nem utolsósorban földijével, a 70. születésnapját ünneplő Juraj Meliš szobrászművésszel, aki évtizedeken át szervezte a mester szlovák–magyar recepcióját. Kassák mozdulatművészeti és tánckapcsolatait erősítette fogadott lánya, Nagy Etel és az őt fényképező Lengyel Lajos tipográfus, montázskészítő és fotográfus munkássága.

A szlovák–magyar kapcsolatok lényegesen természetesebbek voltak az I. világháború előtt, mint Trianon után, az Osztrák–

Magyar Monarchiában a szellemi és ideológiai kommunikáció ugyanolyan gyors volt Budapest és Bécs között, mint a későbbi utódállamokban és Nyugat-Európában. A svájci Émile Jaques Dalcroze zenepedagógiája és Bess M. Mensendieck holland–amerikai orvosnő testkultúramódszere egyaránt jelen volt nálunk és Bécsben, mint ahogy az Orosz Balett és a Svéd Balett Párizsban, vagy az előbbi Budapesten. A (film-) zeneszerző Kozma József egyaránt otthon érezte magát a két világháború között Berlinben és Párizsban, a horvát művészek megjelentek az 1925-ös nemzetközi *Art déco* kiállításon. A Polányi-rokon Striker-Zeisel Éva keramikus vagy Kepes György korán elvetődött New Yorkba, és világhírű tervezővé vált. Mindezeket a tendenciákat egyre több kutatás vizsgálja. Ugyanígy lesz egyre teljesebb a szellemi, ideológiai és politikai irányzatok térképe is, melyek közül a baloldaliság különböző formái, a marxizmus, a szociáldemokrácia és a kommunizmus – melyek a Tanácsköztársaság hónapjaiban kulminálnak – a mozdulatművészek kapcsolatai között is keverednek ezoterikus vallásossággal, keleti miszticizmussal, jógával, teozófiával és antropozófiával. Dienes Valéria hagyományos keresztény vallásosságot ötvözi modern pszichológiával és filozófiával.

A harmadik iskolaalapító, Szentpál Olga a Dalcroze-módszer elsajátítása után érkezett haza. Férjével, Rabinovszky Máriusz művészettörténésszel együtt a második világháború után is munkálkodik a képzőművészet és a tánc kapcsolatán. Kövesházi Ágnes Madzsar-tanítvány; édesanyja a neves szobrász, Kövesházi Kalmár Elza együttműködik a Palasovszky-színházzal – díszleteket készít számára. Többé-kevésbé önálló utat járt, de a többiekkel is változatos kapcsolatot tartott fenn Korb Erzsébet festőművész és lánya, a Szentpál-tanítvány Korb Flóra táncos, Berczik Sára, Mirkovszky Mária, Merényi Zsuzsa, Lőrinc György és még számosan a „csak iskolába járók" közül.

Ha rendszerekben gondolkodunk, elhelyezhetjük a mozdulatművészetet interdiszciplináris és intermediális kapcsolatai

hálózatában. Ezek az iskolák ugyanúgy törekedtek tanítani, helyesen és egészségesen élni, sportolásra buzdítani, mint korszerű mozgáskultúrát, egészséges csoportszellemet kialakítani, a gyerek (és a felnőtt) nevelésében a játék szerepét felfedezni (lásd Tészabó Júlia kutatási eredményeit, szimpóziomunkon is). A munkásmozgalomban és más társadalmi csoportosulásokban előtérbe került a torna, testnevelés, testedzés, a szabadidő eltöltésének olyan jellemző formái, mint a kirándulás, vagy a tömegsportok olyan lokális változatai, mint a szpartakiádok vagy a cseh Sokol mozgalom látványos felvonulásai. A mozdulatművészet magára vonja a pedagógia, a pszichológia, a szociológia, az orvostudomány (az anatómia, a terápia), később a művelődéstörténet és a művészettörténet érdeklődését. Az egyes életutak, mint Madzsar Alice (Zaletnyik–Repiszky 2012), illetve Borbiró Clarisse (Bibó 2012) tanulmányozása során kiderül, hogy milyen természetességgel válnak mozdulatművészek táncosokká és koreográfusokká vagy gyógytornászokká.

Az iskolákként megjelenés megtalálja a maga pandanjait a kor iparművészeti, alkalmazott grafikai, dizájn- és „szabad”-iskoláiban, mint a Budapesti Műhely vagy Jaschik Álmos szabadiskolája és számos más csoportosulás, melyek közül több a weimari–dessaui Bauhausot választja példaképül.

Ahogy a pedagógiatörténet vagy a művelődéstörténet életreform-mozgalmakról beszél már a 19. században, úgy figyelik meg a művészettörténészek az életreform összefüggéseit a Gesamtkunstwerk megvalósulásaival. (Lásd Magyarországon a gödöllői művésztelep működését, Európában az Asconában és a Monte Veritàn koncentrálódó művészeti és életreform-mozgalmakat.[1])

[1] Harald Szeemann svájci művészettörténész három kiállítást rendezett a művészet és az életreform összefonódásának bemutatására; az első a *Monte Verità* (Szeemann 1978) másik kettő a *Junggesellenmaschinen* (Clair–Szeemann 1975) és a *Gesamtkunstwerk* (Szeemann 1983). A téma művészeti-szellemi-ideológiai vonatkotásaihoz jól kapcsolódik az 1986. évi *Spiritual in Art* kiállítás. (Vö. Tuchman–Freeman 1986.)

Különösen evidens ez a tendencia a 19. század végi szimbolizmusban és szecesszióban, de jelen van a többi izmusban is: főleg a futurizmusban, az expresszionizmusban, a dadában és a szürrealizmusban, de még a kubizmusban, az absztrakcióban, a konstruktivizmusban és a többi nonfiguratív irányzatban is, majd ismét feloldódva egy art decóban és újklasszicizmusban.[2] Hiszen ahogy a Kandinszkij és társai festészetében a teljesség igénye megszólaltatja a színek és a formák zeneiségét, valójában ugyanez a vágy vezet a végső letisztulás irányába is. (Jól példázza ezt a történeti folyamatot a *Dancer sa vie* című kiállítás 2011-ben a párizsi Centre Pompidou-ban [Macel és Lavigne, 2012].) A tánctörténetben is megfigyelhető ez a pulzálás a komplexitás és a letisztulás között: itt is megtörténik a klasszikus balett modernizálódása (már Nizsinszkijnél is), az újklasszicista letisztulás (Isadora Duncan), a folklorisztikus hatás (más és más módon Bartóknál és Kodálynál, illetve Bethlen Margitnál és Tüdős Kláránál). Az avantgárd jelentkezésében pedig egyaránt jelen van a radikális experimentalizmus és a mindennapi életben feloldódás vágya. A második világháború utáni modernista tendenciák mindegyikéből kiveszi a mozgás és a tánc a részét: informel, pop art, happening és fluxus-event. A fejlődés csúcspontja ebben a szakaszban 1968 életet és művészetet egyesítő eufóriája. A jelenség nemcsak retró formájában, de megújulva is előtűnik a művészi torna új változataiban, a performanszban, vagy a tánc- és mozgásszínházban.

Sajátos intermediális vagy multimediális kapcsolódási formák alakulhatnak ki a mozdulatművészet, illetve a tánc és a zene, a

[2] A 20. század eleji izmusok magyar párhuzamai, a Nyolcak és a Kassák Lajos körüli aktivisták egyszerre tanúskodnak a nyugat-európai hatások recepciótörténetéről, de Lesznai Anna, Balázs Béla, Bartók és Kodály és mások alakján keresztül a Vasárnap Társaság filozófiai és zenei körével való kapcsolatról is. Képzőművészeink ismét csak autentikus elődöket tudhatnak magukénak, ha a szobrászati és festészeti mozgásábrázolás olyan képviselőit idézzük, mint Izsó Miklós, Telcs Ede, Vedres Márk, Lux Elek, illetve Székely Bertalan.

többi előadó-művészet és a képzőművészet, iparművészet, sőt építészet között. Bartók triászában nehéz eldönteni, hogy a balett vagy a zene játszik domináns szerepet, és mindegyik darabban jelen van az irodalmi, mitológiai vagy mesemondó narráció. A Párizsban működő Arc-en-Ciel bábszínházban a zene, az árnyjáték és a film (animációs film) mellett szerepet kap a szobrászat, a festészet és az iparművészet is. Ami a technikai médiumokat illeti, a hagyományosabbnak számító sokszorosító grafika mellett különleges a fotó funkciója: számos fotós esetében a fénykép nem egyszerűen dokumentáció, hanem a témából adódóan megkomponált fotóművészeti alkotás (Máté Olga, Rónai Dénes, Pécsi József, Moholy-Nagy László, Kálmán Kata, Angelo, André Kertész, Ergy Landau, Lengyel Lajos és sokan mások).

A mozgófilm ismét új helyzetet teremt, mert önmozgása és a tánc találkozásánál kétfajta ritmus interferál – a legradikálisabb formában Fernand Léger *Mechanikus balett*jében és Gerő György fennmaradt töredékeiben.[3] A legújabb fejlődés, az 1970-es évek videójától (pontosabban az 1950-es évek végi ősi elektronikus képrögzítési kísérletektől) a kompjúterig és a digitalizációig furcsa módon a kezdetekre utal vissza: ahogy ma már a videó- és kompjúterinstallációkon tudományosan megkonstruált képi világot teremthetünk, úgy válhatnak ezek a virtuális utópiák új koreográfiák és animációk inspirálóivá, és Lábán Rudolf térkísérleteinek és archaikus notációinak továbbfejlesztéseivé.

[3] Gerő György (1905–?), úttörő jelentőségű filmkészítő; egy ideig Kozma Józseffel együtt dolgozott. Munkásságát a legalaposabban Száva Gyula dolgozta fel az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet (jelenleg MTA BTK Művészettörténeti Kutatóintézet) megbízásából.

Irodalom

Belting, H. (2003): *Kép-antropológia: képtudományi vázlatok*. Budapest, Kijárat Kiadó.

Bibó István (2012): Bibó István levelezése Bierbauer (Borbíró) Virgilnével és családjával (I–II). Sajtó alá rendezte ifj. Bibó István. *Holmi*, a folyóirat online kiadása, 2011. augusztus és 2011. szeptember, http://www.holmi.org/2011/08/bibo-istvan-levelezese-bierbauer-borbiro-virgilnevel-es-csaladjaval-i és …2011/09…ii

Clair, J. és Szeemann, H. (szerk., 1975): *Junggesellenmaschinen. Les machines célibataires*. Alfieri, Venezia (kiállítási katalógus).

Horányi Éva (szerk., 2012): *Art Deco és modernizmus. Lakásművészet Magyarországon 1920–1940*. Iparművészeti Múzeum, Budapest (kiállítási katalógus).

Macel, C. és Lavigne, E. (szerk. 2011): *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*. Centre Pompidou, Paris (kiállítási katalógus).

Szeemann, H. (szerk., 1983): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Verlag Sauerländer, Aarau und Frankfurt am Main (kiállítási katalógus).

Szeemann, H. (szerk., 1978): Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie. Katalog zur Ausstellung Monte Verità. Electa Editrice, Milano (kiállítási katalógus).

Tuchman, M. és Freeman, J. (szerk., 1986): The Spiritual In Art: Abstract Painting 1890–1985. Los Angeles County Museum of Art. Abbeville Press Publishers, New York. (kiállítási katalógus).

Zaletnyik Zita – Repiszky Tamás (szerk., 2012): *A gyógyító mozgás művészete. Madzsar Alice emlékének*. Semmelweis Kiadó, Budapest.

NÉMETH ANDRÁS

Életreform-törekvések és táncpedagógiai reformok a 20. század első felében

Tanulmányunk – tágabb nemzetközi társadalomtörténeti (elsősorban recepciós és hatástörténeti) – összefüggésekbe ágyazottan mutatja be a 19. század utolsó harmadától kibontakozó különböző életreform-törekvések főbb nemzetközi irányzatainak (például lakás-, életmód- és testkultúra- mozgalmak, természet- és környezetvédelmi, antialkoholista irányzatok, természetgyógyászat és a vegetáriánus, földművelési-, illetve öltözködésireform-törekvések stb.) szellemi hátterét, jelentősebb programadó személyiségeit. Bemutatja továbbá azt is, hogy ezek az irányzatok miként kapcsolódnak össze a 20. század első felében kibontakozó magyar és nemzetközi táncpedagógiai törekvésekhez.

A századfordulón kibontakozó mozgalmak hátterében a modernizáció kísérő jelenségei állnak. A nagyvárosi életforma, az új szakmák megjelenése, az állami alkalmazottak számának emelkedése nem csupán a társadalom szerkezetét, hanem az egyes emberek és társadalmi csoportok életmódját, magánéletét is gyökeresen megváltoztatta. A korszak gyors társadalmi és gazdasági változásai nem csupán *a haladás és a töretlen fejlődés biztos tudatát* erősítették meg, hanem a századvég művészeti és szellemi-filozófiai áramlataiban is tematizáló, majd a különböző politikai-társadalmi mozgalmak által széles körben megjelenítő *kritikai szemléletmódot* is. A pozitivista tudományfilozófiák által

megfogalmazott ésszerűséggel, a korlátlan haladás optimizmusával szemben egyre erőteljesebben fogalmazódik meg az a gondolat, hogy ezek mögött a felszíni változások mögött a társadalom mély rétegeiben ellenőrizhetetlen, *irracionális erők* munkálnak. Ezt a felismerést jól tükrözi például a *romantika*, illetve *Schopenhauer* filozófiája által megjelenített életérzés, mely újra feltűnik majd a század utolsó évtizedeiben, legerőteljesebben a Nietzsche életművében érvényesülő *kultúrakritikai szemléletmódban*, továbbá a századvég új művészeti törekvéseiben. A mind erőteljesebben érvényesülő társadalomkritika közvetlen tárgya a robbanásszerű iparosodás eredményeként megjelenő városi életforma, amely gyökértelenné tette a nagyvárosok lakóit, egyre jobban eltávolította őket természettől, szétrombolta hagyományos kapcsolataikat, kötődéseiket. A társadalom különböző rétegeinek körében érzékelhető válságjelenségek nyomán kibontakozó mozgalmak a századvég és századelő különböző modern művészeti irányzataival gyakran szorosan összekapcsolódva vezettek el a század első jelentős „ellenkultúra" törekvéseihez.

Az ekkor feltűnő társadalmi reformmozgalmak egyik része politikai eszközökkel, a hatalom megragadása útján igyekezett a kívánt változásokat elérni. Ezeknek a mozgalmaknak egy másik korabeli nagy áramlata inkább az egyes emberekben, azok mentalitásában, világfelfogásában bekövetkező gyökeres átalakulás árán, az emberi élet reformja útján kívánta az elengedhetetlen társadalmi változásokat kikényszeríteni. Ezek közös vonása, hogy a korszak ipari, tudományos eredményeivel, gazdasági sikertörekvéseivel szembenállók, a nagyvárosi életmód negatív hatásai elől menekülni vágyók számára kínáltak a mindennapokban megélhető új életvezetési alternatívákat. Ezek az ún. életreform- mozgalmak, amelyek közös jellemzője, hogy a társadalom jövője szempontjából kívánatosnak tartott egzisztenciális változásokat, a „természethez való visszatérés", a „természetes életmód" segítségével, az egyéni életvitel, az étkezés, a

lakóhelyi környezet, az egészség megőrzésének reformja útján kívánták megvalósítani. Az életreform-mozgalom tehát ezeknek – az ember és természet, ember és munka, ember és Isten – kapcsolatát a „menekülés a városból" civilizációkritikai jelszavával összekapcsoló sokszínű irányzatoknak az összességét (kertváros-építő, földreform, antialkoholista, továbbá vegetáriánus, természetgyógyászati, testkultúra mozgalmak), komplex együttesét jelenti (Krabbe 2001, 25).

A mozgalmak társadalmi hatása ennél is többet jelentett, miként Wolbert jelentőségüket értékelve megállapítja, „az életreform lényegében az 1900 táján kibontakozó korszakváltás koncentráltan jelentkező általános érvényű, innovációs alapjelensége" (Wolbert 2001, 20). Olyan az 1890 és 1914 között kibontakozó nagy hatású, sokszínű kulturális és társadalmi elkötelezettség, amely a korabeli irodalomban és képzőművészetben is központi helyet foglal el, leginkább a századvég életérzését alapvetően meghatározó „minden Egész eltörött" élményéből fakadó gyökértelenség, otthontalanság motívumra vezethető vissza.

1. A mozgalom főbb szellemi forrásai

Az új életforma keresésére irányuló romantikus ihletésű utópiák alapmotívuma az emberiség aranykorához, a természethez, a természetes életkörülményekhez való visszatérés vágya, ami az ember belső világának feltárására és az abban zajló történések kifejezésére irányuló erőteljes individualizációval párosul. Ez az individualizációs motívum ragadható meg az élethez és a világhoz való irracionális viszonyulásban, az emberi, továbbá a férfi-nő kapcsolatok természetességének, az élmények eredetiségének, illetve közvetlenségének keresésében, a bensőségesség, önálló egyéniséggé válás iránti vágyban, illetve az életmegnyilvánulások természetességére irányuló igényben.

A reformmozgalmak megmentés-, illetve gyógyításmotívumának egyik fontos korai ideológiai, illetve retorikai „forrása" Rousseau civilizációkritikája, aki a természeti lét paradicsomi állapotának elvesztését már 1754-ben írt „Discours sur l'inégalité parmi les hommes" (Értekezés az emberek közötti egyenlőtlenségről) című munkájában megjeleníti. Rousseau értekezése a történelmi tér kereteit kitágítva olyan természeti állapot fikciójából indult ki, amelyben az emberek természetes szükségleteiket maradéktalanul kielégítve romlatlan boldog együttlétben éltek. Ebben az ősi állapotban tudomást se véve a jóról és a rosszról, a teremtéssel és a természettel zavartalan összhangban töltötték elégedett és gondtalan életüket.

A Rousseau által elemzett történeti fejlődés lényegében az ember lealjasulásának folyamata, mely felismerés az európai civilizáció negatív hatásaival kapcsolatos pesszimizmusának megalapozója is egyben. Az emberiség a természettel kialakított naiv összhangtól mind nagyobb mértékben eltávolodva, fokozatosan ébred rá helyzetének tragikus mivoltára. A szabadság, amelyet ősi állapotában az ember a gyermek játékos gondatlanságával élvezett, az ellenállás jogává változik, amely intellektuális felismerésből kiindulva megalapozza a létező dolgokkal szembeni lázadást. Az természetesen nehezen feltételezhető, hogy az egyéni belátás és döntés megállítja az emberiség romlását, azonban megmarad a vigasztaló bizonyosság, hogy a civilizációban élő emberben is megvan a halvány emlékezés az ősi állapotra, a boldogságra, amelynek segítségével meg tudjuk érteni az archaikus embert, a gyermekkor utáni nosztalgiában és a nevelésben (vö. Bitterli 1982, 304).

Ez kultúrakritikai vonulat erősödik majd fel a felvilágosodás racionalizmusával, illetve fejlődéskultuszával szembeforduló európai romantika által közvetített alapvető életérzésében; a jelen viszonyaitól való menekülés sajátos formáját jelentő elvágyódásban. A romantikus elvágyódás legmélyebb szintje transzcendens mélységek felé mutat, mintegy szakrális motívumként

a kozmikus, a végtelen felé irányul. A romantikus menekülés, illetve elvágyódás konkrétabban is megragadható formáinak főbb irányai; befelé az emberi lélek rejtelmei felé, továbbá a múlt különböző régióiba vezetnek. Az egyik irány – Rousseau nyomán – a természethez való visszatérés lesz, illetve a korábban is jelzett intenzív odafordulás a természethez, felfedezve annak szépségeit. A jelenből való elvágyódás további iránya a történelmi múlt felé vezet, amely a régi korokat, különösen a középkort, illetve a nemzeti hagyomány különböző rekvizitumait jeleníti meg – olyan letűnt álomvilágként – amikor az élet színesebb, csodákban gazdagabb volt még. A harmadik visszafelé vezető irány a néphez vezet. A romantika interpretációjában a nép az a közösség, amelyben még organikus módon összekapcsolódik a természet és történelmi múlt; hagyományaiban őrzi a múltat, egyszerű életformájában őrzi a természetet.

A romantika életérzésének fenti toposzait erősítik majd fel azok a 19. század második felében megjelenő kultúra-, illetve társadalomkritikai munkák, amelyek arról értekeznek, miként lehet begyógyítani a modernizáció által az emberi és a természeti világ „testén" okozott sebeket. Ennek útját valamiféle önmegváltási utópiaként abban látták, hogy az európai kultúra egésze, illetve annak részeseként minden ember új irányba fordulva, maga is megkeresi majd a gyógyulás, illetve tisztulás útját. A fenti új „embermegváltó" korai szószólója az amerikai társadalomreformer író Henry F. Thoreau, akinek 1854-ben Bostonban megjelenő Walden, or life in the Wood (Walden, avagy élet az erdőben) című munkája nyitja a kritikai művek sorát. A könyv a korszak egyik emblematikus alkotásaként esszéisztikus napló formájában összegzi a szerző erdei életének tapasztalatait, és az ezekből fakadó civilizációkritikai gondolatait. A könyv élményanyagát annak a két évnek a tapasztalatai szolgáltatták, amelyet Thoreau a korszak amerikai civilizációs változásaival szembeni tiltakozásként egy önmaga által épített erdei faházban töltött el a Massachusetts államban található Walden-tó partján (Thoreau 1854).

Ezt a civilizációkritikai vonulatot követik majd néhány évtizeddel később megjelenő további társadalomkritikai munkák is (például Edward Bellamy: *Looking backwards* 1888, Edward Carpenter: *Civilisation its Cause and Cure* [Civilizáció annak okai és gyógyulása] 1889). Ezek a művek mintegy összegezték, illetve megalapozzák majd a századforduló táján kiteljesedő életreform-mozgalmak természetes életmóddal kapcsolatos közös hitvallását. Közös retorikai elemük olyan a kapitalizmuson, illetve a szocializmuson túlmutató társadalom víziója, amely új fejlődési irányt, társadalmi formát – egy harmadik utat – nyithat a nyugati civilizáció számára. Olyan a kapitalizmuson és a kommunizmuson túlmutató irányt, amelyben mindenki a másik ember testvérévé, barátjává válik majd. Ez a változás új embereket, új társadalmi viszonyokat eredményez majd, amelyekhez a gyermekek és felnőttek új nevelése vezet. A fenti messianisztikus elképzelések által vizionált kvázi-vallásos indíttatású „harmadik út" ekkor kibontakozó új „Evangéliuma" számos a korban széles körben terjedő, divatos eszmét ötvözött magába.

Carpenter munkájának már a címe is a megmentésre, illetve a gyógyításra utal. Ebben arra keresi a választ, hogy miként lehetséges a modern emberi világ, illetve a nyugati civilizáció által az emberek lelkében és a természetben okozott sebek begyógyítása. Szerinte a nyugati civilizáció megújulása egyben gyógyulást, illetve megtisztulást is jelent. Carpenter és más életreform-próféták nyomán széles körű mozgalom indul majd az iparosodás, illetve az urbanizáció szociális és mentális feszültségeinek orvoslására Ezek orvoslásának sajátos színterei lesznek például a 19. század második felében megjelenő termelő kommunák. Frederik van Eeden az 1898-ban Utrechtnél (Hollandia) alapított „Walden" nevű termelési kommunájának elnevezése például a korábban említett amerikai Henry Thoreau hatására utal. Az Egyesült Államokban a 19. század második felében több mint 600 különböző, többnyire vallási alapon létrejött kommuna létezett, amelyekben, mintegy 100 000 ember élt és dolgozott (Skiera 2004).

A 19. század elejének kritikai elitje a romantika által megfogalmazott eszmék jegyében fordul a múlt, illetve annak tovább élő „rekvizitumai", a kapitalista viszonyok által még meg nem rontott archaikus közösségi társadalmak, a „nép" romlatlan világa felé. Ez a motívum szintén megjelenik az életreform-mozgalmat megalapozó, Nagy-Britanniában kibontakozó preraffaelita festőközösség, továbbá az azt követő Arts and Crafts mozgalom törekvéseiben is. Az első ún. Preraffaelita Testvériséget az angol Királyi Akadémia fiatal festőnövendékei (John Everett Millais, Dante Gabriel Rosetti, William Holman Hunt) hozták létre 1848-ban. A korabeli akadémiai festészettel szembefordulva magát a természetet tekintették mesterüknek. Ezt a középkori és a kora reneszánsz művészetének szellemiségében vélték felfedezni. Annak mesterkéletlen őszinteségét, gazdag gondolatiságát zászlajukra tűzve választották a preraffaelita elnevezést. A művészközösség egyik alapítója, Dante Gabriel Rosetti a londoni művészeti akadémiával szakítva egy fiatal tehetséges festő, Ford Madox Brown személyében választott mestert magának. Tőle hallott először a nazarénusokról, akikkel Brown Rómában kapcsolatban állt, továbbá a német preraffaelitákról. Közös műhelyt béreltek, *The Germ* (A csíra) címmel művészeti lapot alapítanak. Az éles támadások következtében a közösség 1854-ben feloszlott. Rossetti tanítványaiból jött létre a preraffaeliták második nemzedéke (William Morris, Edward Burne-Jones, Artur Hughes, Val Princep, Spencer Stanhope és a költő Swinburne) és az általuk kezdeményezett Arts and Crafts-mozgalom (vö. Péteri 2003, 27–28).

Mind a korai preraffaelita közösségre, mind pedig az abból kibontakozó világszerte Arts and Crafts néven ismertté váló, Morris által vezetett iparművészeti mozgalomra nagy hatással voltak John Ruskin angol műkritikus és író utópista- és a kereszténységszocialista eszméket terjesztő művei. Munkáiban (pl. *Velence kövei*, *Szezámok és liliomok*) kortársait a múlt értékeinek megőrzésére buzdította, a vallás és szépség szellemében történő

nevelés elvét hirdette. A társadalmat a szép kultusza által kívánta megreformálni, amely szerinte visszavezeti majd az embert az Istenhez. A középkori kézművesség eredetiségét szembeállítva a modern tömegtermeléssel, szorgalmazta azok szemléletének visszaállítására buzdított. Ruskin a korszak „gyakorló" társadalmi reformereként maga is támogatta művészi munkát folytató kézműves műhelyek szervezését. Ennek érdekében Sheffield gyárvárosában a nagyipari tömegtermelés helyett a kézműves munka szépségeit népszerűsítve múzeumot alapított, földműves szövetkezetet szervezett, továbbá egészségesebb munkáslakások építését kezdeményezte (vö. Bozóki–Sükösd 2007, 100).

A Ruskin és a középkori művészet erkölcsi magasabbrendűségét hirdető angol építész, Pugin nyomán fogalmazza meg Morris egész életművét megalapozó alapelvét, amely szerint a művészetnek egyformán kell szépnek és hasznosnak lennie. Művészetideálja továbbviszi a középkori kézművesség tisztaságát és egyszerű szépségét hangsúlyozó, esztétikai inspirációkért és erkölcsi útmutatásért a középkorhoz forduló preraffaelita festők első generációja, és vezetője, Dante Gabriel Rossetti szellemiségét. A mozgalom szellemiségét jól tükrözi barátja, Webb által tervezett, a kenti Bexley Heathban felépített lakóháza, a Red House (Vörös Ház 1859) is. Ez a vörös téglából készült épület a korabeli lakóházépítés megújítására irányuló mozgalom egyik korai alkotása. A kezdetben baráti együttműködésből később sikeres, kézműipari dekorációs vállalkozás jött létre. Az új cég munkatársai elvetették a korabeli nagyipari módszereket, és a középkori céhek gyakorlatát követve nemcsak megtervezték, hanem el is készítették műveiket. Céljuk olyan iparművészeti, belsőépítészeti tárgyak (kárpitok, bútorok, festett üveg, bútorszövet, csempe és tapéta) készítése, amelyek nemcsak a tehetősek, hanem szélesebb társadalmi rétegek számára biztosítottak művészileg igényes lakberendezési tárgyakat. A mozgalom legfőbb újítása a középkori építészet, kárpitok és kézzel festett kódexek, házbelső és bútorzat rusztikus világának felfedezése.

Lakberendezési tárgyaik motívumait gyakran merítették középkori témákból, például az Artúr-legendakörből, továbbá Chaucer költészetéből (Dempsey 2002, 19).

William Moris az Arts and Crafts vezéralakja, formatervező, költő, festő, szociális reformer (életútját és munkásságát lásd részletesen Poulson 1989) utópikus regénye, *News from Nowhere* (1890), a korszak reformereinek életmodelljeként a múlt eltűnt világáról, egy „Seholsincsországról" szóló tudósítás, ahol a nemes hagyományok gazdag közösségi formái anyagi jóléttel és biztonsággal párosulnak. Ebben Ruskin nyomán azt hangsúlyozta, hogy az élet teljessége, az emberi boldogság elképzelhetetlen a művészi környezet, a művészi tevékenység nélkül. Ezek az elemek a középkor általa ideálisra festett világában még együtt vannak, ahol a kézműves maga készítette eszközeit, ruháit, bútorait, ahol célszerűség és a szépség még egymással szoros kapcsolatban álló, elválaszthatatlan elemek. Ennek az ideális világnak a továbbélését Morris 1871-es Izland szigetén tett látogatása során vélte felfedezni. Izland társadalma és gazdasága – az ország földrajzi elszigeteltsége, természeti adottságai, a norvég és dán gyarmatosítás következtében – jelentős mértékben eltért az európai fejlődés fő irányaitól. A szigeten az emberek még a feudalizmus előtti állapotban, kis közösségekben éltek. Morris csodálta az izlandiak összetartását, közösségi életét, de tudta azt is, hogy ezt az állapotot az ipari fejlődés és a civilizációs változások visszafordíthatatlanul átalakítják majd. Csatlakozva az angol szocialista mozgalomhoz, az angol munkásság felemeléséért, a kultúra demokratizálásáért folytatott harc aktív szereplőjévé vált (vö. Péteri 2003, 28–29).

Morris országában nincsenek törvények, börtönök, nincs pénz és politika; a közösségi jólét és az emberek boldogulása mindenki közös érdeke. Az egyetlen dolog, ami ebben a tökéletes világban ellenségeskedéshez vezet, az a nők és férfiak viszonya, a szerelem és a szexuális vágy. Ezért Morris országában nem létezik a házasság sem, mivel szerinte két ember kapcso-

latát külső kötelékkel nem szabad és nem is lehet befolyásolni. Országának éltető ereje az alkotómunka öröme. A teljes élethez hozzátartozik a fizikai edzettség és a szellemi munka. Hősei úsznak, eveznek, de a testedzés áhított formája az útépítés és az aratás is. Házaik a természeti környezet által körülvett, kertvárosi környezetben épített egyforma, egyszerű, de igényes épületek, amelyek belsejét fafaragások és freskók díszítik. Ruháik természetes anyagból készülnek, egyszerűek, kényelmesek, biztosítják a test szabad mozgását. Azokat hímzés díszíti, és míves csat fogja össze. Morris országában fontos szerephez jut a természet szeretete, a természettel összhangban álló élet, a természet szépsége, tisztasága erőt adó, éltető forrás. A táplálkozás is természetes, sok gyümölccsel és friss, ropogós kenyérrel. Az étkezés része a közösségi életnek, amelyben természetes a közvetlenség és a vendégszeretet. Az országban élő nők szabadok, önállóak és kezdeményezőek. Morris országában nincsenek iskolák, a gyermekeket a felnőtt közösség neveli, és elsősorban az élet gyakorlati dolgaira felkészítve a szerszámok és könyvek önálló használatára buzdítják őket. A kor viszonyaihoz képest, akárcsak a nők, feltűnően szabad és önálló életet élnek (vö. Péteri 2003, 30).

Morris fentiekben bemutatott utópisztikus gondolatai mellett az Arts and Crafts mozgalom iparművészeti gyakorlata is jelentős mértékben hatott a kor képzőművészeti és építészeti törekvéseire. Az építészet terén ennek nyomán erősödik fel például az épület funkcióiból történő kiindulásra, a helyi tradicionális építészeti stílusra és anyaghasználatra való fokozottabb odafigyelésre, továbbá az épületnek a környező tájba történő szerves beilleszkedésére, a historizáló stílusoktól való megszabadulásra irányuló törekvések. Morris köre erőteljesen hatott a századforduló után elterjedő brit kertvárosi (Garden City Movement), majd az ennek nyomán a kontinensre és az Egyesült Államokra is kiterjedő kertvárosépítő mozgalomra. Az ennek elméletét megfogalmazó Ebenezer Howard 1902-ben jelentette meg a

nagyvárosok terjeszkedését és túlnépesedését ellensúlyozó kisvárosok építését szorgalmazó *Garden Cities of Tomorrow* (A holnap kertvárosai) című könyvét (vö. Dempsey 2002, 19–20).

A kultúrakritikai alaphang az angolszász gondolkodók mellett feltűnik a 19. századi német kritikai munkákban is. Ez a század első felének német romantikája mellett legmarkánsabban Schopenhauer filozófiájában jelent meg, akinek gondolatai majd a század utolsó évtizedeiben Nietzsche és követőinek életművében nyernek új aktualitást. Friedrich Nietzsche (1844–1900) korai, 1870–76 közötti munkásságának alapvető jellemzője a kor német kultúrájának – ezen belül iskolarendszerének – kíméletlen kritikája. Legjelentősebb kultúrakritikai munkáit „Unzeitgemäße Betrachtungen" (Korszerűtlen elmélkedések) provokáló címmel gyűjtötte össze. Az 1870-es évek immár egységes Németországában Nietzsche úgy érezte, hogy a Franciaország elleni győztes háború, Bismarck birodalomszervezési sikerei, a „Gründerjahre" gazdasági eufóriája, a soviniszta önelégültség nagy veszélyeket hordoz magában a német nép jövője szempontjából. Véleménye szerint a veszélyérzet kiváltására egy erőteljes kritikai hangra van szükség. Ennek jegyében indít támadást a korabeli alapvető – szerinte talmi – értékek ellen. Az „Elmélkedések" záró tanulmánya, a „Történelem haszna és kára" például az elavult dolgokat kutató német szellemtudomány fölött gúnyolódik. A legerőteljesebb támadást a korszak történelemtudománya ellen intézi, amely szerinte csupán arra képes, hogy kortársaiba a hamis birodalmi öntudat káros magvait elültesse, és soviniszta pátoszával manipuláljon. Részletesen felsorolja a kor „történelem betegségének" kártéteményeit, és arra keres választ: mi lehet a gyógyulás útja (vö. Scheibe 1969, 5–7, Skiera 2003, 53–55).

Nietzsche kultúrakritikájának a népi, illetve faji vonatkozásokat hangsúlyozó iránya Lagarde és Langbehn műveiben jelenik majd meg, amely munkák később megalapozzák a 20. század elején kibontakozó sajátos német gyökerű népies (völ-

kisch) irányzatokat. Műveik a természethez való visszatérés romantikus retorikáját összekapcsolják a természeti létet romlatlan formájában még megőrző, a germán faj történeti gyökereihez visszavezető, illetve megtestesítő és megőrző népi kultúrával. A nép lesz az éltető közeg, és követendő példa, amely mintegy irányt mutat a kapitalizmuson, illetve a szocializmuson túlmutató harmadik utat kereső gondolkodók számára.

Az egyik „népies" Nietzsche-epigon, Paul de Lagarde 1878 és 1881 között kiadott Deutsche Schriften (Német írások) című alkotásában a német nemzeteszme, a nemzeti vallást hangsúlyozó ősgermán kultusz „völkisch" irracionális motívumai mellett megjelennek a konzervatív forradalom víziói is. A korszak másik Nietzsche-„utánérzése" Julius Langbehn 1890-ben megjelenő *Rembrandt als Erzieher* (Rembrandt mint nevelő) című munkája, amely a század első évtizedeiben az életreform népies irányzatai mellett, a német ifjúsági mozgalom és a német művészetpedagógia eszmei megalapozásában játszott jelentős szerepet. A szerző Rembrandt személyében, az emberben és a zseniális művészben a német kultúra előképét látja. A korszak kultúráját bíráló patetikus alaphangú kiáltvány – a materializmussal, intellektualizmussal, a kor művészi, erkölcsi hanyatlásával vitatkozó szózat, a becsület, igazság, szépség ősi értékei, az egyéniséget kifejező művészet mellett foglal állást. Azt hangsúlyozza, hogy az igazi művészet felismeri a természet misztériumát, nyitott a vidéki életre és a hazára, ezen keresztül az egyszerű népre. A művészet fontos népnevelő, emberformáló eszköz, képes arra, hogy az esztétikai hatás eszközeivel megváltoztassa az életet (Scheibe 1969, 6). Langbehn hatását jól érzékelteti, hogy a könyv a századforduló egyik legnépszerűbb irodalmi alkotásaként rövid idő alatt 40 kiadást ért meg. Részben ennek a műnek tudható be a századfordulóra az európai életreform közép-európai irányzatait erőteljesen befolyásoló „völkisch" orientációjú „Nietzsche-kultusz" kibontakozása.

Lagarde és Langbehn szellemi befolyása kimutatható a századforduló táján jelentkező német ifjúsági mozgalom törekvése-

iben is, amelynek gyökerei a 19. század utolsó évtizedéig nyúltak vissza. Ekkor kezdődött a Berlin-Steglitz gimnáziumának diákjai által kezdeményezett gyalogtúra-mozgalom, és ennek eredménye, az 1901-ben alapított első „Wandervogel" [vándormadár] egyesület. Az ifjúsági mozgalom szintén a nagyvárosi civilizáció természettől elidegenítő, „lélekölő" hatása elleni tiltakozásként indult, de hátterében a felnőttek civilizációjával ellentétes, önálló ifjúsági kultúra megteremtésének igénye is megfogalmazódott. A századforduló után sorra alakuló ifjúsági túraszervezetek egy sajátos öntörvényű világot, egy gyökeresen új érték- és normarendszert alakítottak ki. Ennek elemei közé tartoztak a felelevenített középkori diákszokások, a régi német dalkincs, a szokatlan, meghökkentő ruházat, a nagy, romantikus utazások, az éjszakázás omladozó romok között vagy parasztszérűben. Mindez homlokegyenest ellenkezett azzal, ami a polgári értelemben vett „kiránduláshoz" vagy „sétához" tartozott (Németh 1996, 26). Az ifjúsági mozgalom sajátos módon közvetítette a korszak közép-európai életreform-törekvései különböző elemeit, és jelentős mértékben hozzájárult a népi kultúra újrafelfedezéséhez, a német népdal, népzene, néptánc, a régi színjátékok felelevenítéséhez. Ilyen sajátos életreform-motívum volt a túrázó fiatal egyszerű, természetközeli életmódja, lemondása a civilizáció nyújtotta kényelemről. Az új, szokatlan ruhadivat, amely képviselőjét egyaránt elválasztotta a gyermektől és a felnőttől is.

A népi kultúrához való közeledés mellett Langbehn hatása is nyomon követhető a német népi életképfestészet, illetve a részben az azok hagyományait felvállaló, ebben az időben alapított német művésztelepeken (például Worpswede, Dachau, Murnau, Wörth am Rhein) élő művészek munkáiban és életfelfogásában is. A népi élet mindennapi eseményeit, a falusi tájat ábrázoló alkotók hangsúlyozták azt az alkotó erőt is, amit ez a környezet jelent számukra. A szemléletüket meghatározó Langbehn-könyv szellemiségét a korszak művelt középosztályának

körében rendkívül népszerű művészeti folyóirata, a Kunstwart vitte tovább. A folyóirat szerzői, miként a kor más irányzatai is, a kor nyugtalan világának ellensúlyozására Dürer korához, a régi német mesterekhez visszatérve, igyekeztek megragadni a múlt örök értékeit. A természetben, a népben egy tisztább világot, a nemzeti közösség forrásait vélték megtalálni. Ez a kiútkeresés azonban veszélyforrás is egyben, ami leginkább akkor jelentkezik majd, amikor a nemzeti örökséggel való nosztalgikus, idealisztikus azonosulás összekapcsolódik a szociáldarwinizmusra alapozódó fajelmélet merev, leegyszerűsítő sematizmusával (vö. Kemper 2000, 301).

A közép-európai életreform-mozgalmak ideológiájának további megalapozói a századforduló anarchista színezetű agrárszocialista mozgalmai, vallási szektái voltak. Ezek közül a legszámottevőbb Lev Tolsztoj és a magyar gyökerekkel rendelkező Schmitt Jenő Henrik hatása. Tolsztoj, a neves orosz író az 1850-es évek végén Nyugat-Európában tett tanulmányútját követően, 1859 és 1862 között Jasznaja Poljanában birtokán, az önmagát fenntartani képes paraszti közösség ideálját követve, az erőszak minden formáját elvetve falusi iskolát alapított a környékbeli parasztok gyermekeinek számára. Iskolájában nem volt sem osztályzás, sem kötelező házi feladat, sem kötelező iskolába járás. Az 1880-as években életének további gyökeres fordulata után intenzíven kezdett vallási kérdésekkel foglalkozni. Lefordította orosz nyelvre az Evangéliumokat, írásaiban egyre erőteljesebben hangoztatta, hogy azok tanításai alapján megteremthető a Földön az Isten országa. Vallási munkáiban hangsúlyozta a felebaráti szeretet és az erőszakmentesség fontosságát. Látványosan szakított korábbi arisztokrata életformájával, egyszerű parasztként kezdett öltözködni és paraszti munkát végezni.

Tolsztoj eszméivel rokon gondolatokat fogalmaz meg Schmitt Jenő Henrik német származású, magyar kötődésű, Bács megyében, majd az Igazságügyi Minisztériumban hivatalnokoskodó autodidakta filozófus. Egyetemi tanulmányait állami ösztöndí-

jasként a pesti egyetemen, majd a filozófia doktoraként Berlinben folytatta, ahol megismerkedett a német szociáldemokraták és anarchisták tanaival. 1896-ban lemondott minisztériumi állásáról, és 1897-től *Állam nélkül* és *Ohne Staat* címen indított anarchista lapjában tette közzé eszméit. Ezekben az években szoros kapcsolatban állt a Várkonyi István vezette agrárszocialista mozgalommal. A bácskai parasztok körében több előadást tartott, de a budapesti értelmiség körében is népszerűsítette tanait. 1899-ben kiadja Tolsztoj és Nietzsche filozófiáját népszerűsítő írásait. Az ezt követő években Berlinben rendezi be az életét, de gyakran megfordul Budapesten is. 1904–1906 között jelenik meg filozófiai fő műve, a *Gnósis*. Az ideális anarchista filozófus az öntudatra ébredő parasztságot az őskeresztények önszerveződő mozgalmához hasonlítja. Vallásról való felfogására erőteljesen hatottak a nazarénus szekta tanításai. A nazarénusok a társadalmi változásokat az erőszakos állam tagadásában látták. Filozófiájában a nazarénus szekta erőszak nélküli életeszményét társította a szociáldemokrácia alapvető elgondolásaival, és a társadalom újraszervezését kezdetben alulról jövő belső mozgalomként, az agrárszocialisták mozgalmának keretében vélte megvalósulni (vö. Szoboszlai–Kiss, 476–477).

Miként Thoreau, Carpenter és Morris és más reformerek művei is jelzik, az életreform képviselői sajátos módon közelítettek a természethez. Az számukra a menekülés útját, ősi forrást, a paradicsomot jelentette, ahova minden ember vágyakozik. Ez a természetfelfogás szemben állt a modern tudomány természetképével. Azzal a személytelen, idegen, barátságtalan mesterséges világgal, amelybe a technika egyre mélyebben belehatolva, ezáltal egyre embertelenebb mesterséges és urbanizált világot teremtve, átalakította annak természetes ökológiai környezetét. A reformerek szerint a természet ősi formájában maga a gyógyító romlatlanság, az ősi, örök-egészség. A természethez számos az egészséggel kapcsolatba hozható fogalom kötődik (például természetes gyógymódok, természetes étrend,

természetvédelem, természetes életvitel, természetes ruházat). A már Rousseau által is hangoztatott „vissza a természetbe!" jelszó az életreformerek körében is nagyon népszerű, ami ebben a megközelítésben nem csupán az ember és természet kapcsolatának új formáját, hanem az ember természetes tulajdonságaira való odafigyelés igényét is jelentette. Az életreform retorikájának szuggesztív képei között ott találhatók az életre leselkedő egyre nagyobb veszélyekről szóló apokaliptikus látomások, továbbá a természeti környezet megmentésének vágya is (a fentieket vö. Skiera 2003, 77–80).

1.1. Életreform mozgalmak és a testhasználat – visszatérés a „természetes mozgáshoz"

A nyugati civilizációt meggyengítő kóros állapot gyógyulása az életreformerek szerint az egyes emberek életének megváltoztatásával érhető el. Miként azt a reformmozgalmak közös eleme – az önreform, a saját életét megreformálására törekvő individuális igyekezet is jelzi – ezek a reformtörekvések a korszak hazug szemérmessége és az iparosodás nyomán kibontakozó nagyfokú városiasodás életkörülményei által kialakított kényszerektől megszabadító test fontosságát hangsúlyozzák. Ennek jegyében hirdették meg azt az egyes emberek életét megváltoztató átfogó, egyéni indíttatású reformot, amely kiterjedt a táplálkozás, a higiénia, az öltözködés, a szabadidő, a lakáskultúra, a férfi- és női szerep, továbbá a két nem megváltozott szexuális, illetve erotikus kapcsolatának változásaira. Ennek jegyében a vegetáriánus étkezést, valamint a dohányzástól és az alkoholtól való tartózkodást éppúgy a saját testükhöz fűződő megváltozott viszony részének tekintették, mint a természetes testápolást – a fürdést, zuhanyzást, masszázst, gimnasztikát és sportot –, valamint a mozgást nem korlátozó természetes ruházatot. Szakítottak a hagyományos ruhadarabokkal, a fűzővel, a nyakkendővel, a ke-

ménygallérral, a szűk lábbelivel, minden a természetes mozgást akadályozó ruhadarabbal.

Ezt követően a természetes mozgását akadályozó ruhadaraboktól megszabadított emberi test új mozgásba lendülhetett. Ennek kipróbálására a mozgalmak követői elhagyva a város szürke falait, hosszú gyalogtúrákra indulhattak, bejárhatták a városok környékét, a szabadban különböző sporttevékenységeket űzhettek. A ruháktól teljesen megszabadulni igyekvő, a szabad test, a „légfürdő" és a friss levegő kultuszát hirdető nudista mozgalmak komolyan vették a szabad levegőn való mozgás jelszavát is. A szabad testmozgás jegyében megalakuló turisztikai és sportmozgalmak ekkor már számos torna-, sport- és játékteremmel, illetve sportlétesítménnyel rendelkeztek, amelyekben az egyes irányzatok követői megvalósíthatták a „természetes módon ápolt", a levegőn és a fényben mozgó test mindkét nemre egyaránt érvényes ideálját (vö. Fischer-Lichte 2009, 222; Németh 2011, 33).

1.2. Az életreform és a mozdulatművészet

Az emberi test felszabadítását, harmonikus kiművelését középpontba állító különböző testkultúra-, gimnasztikai és sportmozgalmak szoros kapcsolatban állnak a századforduló új szemléletű tánctörekvéseivel is. A német szakirodalom az életreform által befolyásolt táncművészeti irányzatok elnevezésére az önkifejező tánc (Ausdrucktanz), a hazai pedig leginkább a mozdulatművészet elnevezést használja. Az önkifejező tánc a test természetes mozgásformáit hangsúlyozza. Ez egyben azt is jelenti, hogy ez az irányzat szembefordul a klasszikus balett fegyelmezett, „virtuóz" mozgásvilágával és annak művészideáljával. A táncmozgalom jelentős személyiségei, például Isadora Duncan és Mary Wigman egyben a korszak új nőideáljának megtestesítői, akik gyökeresen szakítva a korábbi korok hagyományaival, a 19.

századi ruhaviselettel és nőies viselkedéssel, a női test felszabadítására is törekednek. Ezeknek a táncosnőknek, akik gyakran egyben a korszak női emancipációs mozgalmainak élharcosai is, illetve az általuk közvetített új női életforma elemeknek fontos szerepük volt a korszak életreform ihletette ruházati reform, később pedig a különböző testkultúra mozgalmakban, így ezek a hatások megjelennek majd az új táncművészeti irányzatok mozgásvilágában is (Brandstetter 1998, 452).

A szabad tánc amerikai megalapozói (például Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis) a századforduló után kezdték pályafutásukat. A mozgalom emblematikusnak is tekinthető indítása – Fuller szerpentintánca – a Párizsi Világkiállítás rendezvényeivel hozható kapcsolatba, amit 1902-ben követett Duncan *A jövő tánca* című tánckompozíciója. Duncan felfogásában az új tánckultúra egyrészt az antik görög tánchagyományokra, másrészt a pozitivista tudományosság neves német képviselője, Ernst Haeckel által megfogalmazott tézisekre, a természetben megjelenő szépség fejlődéstani elméletére alapozódott. A természetbe ágyazódó szépségről szóló tanítás összekapcsolódott a 20. század új embertípusának megszületését vizionáló elképzeléssel is. Ez az „új ember" a görög szépségideál szellemében maga alakítja ki testének esztétikumát, megjelenésének szépségét, egészségét. Az eljövendő „új kor" tánckultúrájának „papnője" ennek érdekében dobja le magáról a női testet megnyomorító fűzőt, és rúgja le a lábát kalodába szorító balettcipőt. Ez a gesztus egyben kifejezte az új tánckultúra „papnőinek" klasszikus balettellenességét, amely szerintük megöli a test és a mozdulat természetes szépségét. A fentiek alapján a klasszikus balett helyébe lépő természetes tánc mozdulatainak kizárólag az emberi test természetes képességeire kellene épülnie, mert a táncosnak nincs szüksége, ahogy megfogalmazzák, „mesterséges" technikára. Felfogásuk szerint a tánc mozdulatsora, a mozgás a táncos belső világának természetes kifejeződése, ezt segíti a női test természetes formáit felerősítő ruhaviselet.

Duncan táncosi munkája mellett (lásd részletesen Lever 2003) fontosnak tartja táncpedagógiai elveinek gyakorlati megvalósítását is. Ezért 1904-ben Berlinben nővére, Elisabeth vezetésével koedukált tánciskolát alapított. A bentlakásos intézetben 17 éves korig lakhattak a növendékek. A nevelés elsődleges célja a gyermekeknek művészi eszközökkel megteremtett testkultúra, illetve ezzel összefüggő esztétikai nevelés biztosítása. Az intézet később, a hesseni nagyherceg támogatásával Darmstadt-Marienhöhe egy szecessziós villájában folytatta működését, annak növendékei között ott voltak a nagyherceg gyermekei is. Az iskola tánccsoportjának folyamatos vendégszereplései az új táncművészet és az új esztétikai testformálás eredményeinek népszerűsítését is szolgálták (Müller 2001, 329–331, Brandstetter 1998, 453).

Ezt az új mozgáskultúrát a századforduló után Európa-szerte megalakuló további mozdulatművészeti, gimnasztikai iskolák terjesztették és népszerűsítették. A legismertebbek egyike, a genfi származású neves mozgás-, illetve zenepedagógus Emil Jaques-Dalcroze által 1910-ben a Drezda közelében található Hellerauban alapított, az általa kidolgozott ritmikus gimnasztika oktatására szolgáló intézmény volt. Intézete hamarosan a korszak német tánc- és színházi újításainak egyik központjává válik. A mozdulatművészeti iskola munkájába olyan neves színházi és táncos személyiségek is bekapcsolódtak, mint Reinhardt, Hofmannstahl, Gyagilev, Nizsinszkij, Pavlova és Laban. A Dalcroze-iskolában számos későbbi jelentős táncművész tanult, például Suzanne Perrottet, Mary Wigman, Marie Rambert, továbbá Rosalia Chladek. A század első évtizedeiben Jacques-Dalcroze ritmikus gimnasztikai módszere Bess Mensendieck, Rudolf Bode, továbbá a Loheland-iskola mellett a korszak legszélesebb körben elterjedt irányzata volt (Brandstetter 1998, 454).

A különböző mozdulatművészeti iskolák szemléletmódjára hatással volt a 19. század jeles francia színházi reformere, François Delsarte, akinek színház-pedagógiai módszerei halála után,

az 1870-es években asszisztense Steele MacKaye révén sajátos gimnasztikai technikaként terjedtek el az Egyesült Államokban. Az ún. Delsarte-módszer hatott például Isadora Duncan művészetfelfogására, befolyással volt Emile Jaques-Dalcrose és Ruth St. Denis táncpedagógiájára, továbbá más korabeli zenepedagógiai, illetve mozdulatművészeti módszerekre (pl. ritmikai nevelés, euritmia) is.

A másik nagy hatású, elsősorban mozgásterápiai szempontból jelentős iskola alapítója Bess M. Mensendieck (1864–1957) holland-amerikai orvosnő, illetve mozgásterapeuta. Zürichben folytatott orvosi tanulmányai során kezdett el helyes testtartás, légzés, és mozgás kéréseivel foglalkozni. Később párizsi tanulmányai során ismerkedett meg François Delsarte, valamint a svéd Pehr Henrik Ling módszerével. 1906-ban jelent meg német nyelven nagy hatású munkája *Körperkultur des Weibes. Praktisch hygienische und praktisch ästhetische Winke* címmel. A könyv, amely a nők férfiaktól eltérő anatómiai felépítésén alapuló speciális női mozdulatok rendszerét mutatja be, számos képpel illusztrált gyakorlattal összekötve, amelyek a modelljei meztelen görög szobrokként pózoltak. Női torna- és testmozgástanának oktatására 1910-ben alapítja első női gimnasztikai tanárképző intézetét. Módszerét az első világháborúig Európa különböző országaiban (Németország, Hollandia, Norvégia, Dánia, Ausztria) tanította. A női jogok szószólójaként módszerét összekapcsolta a női egyenjogúság eszméivel. Később Leni Riefenstahl révén a naturista mozgalommal is kapcsolatba került, a német rendezőnő 1925-ben forgatott, az első naturista filmként számon tartott *Wege zu Kraft und Schönheit* című filmjének közreműködőjeként (vö. Steinaecker 2000).

A másik neves iskolaalapító Emile Jaques-Dalcroze szerint minden mozdulat alapja a tér és az idő, továbbá elemi eszközként a mozdulatot előadó személy teste (erő). Ez a három elem (tér, idő, erő) biztosítja a mozgás értelmezését. A művészetté formált mozgás során a tér a „plasztikus mozgás" lehetőségét,

az idő szabályozása pedig a „zenei ritmust" biztosítja. Az alkalmazott zene teszi lehetővé az idő pontos felosztását, továbbá szabályozza a test mozgásának ritmusát. Ennek hétköznapi példái egyaránt a taktusra épülnek, mint például a katonák díszmenete, a tornászok, evezősök vagy az egyszerre történő munkavégzések ritmusa. A mozdulatművészet téri megjelenése szervesen kapcsolódik mozdulat idő általi tagolódásához. Az általa kidolgozott ritmikus gimnasztika testfejlesztő hatása leginkább két területen érvényesül. Egyrészt hat az izomzatra és az idegrendszerre, ezáltal biztosítja az ember ritmikus mozgásának képességét. Másrészt hat a hallásra, ezáltal biztosítja a zenei képességek megalapozását. A ritmikus gimnasztika célja a fenti két terület összehangolása, a zene és a test általi művészi kifejezés rugalmas viszonylatainak kialakítása. Ez vezet el a muzikális elemek időbeli mozgásképpé formálásának, illetve átalakításának képességéhez, az improvizációhoz. Dalcroze újfajta ritmikai tudatosságot a pedagógiai gyakorlatba átültetve arra törekedett, hogy növendékei képesek legyenek a különböző időintervallumok eltérő sorozatait összekapcsolni az erő és sebesség különböző árnyalatainak mozgás általi megjelenítésével. Ez csak úgy alakítható ki, ha megtanulnak a ritmusnak megfelelően mozogni, ha képesek több különböző ritmus egyidejű érzékelésére. Ahhoz, hogy a növendékekben kialakuljanak a különféle egyidejű ritmusok érzékelésének képességei, elengedhetetlen, hogy végtagjaival olyan mozgásokat végezzen, amelyek különböző eltérő időközökön alapulnak (Jaques-Dalcroze 1922, 55).

Ezek az új mozgásminták forradalmasítva az európai tánc mozgásformáit, tudatosan valamiféle poliritmikát követtek. Ezek a törekvések a század első évtizedeiben még viszonylag szűk körben terjedtek csak el, az majd a húszas években az új társasági táncokkal – például a különböző egymás mellett futó ritmusokon alapuló shimmyvel és charlestonnal – váltak széles körben népszerűvé (Fischer-Lichte 2009, 223).

A táncnak – a zenétől és színpadi képtől független – a testi önkifejezést középpontba helyező műfajának megteremtésében jelentős szerepe volt a magyar származású Rudolf von Laban (Lábán Rudolf) módszerének, aki szintén 1910-ben, Münchenben alapította első iskoláját. Ennek holdudvarához hamarosan számos nemzetközi hírű művész csatlakozott, mint például a festő és táncos Alexander Szaharov, valamint a neves festő Vaszilij Kandinszkij. Ebben az alkotói körben születtek Alexander Javlenszkij, továbbá Marianne von Werefkin első koreográfiái is. 1913-tól Laban a svájci Monte Verità életreform kommuna lakójaként folytatja munkásságát.

A Monte Verità (Igazság Hegy) az Ascona melletti hegycsúcson működő szanatórium elnevezése, amely ebben az időben az életreform egyik legismertebb színtere volt. 1900-ban jelent meg a hegyen az első öt alapító (Ida Hofmann, Henri Oedenkoven, Karl Gläser, Gusto Gläser és Lotte Hattemer), akik a kor polgári szokásaival szakítva olyan új életstílust alakítottak ki, amelynek középpontjában a vegetarianizmus és a természetgyógyászat állt. A gazdag belga családból származó Heri Oedenkoven 1900-ban vásárolja meg azt a telket, ahol az 1902-ben az életreform közösség elkezdte működését. A szanatórium szakítva a korabeli orvostudomány eljárásaival különböző természetgyógyász elveken alapuló gyógymódokat követett. Például a légfürdőt, ami a szabadban ruha nélküli napozást, fürdést és hideg vízzel való tusolást jelentette. Emellett az új életforma részét képezte a húsmentes étkezés, továbbá a korabeli ruhaviselettel szakító, a fűzőt száműző, szellős ún. reformruházat. Ez az életforma hamarosan számos követőre talált, így a közösség a legkülönbözőbb életreform-törekvések (amelyek széles spektruma a nyitott házasságtól a szexuális reformon át a helyesírási, ruházati és oktatási, illetve az állami és gazdasági változásokra vonatkozó reformtörekvésekig terjedt) egyik európai központja, gyakorlóterepe lett.

Miként az alapító Ida Hofmann megfogalmazta, Monte Verità nem tekinthető csupán egy természetgyógyászati elveken nyug-

vó szanatóriumnak, sokkal több annál, a magasabb életvezetés iskolája, olyan hely, ami az ott élők számára olyan fejlődést biztosít, ami eddig ismeretlen világok és a kitágult tudatállapotok megéléséhez vezeti el őket. A telep és annak környéke hamarosan a kor számos különc, később híres-hírhedt figurájának lakóhelyévé vált, és az a kor különc művészeinek, életreformereinek, életmód-változtatás apostolainak zarándokhelyévé, vált. Olyan neves személyek éltek, illetve fordultak meg falai között, mint Hesse, Laban, Landauer, Bakunyin, Kropotkin, Lenin, Trockij, Steiner, Fidus, George, Klee, Duncan, Werefkin és még sokan mások (Böhme 2001, 473–475).

Ezen a helyszínen tartotta Laban az általa alapított „Schule für Kunst" nagy sikerű – „mozdulatművészeti – szóművészeti és hangzásművészeti" – nyári kurzusait. Ebből a kezdeményezésből nőtt ki az a tanítványi kör, amely Laban mozgás- és térfelfogásának, továbbá *Die Welt der Tänzers* (Táncosok világa 1920) című munkájában kifejtett, univerzális harmóniát középpontba állító táncfilozófiáját követő mozdulatvilág kidolgozásán fáradozott. Leginkább arra törekedett, hogy a táncot kiszabadítsa a zene zsarnoki uralma alól. Úgy vélte, hogy a zene két alapvető összetevője közül a tánc szempontjából a ritmus a legfontosabb. Az általa vezetett táncos közösség tagjai leginkább a szabadban táncoltak, alkalmanként az éjszakai holdfényben mezítláb, hogy érezzék a földet, gyakran ruha nélkül, hogy érezzék bőrükön a levegő mozgását (Fügedi 2009, 10).

Laban tánckoncepciójára Ludwig Klages és Friedrich Nietzsche eszméi mellett hatással voltak a kor politikai-társadalmi utópiái, spirituális-kvázivallásos mozgalmai (a teozófia, antropozófia tanai, a Gurdjieff által közvetített keleti szertartások és szufi táncok), továbbá a lelki élmények kivetítésére irányuló pszichológiai törekvései is. Szerinte a tánc olyan kapocs, amely összeköti az embert a kozmosszal, illetve a természettel. Egyben az a médium, amely képes elűzi a gépek és a nagyváros „démonait", képes megszüntetni a modern kor degeneráltságát. Az embe-

ri test visszatükrözi a világmindenség harmóniáját, a kozmikus rendet, amit a táncos átél és közvetít (Müller 2001, 332, Fügedi 2009, 9). Miként *A táncosok világá*ban írja: „A tánc teljes kultúra, teljes társadalom, tiszta tudás (…) az álomvilágot tárja fel. Az emberi lény itt éri el a tudatosság mélyebb szintjét, mert a tánc ritmusa és formái a tudat és lélek ritmusát és formáit tükrözik. A mozdulat jelentést hordoz, de nem lerajzol és nem leír. A valódi tánc nem mindennapi életünkről, hanem az őserőkről szól" (idézi Fügedi 2009, 9).

2. A magyar életreform és a századforduló utáni pedagógiai reformok kapcsolata

Az életreform és az korszak pedagógiai reformtörekvések hazai kapcsolatát legteljesebben a magyar életreform mozgalmak kristályosodási pontja, a „magyar Monte Verità", a gödöllői művésztelep példája jeleníti meg. A Budapest közeli kisvárosba, Gödöllőre „kivonuló" művészek által alapított közösség 1901-ben jött létre az angol preraffaelisták nyomán Európa-szerte kialakuló művésztelepek, illetve életreform-kommunák mintájára. Művészetükben a többi hasonló jellegű közösség célkitűzéseihez hasonlóan munka, az élet és a művészet valamikori egységét kívánták újrateremteni.

A csoport vezéregyéniségei, Nagy Sándor (1869–1950), Körösfői Kriesch Aladár (1863–1920), Toroczkai Wigand Endre (1970–1945), akikhez számos további művész is csatlakozott. A csoport a természetes, egészséges élet reformétmódját a társadalmi egyenlőség eszméivel párosította. A művésztelep alkotóit nem stílusuk, hanem művészet- és életfelfogásuk kapcsolta össze. Ez a különböző életreform-közösségek életmódját követte például az öltözködés, étkezés, közösségi, férfi-nő kapcsolatok, a női (lásd Nagy 2003) és férfi társadalmi szerepformálás, gyermeknevelés (a gödöllőiek nevelésfelfogásáról lásd

részletesen Révész 2003) terén. (A gödöllői művésztelep életmód és mentalitáselmeiről lásd részletesen Szabó 2003.) Ehhez kapcsolódnak a valláshoz való viszonyulás új formáinak kísérletei, a szakralitás és transzcendencia új formáinak keresése, az individuális alapokon nyugvó szubjektivitás előtérbe helyezése, a misztikus életérzés, és a társadalmi feladatvállalás felfokozott igénye (lásd erről Gellér 2003).

A gödöllői közösségre Schmitt eszméi mellett jelentős mértékben hatottak az angol művészeti és társadalmi reformirányzatok jeles személyiségei. Többek mellett John Ruskin, és a demokratikus művészet koncepcióját megfogalmazó William Morris, Walter Crane, továbbá Lev Tolsztoj, Julius Hart (akinek berlini kommunájában egy ideig Schmitt Jenő is élt). Világfelfogásukra hatottak továbbá a német népies irányzatok esztétikai és művészeti törekvései (például Langbehn, Fidus), valamint a skandináv, leginkább finn és svéd képzőművészkörökben megjelenő, szintén a vidéki életet népszerűsítő életreform-gyökerű képzőművészei (például Gallen és Liipola), a kor különböző, szintén életreform ihletettségű kvázivallásos törekvései, a teozófia, antropozófia mellett és bizonyára azok hatására buddhizmus tanai is (lásd erről részletesen Gellér 2003). A Tolsztoj-hatás még az alapítás előtti időkre nyúlik vissza. Körösfői-Kriesch 1885–1889 között a nyarakat a Boér család diódi házában töltötte, ahol ebben az időben egy tolsztojánus közösség tevékenykedett. Nagy Sándor Tolsztoj-tiszteletét jól jelzi, hogy 1902-ben Jasznaja Poljanában meglátogatta az agg írót (Bozóki–Sükösd 1994, 90).

A művésztelep tagjai a Ruskin, Morris, Tolsztoj és más életreform-próféták által megfogalmazott természetes, tiszta ideálvilágot Erdélyben fedezték fel. Miként utaltunk rá, az első intenzív Erdély-kapcsolatokat a művészközösség vezetője, Körösfői Kriesch Aladár alapozza meg, aki már az 1890-es években több nyarat tölt Tövisen és Diódon a Boér családnál (erről lásd részletesen Murádin 2003). Ott érintette meg először az erdélyi táj és a népművészet szépsége, amelyhez élete későbbi szakaszai-

ban is mindig újra visszatért. Erdélyen belül Kalotaszeg mintegy a népművészet újrafelfedezésének vallásos kultuszhelyévé vált. Ez többeknél olyan külsőségekben, mint a névváltoztatás is megjelent. Kriesch Aladárt, Körösfő, Wigand Edét pedig Torockó szépsége késztette új előnév felvételére.

A népművészet, illetve Erdély hatása valamilyen formában minden gödöllői művésznél megfigyelhető. Ruskin és Morris, illetve Tolsztoj és Schmitt nyomán művészetfelfogásuk közös eleme volt a munka, az élet és a művészet egységének megteremtésére irányuló törekvés, amelyben a környezet és az élet mindennapi tárgyai megszépítésének, illetve az azzal összhangban álló új életforma organikus példája a népművészet és a népélet volt. A művésztelep tagjai arra törekedtek, hogy a népművészet élettel, illetve a művészettel azonos, őseredetinek tartott motívumait megjelenítsék saját alkotásaikban, illetve a falusi emberek között élve megtapasztalják és kövessék az egyszerű emberek természetközeli, természetes életformáját. Kósa Ferenc szerint a fiatal gödöllői művészek kalotaszegi érdeklődésének elmélyüléséhez döntő hatású volt a neves, Morris köréhez tartozó angol preraffaelista festő, Walter Crane 1901-es magyarországi útja, akit Gyarmathyné angol megbízottja, egyben a festő titkára, a Londonban élő Rozsnyay Kálmán hívott meg Magyarországra. Crane Kalotaszegen is megfordult, Gyarmathyné házában vendégeskedve elragadtatva nyilatkozott a megismert népviseletről, és egy rajzsorozatot is készített a látottakról. Rozsnyainak valószínűleg szerepe volt abban is, hogy a kalotaszegi népviseletet megismerte az öreg Ruskin is, és sok más nemzetközileg elismert művész (például Kipling, Oscar Wilde, Sarah Bernhardt, Zola) is elismerően nyilatkozott a magyar népművészetről. Ezt követően Körösfői Kriesch, Edvi Illés Aladár és Koronghy Lippich Elek, a gödöllői művészek céljainak legfőbb eszmei és anyagi támogatója, többször is kirándultak Kalotaszegre. A Kalotaszeg-kultusz nyitányának tekinthető *Magyar Iparművészet* című folyóirat egyik tematikus száma, amelyet teljes

egészében Körösfői-Kriesch és Lippich Kalotaszeggel kapcsolatos cikkei és rajzai töltöttek ki[4] (Kósa 2003, 392–393). A telep másik meghatározó személyisége, Nagy Sándor világ- és művészetfelfogása közel állt Körösfői Kriesch Aladárnak a mindennapi élet és a művészet összekapcsolására irányuló törekvéseivel. Számára nemcsak a tárgyi népművészet, hanem a népköltészet is ihlető forrást jelentett. Jól érzékelteti ezt a marosvásárhelyi Kultúrpalota számára készített népballadai tematikájú üvegablakai, Júlia szép leány, Kádár Kata, Budai Ilona, Szép Salamon Klára drámai világának ábrázolása (vö. Lábadi 2006, 113).

A gödöllői művésztelep és több más korabeli művészeti és társadalmi reformer által reprezentált hazai életreform-törekvések és a korabeli pedagógiai reformtörekvések egyrészt az egyre jelentősebb szakmai erőt képviselő népiskolai tanítóság szakmai és emancipációs mozgalmai, másrészt Bárczy István várospolitikai reformjai kapcsán kerülnek egymással szorosabb kapcsolatba. Bárczy István, a város liberális főpolgármestere 1906 és 1918 között állt a főváros élén. Ez a bő évtized, a Bárczy-korszak, Budapest világvárossá válásának fényes története. Az „építő polgármester" alkotásai, iskolák, középületek, bérházak többsége ma is áll. Ebben a korszakban került sor a városi közigazgatás, a városi tömegközlekedés, közvilágítás, kommunális rendszer kialakítására, valamint a szociálpolitikai és kultúrpolitikai program keretében széles körű kislakás- és iskolaépítés kezdődött. Jelentős lépesek történtek a felnőttoktatás kiszélesítése érdekében, Szabó Ervin irányításával az 1910-es években létrejön a főváros modern könyvtárhálózata is.

A különböző pedagógiai törekvések és a hazai életreform képviselőinek nagyszabású reform keretében kibontakozó, a háború végéig tartó együttműködésének a szellemi-aktivitási központ-

[4] K. Lippich Elek: Beszélgetés a művészetről és Kalotaszeg. *Magyar Iparművészet*, 1903, 6. évf. 6. sz. 245–250 és Kriesch Aladár: Mit jelent hát a Kalotaszegi művészet. *Magyar Iparművészet*, 1903, 6. évf. 6. sz. 250–284.

ja a városfejlesztési reformhoz szervesen kapcsolódó, 1912-ben Weszely Ödön irányításával (Németh 1990, 13–17), a fővárosi tanítók továbbképzésére létrehozott Pedagógiai Szeminárium és a főpolgármester támogatásával alapított a *Népművelés* című folyóirat lesz (Németh 1988, 21–28).

A folyóiratban nem csupán a magyar gyermektanulmányi mozgalom és az experimentális pedagógia kiemelkedő képviselőinek biztosított publikációs lehetőséget. A *Huszadik Század* és a *Nyugat* című folyóirat mellett ez a sajtóorgánum teremtett lehetőséget a magyar életreform-mozgalom legkülönbözőbb irányzatainak a szindikalista és tolsztojánus mozgalmaktól (Szabó Ervin, Migray József), a magyar művészeti szecesszió legkülönbözőbb irányzataiig bezárólag. A lap hasábjain kifejthették véleményüket az új városi kultúráról, a városfejlesztés új irányzatairól, a művészet és a nevelés kapcsolatáról, a népművelés és iskola új feladatairól, az új emberről, az új társadalomról az új erkölcsről és új nevelésről, a férfi és nő megváltozott kapcsolatáról és ezzel összefüggésben a nemi nevelés feladatairól, a gyermekművészetről, a népművészethez, mint a természetes életformához való visszatérés fontosságáról, a magyar kultúra és társadalom megújításának „harmadik útjáról". A *Népművelés* arculatának megformálásában a kezdeti időktől kezdődően mértékadó szerepet játszanak a gödöllői művésztelep vezetői, Nagy Sándor és Körösfői-Kriesch Aladár. A *Népművelés* folyóirat hasábjain és a Pedagógiai Szeminárium különböző népművelő tanfolyamain és tudományos előadásainak előadói és hallgatósága, valamint a Gyermektanulmányi Társaság tagjai között az 1910-es években már ott találjuk a magyar szecesszió legkülönbözőbb irányzatainak képviselőit; a gödöllői művészkommuna (Nagy Sándor és Körösfői-Krisch Aladár, Lippich Elek), a hazai mozdulatművészet és az új zenei-művészeti nevelés (Dienes Valéria, Madzsar Alice, Lyka Károly, Kodály Zoltán, Bartók Béla), valamint a Vasárnapi Kör (például Lukács György, Balázs Béla) vezető személyiségeit is (Németh 2004, 201. továbbá Németh 2005).

3. A modern tánc és a mozdulatművészet hazai fogadtatása

A század első éveitől, a modern tánc különböző irányzatainak megjelenésével annak legjelentősebb képviselői magyar színpadokon is felléptek. Elsőként Loïe Fuller, 1898-ban a párizsi Folies Bergére sztárjaként lépett fel a Magyar Színházban. Isadora Duncan 1902-ben Budapesten lépett fel először nyilvános színházban. A Fuller társulat tagjaként Bécsben, Alexander Grosstól kapott ajánlatot az Urániában való nyilvános fellépésre. A korabeli hazai újságok is gyakran foglalkoztak munkásságával, iskoláival vagy növendékeivel. Főként külföldön működő iskolái, és bátyja, Raymond Duncan hatására lassan nálunk is elfogadottá vált pedagógiai módszere is.

A modern tánc elfogadottsága Duncan nemzetközi sikere ellenére sem vált széles körűvé. Jól példázza ezt Maud Allan 1907-es vendégjátéka, illetve az azt megelőző éles hangú azt elítélő sajtókampány. A botrányt a bemutatott mű, a *Salome álma* című szóló váltotta ki, amelyet a kor nem csupán erotikusnak, hanem egyenesen obszcénnek minősített. Még ebben az évben a Fővárosi Orfeumban fellépett az amerikai szabad tánc nagy generációjának másik jeles képviselője, Ruth St. Denis is, akit a hazai sajtó és közönség egyöntetű elismeréssel fogadott. Az új tánc lassan nyert polgárjogot a fővárosi színpadokon, bár képviselői jobbára is csak az orfeumokban vagy az operetteket játszó színházakban léphettek fel. A világháború előtt és alatt, az ekkor kibontakozó, nagy nemzetközi hírű iskolák képviselői is ellátogattak Budapestre. Émile Jacques-Dalcroze új zenepedagógiai törekvéseit először 1912-ben a Zeneakadémián ismerhették meg a magyar érdeklődők. Dalcroze módszere leginkább azoknak a magyar táncpedagógusoknak (elsősorban Szentpál Olgának és Kállai Lilinek) kínált szakmai kiindulási pontot, akik zenei pályáról indultak. Elsőként egy zenetanár, Freund-Ferand Ernő kezdte el oktatni a módszert, és nyitotta meg az első hazai

Dalcroze-iskolát. Dalcroze következő 1914-es budapesti előadása és demonstrációja után könyv formájában is kiadta a módszer magyar ismertetését. A világháború után Freund lett az új intézet vezetője, s növendékeivel több ízben is vendégszerepelt Budapesten (vö. Fuchs 2005).

Az 1920-as évek közepétől Budapest legünnepeltebb szólistája Niddy Impekoven lett. Sikere olyan nagy volt, hogy tánckoncertjei a Vigadó és a Zeneakadémia pódiumáról hamarosan a színházakba is bekerültek. Mary Wigman az 1930-as években vezető mozdulatművésze még 1922-ben kezdő előadóművészként mutatkozott be a Vigadóban. Egy évtizeddel később, 1932-ben Wigman Európa-szerte turnézó növendékei közül elsőként Gret Palucca lépett fel Budapesten. A Dalcroze-iskola növendékei, élükön Rosalia Chladekkel, az 1930-as években szintén több alkalommal jártak Budapesten. Chladek táncosként részt vett a világháborút követően Laxenburgba települt Dalcroze-iskola merész koreográfiai kísérleteiben, maga is komponált ritmikus szviteket és apró karakterjeleneteket. Hazai elfogadottságát jelezte, hogy a *Mozdulatkultúra* című szakmai folyóirat külön tanulmányt szentelt munkásságának, melyben elsősorban megjelenésének nemességét, technikájának tökéletességét és táncnyelvének összetettségét értékelték.

A magyar származású Lábán Rudolf mindössze egy alkalommal, 1930-ban járt Budapesten, ahol csupán a Testnevelési Főiskolát és Kállai Lili mozgásművészeti iskoláját kereste fel. Az 1930-as évek legjelentősebb tánceseménye a Lábán-tanítványok közé tartozó Kurt Jooss együttesének vendégszereplése, aki 1932-ben *A zöld asztal* című koreográfiájával nyerte el a Párizsi Nemzetközi Koreográfiai Verseny első díját. A fellépést azonban nem csupán az elismerés kísérte, hanem egy hecckampány is, amely 1933-tól megindult ellene, illetve zsidó munkatársai ellen. Együttese 1937-ben ismét vendégszerepelt Budapesten, a Royal Színházban. A társulatban ekkor már három magyar tag, Bauer Lilla, Botka Lola és Kossa Gábor táncolt (vö. Fuchs 2005).

4. A magyar mozdulatművészet és táncpedagógia intézményesülése a két világháború közötti időszakban

A magyar mozdulatművészeti iskolákra leginkább Delsarte hatásait tükröző–Duncan-féle szabad tánc, a Mensendieck, és a Dalcroze-ritmika módszere hatott, amely módszereket azok vezetői később saját módszerként fejlesztik tovább. Az irányzat korai képviselője a matematikus, filozófus Dienes Valéria, aki matematikus férje, Dienes Pál révén kerül kapcsolatba a századelő különböző hazai reformmozgalmaival. A század első évtizedének végén Párizsban él, ahol Bergson tanítványa, követője, később műveinek magyar nyelvű fordítója lesz. Visszaemlékezése szerint a mozdulatművészeti koncepciójának kialakítására nagy hatással volt Bergson *Matière et memoire* című művében kifejtett mozdulatpszichológiája és a századelő nagy formabontó táncosnője, Isadora Duncan és testvére, Raymond Duncan. A húszas évek elején gyermekeivel együtt csatlakozik Raymond Duncan Nizzában működő életreform-kommunájához. Hazatérte után saját iskolájában, továbbá Domokos Lászlóné reformiskolájában is tanította saját módszerét, az orkesztikát, amely túllépett Raymond Duncan görögtorna-tanfolyamain. A Duncan-féle irányzat a görög vázák és reliefek emberábrázolásait geometriai formák összességének tekintette. Ebből Dienes elsősorban a mozdulatok geometrikus rend szerinti szemléletét vette át.

Madzsarné Jászi Alice Norvégiában Bessy Mensendieck intézetében, annak egyik első tanítványaként tanulta az új módszereket. Dienes Valériával egy időben, 1912-ben kezdett testképző tornát tanítani. Madzsar Mensendieck nyomán elsősorban a nők egészségének megőrzését szolgáló gyakorlatsorok kialakításán fáradozott, kidolgozta továbbá a terhes nők tornáját, a gyermeknevelés, illetve a női munka egyoldalú megterhelését ellensúlyozó munkahelyi tornát, de jelentős érdemei voltak az új szemléletű gyógytorna bevezetésében is. Később két köny-

vet is szentelt az egészséges női testmozgásnak és az ebből kinövő művészetnek. A húszas évektől tanítványaival részt vett Palasovszky Ödön színházi kísérleteiben. Néhány évvel később követte őket a zongoraművész Szentpál Olga, aki Emile Jaques-Dalcroze helleraui ritmikai kurzusának résztvevőjeként ismerte meg a svájci pedagógus módszerét, majd 1919-ben megnyitotta ritmikustorna-iskoláját Budapesten. Jaques-Dalcroze ritmikus gimnasztikai módszerét továbbfejlesztve alkotta meg saját testképző módszerét, amelyben túllép Dalcroze a mozgás és a mozdulat zenének való alárendelésére vonatkozó alapelvén. Az ún. Szentpál-féle tornarendszer négy kategória (formatan, funkciótan, kompozíciótan, kifejezéstan) alapján osztályozta a mozdulatokat, amelynek célja a leghétköznapibb mozdulatok (például felállás) ebben a rendszerben történő szemlélete és gyakorlása volt. Neki, továbbá Kállai Lilinek és követőiknek köszönhető, hogy Dalcroze módszerét széles körökben elfogadottá tették a budapesti polgárság körében (vö. Kékesi-Schuller 2007, 119, Borus 1978, Lenkei 2005).

A közös törekvések az egyes személyek esetében eltérő életutakon és világnézeti alapokon nyugszanak. Madzsar Alice közismert volt baloldali beállítódásáról, Szentpál Olga puritán vallásosságától Dienes Valéria a liberális szabadgondolkodástól a mélyen átélt katolicizmusig jutott el. Ennek megfelelően munkásságuk és munkatársi körük eltérő társadalmi rétegeket érintett. Madzsar Alice például kapcsolatban állt a Munkás Testedzőkkel, Szentpál Olga és a köréhez tartozó mozdulatművészek többsége a városi polgársághoz kötődött, Dienes Valériának az arisztokrácia köreiből is voltak növendékei (Lenkei 2005).

A mozdulatművészet és a korai magyar avantgárd színházi törekvések kapcsolatát jól jelzi, hogy az első avantgárd színház alapítói, Palasovszky Ödön és Hevesy Iván az Újpesti Munkásotthonban már 1922-től szerveztek Madzsar Alice mozdulatművészeti iskolájának növendékeivel közös előadásokat. Ezeken a tánc mellett versek, szövegrészletek és dalok kerültek előadás-

ra. Palasovszky körére jellemző volt az erőteljes baloldaliság, az általuk előadott darabok az erőteljes társadalomkritikai állásfoglalást is képviseltek. Ezt a szemléletet vitte tovább az első magyar avantgárd színház 1925-ben általuk alakított Zöld Szamár Színház is (vö. Jákfalvi 2007, 109–110).

A különböző mozdulatművészeti iskolák közös törekvése, a mozdulat felszabadítása és általa az emberi test, az egész ember felszabadítása. Az új mozgáskultúra megteremtése során szakítottak továbbá a balett zárt mozgásvilágával. Ez a lázadás mindhárom hazai mozdulatművészeti irányzat képviselőinél összekapcsolódik az életreform-kötődést jelző motívummal, a „természet", illetve „természetesség", továbbá „egészség" mintegy kulcsszóként történő hangsúlyozásával. Mindhárom erre épülő pedagógiai rendszer ezáltal kívánja elérni a kitűzött célt, a test ideális harmóniáját, illetve egészséges állapotát. Jól érzékelteti ezt Madzsar Alice egyik munkájából származó idézet: „Rendszerem felépítésében mindenekelőtt arra törekedtem, hogy természetes alapokra fektessem a mozgásokat. Az emberi test szerkezetét és élettani törvényszerűségeit vettem alapul, mert a művészet sohase mondhat ellent a természetnek. Igazi mozgásművészet csakis a természet által megszabott ősi törvényszerűségeken alapulhat" (Madzsar 1993, 73, idézi Kékesi-Schuller 2007, 120).

A különböző mozdulatművészeti iskolák fontos szerepet játszanak az életreform által megfogalmazott reformtörekvések elfogadott testhasználati formává, elfogadott mentalitáselemmé formálásában. Ennek a testkoncepciónak fontos eleme lesz a természetre, illetve természetességre, továbbá az egészségre való hivatkozás, a test működésének tudatos kontrollja, továbbá a tes, mint a lélek állapotáért felelős tényező hangsúlyozása. Ezek a törekvések több ponton érintkeznek, illetve azonosságot mutatnak a korabeli avantgárd színház testfelfogásával. Ezek az emberi testet egyrészt olyan nyersanyagnak tekintették, amelyet a színésznek kell újra rendezni, azt olajozottan működő géppé

alakítania. Néhány rendező (Artaud, Mejerhold) ezen túllépve a testet transzcendens műalkotássá igyekezett alakítani, megteremtve a nyugati civilizáción túllépő új embert. A mozdulatművészet elméletében mindkét irány megjelenik. A mozdulatművészeti előadások, illetve az azok jegyében megvalósuló testgyakorlás az „új ember" mozgáselemeinek habitualizálása, a kor felgyorsult tempójával, életmódjával adekvát, férfiakra és nőkre jellemző új mozgáskultúra megteremtése. Ezek jellemzője emellett az emberi test gépies jellegét hangsúlyozó megállapítások, amelyek arra vonatkoznak, hogy a testgyakorlási, az étkezési, öltözködési elvek betartása kialakítja az emberi test optimális állapotát (Kékesi-Schuller, 2007, 121).

A mozdulatművészet és oktatásának két világháború közötti ellenkultúra jegyeinek fokozatos eltűnése és ezzel párhuzamosan a Horthy-rendszer elvárásai szerinti intézményesülése az 1920-as évek közepétől következett be. Egy későbbi visszatekintés szerint az induláskor Bierbauer Clarisse, Dienes Valéria, Kállai Lili, Madzsar Alice, Riedl Margit, Ritter Mária, Turnai Alice, Szentpál Olga iskolája kapott hivatalos tanárképzési engedélyt, majd Berczik Sára, Jaskula Virág Ilona, Mirkovszky Mária, N. Bokor Kata és Brandeisz Elza működtetett tanárképző iskolát. Az 1930-as évek végén Budapesten harmincnégy mozgásművészeti iskola működött. Növendékeik különféle rendezvényeken léptek fel, amelyeket részben saját termükben tartottak, az egyes tanévek záró bemutatóin vagy egyéb rendezvényeken felléptek a Zeneakadémiától a Fővárosi Operettszínházon át az Urániában és a Belvárosi Színházban is. A nyilvános vizsgákból komolyabb produkciók is kinőhettek; részben csoportosak vagy más művészeti ágakba kapcsolódók; részben szólóestek (vö. Lenkei 2005).

Irodalom

Bitterli, U. (1982): *„Vadak" és „civilizáltak"*. Gondolat Kiadó, Budapest.

Borus Róbert (1978, szerk.): *A nagy század tanúi*. RTV Minerva, Budapest.

Bozóki András és Sükösd Miklós (2007): *Anarcho-demokraták. Az anarchizmus elmélete és magyarországi története*. Gondolat Kiadó, Budapest.

Böhme, G. (2001): Monte Verità. In Buchholz K. et al. (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 1*. Häusser Verlag, Darmstadt, 473–476.

Branndstetter, G. (1998): Ausdrucktanz. In Krebs, D.és Reuleche, J. (1998, Hrsg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen. 1880–1933*. Peter Hammer Verlag, Wuppertal, 451–464.

Dempsey, A. (2003): *A modern művészet története*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest.

Fischer-Lichte, E. (2009): A Másik teste – a Másik tekintete. Exhibicionizmus, látnivágyás és voyeurizmus a 19. és 20. század fordulóján. In Csúri Károly et al. (szerk.): *Határátlépések. Kulturális terek reprezentációi*. Gondolat Kiadó, Budapest, 216–240.

Fuchs Lívia (2005): Az európai táncminták. In Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar színháztörténet. 1920–1949*. Enciklopédia Humana Egyesület, Budapest. http://tbeck.beckground.hu/szinhaz/htm/03.htm Letöltve: 2012. 11. 17.

Fügedi János (2009): Lábán Rudolf – az új tánc útjainak látnoka. In Lábán Rudolf: *Táncnak szentelt élet*. L'Harmattan, Budapest, 7–22.

Gellér Katalin és Keserű Katalin (1994): *A gödöllői művésztelep*. Cégér Kiadó, Budapest.

Jaques-Dalcroze, E. (1922): *Rhytmus, Musik und Erziehung*. Schwabe Verlag, Basel.

Jákfalvi Magdolna (2007): Avantgárd színház. – 1925 Palasovszky Ödön Zöld Szamár Színháza. In Szegedi-Maszák Mihály és Veres András (szerk.): *A magyar irodalom történetei 1920-tól napjainkig*. Gondolat Kiadó, Budapest, 108–112.

Kékesi Zoltán – Schuller Gabriella (2007): Művészetközöttiség és jelszerűség. – 1926 Megjelenik a Tisztaság könyve és a Dokumentum. In Szegedi-Maszák Mihály és Veres András (szerk.): *A magyar*

irodalom történetei 1920-tól napjainkig. Gondolat Kiadó, Budapest, 113–124.

Kemper A. (2000): Heimatkunst, Bauertum, Scholle, Blut und Boden. In Buchholz K. et al. (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 1*. Häusser Verlag, Darmstadt, 299–301.

Kósa László (2003): *Nemesek, polgárok, parasztok*. Osiris Kiadó, Budapest.

Krabbe, W. (2001): Die Lebesreformbewegung. In Buchholz K. et al. (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 1*. Häusser Verlag, Darmstadt, 25–30.

Lábadi Károly (2006): A népművészet – gyűjtés és ihlet forrása. In Őrinné Nagy Cecília (szerk.): *A népművészet a 19–20. század fordulójának művészetében és a gödöllői művésztelepen*. Gödöllői Múzeum, Gödöllő, 111–116.

Lenkei Júlia (2005): A mozdulatművészet. In Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar színháztörténet. 1920–1949*. Enciklopédia Humana Egyesület, Budapest. http://tbeck.beckground.hu/szinhaz/htm/32.htm Letöltve: 2012.11.17.

Lever M. (2003): *Isadora Duncan. Egy élet regénye*. Európa Kiadó, Budapest.

Muradin Jenő (2003): A diódi telepről. In Gellér Katalin et al. (szerk.): *A Gödöllői Művésztelep. 1901–1920*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő, 32–37.

Müller, H. (2001): Tanz der Natur. Lebensreform und Tanz. In Buchholz K. et al. (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 1*. Häusser Verlag, Darmstadt, 329–334.

Nagy Beáta (2003): „Az otthon művészetének művelése" női szerepek a gödöllői művésztelepen. In Gellér Katalin et al. (szerk.): *A Gödöllői Művésztelep. 1901–1920*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő, 51–58.

Németh András (1996): *A reformpedagógia múltja és jelene*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

Németh András (1990): *Weszely Ödön*. OPKM, Budapest.

Németh András (2004): Fejezetek a magyar egyetemi neveléstudomány és a reformpedagógia ambivalens kapcsolatából. In uő (szerk.): *A szellemtudományi pedagógia magyar recepciója*. Gondolat Kiadó, Budapest, 181–206.

Németh András (2011): A reformpedagógia és az életreform mozgalmak kapcsolata. In Fodor Antal et. al (szerk.): *Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 29–39.

Péteri Éva (2003): Álom és valóság: A preraffaeliták és a gödöllőiek. In Gellér Katalin et al. (szerk.): *A Gödöllői Művésztelep. 1901–1920*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő, 27–31.

Poulson, Ch. (1989): *William Morris*. Chartwell Books, New Jersey.

Révész Emese (2003): Művészeti nevelés a gödöllői művésztelep mestereinek elméletében és gyakorlatában. In Gellér Katalin et al. (szerk.): *A Gödöllői Művésztelep. 1901–1920*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő, 161–171.

Scheibe, W.(1969): *Die reformpädagogische Bewegung*. Beltz Verlag, Weinheim és Basel.

Skiera, E. (2003): *Reformpädagogik in Geschichte und Gegenwart*. Oldenbourg Verlag, München.

Skiera, E. (2004): Az életreform mozgalmak és a reformpedagógia kapcsolata. In Németh András – Mikonya György – Skiera E. (szerk.): *Életreform és reformpedagógia: nemzetközi törekvések magyar pedagógiai recepciója*. Gondolat Kiadó, Budapest, 12–23.

Steinaecker von, K. (2000): *Luftsprünge – Anfänge moderner Körpertherapien*. Urban und Fischer, München és Jena.

Szabó Krisztina Anna (2003): „Az egész élet szigete" életmód és mentalitás a gödöllői művésztelepen. In Gellér Katalin et al. (szerk.): *A Gödöllői Művésztelep. 1901-1920*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő, 41–50.

Szoboszlai-Kiss Katalin (2010): Az erőszak nélküli társadalom eszméje. Az anarchista Schmitt Jenő Henrik társadalomfilozófiai eszméi és hatásuk. In Garaczi Imre – Szilágyi István (szerk.): *A tudomány, a kultúra és a nemzet helye a Kárpát-medencében*. Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, Veszprém, 471–483.

Thoreau, H. F. (1854): *Walden, or life int he Wood*. Boston.

Wolbert, K. (2001): Die Lebensreform. Anträge zur Debatte. In Buchholz K. et al. (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 1*. Häusser Verlag, Darmstadt, 13–24.

BORECZKY ÁGNES

Más művészet – új közönség

A mozdulatművészet és a korabeli társadalom

Az első mozdulatművészeti iskolák, Madzsar Alice „egészségi és szépségi torna"- és Dienes Valéria orkesztikai iskolája az 1910-es évek elején nyíltak meg Magyarországon.[1] Alig két évtizeddel később, 1936-ban már 34 mozdulatművészeti iskola működött Budapesten, és a művészek számtalan színpadi előadáson vettek részt, akár táncosként, akár pedig mint a koreográfiák alkotói, illetve növendékeik mesterei. A mozdulatművészet gyors térhódításának okai még kevéssé feltártak, amiként az a folyamat is, ahogyan maga az intézményesülés zajlott. Számos további terület is kutatásra vár, így például az egyes iskolák tanári és tanítványi köre, az emancipációs törekvések és a mozdulatművészet közti kapcsolat, vagy például a mozdulatművészet és a társművészetek viszonya.[2] Mindezek közül ebben a tanulmányban a Dienes-, a Madzsar-, valamint a Szentpál-iskola és a korabeli társadalom kapcsolatának rekonstrukciójára teszek kísérletet. Ezen keresztül arra törekszem, hogy bemutassam, milyen

[1] Madzsar Alice iskolája 1912-ben nyílt meg, Dienes Valériáé 1914-ben, de már korábban is tanított görögtornát magánházaknál. Van olyan forrás is, mely az első iskola idejét 1910-re teszi. Vö. Fenyves 2006.

[2] Lásd például Vincze 2012, 185–196.

szerepet játszott a mozdulatművészet mint *társadalmi térformáló* az első világháború utáni traumatizált társadalom alakulásában.

A három iskola által a két világháború között betöltött és folyamatosan formálódó társadalmi tér jellemzéséhez részben a hálózatkutatások fogalmait használtam (kiterjedés, nyitottság, heterogenitás, dimenzionáltság, törésvonalak stb.),[3] a tér funkcióinak elemzéséhez a legfontosabb szempontok az integráció és a legitimáció voltak.

A társadalmi tér rekonstruálása a mozdulatművészet gyökerei, valamint – az intézményesülési folyamat szintjein belül – az intézményes és a személyes kapcsolatok (támogatók, munkatársak, tanítványok stb.) feltárásán keresztül történt. A mozdulatművészet és mozdulatművészek társadalmi helye és kapcsolatai révén láthatóvá vált a két világháború közötti társadalom egy sajátos szegmense, továbbá az a közönség, amely a korszak értelmiségi csoportjain túl belenyúlt mind az elit, mind a középosztály mind a munkásság egyes csoportjaiba. A csoportok közötti újszerű érintkezések és a mozdulatművészet sokszínű közönsége egyfelől a legitimációs folyamatra, másfelől valamiféle gondolkodás- és mentalitásbeli változásra hívta fel a figyelmemet. A hálózatkutatási megközelítés ugyanakkor lehetőséget teremtett arra, hogy a mozdulatművészet társadalmi tere körüli szimbolikus (szellemi) térről is képet alkossak. Megelőlegezve a kutatás[4] egyik legfontosabb tanulságát, az eredmények azt

[3] A társadalmi hálózat fogalmát Angelusz–Tardos nyomán a következőképpen használom: a társadalom szociokulturális szövetét alkotó személyek, csoportok, szervezetek kapcsolatain, viszonylatain alapuló, sokszor csak a szisztematikus megfigyelés számára feltáruló hálózatrendszerek. (Angelusz–Tardos 1991.)

[4] A kutatás az Életreform mozgalmak és a reformpedagógia (K 68484, témavezető: Németh András) című OTKA-kutatás részét képezi, s a szakirodalom, a témába vágó visszaemlékezések, interjúk, levelezések, újságcikkek stb. másodelemzésén túl különféle adatbázisok adatainak feldolgozására épül (életrajzi lexikonok, korabeli telefonkönyvek, levéltári gyűjtemények, internetes adatbázisok, források). Külön köszönet Fenyves Márknak, aki rendelkezésemre

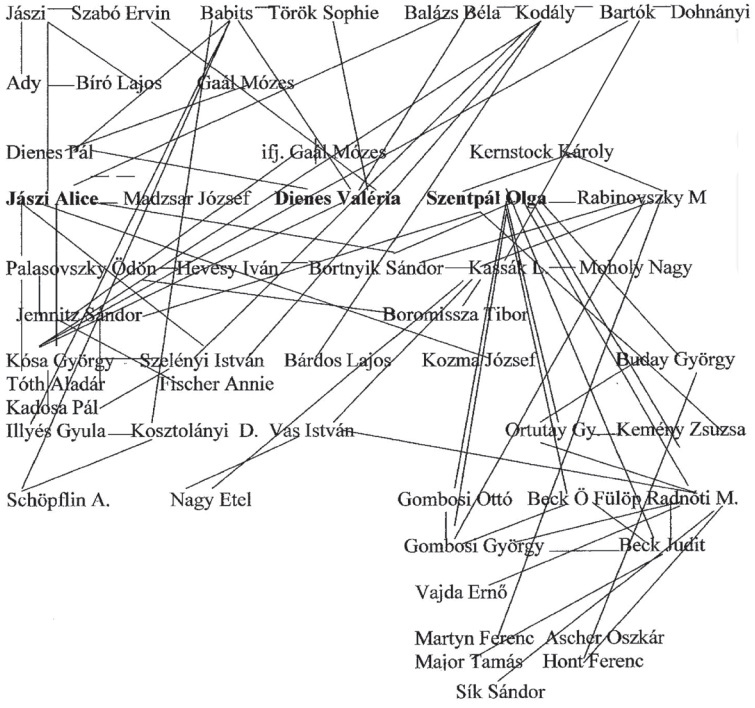
sugallják, hogy mozdulatművészet a 20. század *minden* jelentősebb szellemi áramlatával kapcsolatban állt, hogy a mozdulatművészek és a köréjük csoportosuló művészek-tudósok által alkotott *heterogén társadalmi tér* egy olyan szövevényes társadalmi szegmenst képviselt, melynek szimbolikus szellemi terében a 19–20. század fordulójának hagyományai és az I. világháború utáni új törekvések a katolicizmus, a polgári radikalizmus, a munkásmozgalommal is egybefűződő avantgárd vagy a népiesség, a nyugatos gondolkodás és a falukutatás, a modern és az archaizáló művészi formák stb.). egyaránt egy alakulóban lévő *új kultúrában* ötvöződtek.[5]

bocsátotta az Orkesztika Alapítvány – Mozdulatművészeti Gyűjteményének dokumentumait és adatbázisait.

[5] Erre utal Rabinovszky Máriusz Tánc, színészet, színpad írásának egy részlete, mely az egyébként különböző és összeférhetetlennek tűnő gondolkodásmódok-törekvések egységét illusztrálja: „Már mostan, ha ma közös koráramlatról egyáltalán beszélhetünk, úgy ezen áramlat sajátja, hogy realisztikus és irreális egyben. Realisztikus, mert a mai ember minden idegszálával csüng az anyagi világon és minden idegrostjával oda van láncolva a technikai léthez. Rádió, repülés, mozi, sport, üzemtechnika a kor legpregnánsabb problémái. Ám e problémák mögött és fölött a legkülönbözőbb formákban mutatkozik az irrealitás: elismerjük a matérián túli problémák fontosságát és operálunk velük a reális életben is. Ilyen transzcendens elemekkel való operáció rejlik a mai politikai és társadalmi szervezkedések legtöbbje mögött. A vallás, a misztikum, a filozófia új fontosságot nyert. A száz év előtti nyomon követhetetlen metafizikai eloldottságot, az ötven év előtti vak és esetlen matériaimádatot ma felváltotta a pozitívumok utáni olthatatlan szomj, melyet azonban áthat a transzcendens erők jelenlétének abszolút tudata” (Rabinovszky 1929, 15).

Az új művészet résztvevői és támogató körei[6]

A mozdulatművészet és az avantgárd kapcsolata ismert, de a mozdulatművészet körüli, kapcsolatokkal sűrűn teleszőtt *társadalmi* és *szimbolikus tér* jóval túlterjedt az avantgárdon. Ahogyan



1. ábra. Kapcsolatrendszer

[6] Ebben a részben sok közismert és kevésbé ismert életrajzi adatot rendeztem egybe. Az életrajzi és más lexikonok mellett főként Dienes Gedeon, Fenyves Márk, Jákfalvi Magdolna, Lenkei Júlia és Repiszky Tamás írásaira támaszkodtam.

a előző ábra[7] is szemlélteti, időbeli gyökerei a századfordulóig nyúlnak, szellemi terében pedig többek közt a Társadalomtudományi Társaság, a Huszadik Század, a Galilei Kör, a Vasárnapi Kör, a korabeli munkás-, illetve népies mozgalmak számos hagyományát és haladó törekvését egyesítette.

A mozdulatművészek csoportjában és az őket körülvevő szociológiai szempontból is meglehetősen heterogén társadalmi térben a női és a zsidó emancipáció. A zsidó asszimiláció és az akkulturáció más-más fázisában lévő generációk keveredtek az elitek és a középosztály művészet és tudománypártoló tagjaival. Egy olyan új, modernizálódó társadalmi szegmenst hoztak létre, melyben egyfelől új foglalkozások nyertek legitimációt (pl. mozdulatművész-mozdulatművész tanár, fotográfus), másfelől a foglalkozások ethosza, és az azokhoz kapcsolódó társadalmi szerep- és csoportidentitás erősebbnek bizonyult a származásnál. Ebben a kapcsolódási pontokkal sűrűn teleszórt térben a tudomány és a művészet vagy a különböző művészetek intra- és interperszonális szinten egységet alkottak. „Ha valaki zene, irodalom, képzőművészet, orvostudomány, tánc, pedagógia, pszichoanalízis, esetleg még szociológia iránt is érdeklődött, előbb-utóbb kikötött valahol a mozdulatművészet környékén" – írja Lenkei Liebermann Lucyről szóló tanulmányában (Lenkei 2009, 93–94). Hogy Dienes Valéria egy személyben matematikus, filozófus és mozdulatművész, köztudott. Az talán kevésbé, hogy a Zeneakadémián zeneszerzést és zongorát is tanult. Szentpál Olga szintén elvégezte a Zeneakadémiát zongora szakon, miként Berczik Sára is, aki képesített zongora- és énektanár volt. A később neves pszichológus-pszichoanalitikus, P. Liebermann Lucy mozdulatművészetet és zeneszerzést is tanult, Greguss Alice pedig

[7] Az ábrán olyan nevek is szerepelnek, amelyek Dienes Valéria Az Orkesztikai Intézet előadásaira meghívandók címet viselő noteszából valók (Mozdulatművészeti Gyűjtemény dvh-d-64).

a mozdulatművészet mellett festészetet Jaschik Álmosnál, majd a képzőművészeti főiskolán és Nagybányán.

A szűkebb-tágabb családok foglalkozási összetételét szintén a sokoldalúság-sokféleség (azon belül a művészpályák mellett a modern tudományos pályák fokozott jelenléte) jellemezte. Néhány példa: Jászi Alice férje, Madzsar József orvos, bátyja, Jászi Oszkár társadalomtudós, féltestvérük, Viktor egy ideig Nagybányán tanul festészetet. Jászi első felesége Lesznai Anna író-festő. Jászi Alice lánya, Lili szintén mozdulatművész, akinek a férje ugyancsak orvos Kassán. Szentpál Olga férje Rabinovszky Máriusz művészettörténész-újságíró, lányai mozdulatművészek, egyik veje Rákos Sándor költő. Kemény Zsuzsa mozdulatművész férje Ortutay Gyula néprajztudós. Költő-mozdulatművész házaspár Vas István és Nagy Etel, szobrász-mozdulatművész Pátzay Pál és Liebermann Lucy, esztéta-mozdulatművész-fotós Hevesy Iván és Kálmán Kata (testvére Klára festő-grafikus, Bortnyik tanítványa). Festőművész-fotós testvérpár Sugár Andor és Sugár Kata. Korb Erzsébet festő húga Korb Flóra, az a mozdulatművész, aki Szentpál Olga táncműsorában is fellépett. A Polányi családban Károly történész-társadalomtudós, Mihály kémikus, Laura történész-pedagógus, unokatestvérük Szabó Ervin társadalomtudós-könyvtárigazgató. Polányi Laura lánya, Stricker (később Zeisel) Éva Madzsar-tanítvány – keramikus, sógora, Stricker Gina révén, aki maga is szobrász volt, a festő Kernstok Károly. Dienes Valéria Babits Mihállyal, Bierbauer Clarisse mozdulatművész Borbíró Virgil Bauhaus-építész (Gropius közeli ismerőse) feleségén keresztül pedig Bibó Istvánnal állt rokonságban.

A mozdulatművészet által vonzott és a családi-rokonsági kapcsolatokon keresztül reprezentált sokszínű tudományos-művészi orientáció ugyanakkor maga is tágította a mozdulatművészet szellemi horizontját. A többszintű személyes és intézményes együttműködés formálta társadalmi-szellemi tér közvetlen kapcsolódási pontjait a családi szálak mellett a közös barátok-mun-

katársak képezték, a közvetetteket pedig többek között a hasonló szellemi gyökerek és az azonos nyilvánosság (a Nyugat, a közönség stb.) jelentették.

Barátok, munkatársak[8]

1919-ig Dienesék baráti köre a *Nyugat* körén túl a Társadalomtudományi Társaságtól (Jászi Oszkár, Szabó Ervin, Pulszky Ágost, Madzsar József stb.) egyfelől a *Huszadik Század*ig, illetve a Galilei Körig, másfelől a *gödöllői művésztelepig*, Körösfői-Kriesch Aladárig és Undi Máriáig terjedt. Ezenkívül jó barátságban voltak Fejér Lipóttal, Madzsar Józseffel és Lesznai Annával is, és Dienes Valériát nagyon mély barátság fűzte Jászi Alice-hoz. Olyannyira, hogy Repiszky Tamás szerint „Dienes Valéria volt talán az egyedüli – a családtagokon és Palasovszkyn kívül –, aki a szellemek szobájába is beléphetett" (Repiszky 2012, 318).

Dienes Valéria és Madzsar Alice barátsága később is megmaradhatott, legalábbis erre utal Madzsar Alice anyjának egyik levele, melyben egyszerűen Vali néninek említi Dienest. A már említett notesz szerint, Dienes olyan művészekkel is kapcsolatot tartott (ha nem is feltétlen baráti viszonyban állt velük), akik inkább Madzsarék vagy Szentpálék köréhez tartoztak (pl. Tiszay Andor, Ascher Oszkár, Kálmán Kata, Beck Judit stb.).

Dienes Valéria gyakran publikált a *Huszadik Század*ban és a *Nyugat*ban, utóbbihoz személyes szálakon és munkakapcsolatokon keresztül is kötődött. Ahogyan erről már volt szó, távoli rokona, gyermekkorától jó barátja volt Babits Mihály. A *Nyugat* többször is beszámolt az Orkesztika Iskola bemutatóiról[9] – az első bemutatót 1917-ben tartották az Urániában, ahol Chopin,

[8] Az iskolák tanáraira vonatkozó adatok feldolgozása még folyamatban van.

[9] Mint erről már korábban is volt szó Dienes ezen a néven nyitotta az első mozdulatművészeti iskolát 1914-ben. (Korábban magánházaknál tanított görögtornát.) A nyilvános iskolában Bertalan Vera és Révész Ilona segítették.

Grieg, Schubert stb. zenéjére táncok, Tagore verseire és Babits *Danaidák* című költeményére pedig pantomimok szerepeltek a műsorban. A vizsgaelőadásról Schöpflin Aladár tudósított – egyébként nem túl lelkesen – a *Nyugatban* (1917/I. 779). Sok évvel később (ez már az elfogadottságra-intézményesülésre utal) Babits felesége, Török Sophie a Szent Imre-misztériumról írt kritikát a következőképpen fejezte be: „Angyalok táncához alig lehetne más kíséretet elképzelni angyalok énekénél" (*Nyugat*, 1931. I. 274).

Úgyszintén a barátok-munkatársak közé tartozott Gaál Mózes, a 8. kerületi Tisztviselőtelepi Főgimnázium (ma: OPKM) igazgatója. Iskolájában Babits és Dienes Pál is tanított egy ideig, Dienes Valéria pedig a munkásgimnáziumban adott órákat, illetve az Istvántelki Főműhely dolgozóit oktatta matematikára. Gaál Mózes[10] korán elhunyt fia, ifj. Gaál Mózes írta a *Mese a királykisasszonyról, aki sohasem nevetett* című pantomim történetét. Zenéjét a Bartók–Kodály–Dohnányi-tanítvány Kósa György szerezte. Még Dienes Valéria első emigrálása előtt, 1919-ben mutatták be Dienes koreográfiájával. Az allegorikus mesejátékban a királykisasszony a lelket, a bohóc az emberiséget jelképezi, de a lelket csak a halálkirályfinak sikerül mosolyra fakasztania.

Az emigráció és a Raymond Duncan kommunájában töltött nehéz éveket követően, Dienes Valéria először Domokosné meghívására az Új Iskolában tanított orkesztikát, és nagy sikerű, bizánci dallamokkal kísért első misztérium/mozdulatjátékát, a *Hajnalvárás*t is az iskola ünnepélyén mutatta be 1924 májusában.[11] (Ugyanebben az évben tanítványai biztatására újra megnyitotta saját tanfolyamát.)

[10] Gaál Mózes (1863–1936): Benedek Elek barátja, ifjúsági író, tanár, majd gimnáziumi igazgató. Szerkesztette a *Tanítók Lapjá*t és az *Én Újságom*at. Korszerű pedagógiai nézeteit *A jövő iskolája* című műben fejtette ki.

[11] Van olyan forrás, ahol 1925 szerepel.

Ez idő tájt Prohászka Ottokár püspökkel került nagyon mély spirituális kapcsolatba. A nyugatosokhoz fűződő szoros kapcsolatai azonban továbbra sem lazultak meg, és színpadi munkásságán keresztül tartós szellemi-lelki barátság fűzte Bárdos Lajoshoz, aki egyébként ugyancsak Kodály tanítványa volt. Bárdos és Dienes számos művet – esetenként több száz embert mozgató misztériumokat – alkotott közösen: a *Hajnalvárás*t, a *Gyermek útját*, a *Szent Imre misztérium*ot (ezt a magyarországi Eucharisztikus Kongresszus alkalmával mutatták be), a *Nyolc boldogság*ot, a *Rózsák szentjé*t, és a *Mária, a megváltás anyjá*t. Dienes néhány darabjában együttműködött Kerényi Györggyel, Kodály egykori tanítványával, Bartók, illetve Bárdos harmincas évekbeli munkatársával is. Utóbbi Kerényivel és Kertésszel a zenei élet és a kórusmozgalom fellendítésében kitüntetett szerepet játszó *Magyar Kórus* folyóirat és kiadó alapítója-mozgatója.

Madzsar Alice és Palasovszky körül művészetpolitikai orientációikat tekintve másfajta, de zenei örökségüket illetően szintén a Bartók–Kodály-hagyományba illeszkedő fiatal zenészek csoportosultak. Kadosa Pál, Szabó Ferenc, Szelényi István, Kozma József az *Új Föld*-esteken saját kísérleti szerzeményeik mellett Sztravinszkij, Honegger, Hindemith, Szkrjabin, Schönberg és Berg műveit mutatták be, Kelen Hugóval és Szabó Ferenccel együtt pedig 1926-ban létrehozták a Modern Magyar Muzsikusok Szabad Egyesületét. Az *Új Föld*-eseteken a modern zenei művek mellett a színpadon megszólaltatták Whitman, Marinetti, Apollinaire, Majakovszkij és Upton Sinclair műveit. Madzsarék baráti társaságának egy része átfedte Dienesék baráti körét, Jászi Alice és a gödöllői művészek kapcsolata ugyanakkor lazább volt, mint Dienesé.

Madzsar József és Jászi Alice házában „megfordult majdnem minden jelentős művész, és a huszadik század első két évtizedében otthonuk kedvelt találkozó helye volt a *Huszadik Század*, a *Népszava*, a *Világ* és a *Nyugat* íróinak" (Repiszky 2012, 316). Gyakori vendég volt Ady, Somló Bódog, Vámbéry Rusztem,

Dániel Arnold, Máray-Horváth Károly, Kunfi Zsigmond, Lukács György és húga, Lukács Mici, Duczynska Ilona (később Polányi Károly felesége), a Dienes testvérek stb. A képzőművészek közül Kernstok, Tihanyi Lajos és Czigány Dezső, valamint Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor. Dienes Valériához hasonlóan, a Madzsar és Palasovszky előadásokról szóló kritikák is a *Nyugat*ban jelentek meg, Kosztolányi (1925) vagy például Tersánszky Józsi Jenő tollából (1929).

A *Zöld szamár* előadásáról Kosztolányi (*Nyugat* 1925. I. 426) például ezt írta:

> „Ennek a színháznak az igazgatója a zöld szamár, ki zöld nyakbavető kendőt visel s valódi szamárfejet, valódi szamárfülekkel. […] A zöld szamár szerény. Megvan az a becsülhetetlen jó tulajdonsága, hogy nem ad semmiféle programot, nem beszél, ennél fogva okosnak is gondolhatjuk. Színigazgatóink között nem ő a legellenszenvesebb.
>
> E kis színház mögött néhány fiatalember áll. […] semmi közük a régóta levitézlett külföldi divatokhoz, futurizmushoz, expresszionizmushoz, dadaizmushoz. Az előbbi két irányhoz valóban nem húznak. De ami hajlandóságukat illeti, úgy látom, hogy mégis a dadaizmussal tartanak atyafiságot. Ők nem vállalják ezt a rokonságot. Mindössze egy szatirikus színházat akarnak megteremteni, hol tormát reszelhessenek a mai erkölcs, hit nélkül szűkölködő társadalom orra alá. De a dadaizmus nem épp ezt a szatírát műveli-e?
>
> A dadaizmus […] apró villanásokkal, tótágast álló helyzetekkel, bárgyúságokkal, szemenszedett képtelenségekkel próbálja csigázni az elcsigázott idegrendszert s közben azon való keserűségében, hogy a világon semmi sincs rendben, tiltakozásul, elégedetlensége bizonyságául titokban – a zsebében – fügét mutat az uralkodó rendszer szólamainak. Ebben a magatartásában őszinte. Tréfáját nem szabad léhának vélnünk, mert alkotó fájdalomból fakad."

Majd egy sokat idézett mondat:

> „A zöld szamár helyesen bőgött. Semmi esetre sem olyan unalmas, mint a többi szürke szamár."

1. kép. Az előadás plakátja

A Zöld szamár[12] (Palasovszkynál Zöldszamár) színház Bortnyik egyik közismert festményéről, az 1924-ben festett *Zöld szamár*-ról kapta a nevét,[13] az előadáshoz Bortnyik tervezte mind a plakátot, mind a díszleteket és a kosztümöket.

Az előadáson *Az új Orfeusz*, a *Páris ég* és *Az Eiffel torony násznépe*[14] szerepelt a műsoron. Orfeuszt Palasovszky alakította, frakk-

[12] A Zöld Szamár Színház első előadása 1925. március 25-én volt a Csengery utcai Művész Színpadon (a plakátot közli Repiszky 2012, 362).

[13] „Volt akkoriban Bortnyiknak egy sok szeretettel megcsinált képe. Szerelmespár, holdfény, egy kis mai szürkeség, és az emberi lélek mélységéből monumentálisan emelkedett mindenek fölé a zöld szamár eget verő, glóriás szobra. Hát ezt a zöld szamarat választottuk igazgatónak. Ezt a parádés szerepet Molnár Farkas alakította a helyzethez méltó fölénnyel és komolysággal. Azóta sem láttam derekabb igazgatót" (Palasovszky 1980, 49).

[14] A darabot a hozzáférhető hivatkozások szerint Cocteau írta, a plakáton Goll szerepel. Valószínűtlen, hogy Bortnyik ne tudta volna, ki a szerző, számomra a névváltoztatás oka ismeretlen.

ban diktálta a vers szövegét négy gépírókisasszonynak, akik szövegismétléssel és a gépek „zenéjével" hangsúlyozták a mondanivalót. Az *Új Orfeusz* és a *Páris ég* rendezője Mittay László volt, az utóbbiban a görög kórusok modern változatát és dzsesszkíséretet alkalmazott. *Az Eiffel torony násznépé*t Palasovszky rendezte groteszk burleszk-pantomim formában, gramofonoknak álcázott narrátorokkal, Jemnitz Sándor[15] dzsesszparódiájával, Bortnyik konstruktivista díszletei között (Tóth 1999), a koreográfiai tanácsadó Madzsar Alice volt.

Madzsar Alice a húszas évek elejétől dolgozott együtt Palasovszkyval, és lett az előadások koreográfusa. „Az első emlékezetes előadásokat az Újpesti Munkásotthonban és a magántisztviselőknél a MOSZ-ban tartották. Palasovszky és Hevesy rendezte a darabokat, a koreográfus Alice volt, aki Whitman és Heyneke műveire alkotta meg a tánckompozíciót" (Repiszky 2012, 361).

Az 1928-ban alakult Madzsar Alice Művészcsoport saját bemutatói mellett fellépett többek közt a *Cikk-cakk* esteken, de számos más Palasovszky által rendezett műsorban is. Palasovszky kísérletező színházában a szürrealizmustól, a dadától a konstruktivizmusig, a groteszktől az egzotikusig, vagy – ahogy a *Manifesztum*ban áll – a munkások számára kidolgozott testművelés-beszéd-látvány alkotó együtteséig (Palasovszky–Hevesy 1922), a politikai agitációt célzó több száz fős munkáskórusig, a legkülönfélébb témák kerültek színpadra. Csak felsorolásszerűen néhány az előadások közül: A már említett *Az Eiffel torony násznépe* (szürrealista komédia, jelmez- és díszlettervező: Bortnyik Sándor) és *Az új Orfeusz*, avagy az „írógép orcheszter", Jemnitz Sándor zenéjére, Majakovszkij *Balra mars!* az Új Föld munkáskórusával, Ernst Toller *Géprombolók*ja (Boromissza Ti-

[15] Jemnitz Sándor Koessler János tanítványa volt, de többek közt Schönbergnél is tanult. Jó barátja volt Adorno, Tóth Aladár és Fischer Annie.

bor díszlettervével)[16], a Cikk-cakk estek (zeneszerzők: Kadosa Pál, Kozma József, Kovács György és Szelényi István), a Prizma estek, vagy a három részből álló *Korszerű szvit* (Sorsok keresztezése, Félelem, Energiák)[17], *A lélek kulisszái* (írta: Nyikolaj Jevreinov, színpadterv: Stricker Éva[18]) és a *Halász és a Hold ezüstje* (sziluett játék Balázs Béla meséjére), a *Bábel* (színpadterv Bortnyik Sándor), a *Bilincsek* (írta: Madzsar Alice, zeneszerző: Kozma József).

A felsorolásból is kitetsző műfaji változatosság értelemszerűen nehezen alkalmazható épületekre, a különböző művészeti ágak összekapcsolása talán inkább. Ez jellemezte Szentpál Olga mozdulatművészeti iskoláját, mely épületként is a művészetek összetartozását reprezentálta: az első tánctanításra tervezett ház (1927) bejáratát Beck Ö. Fülöp és Medgyessy Ferenc egy-egy meztelen nőalakot ábrázoló fríze díszítette. Szentpál Olga a húszas évek közepétől már nem lépett fel, ettől fogva az általa létrehozott Szentpál Tánccsoport koreográfusaként működött. Gyakran koreografált Bartók-zenére (például *Sirató*, *Medvetánc*, *Júlia*, *szép leány*, *Ének a búzamezőről*, *Mikrokozmosz*), és hasonlóan Palasovszkyhoz, valamint Madzsar Alice-hoz, olyan témákat is feldolgozott, amelyek a nagyvárosi élet vagy a gépiesedő világ problémáit érintették (Nagyvárosi szimfónia, Gépember). Az 1932-ben színre került groteszk táncjáték, a *Baby a bárban* Ba-

[16] Az előadást a főpróba után a díszlet tűzveszélyességére hivatkozva betiltották.

[17] A Szelényi István zenéjére előadott *Korszerű szvit, a félelem drámája* (1933) már nem kerülhetett színre, az első részét játszották Szolnokon, azután az iskola minden nyilvános megmozdulását betiltották, majd magát az iskolát is.

[18] Vincze Gabriella Stricker Éva szóbeli közlése alapján írja: (a darabban) „…a gondolkodó és érzelmi én kűzdött egymással, mígnem az érzelmi kerekedett felül és öngyilkosságot parancsolt a testnek. Stricker Éva az előadáshoz egy erekkel átszőtt papír emberi szívet tervezett a kertjükben. A díszlet olyan nagyméretű volt, hogy csak összetekerve, gyalog lehetett Budáról Pestre, a Zeneakadémiához átvinni. A képző- és iparművész, ki a képző- és iparművész? Márffy Ödön és Derkovits tanítványa az előadás közben ott ült a színpad szélén, és a kezében tartott elektromos vezetékek végének össze-összeérintésével lüktetésbe hozta a szívet" (Vincze 2012, 192).

lázs Béla szövegkönyvére komponálódott (zene: Wilhelm Gross, díszlet Bortnyik Sándor). A történet arról szól, hogy a bár egyik asztalán valaki ott hagyott egy csomagot, benne egy csecsemővel. A Mixer megitatja a gyereket, amitől is az nőni kezd, majd elbűvöli a vendégeket, elcsavarja a Mixer fejét, kifog a férfiakon. A groteszk táncjátékot követően jóval később, már a háború után Szentpál Olga egy igencsak más hangvételű mű kapcsán dolgozott Balázs Bélával, a *Czinka (Cinka) Pannán* (zeneszerző Kodály Zoltán).

Produkciói közül talán a Belvárosi Színházban játszott, régi magyar zenére írt *Magyar halottas* és a néphiedelemre és népdalra épülő *Mária lányok* a legismertebbek. Ez utóbbi zenéjét saját népzenei gyűjtését felhasználva Volly István szerezte. A stilizált népi motívumokból álló darab szereplői az Élet-lány, a Halál-lány, az Élet-Asszony és a Halál-Asszony. A két lány egy Mária-kép előtt meglátja saját jövőjét. A misztériumjátékokhoz is visszanyúló Mária lányokat 1938-ban a Vajda János Társaság szervezésében (többek közt Ascher Oszkár által szavalt versek, Basilides Mária népdalbemutatója és Ortutay Gyula, a szegedi tanyavilág szokásairól szóló előadása kíséretében) Szegeden mutatták be. Szentpál Olga és tanítványainak előadásaihoz részben szintén a *Nyugat* teremtette meg a nyilvánosságot, Widmar Antonio (1929) és Szedő Mihály (1921) mellett nemegyszer, akárcsak Madzsar Alice előadásairól, Tersánszky írta a kritikát (Tersánszky 1930, 1931).

Az előzőkben felsorolt nevek is jelzik, hogy Szentpál Olga – bár gyakran ugyanazoknak a szerzőknek a műveire alkotta meg koreográfiáit, vagy ugyanazokkal dolgozott együtt, mint Dienes Valéria és Jászi Alice, illetve Palasovszky (Bartók Béla, Balázs Béla, Bortnyik Sándor,[19] Jemnitz Sándor, Kósa György stb.), és

[19] Bortnyik mellett Buday és Farkasházy Miklós grafikai munkái díszítették a Szentpál-iskola húszéves évfordulójára kiadott *A mozgásművészet útja* (1935) című kiadványt.

Jászi Alice-hoz hasonlóan baloldali művészek és értelmiségiek vették körül – mégis részint eltérő beállítottságú csoportok kapcsolódtak hozzá. Buday, a később világhíres grafikus, az „agrársettlement" alapítója, és mint ilyen, egy ideig tanyakutató,[20] a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának művészeti vezetője. A „szegedi fiatalok" közül Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz köréhez tartozott Radnóti Miklós, Hont Ferenc és Ortutay Gyula is. A ma is ismert képzőművészek közül Bortnyik mellett Martyn Ferenc, Hincz Gyula és a zenetörténész Gombosi Ottó, a művészettörténész Gombosi György, Ascher Oszkár és Major Tamás színészek is megfordultak a fasori (ma: Városligeti fasor) házban.

A nyilvánvaló filozófiai-vallási-politikai-pedagógiai különbségek[21] ellenére a három nagy mozdulatművészt körülvevő szellemi teret nem a megosztottság jellemezte. Pontosabban, nem csak a megosztottság. Az iskolák közt természetesen volt rivalizálás, nem támogatták, hogy tanítványaik más mesternél is tanuljanak, számos dolog el is választotta őket egymástól. A széthúzó erőknél azonban – legalábbis a két világháború közötti időszakban – erősebbnek bizonyultak az összetartó erők, és az ellentétek végül is nem akadályozták meg egy többszintű együttműködés kialakulását.

Az egyes iskolák holdudvarába tartozók a Nyugat, a Századunk vagy más folyóiratok-periodikák hasábjain gyakran írtak egymás munkáiról vagy dolgoztak maguk is együtt. Így például Buday fametszetei illusztrálták Radnóti Új hold című kötetét

[20] „Az agrársettlement munkája kezdettől fogva kétirányú volt, egyrészt a külső világ tényei, a tanyák és falvak népe felé, másrészt magunk és kollégáink sorai, az új intellektuális fiatalság felé szólt. Az utóbbi talán még fontosabb, hiszen nehezebb. Egy új, az előző generációk életfelfogásával csak történetileg, de nem érzelmileg és érdekileg összefüggő nemzedék soraiban kellett ébresztgetni a szociális felelősségtudás és fajtája érdekében való tettleges orientálódás gondolatát" (Buday 1933).

[21] Minden iskolának saját mozdulatművészeti és pedagógiai rendszere volt.

(1935), valamint az Ortutay Gyula által kiadott Nyíri és rétközi parasztmeséket (1935). Hevesy ismertette Boromissza Tibor kiállítását (1924), írt Korb Erzsébet képeiről (1923), Rabinovszky pedig többek közt Jaschik Álmos növendékeiről (1925), Sugár Andorról (1928), Korb Erzsébetről (1928), Derkovitsról (1929), Hincz Gyula, Mészáros László és Mattis-Teutsch kiállításáról (1929), Martyn Ferenc festészetéről (1929), Moholy fényképeiről (1930), Ortutay Magyar Népismeret című könyvéről (1937).

Az intézményi együttműködést példázza, hogy Dienes Valéria, Madzsar Alice és Szentpál Olga mindhárman alelnökei voltak az 1928-ban alakult Mozdulatkultúra Egyesületnek. A külföldön tanult mozdulatművészek tevékenységét és iskoláik működtetését korlátozó belügyminiszteri rendelet[22] elleni nyomásgyakorlásra, szakmai érdekvédelemre létrehozott egyesületnek[23] 37 alapítója volt, köztük Hevesy Iván, Jemnitz Sándor és Madzsar József, elnöke gróf Zichy Géza Lipót, akinek lányai Dienes iskolájába jártak. Főtitkárnak Pálfy Györgyöt választották, később fontos szerepet kapott a tanárképzésben: az állami Táncmesterképző mozdulatművészeti szakának vezetője lett. A mozdulatművészeti iskolák közti tisztességes viszonyról, valamint az egyenlőségen és méltányosságon alapuló gondolkodásmódról tanúskodik a következő Dienes-idézet: „Az állami tanfolyam mozdulatművészeti szaktanulmányai számára olyan

[22] Az 1925. évi 229. 230. sz. belügyminiszteri rendelettel a mozdulatművészeti iskolák vezetőinek működési engedélyét a Testnevelési Főiskola diplomájához kötötték (Fenyves 2006).

[23] A szakirodalom nagyon eltérően ítéli meg az Egyesület létrejöttét. Jákfalvi egy Dienes-interjúra alapozva kiemeli, hogy az csak arisztokrata támogatással jöhetett létre (Jákfalvi é. n./a.). Más hangsúllyal, de az arisztokrata támogatás fontosságát erősíti meg Repiszky (2012) is. Lenkei Júlia az összefogást és a függetlenségért való harcot hangsúlyozza (Lenkei, 2009). Az összefogás tényét Fenyves Márk is kiemeli (Fenyves 2006), de azon a véleményen van, hogy miután az Egyesület elérte a belügyminiszteri rendelet módosítását, az egyes iskolák visszatértek a békés egymás mellett éléshez, vagyis az együttműködés külső kényszer hatására jött létre.

tanulmányi vezetőt igényelt, aki egyik magániskolához sem tartozik, és valamennyit képviseli. Ez nehéz feladat volt, mert a mozdulatművészek mind iskolavezetők voltak, s ezt a szerepet senki sem vállalhatta, mert mindegyik vezető a saját mozdulatrendszeréhez ragaszkodott. Egyébként sem lett volna méltányos valamelyik iskolát kiemelni a többiek közül azzal, hogy az összes különböző rendszerű tanerő-előkészítés fölött ítélkezést gyakoroljon. A végleges megállapodás az lett, hogy ezt a szerepet egy elméleti ember, Pálfy György vállalta el, aki tájékozott volt a Budapesten működő mozdulatrendszerek munkájában, tág látókörű mozdulatszemlélete, alapos történelmi tájékozottsága volt, különösen a klasszikus mozdulatkultúra hagyományairól" (Dienes 1995, 110–112).

Talán nem tévedek, ha azt állítom, hogy az egyesületi együttműködés és a közös tanárképzés eredményeképpen születhetett meg az a törekvés, hogy egymás munkásságának jobb megismerése érdekében az Orkesztikai Intézet 1944 februárjában ún. zártkörű bemutatókat kezdett szervezni, Szentpál, Kállai, Berczik és saját növendékei koreográfiáinak bemutatására és szakmai megvitatására (Fenyves, 2006). Szintén a közeledést szolgálta a Mozdulat-kultúra című folyóirat (1933–1935), valamint az, hogy 1940-ben az egyesület már közös előkészítő tanfolyamot indított, amelyen az elméleti tárgyak egy részét minden iskola növendéke számára ugyanaz tanította. 1942-től az önálló előkészítők megszűntek, és beolvadtak az állami tanfolyam háromévesre bővített mozdulatművészet szakába (Lenkei é. n./b).

Ugyanennek a folyamatnak a részeként 1929-ben mindhárom mozdulatművészeti iskola szerepelt a Krisztina körúti Karátsonyi-palota kertjében rendezett jótékony célú Mese esten. A koreográfia Bethlen Margit grófnő (a miniszterelnök felesége) meséire épült, az előadást filmre vették, és majd egy évvel később bemutatták az UFA-moziban.

„A program öt részből állt. *Az elvarázsolt kert* című nyitódarab Adolf Jensen *Lakodalmi indulój*ára készült. Közösen adták elő a fellépő iskolák növendékei. Ezután Szentpál Olga tanítványai *Az ös„szeforrt lelkek* című mesét mutatták be az ő koreográfiájával, Dohnányi és Prokofjev zenéjére, Kósa György zongorakíséretével. A következő darab, *A két angyal,* Kozma József zenéjére és dirigálásával került színre a Madzsar-növendékek Kövesházi Ágnes és Róna Magda előadásában, az iskolavezető koreográfiájával. Ugyancsak Kósa György kísérte zongorán Dienes Valéria Bethlen Margit *Fehér királyleány* című meséje alapján Schubert *Wanderer-fantáziá*jából és egyéb műveiből összeállított kompozícióra készült egyfelvonásosát. Az estet a Beethoven-művekre készült *Mese a szomorú városról* című közös produkció zárta[24]. […] a nagy nyilvánosság előtt fokozott mértékben nyilvánult meg a zártkörű bemutató sikere, s kijutott a taps a szereplőknek, Szentpál Olga, Madzsar Alice és Dienes Valéria táncművészeti csoportjának is" (Lenkei é. n./b).

A közös megjelenés, a mozdulatművészet társadalmi-szellemi terének *egységesülése* szempontjából fontos eseményt egy újabb közös előadás követte. „[…] Márkus László, az Operaház rendezője felszólított, hogy aug. 18. és 20-án a Margit-szigeten rendezzek vele és a mozdulatművészekkel egy ünnepélyt. Ez olyan megtisztelő, hogy bármilyen fáradt vagyok, nem utasíthatom vissza, mert *mindnyájunknak* (kiemelés B. Á.) életbevágó fontosságú" – írta Madzsar Alice a lányának, Lilinek (Repiszky 2012, 372).

A Margit-szigeten került tehát sor a Karátsonyi-palota előtt tartott előadás legsikeresebb „pantomimjainak", majd azt követően a *Csongor és Tünde* című mesejátéknak a bemutatására. (A tündérseregben szerepelt Pulszky Károly és Márkus Emília

[24] Lenkei Júlia nem említi, de Repiszky Tamás (2012) arról ír, hogy az estélyen Szentpál Olga tanítványai előadták a Bartók zenére komponált Barbárok című táncot.

unokája, Nizsinszkij Tamara, a zenét Weiner Leó szerezte, a koreográfus Kállai Lili volt.)

Az *intézményesülés és a legitimációs* folyamat törékenységét, groteszk kettősségét jelzi ugyanakkor, hogy Bethlen grófné pantomimestélyén Palasovszky álnéven vett részt a műsorban, sőt a 100% jóváhagyásával munkásokat is felléptetett. Joggal merülhet fel a kérdés, hogy miként kerültek Palasovszky vagy a munkás testedzők egy ilyen eseményre. Elárulta-e Palasovszky magát és a munkáskórusokat, vagy ellenkezőleg, tudatos társadalompolitikai elképzelés vezette? Meghúzódhatott-e a legitimációt szolgáló aktus mögött a társadalmi érintkezés egy új formájának megteremtésére irányuló kísérlet? Hogyan lehetett összeegyeztetni a három iskola és a fellépők nyilvánvalóan nagyon eltérő felfogását a mozdulatművészetről, illetve magáról a mozgásról és annak szerepéről egy ilyesfajta reprezentatív esemény alkalmával? És egyáltalán, egyeztetési kísérletről volt-e szó, vagy netán inkább egy már körvonalazódó *új kultúráról*, mely merőben különböző elképzeléseket és kifejezési formákat is képes volt integrálni? Legvégül hogyan válnak arisztokraták-polgárok-munkások ugyannak a nagy tablónak a részévé? Lehet-e, van-e ennek társadalomtörténetileg érvényes jelentése?[25]

[25] A kérdés a színháztörténet vonatkozásában Jákfalvinál is felmerült. „A magyar színháztörténet eddig nem értelmezte, csak ellentétként jelezte az Egyesületet támogató arisztokrácia és a hozzákapcsolódó munkásmozgalom eltérő ideológiai bázisát, de ebből egyelőre csak az következik, hogy az utóbbi ötven év gyűjteményes kiadásaiban, történeti antológiáiban, ha szerepeltek egyáltalán az avantgárd kezdeményezések, akkor a magyar munkásmozgalom történeténél, a haladó törekvéseknél lehetett megtalálni őket" (Jákfalvi, é. n./a.).

Támogatók, közönség

Az előző kérdések, a mozdulatművészet társadalmi beágyazottsága, s ezzel összefüggésben a két világháború közötti társadalom egyes csoportjainak mentalitásbeli jellemzői és azok változása szempontjából perdöntő, hogy milyen körökből kerültek ki a mozdulatművészet támogatói, a közönség, illetve a tanítványok.

A közönségre vonatkozóan kevés közvetlen forrás áll rendelkezésünkre, de néhány közvetett forrás beszédes. Az például, hogy a Zöld szamárról a *Nyugat*, a *Népszava*, az *Újság*, a *Pesti Napló*, a *Színházi Élet*, a *Nemzeti Újság*, a *Magyarság*, az *Új Nemzedék*[26] közölt – ha nem is mind elismerő – kritikákat, más előadásokról a *Pesti Hírlap*, a *8 órai Újság*, a *Magyar Hírlap*, a *Pester Lloyd* (Repiszky 2012, 362, 371) tudósított, jelzi, hogy a mozdulatművészet a művészetpolitikai diskurzus témájává vált, és a felsorolt lapok más-más közönsége számára – legalábbis – érdekes lehetett. A *Nyugat*nak sok női előfizetője volt,[27] és mivel a mozdulatművészet a harmincas évekre már egyértelműen női pálya lett, melyben nemcsak a női szerep, hanem a női test is újszerű értelmezést nyert, feltételezhető, hogy az új szerep- és testfelfogás körükben visszhangra és közönségre talált. De a *Nyugat* rendszeresen járt a szakszervezeti könyvtárakba is (Csapodi–Tóth–Vértesy 1987), így a munkás olvasókhoz is eljuthattak a mozdulatművészeti előadásokról szóló kritikák.

[26] Az *Új Nemzedék* a következő címmel írt az előadásról: Részletes harctéri jelentés a Zöld Szamár színház megnyitásáról (Fodor 1996).

[27] Lásd Veszelszki Ágnes (2008): A Nyugat folyóirat hirdetésszövegei 1908 és 1911 között.

„Árulkodó lehet többek között a hirdetésekben megszólított célközönség is. A nőknek szánt árucikkek hirdetésének megsokszorozódása a nőolvasók megnövekedett-megváltozott szerepére utalhat" (6). http://epika.web.elte.hu/doktor/VeszelszkiAgnes.pdf

A közönséget illetően is értékes adalékokkal szolgálnak Repiszky Tamás (2012) családi levelekre alapozó közlései. A Cikk-cakk esteken ott ült a nézőtéren Bartók, Móricz, Hatvany, Jemnitz, Tersánszky, Márkus László és Szép Ernő. „Egyes esteken megjelenik az Alice-nél vendégeskedő Robert Wiener, a japán Nimura és a Bauhaus emberei is: Breuer Marcell és Molnár Farkas" (Repiszky 2012, 367). A Madzsar Művészcsoport 1929-es bemutatkozását követően, amelyen *A teremtés fájdalmá*t, a *Hatkarú istennő*t, *Buddha tűzprédikációjá*t és a *Kezek táncá*t adták elő, Jászi Alice anyja a következőket írta Madzsar Lilinek: „[…] Kisanya bemutatója fényesre sikerült. A közönség el volt ragadtatva, táblás ház volt, több mint háromszáz ember már nem kapott jegyet – úgyhogy fontolóra veszik, nem kell-e az előadást megismételni. Karácsonyi gróf és grófné felajánlották szép parkjukat egy előadás tartására." „Június végén fogják megtartani – ez nagy reklám lesz a mozdulatművészet mellett. A három iskola: Kisanya, Vali néni és Szentpál Olga fogják bemutatni, mire képesek…" (Repiszky 2012, 370). Majd másutt: „A közönség meg volt lepve, hogy milyen nagy munkát végez az iskola. Egy úr, akit szakembernek tartanak, úgy nyilatkozott, hogy ez a bemutató volt az idei saison legnagyobb sikere, sensatiója. Nagyon előkelő közönség volt: négy mágnás páholy, de földszinten is voltak közülük többen. Nagyon kérik Kisanyát, hogy tekintettel, hogy annyian nem jutottak be az előadásra, tartsák meg újra, és Kisanya rászánta magát – megteszi, mégpedig jótékony célra: nagyon sok színész maradt most kenyér nélkül, azok javára lesz megtartva" (Repiszky 2012, 370). Hasonló érdeklődésről számol be Kálmán Kata a Cikk-cakk estek vonatkozásában: „A Zeneakadémia Kistermét minden egyes előadásra zsúfolásig megtöltötte az érdeklődő, újat kívánó, baloldali közönség" (Kálmán 2007, 66). Bárdos Lajos a közönség érintettségét emeli ki visszaemlékezésében: Dienes „nem engedett hangszert; a színpadon a mozdulat kórusa volt, az emeleti erkélyen az én kórusom. A két kórus mintegy harapófogóba fogta a közönséget. Ezek egy-két

felvonásos, részben fél, részben egész estét betöltő darabok voltak; s az ő személyiségével együtt mély, gazdag hatást tettek a közönségre" (idézi Vinceffy é. n.).

Az idézett előadásokon bizonyára nem voltak munkások a közönség soraiban. Vagy, ha voltak is, nem voltak sokan. Ugyanakkor – jóllehet az Új Föld esteken Madzsar Alice nem vett részt – ő is, és Palasovszky, illetve Hevesy is gyakran dolgozott együtt munkáskórusokkal, a munkásszínpadok révén így a vezető színházak programjai, például Sinclair *Éneklő akasztófamadarak* és Ernst Toller *Géprombolók* drámarészletei (Tóth 1999, 74) más közegbe is eljutottak. A munkás előadások részben különböztek a polgári közönségnek szánt programoktól, közérthetőbbek voltak, és direkt mozgalmi tartalmat is hordoztak. „Mást adtunk a kísérleti színpadokon és mást a munkásotthonokban. A Zeneakadémián Cocteau, Apollinaire, Soupault, Éluard, Tzara, Kafka, Goll műveit, vagy Schönberget, Honeggert, a munkásoknak Petőfit, Adyt, Whitmant, Blokot, Jeszenyint, Majakovszkijt, Jiři Wolkert, J. R. Bechert, Bartók és Kodály dalait" (Palasovszky 1980, 184).

Palasovszky kettős műsorpolitikáját számos kortárs kétkulacsosságnak vélte és minősítette. Szolláth (2008) szerint azonban ez a fajta gondolkodás függetlenségre és autonómiára utal, értelmezésemben Palasovszky tudatos *közvetítő szerepére* hívja fel a figyelmet.

A mozdulatművészek körüli polgári-értelmiségi-művész világ és a munkások közt ugyanis mintha lett volna egy bárha vékony, mégis élő érintkezési felület, aminek kialakulásában Palasovszkynak nagyon fontos szerepe lehetett. Előbbire utal, hogy a szavalókórusok a munkások mellett részben polgári családok baloldali sarjaiból álltak (Szolláth 2008), vagy, hogy a Munkás Testedző Egyesületben Madzsar Alice és Kövesházi Ágnes, valamint néhány tanítvány munkásnőknek tartott tornaórát, utóbbira, hogy (a kórusokon kívüli személyes érintkezéseken túl) például az 1939-ben, a Városi Színházban előadott Saint-Saëns *Haláltánc*, melyben a Halált Balogh László (munkástestedző)

4. kép. Városi Színház MTE 1939 tavasza
Balogh László és Mayer Tilda[28]

táncolta, egyértelműen a mozdulatművészet és a Palasovszky-színház hatásait mutatja.

Balogh, az MTE torna- és úszószakosztályának tagja kapcsolatban állt Palasovszkyval és Madzsar Alice tanítványaival. A Haláltánc fotó „[…] arról is szól, hogy a klasszikus és avantgárd művészeti törekvések az amatőrök révén eljutottak egy

[28] A kép korabeli amatőr felvétel, Kővágó Sarolta (2010) tanulmányából való.

5. kép. Saint-Saëns: Haláltánc (az Orkesztika Játékszín előadása, előadók: Geggus Kornélia, Molnár István)[29]

olyan közönségréteghez is, akik a hivatásos művészi produkciókat, már csak anyagi okok miatt sem ismerhették meg" (Kővágó 2010, 19).

Az érintkezések és a hatás ténye még plauzíbilisabbá válik annak ismeretében, hogy a Nemzeti Múzeum fényképtárában számos olyan fotó található, melyet az amatőr mozgalom tagjai készítettek Madzsar Alice, Madzsar Lili, Palasovszky Ödön, Kövesházi Ágnes, Szentpál Olga stb. szabadtéri és színházi előadásairól (Kővágó 2010). De a mozdulatművészet és Balogh táncának rokonságát sugallja a Mozdulatművészeti Gyűjteményből származó következő két kép is:

Az előadások fogadtatásáról egyrészt a korabeli kritikák, másrészt néhány forrás tájékoztatnak. A kritikák szisztematikus elemzése még várat magára, de különösen az olyan provokatív műsorok, mint a Zöld szamár nyilván megosztották mind a kri-

[29] Fotográfia: Foto Forrai, jelzetek: Oa-mgy-dvh-f-00381, Oa-mgy-dvh-f-00382. Az előadások időpontjai: 1940. február 22., 25. és 28. (Fenyves 2010, 21).

tikusokat, mind a közönséget. „A bemutató meglehetős port kavart – írja Repiszky. – Egyesek szerint a »szürke szamarak kimondták a szolidaritást a zöld szamarakkal«, ám volt néhány igen ünneprontó hang is a nézőtéren. Egy kopasz részvénytársasági igazgató dühösen morogta a foga között: Bár már látnám, hogy ennek a rendezőnek a sírjára hányják a göröngyöket. De egy ifjú hölgy azonnali tettleges »megtorlást helyezett számára kilátásba.«" (Repiszky, 2012, 363). A Cikk-cakk estekkel kapcsolatban Fodor Zita (1996) arról számol be, hogy a kritikusok kezdtek megbékélni a műfajjal. A *Színház* című folyóirat véleménye szerint „Új mozgást, színt és hangot vittek a mozdulatlan színházi életbe" (idézi Fodor 1996, 21).

Zeisel (Stricker) Éva visszaemlékezéséből viszont arra következtethetünk, hogy még azok között is akadt olyan, aki a nyilvános fellépéshez, a mozdulatművész színpadi szerepéhez ambivalensen viszonyult, aki egyébként ismerte a mozdulatművészet értékét, sőt fontosnak tartotta a test kimunkálását, és/vagy a mozdulatokon keresztül történő megismerést, esetleg támogatta lányai mozdulatművész-tanári pályáját. Lenkei Júlia idézi fel azt a beszélgetést, amelyben Zeisel Éva elmesélte „[…] azt az akkorra már igen elhomályosodott emlékét […], hogy Kövesházi Ágnessel és még valakivel »közös fehér ruhában« részt vett egy háromszereplős mozgásprodukcióban, ami »biztos elég érdekes volt«, ám arcán fehér maszkot kellett viselnie, mivel édesanyja, az első magyar feministák egyike, »nem engedte, hogy jó családból való fiatal lány exponálja magát«" (Lenkei 2006).

Az új és szabadabb női szereppel való azonosulás konfliktusos és hosszú folyamat eredménye. Az idézet arra utal, hogy a húszas-harmincas évekre ez a folyamat (még ha korlátozták is régi konvenciók), elég előrehaladott lehetett. A mozdulatművészeti iskolák növendékei esetenként arisztokraták, földbirtokosok, nagypolgárok, de főként a polgári, a köztisztviselői és az értelmiségi középosztályba tartozók feleségei, illetve gyermekei, mindenesetre olyan környezetből kerülhettek ki, amelyben a

női domesztikitás értéke gyengült, a test és a meztelenség tabui viszont düledezni, de legalábbis lazulni kezdtek, vagy ha nem, a gyerekek maguk szálltak szembe családjukkal. Munka, önálló jövedelem és függetlenség – a „modern" női ideál alapjai jelennek meg Kálmán Kata egyes szám harmadik személyben írott, *A Madzsar iskola 1927–29*-ben című önéletírásában. „Úgy gondolta, éppen neki való foglalkozás, hogy tornatanárnő legyen, egy új, szabad tornarendszer tanárnője. […] Klári (a testvére – B. Á.) engedélyt kért apjától, hogy ő is ugyanazt tanulhassa. Ez anyagilag nem volt csekélység, mert Madzsarné nagy árat számított tandíjként, édesapjuk mégis úgy gondolta, hogyha ez biztos kenyeret ad lányainak, megéri" (Kálmán, 2007, 8). Másutt: „T. Bébit (ti. Thomán Bébit, a neves zenész lányát – B. Á.) nem elégítette ki eddigi élete, konzervatív apja nem engedte lányait pályát választani, mondván »nőnek konyhában a helye«, de ő jövőjére gondolva önálló kenyérkereső akart lenni" (Kálmán 2007, 14). A három iskola növendékei többnyire hasonló társadalmi háttérrel rendelkeztek. Dienesnek, de Madzsar Alice-nak is voltak arisztokrata tanítványai (Zichy lányok), de az Orkesztika Iskolába valószínűleg több arisztokrata és a magas rangú köztisztviselői családból származó fiatal járt.[30]

A tanítványok egy része viszont elszegényedő polgári-középosztályi családból származott (Dienes tandíjkedvezményt vagy tandíjmentességet biztosított számukra, de Jászi Alice-nak és Szentpál Olgának is voltak szegényebb növendékei), akiknek a mozdulatművészet-tanítás munka- és kereseti lehetőséget teremtett.

A növendékek közül nem egy a mozdulatművészet támogatóinak hozzátartozója volt, mint például Zichy gróf lányai, vagy Perczel Györgyné, a BESZKÁRT igazgatójának a felesége. A tá-

[30] A növendékekről az anyakönyveken túl a vizsgalapok és az előadások résztvevőinek a névsora tudósítanak. Ezek a Mozdulatművészeti Gyűjteményben találhatók, feldolgozásuk megkezdődött, de még a kezdetén tart.

mogatói kör heterogenitására utal Lenkei, amikor azt írja, hogy a Mozdulatkultúra Egyesület alapítói közt „hivatalnok, zeneszerző, művészettörténész, jogász, orvos egyaránt volt található" (Lenkei 2009, 93). Dienes Valéria egyik noteszából, ami *Az Orkesztikai Intézet előadásaira meghívandók névsora – A meghaltak törölve*[31] feliratot viseli, egy szintén heterogén, művész-értelmiségi, de egyben határozottan az elitekbe nyúló támogatói kör képe rajzolódik ki. A notesz 70 nevet tartalmaz, ebből 6 intézmény.[32] A notesz szereplőinek foglalkozási megoszlása a következő:

1. táblázat. A támogatói kör társadalmi megoszlása

Politikus	2
Katonatiszt	1
Magas rangú egyházi személy	5
Magas rangú köztisztviselő	6
Egyetemi tanár	7
Iskolaigazgató	5
Egyéb ért. fogl. (orvos, ügyvéd, közíró, fordító stb.)	9
Művész	3
Mozdulatművész	2
Egyéb	5
Intézmény	6
Ismeretlen*	19

* Az ismeretleneket még nem sikerült beazonosítani.

A támogatók közt szerepel Bartók és Bárdos Lajos, Valdemar Langlet (eszperantista, író, svéd tanár, a [zsidó]mentő akciók egyik főszervezője),[33] Domokos Lászlóné, a Új Iskola igazgató-

[31] Oa-mgy dvh-064
[32] Ennek az az oka, hogy több vidéki iskolában is tanítottak orkesztikát.
[33] A svéd mentőakciók során Dienes Gedeon volt a sofőrje.

ja, Kenyeres Elemérné, a reformpedagógus Kenyeres Elemér (a Magyar Gyermektanulmányi és Lélektani Társaság főtitkára) felesége, Marton Géza egyetemi tanár, Levy Bruhl barátja, Németh Gyula nyelvész professzor, turkológus, Eckhardt Sándor, irodalomtörténész-nyelvész egyetemi tanár, Madzsar Imre történész professzor, báró Brandenstein Béla filozófus, H. Lányi Piroska írónő, Szöllősy Alfréd belügyminisztériumi tanácsos, Tomcsányi Kálmán belügyminiszteri államtitkár, Kriegs-au-Emil pápai kamarás, a városmajori templom építetője és plébánosa (ahol Bárdos Lajos Cecilia Kórusa is gyakran fellépett), Beöthy Kálmán, a MÁV főigazgatója, Haász István püspök, de Homonnay Tivadar, képviselő, a német megszállásig Budapest főpolgármestere, sőt Imrédy Béláné is.

Az avantgárdtól és a munkásmozgalomtól az arisztokráciáig és a miniszterelnökig terjedő kapcsolatháló érzékelteti a mozdulatművészet társadalmi kiterjedését és beágyazódását, másrészt sejtetni engedi egy olyan önálló kulturális tér kialakulását, amelyben érintkezésbe kerültek egymással a hagyományos társadalmi és politikai szerepek szerint szigorúan elkülönülő csoportok és egyének. Ez a szellemiség alig néhány évvel később drámaian tükröződik majd Nina és Valdemar Langlet mentőakcióiban, amelyekben Dienes Gedeon is részt vett, és amelyben mind a mentettek, mind az életmentők hasonlóan kiterjedt és változatos társadalmi háttérrel rendelkeztek.

És végül…

A mozdulatművészeti iskolák és munkatársai egy kiterjedt, sűrű, sokrétegű kapcsolatokkal beszőtt, változatos és mozgékony szellemi tér által körülvett társadalmi tér alakítói-szereplői. A szellemi világ kiindulópontját, a filozófiai-politikai-szociális irányultság forrását a Társadalomtudományi Társaság, a Huszadik Század és a Galilei Kör jelentette, a művészi elkötelezett-

séget és kifejezésmódot nem kis részben a korszak avantgárd absztrakt-konstruktivista és expresszionista irányzatait maguk is alakító művészek formálták. Jóllehet ugyanez a szellemi világ főként Bartók–Kodály, illetve tanítványaik zenéjére épült, a klasszikusokkal együtt integrálta a nemzetközi modern kortársi zenét, majd már a harmincas évek vége felé a részint az egzotikus népiséget, miközben folytonosan támaszkodva a *Nyugat* által megjelenített orientációra és ízlésre, magában foglalta a húszas-harmincas évek katolikus mozgalmainak, de a munkásmozgalom és a falukutatók törekvéseit is. Az eltérő hatalmi helyzet és az ideológiai különbségek mentén kialakuló még vékony törésvonalak a mozdulatművészek társadalmi térformáló és a körvonalazódó új kultúra felhajtó ereje révén még kevésbé láthatóak, feltűnőbb az az erőfeszítés, ahogyan az intézményesülésért küzdenek, vagy ahogyan az új (részben női) pálya legitimást nyer. Ezeken keresztül érzékelhető a mozdulatművészet hatása az életforma, a pálya- és szerepfelfogás alakulására, valamint láthatóak azok a mentalitásváltozások, melyek nyomán egyes elit, illetve középosztálybeli és munkás csoportok tagjainak gondolkodás- és ízlésvilágában a mozdulatművészetnek helye támad. A mozdulatművészek közvetítő szerepe megnyilvánul a társadalmi csoportok közti érintkezésekben, a társadalmi tér integratív funkciója pedig abban a heterogenitásban, mely bár csak rövid időre, mind intézményi, mind személyes szinten felülírta a vallási eredet és a politikai orientációk különbségeit.

Irodalom

A mozgásművészet útja (1935). Szentpál-iskola, Budapest.

Angelusz Róbert – Tardos Róbert (1991): *Társadalmak rejtett hálózata*. MKI, Budapest.

Buday György (1933): Az agrársettlement mozgalom útja. *Nyugat*, 1933. I. http://epa.oszk.hu/00000/00022/00549/17192.htm

Csapodi Csaba – Tóth András – Vértesy Miklós (1987): *Magyar Könyvtártörténet*. Gondolat, Budapest.
Dienes Gedeon (2001): *A mozdulatművészet története*. Orkesztika Alapítvány, Budapest.
Dienes Gedeon (2001): *Dienes Valéria életrajzi vázlata*. http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/szemdv.htm
Dienes Gedeon – Fenyves Márk (é. n.): *Madzsar Alice életrajza*.
http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/mozdmuv/szemely/madzsar.htm
Dienes Gedeon – Fenyves Márk (é. n.): *Szentpál Olga életrajza*.
http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/mozdmuv/szemely/szentpal.htm
Dienes Valéria (1977): Ráeszmélés a táncra. *Táncművészet*, 1. sz.
Dienes Valéria (1995): *Orkesztika. Mozdulatrendszer*. Planétás Kiadó, Budapest.
Fenyves Márk (2006): *A modern tánc Magyarországi hajnala- a Mozdulatművészetről*. http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/mozdmuv/tortenetfom.htm
Fenyves Márk (2010): Halálábrázolások a Mozdulatművészeti Gyűjtemény anyagából. *Tánctudományi Közlemények*, 2. 20–21.
Fodor Zita (1996): Képzőművészet és mozgásművészet kapcsolata. Palasovszky Ödön: A lényegretörő színház. *Művészettörténeti Értesítő*, 45. 1–2. 1–33.
Hevesy Iván (1924): Korb Erzsébet képei. *Nyugat*, 1923. II. 1947–1948.
Kálmán Kata (2007): *A Madzsar iskola 1927–1929*. Vintage Galéria, Budapest.
Kosztolányi Dezső (1925): A Zöld szamár. *Nyugat*, 1925. I. 426.o.
Kővágó Sarolta (2010): Haláltánc-munkáselőadókkal. *Tánctudományi Közlemények*, 2010/2. 18–19.
Jákfalvi Magdolna (2005): A magyar avantgárd színház története 1920–1949. In Székely György – Bécsy Tamás (szerk.): *A magyar színház története 1920–1949*. Magyar Könyvklub, Budapest, 855–920.
Lenkei Júlia (1993a): *Mozdulatművészet*. Magvető-T-Twins, Budapest.
Lenkei Júlia (é. n. b): Mozdulatművészet. In *Magyar Színháztörténet* 1920–1949. http://tbeck.beckground.hu/szinhaz/htm/struktur.htm

Lenkei Júlia (2006): Pontosítás. *Élet és Irodalom*, L. évfolyam, 48. sz. 2006. dec. 1.
Lenkei Júlia (2009): Egy analitikus a mozdulatművészek között. P. Liebermann Lucy pályaképéhez. *Thalassa*, 20. 1. 92–99.
Madzsar Józsefné (1926): *A női testkultúra új útjai*. Athenaeum, Budapest
Ortutay Gyula (1941): Két fényképeskönyv. *Nyugat*, 1941. 573–574.
Palasovszky Ödön – Hevesy Iván (1922): *Manifesztum, 1922*. Budapest
Palasovszky Ödön (1980): *Lényegretörő színház*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest.
Rabinovszky Márius (1925): Jaschik Álmos növendékkiállítása. *Nyugat*, 1925. III. 619–620. Rabinovszky Márius (1928): Huber István Gyula és Sugár Andor kiállítása. *Nyugat*, 1928. I. 172.
Rabinovszky Márius (1928): Korb Erzsébet. Genthon István könyve. *Nyugat*, 1928. I. 622–623.
Rabinovszky Márius (1929): Derkovits képei és Mészáros szobrai. *Nyugat*, 1929.I. 502–503.
Rabinovszky Márius (1929): Tamás Galéria. *Nyugat*, 1929. I. 834–835.
Rabinovszky Márius (1929): Művészeti realizmus. Martyn Ferenc képeihez. *Nyugat*, 1929. II. 564–566. Rabinovszky Máriusz (1929): Tánc, színészet, színpad. *Nyugat*, 1929. II. 185–190.
Rabinovszky Márius (1930): A fényképező ember. *Magyar Művészet*, 1930. 9–10. 641–646.
Rabinovszky Márius (1937): *Magyar Népismeret*. (Ortutay Gyula könyve). Századunk, 1937. 193–194.
Repinszky Tamás (2012): Madzsarné Jászi Alice családtörténete. In Zaletnyik Rita – Repiszky Tamás (szerk.): *A gyógyító mozgás művészete. Madzsar Alice emlékének*. Semmelweis Kiadó, Budapest, 197–387.
Sándorné Papp Edit (2011): *Bárdos kísérőzenéi Dienes Valéria misztériumjátékaihoz és az Alexius Szvit*. Doktori értekezés.
Schmidt, Kurt (1975): A mechanikus bal mint Bauhaus munka. In Mezei Ottó (szerk.): *A Bauhaus*. Gondolat Kiadó, Budapest, 206–2012.
Schöpflin Aladár (1917): Orchesztika. *Nyugat*, 1917. I. 779.
Szántó Zoltán – Tóth István György (1993): *A társadalmi hálózatok elemzése*. Társadalom és gazdaság, 1. sz. 31–55. http.//www.socialnetwork.hu/cikkek/szanto toth cikk.pdf

Szedő Mihály (1921): R. Szentpál Olga tánc-estje. *Nyugat*, 1921. I. 642. o.

Szentpál Olga – Rabinovszky Máriusz (1928): *Tánc. A mozgásművészet könyve*. Általános Nyomda, Lap és Könyvkiadó, Budapest.

Szolláth Dávid (2008): *A forradalom rítusai. Szavalókórusok a két világháború közti munkáskultúrában. 2000*, 2008. december, 56–70.

Tersánszky Józsi Jenő (1929): Madzsar Alice mozdulatművészeti csoportja az Új Színházban. *Nyugat*, 1929. I. 825–836.

Tersánszky Józsi Jenő (1930): Mozdulatművészet. *Nyugat*, 1930. I. 549.

Tersánszky Józsi Jenő (1931): A Szentpál-iskola. *Nyugat*, 1931. 844.

Tóth Dénes (1999): Palasovszky Ödön experimentális korszaka. *Iskolakultúra*. 11. 8. 71–76.

Török Sophie (1931): Dienes Valéria: Szent Imre misztérium. *Nyugat*, 1931. I. 273–274.

Veszelszki Ágnes (2008): *A Nyugat folyóirat hirdetésszövegei 1908 és 1911 között*.
http://epika.web.elte.hu/doktor/VeszelszkiAgnes.pdf

Vincze Gabriella (2012): Madzsar Alice és a képzőművészetek. In Zaletnyik Rita – Repiszky Tamás (szerk.) *A gyógyító mozgás művészete. Madzsar Alice emlékének*. Semmelweis Kiadó, Budapest, 185–196.

Vinceffy Adrienne (é. n.): Részletes életrajz. http://www.bardoslajos.hu/bl_eletrajz_h.php

Widmar Antonio (1929): Tánc. Szentpál Olga és Korb Flóra tánc-délelőttje. *Nyugat*, I. 629–630.

Zaletnyik Rita – Repiszky Tamás (szerk. 2012): *A gyógyító mozgás művészete. Madzsar Alice emlékének*. Semmelweis Kiadó, Budapest.

DETRE KATALIN

Testkultúra, életreform, egészség, szépség, szabadidő

Előadásomban a mozdulatművészettel mint esztétikai és egészségügyi tornával, azaz mint testnevelési rendszerrel szeretnék foglalkozni. Olyan kérdésekre keresek választ, hogy hol helyezkedik el a mozdulatművészet a testnevelés fejlődésének hosszú távú folyamatában? Milyen testnevelési rendszerek előzték meg, melyek jelentkeztek vele egy időben, hogyan hatottak egymásra? Hogyan kapcsolódott a magyar testnevelés az európai folyamatokhoz?

Az újkori sportmozgalom gyökerei.

A felvilágosodást megelőző időszakban a rendszeres testgyakorlás kizárólag a társadalmi elit férfitagjai körében terjedt el. A középkori fejedelmi és főnemesi családok férfi tagjai gyermekkoruktól fogva fizikai képzésben is részesültek. Ennek során elsajátították a vadászat, a lovaglás, a fegyverforgatás, a birkózás különböző technikáit, esetleg úszásban és futásban is összemérték erejüket. Bár ez a testnevelés rendszeres volt, de kizárólag a politikai és katonai elit hadi képzését szolgálta, vagyis nem tekinthető a mai értelemben sem testkultúrának, sem sportnak (Zedler 2012). A közép- és alsóbb rétegek életében a fizikai

munka mellett a különféle népi és labdajátékok, valamint a tánc jelentették a testmozgást.

A mai értelemben vett testnevelés kialakulása Európa-szerte a 18–19. század szellemi és politikai változások következménye, melyek során alapvetően átalakult a középkor testellenes felfogása. A testnevelés szempontjából az orvostudomány és a pedagógia fejlődését, valamint a felvilágosult államhatalom fokozódó, és egyre szélesebb rétegeket érintő ösztönző szerepét kell kiemelni. A gondoskodás kiterjedt a fenti tudományok támogatására is, mert szép számmal láttak napvilágot a testmozgást népszerűsítő művek. A tisztiorvosi hálózat, valamint az állami oktatás kiépítése lehetővé tette az új elvek gyakorlatba való átültetését. Másfelől a napóleoni háborúkat követően Európa-szerte megjelentek a reguláris hadseregek, tömeges igényt támasztva egészséges, jó állóképességű, fegyelmezett sorkatonákra.

A testgyakorlati irodalom terjedése Magyarországon

A felvilágosodás korszerű orvosi és pedagógiai tanításai a 18. században csak szórványosan és több évtizedes késéssel kerültek a magyar nyelvű irodalomba. A 19. század folyamán a lemaradás fokozatosan csökkent. Ebben nagy szerepet játszott a képzett orvosok számának növekedése. 1752-től rendelet kötelezte a vármegyéket képzett orvosok alkalmazására. Ezek az orvosok kiváló külföldi egyetemeken szerezték ismereteiket. Hazatérve lefordították és kiadták a legkorszerűbbnek számító könyveket. Az olvasók és egyben terjesztők elsősorban vidéki sebészek, papok, lelkészek és tanítók voltak. E művek általában a hosszú és egészséges élet titkait keresték, és a rendszeres és mértékletes testgyakorlást ajánlották. A nagyobb hatású művek között kell említeni Hufeland német orvos munkáját, mely 1798-ban jelent meg magyar fordításban, továbbá Zsoldos János 1814-es *Diaetetika* című könyvét.

bben nemcsak testmozgásra, hanem higiéniára, testápolásra, egészségesebb táplálkozásra is buzdított, és eltérő életvezetési tanácsokat adott a különböző életkorú embereknek. Elsőként szakított a vallási ünnepek által meghatározott életrenddel, amikor a test szükségleteiből indult ki. Műve több kiadást is megért, és két népszerűsítő verses változat is készült belőle iskolák számára. Ezek az írások a testművelés hasznosságának tudatosításával járultak hozzá a magyarországi sportélet kibontakozásához, ami a 19. század 20-as éveitől a gyakorlatban is kezdett megvalósulni. Megépült Pesten a Nemzeti Uszoda, és 1833-tól működött Clair Ignác francia származású vívómester tornaiskolája, amely már lányokat is fogadott. Az iskolai oktatásban a testnevelés még nem szerepelt. Ennek ellenére az 50-es évek elejétől a császári udvar számára egyre fontosabbá vált a sorkatonák egészségi állapota, ezért szorgalmazták, hogy a Monarchia egyes vidéki városaiban testgyakorló egyleteket alapítsanak. A gimnasztika iskolai bevezetésének gondolata az 1825-ös Országgyűléstől kezdve ugyan folyamatosan napirenden volt, de végül csak az 1868-as Eötvös-féle népiskolai törvény tette kötelezővé a testnevelést az iskolákban, elvileg mindkét nem számára. Az elsődleges cél az erőnlét, az állóképesség növelése és a fegyelemre szoktatás volt, ami abból is kiderült, hogy külön hangsúlyt kellett fektetni „a test- és fegyvergyakorlatokra" (Zedler 2012).

A sportélet kezdetei

A 19. század elejétől egy másfajta testmozgás is népszerűvé vált Európa-szerte, amely szemben az orvosi és pedagógiai gyökerű gimnasztikával, a szórakozáshoz, szabadidőhöz kapcsolódott. Ez az új testmozgás a sport volt. A sport (disport) kifejezés a francia nyelvből került az angolba, eredetileg szórakozást, mulatságot jelentett. Az idők során a jelentése többször módosult. A 19. század közepén olyan szabadidőhöz kötődő, fizikai erőfeszítést

igénylő játékos versenyeket értettek rajta, amely nagyfokú szabálykövetést és önfegyelmet igényelt a játékosoktól. A rekreáció e sajátos formái Angliában alakultak ki, és innen terjedtek el az egész világon. A sportnak mint szórakozásnak, testgyakorlásnak és versengésnek a magyarországi meghonosításában kiemelkedően fontos szerepet játszott több közismert arisztokrata: gróf Széchenyi István, gróf Sándor Móric, báró Wesselényi Miklós, gróf Eszterházy Miksa. Ezek a mágnások maguk is gyakorló sportemberek voltak, lovagoltak, párbajoztak, később vívtak, célba lőttek, eveztek, úsztak, vagyis személyes példával is elöl jártak, emellett intézmények, díjak alapításával és elméleti munkák publikálásával is hozzájárultak a magyar sport fejlődéséhez.

Az első versenysportok ennek következtében az arisztokrácia korábbi fizikai küzdelmeinek, szokásainak a modernizált változatai voltak, melyekkel angliai útjaik során ismerkedhettek meg a fent említett arisztokraták. A legkorábbi sportok között a falkavadászatot, a lóversenyt, a vívást és az evezést találjuk.

A falkavadászat és a lóverseny költséges volta miatt végig megőrizte exkluzív jellegét. A vívás és az evezés később szélesebb körben is elterjedt (Pesti Nemzeti Vívóintézet 1825; Buda-Pesti Hajósegylet 1841).

Gróf Eszterházy Miksa már kifejezetten olyan szándékkal akarta elterjeszteni 30 évvel később az atlétikát, hogy szélesebb társadalmi rétegek számára is elérhető legyen. A sportnak egészségi, erkölcsnevelő és nemzetépítő szerepet szánt, ezenkívül fontosnak tartotta, hogy a sport az iskoláskor után is része legyen az emberek életének. Az atlétika már kifejezetten versenysportként indult, klubok és egyletek jöttek létre, melyek feladata a versenyek szervezése és a szabályok kidolgozása volt. Az első atlétikai klub, a MAC 1874-ben jött létre. A választmányban még arisztokraták voltak többségben, de a tagságban már a tradicionális középosztályok. A 90-es években induló futball és nehézatlétika sportolói már a kispolgári körökből kerültek ki.

Széchenyi, Eszterházy és Wesselényi is kizárólag és magától értetődően csak férfiakra gondolt, amikor sportolókról beszélt vagy írt. Éppen azért tartották a magyarokat alkalmasnak a sportok űzésére, mert „nemzetünk alapvonása a férfiasság, a komolyság és a méltóság". Ennek ellenére a testművelés különböző formái lassanként a nők körében is kezdtek elterjedni. Clair Ignác tornaiskolájában már tartottak női foglalkozásokat, sőt 1868-ban a lányok számára is kötelezővé tették az iskolai testnevelést. Ez még nem női torna volt, csak a férfitorna könnyített változata. Mindenesetre a szépség mint cél itt fogalmazódott meg először. A sportok közül a nők kezdetben inkább a szabadidős sportokban vettek részt, mindenekelőtt a kerékpározásban és a korcsolyázásban, de a 90-es évek végétől a versenysportokban is megjelentek. Az 1900-as olimpián két női sportágat találunk: a teniszt és a golfot (Zedler 2012).

A századforduló környékén Magyarországon is lezajlottak azok a folyamatok, amelyek az európai testnevelés- és sportéletet jellemezték.

1. Végbement egy demokratizálódási folyamat, egyre több ember végzett valamilyen formában rendszeres testmozgást.
2. Egyre differenciáltabb lett mind a sport, mind a testnevelés. A gimnasztikában a német torna mellett megjelent a svéd torna, majd a dán torna.
3. A sport differenciálódása nemcsak egyre újabb sportágak megjelenését jelentette, hanem ekkor indult el a versenysport szétválása amatőr és professzionális sportra, ugyanis bizonyos sportágak nagy népszerűségre tettek szert (futball, atlétika), látványossággá, vagyis üzletté váltak. Másrészt a versenyek terjedésével, a konkurencia erősödésével az edzésmódszerekben is alapvető változások kezdtek kibontakozni. Ezek a változások nem csak a nagyobb szervezettségnek voltak köszönhetők. A 19. században Európá-

ban az angol edzésmódszer terjedt el, és a 20. század elejéig megtartotta vezető szerepét. Az angol sportolók számára készült kézikönyvek tanácsai elsősorban a sportos életmódra vonatkoztak, és egész szemléletük a felvilágosodáshoz köthető egészségfelfogást tükrözte. A 18. századtól az orvostudomány már nemcsak a betegségek gyógyításának, hanem az élet meghosszabbításának az eszközeit is kutatta, így egyre többet foglalkozott az egészséges életmóddal, a mozgással, a test tudatos gondozásával. Ekkor kezdték alkalmazni azokat a módszereket – testsúly- és folyadékbevitel szabályozása, masszázs, izzasztás –, amelyeket azután a sportolók is átvettek. Az angol edzésmódszerek az egészséges életmódot helyezték a középpontba, mert ez felelt meg az amatőrizmus szellemének, amely a születési adottságokat, a tehetséget igyekezett kibontakoztatni.

Az adottságok kihasználása nem egyenlő ezeknek a fejlesztésével, tökéletesítésével, ami az amerikai edzésmódszer kulcsfogalma. Az, hogy a test fejleszthető, teljesítménye a hatékonyság érdekében különféle módokon fokozható, az új szemléletű orvostudományból került át a sportba. A fiziológia ugyanis vizsgálja az emberi szervezet működését, ennek kitűnő vizsgálati terepe a sport. Az amerikai edzők a legújabb orvosi eredményeket azonnal átvihették a gyakorlatba. Az 1912-es stockholmi olimpia amerikai eredményei lépésváltásra kényszerítették az amatőr sportvilágot. A versenysportban a hatékonyság szempontja háttérbe szorította az egészség szempontját (Bodnár 2011).

4. Az üzleti élet és a tudomány mellett a politika is felfedezte a sportot. Az iskolai testnevelésben már korábban is érvényesültek politikai érdekek, a 20. század újdonsága, hogy a sport révén a szabadidő és a magánélet is ellenőrizhetővé vált. A politikai befolyás növekedésére példa a különféle ifjúsági szervezetek megjelenése (cserkészet, később

a Levente Egyesület), ahol a sport a katonai előképzést szolgálta, de a munkahelyi sportegyesületek is teret engedtek különféle politikai törekvések érvényesítésének (Papp 2011).

Látható, hogy a sportban és testnevelésben ugyanazok a folyamatok zajlottak, mint az egész társadalomban: esélyegyenlőség, specializáció, racionalizáció, bürokratikus szerveződés, számszerűsítés, rekordok keresése. A 19. század végére mind a gimnasztika, mind a sport intézményesült, és egyre fontosabb szerepet töltött be az állampolgárok nevelésében. A prioritások persze országonként, kultúrákként különbözőek voltak. Nagyon leegyszerűsítve az egyik fegyelmezett, lojális, katonának is alkalmas hazafiakat, a másik versengő, hatékonyságra törekvő munkaerőt nevelt. Az egészséges élet szempontjai kezdtek háttérbe szorulni. Ehhez társult a szekularizáció, a hagyományos közösségek felbomlása, az elmagányosodás, valamint az urbanizáció okozta újfajta egészségügyi problémák, melyekkel a közegészségügy fejlődése ellenére sem tudott lépést tartani, ezért a századfordulón elindultak a társadalomban alulról jövő kezdeményezések, amelyek ezekre a problémákra kerestek válaszokat.

Alternatív testművelési rendszerek

Ebben a helyzetben kezdtek formálódni azok az életreform-mozgalmak, melyekben a testnek és a testművelésnek központi szerep jutott. E mozgalmak nagyon sokféle irányból közelítették meg az emberi mozgást, ezért nehéz pontos definíciót adni, mégis van néhány közös vonásuk, melyet érdemes kiemelni:

1. Az induláskor nem épültek be a meglévő testnevelési intézményrendszerbe, sőt kifejezetten elhatárolódtak tőle.

2. Általában kritikusan viszonyultak a modernitáshoz, a megoldást viszont már nagyon különböző módon képzelték el. Voltak csoportok, amelyek bizonyos iparosodás előtti korok életmódjához és értékeihez fordultak vissza, így a görögséghez, a középkorhoz, a kereszténységet megelőző barbár világhoz, vagy éppen különböző keleti kultúrákhoz. Mások a modern életből mint adottságból indultak ki, de új irányokat és értékeket kerestek. Közös vonásuk, hogy a társadalmi reformokat az egyének életének megváltoztatásával akarták elérni.
3. Elutasították a test bizonyos céloknak alárendelt egyoldalú fejlesztését. A test, a lélek, a szellem egységének és harmóniájának a gondolatából indultak ki. Fő törekvésük az egészség megőrzése és helyreállítása volt. Emellett új szempontként megjelent a test szépségére való törekvés. Szintén a modernitással összefüggő jelenség, hogy a test, elsősorban a női test egyre inkább láthatóvá vált, például az öltözködési szokások, a divat változásának következtében, de itt hangsúlyozni kell, hogy ez legalább annyira következmény, mint ok volt. Ekkor szinte azonos időben vagy igen kis különbséggel többféle szépségideál is megjelent: a görögös, a sportos, a mondén. Mindenesetre új igényként jelent meg, hogy nemcsak a felöltöztetett, hanem a meztelen testnek is szépnek kellett lennie, és azt tanították, hogy a szépség megfelelő tornával mindenki számára elérhető.
4. Szorosan kötődtek művészeti mozgalmakhoz: a szecesszióhoz, az izmusokhoz és a Bauhaus-hoz.

A testkultúra-mozgalmon belül négy nagyobb áramlatot lehet elméletileg elkülöníteni:

1. Ritmusmozgalom
2. Ázsiai testgyakorlatok
3. FKK (Freie Körperkultur) vagy fény és levegő mozgalom
4. Fitness- és body building-mozgalom

A valóságban ezek nem mindig voltak szétválaszthatók, mivel szorosan összefonódtak, és kölcsönösen hatottak egymásra.

1. Ritmusmozgalom

A ritmusmozgalom, melybe a magyar mozdulatművészet már a kezdeteknél bekapcsolódott, egyszerre volt modern táncmozgalom, testnevelési és testkultúra- mozgalom. A fejlődés kezdetén a francia színjátszás reformerét, a francia François Delsarte-ot találjuk, aki tanítását arra a felismerésre alapozta, hogy a gondolati és lelki történések megjelennek a mozdulatokban. A test, a lélek és a szellem egységének mítoszából kiinduló elméletét és anatómiai alapokra épülő gyakorlatrendszerét amerikai tanítványai továbbfejlesztették, majd kialakítottak egy olyan gimnasztikai rendszert, melynek célja a kifejező mozgás elsajátítása, eszköze pedig a megfelelően kondicionált test és a testtudat kialakítása volt. A delsartizmus továbbfejlesztéséből alakultak ki a ritmusmozgalom különböző ágai.

– Az amerikai szabadtánc, melynek leghíresebb képviselője, Isadora Duncan 1900-ban jött át Európába, ahol fellépései mellett számos iskolát alapított.
– A harmonikus vagy esztétikus gimnasztika, melyet Hedwig Kallmeyer hozott át Németországba, első iskoláját 1909-ben alapította.
– A Mensendieck által kidolgozott női torna. Dr. Bess Mensendieck, miután Amerikában megismerkedett Delsarte rendszerével, a zürichi egyetemen orvosi diplomát szerzett. Női gimnasztikájában a súlypontot az egészségre helyezte,

nála az esztétikum a funkcióból indult, mondván, hogy az egészséges test egyben szép is.
– A két irányzat ismét egyesült a Loheland-iskolában, melynek egyik alapítója, a Mensendieck-tanítvány és antropozófus Luise Langgard kapcsolatban állt Rudolf Steiner feleségével, Marie von Sievers-rel, az euritmia mozgásrendszer kialakítójával.
– Szintén Delsarte kifejező mozgásának gondolatából indult ki a svájci Emile Jaques-Dalcrose, az igazi ritmikus gimnasztika kialakítója, aki összekapcsolta a zenetanítást a mozgással.

Az első világháború előtt az oktatás magániskolákban, alapítványi iskolákban, magánházaknál, szanatóriumokban zajlott. Emellett a század elején kialakultak olyan reformélet-mód-közösségek, melyek gimnasztikával és tánccal is kísérleteztek. Ilyen volt Raymond Duncan párizsi, majd nizzai kolóniája, Lábán Rudolf művészközössége a Monte Veritán, de ide kell sorolni a Gödöllői Művésztelepet is, mellyel Dienes Valéria állt szoros kapcsolatban. A mozgalom társadalmi hátterében alapvetően a művelt felsőközéposztályt, értelmiségieket, művészeket, ezen belül főképpen, de nem kizárólag lányokat és nőket találunk. A két világháború között a ritmikus gimnasztika elsősorban a weimari Németországban és kulturális vonzáskörzetében, így Ausztriában és Magyarországon is széles körben elterjedt, társadalmi bázisa tovább szélesedett, s ezzel párhuzamosan elindult a professzionalizáció és az intézményesülés. B. Wedemeier-Kolwe 90 000-re becsüli az érintettek számát Németországban (Wedemeier-Kolwe 2004).

2. Ázsiai testgyakorlatok

A távol-keleti és ezoterikus testművelés népszerűsítése a nyugati világban szorosan összefüggött az ázsiai ideológiák, így a buddhizmus, a teozófia, hinduizmus és ezek leszármazottai, a mazdaznan, az újszellem és a rúnagimnasztika terjedésével. Egyes nézetek szerint ennek egyik oka, hogy a 19. század végén megrendült a művelt középosztály bizalma a tradicionális egyházakban, másrészt az ázsiai gondolkodásban és a hozzá kapcsolódó életvitelben alternatívát véltek felfedezni a túlságosan racionális és materialista nyugati életmóddal és értékrenddel szemben. Más vélemények szerint az ázsiai technikák a testi és lelki fittségről, az „éntudat" javításáról szóltak, vagyis nem kilépést, hanem éppen ellenkezőleg a nyugati értékrend még erőteljesebb átvételét jelentették. Ezt valószínűsíti az a tény, hogy a kor jógakönyveinek tanúsága szerint elhagyták, illetve átértékelték a nyugati ember számára idegen elemeket, a szenvedést, a reinkarnációt, az elfordulást a profán élettől. A spirituális elem hamar elhalványult, és a nyugati értékek kerültek előtérbe, mint a fitnesz, a teljesítmény, a fegyelem, az individualizmus.

3. Fény és Levegő mozgalom

A testkultúra-mozgalmak azon csoportjai, melyeket meztelen kultúrának vagy szabad testkultúrának nevezünk, különböző mozgalmakhoz kapcsolódtak, és számos, gyakran egymásnak ellentmondó forrásból táplálkoztak. Ezek közül a legfontosabbak: a természetgyógyász-mozgalmak, a modern sport, a meztelenség művészete és az öltözködési reform. A 19. század közepétől kezdve sok orvos és természetgyógyász hitt a természet gyógyító erejében, a vízben, földben, melegben, napfényben, levegőben és alkalmazták ezeket a kezelésben. Arnold Rikli svájci természetgyógyász különösen hitt a levegővel és fénnyel

kezelt bőr gyógyító erejében, ezért szanatóriumában ún. „levegőkunyhókat" épített, ahol a páciensek közel meztelenül tartózkodtak. Módszerét később több orvos és természetgyógyász átvette, köztük a Monte Veritán működő szanatórium is. Ezek még teljesen passzív tartózkodást jelentettek, a mozgás később kapcsolódott hozzá. Az FKK-nak nem volt saját mozgásrendszere: a gimnasztika mellett, melyet állítólag meztelenül végeztek, szerepelt még az úszás, a könnyű atlétika, a labdajátékok és a body building. A mozgalom képviselői között elterjedt ~~volt~~ a vegetarianizmus is.

Az alternatív gyógyászat módszereit átvette a hivatalos orvoslás is. A mozgalom folyóiratában, a *Testkultúrá*ban orvosok is terjesztették az FKK elveit, így azok hatást gyakoroltak a városok higiéniás viszonyara. A mozgalom bekapcsolódott az öltözködési reform vitáiba, ahol férfiak esetében a sportruházat, nők esetében a fűző viselése volt a fő téma. Ezen a ponton elindult a művészeti vita is a ruhák megjelenéséről. Egy másik művészeti vita az akt művészetről, illetve az aktfotózásról szólt, ami – többek között – a *Schönheit* című folyóirat köré szerveződött. A folyóirat művészei, Fidus és Diffenbach támogatói voltak az FKK-mozgalomnak.

4. „Erő és szépség" avagy fitness- és body building-mozgalom

A testkultúra-mozgalomhoz tartozott az „Erő és szépség", más néven body building-mozgalom is. A body building szépségideálja az egészséges, harmonikus, erős test. Gyakorlatrendszere izomcsoportokat erősít és formál, legtöbbször ellenállással, amihez különböző eszközöket vesz igénybe. A mozgalom gyökerei a cirkuszi erőművészethez és a gyógytornához nyúlnak vissza. A gyógytorna a 19. századtól alkalmazott erőgépeket, melynek segítségével célzott izomcsoportokat erőadagolással lehetett mozgatni, erősíteni. A legismertebb ilyen gyógytorna Gustav

Zander gyógytornarendszere volt, akinek Közép-Európában stúdióhálózata működött. Az első világháború után ez a módszer kiment a divatból, ekkor kezdték body building-edzésekre használni. A body building a nehéz atlétika módszereit is alkalmazta, de utóbbitól szépségideálja annyiban különbözött, hogy nem pusztán erős, hanem arányosan kidolgozott testre törekedett. További különbség volt a többi életreform-mozgalomhoz való kötődése, ugyanis átvett ázsiai technikákat és diétákat is. Fogalmazhatunk úgy, hogy a body building a kispolgári nehézatlétikának a nagypolgári ellenpólusa volt.

A testkultúra-mozgalmak utóbbi három irányáról nagyon kevés magyarországi adat ismert, a mozdulatművészet viszont erősen jelen volt és szinte egy időben formálódott az európai mozgalommal.

Irodalom

Bodnár Ilona (2011): Az edzői foglalkozás professzionalizálódásának kezdetei Magyarországon. *Sic Itur ad Astra*, 62. 51–73.

Papp Gábor (2011): Törekvés, Egyetértés, Testvériség. Kísérlet sport és hatalom viszonyának elemzésére. *Sic Itur ad Astra*, 62. 75–102.

Wedemeier-Kolwe, B. (2004): *Der neue Mensch*. Königshausen und Neuman, Würzburg.

Zeidler Miklós (2012): *A labdaháztól a népstadionig. Sportélet Pesten és Budán a 18–20. században*. Kalligram, Pozsony.

TÉSZABÓ JÚLIA

Mozdulatművészet és tánc a baba- és bábművészetben

1. A báb és a tánc összefüggései

A bábművészet és a tánc közti szoros kapcsolat, a báb és a táncos közös tulajdonságai a bábokkal foglalkozó első tudományos igényű esszében, 1810-ben, Kleist *A marionett színházról* című írásában már felmerülnek.

Ennek főszereplője a helyi színház népszerű, vezető táncosa, akivel, nagy meglepetésére, többször találkozott a piactéren, a dalokkal és tánccal színesített bábjáték nézői között. A táncos fejti ki Kleist alapgondolatát tánc és báb viszonyáról, mikor ezt mondja: „A bábos néma gesztusai sok megelégedettséggel töltik el, és nagyon őszintén azt mondta, hogy minden táncos, aki tökéletesíteni kívánja művészetét, sokat tanulhat tőlük." „Megkérdeztem tőle, vajon úgy gondolja-e, hogy az a bábos, aki ezeket a bábokat mozgatja, maga is táncos kell-e hogy legyen, vagy legalábbis legyen valami fogalma a táncban megjelenő szépségről. Azt felelte, hogy bár ez a munka technikailag könnyű, nem következik belőle, hogy teljes egészében elvégezhető érzékenység nélkül." Ezután, összevetve a táncos és a báb mozgását, a test nehézkedési pontjait, stb., a táncos lelkét az operátor lelkéhez hasonlítva megállapítja, hogy végül is a báb esetében az operátor táncol.

Arra a kérdésre, hogy milyen előnye lehet a bábnak az élő táncoshoz képest, a válasz érdekes, és mind a báb, mind a táncos habitusát érinti:

„Először is egy negatívum, barátom: a báb sohasem esik a szenvelgés bűnébe. Szenvelgésen azt értem, tudja, amikor a lélek vagy a mozgató erő egy ponton más módon jelenik meg, mint a mozgás gravitációjának középpontja. Mert az operátor a dróttal vagy zsineggel csak ezt a központot ellenőrzi, a hozzá kapcsolt végtagok éppen olyanok, amilyennek lenniük kell… élettelenek, tisztán függelékek, ingák, amelyeket csak a gravitáció törvényei irányítanak. Ez kiváló tulajdonság. Legtöbb táncosunknál hiába is keresné" (Kleist 1810, ford. Tészabó J.).

Ezeknek a gondolatoknak hatása érezhető a 20. század elejének jelentős magyar színházi és bábrendezőjének, Németh Antalnak *A bábjátékos művészete* című írásában: „Azt hiszem, nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy a bábozás ős mintaképe nem a reális élet embermozgása volt, hanem a valóságon túlemelkedő *tánc*mozgás. […] Ez érthető is: a táncmozgás kifejezőbb, és *művészibben* kifejező, mint a reális életmozdulat, tehát a bábu, ha erőteljes, életszerű hatást akar elérni, szükségszerűen találkozik mozgásában a táncszerűvel. Ez természetesen elsősorban a vajang-rendszerrel mozgatott bábukra és a marionettekre vonatkozik" (Németh 1988, 224). A báb emberhez való hasonlósága, amihez mozgása is hozzátartozott, a 20. század elején Rainer Maria Rilkének a baba, e mozgást megjelenítő, de statikus figura mibenlétéről szóló írásában új megvilágításba kerül (Rilke 1913/14). Kiindulópontja az ekkoriban születő babaművészet máig egyik legjelentősebb képviselőjének, Lotte Pritzelnek babái voltak. Benne a baba/báb, a valósághoz túlságosan is hasonló emberfigura azonban ambivalens érzelmeket kelt, hasonlóakat a Freud által elemzett *unheimlich (nem otthonos, nem ismerős)* érzéshez (Freud 1998). Rainer Maria Rilke saját gyermekkorának frusztrációit fogalmazta meg Lotte Pritzel babáinak kapcsán.

Lotte Pritzel (1887–1952) a művészi vitrinbabák készítésének úttörője volt (Tészabó 1999), ő tette a 20. század elején születő babaművészetet elismert művészeti ággá. Vékony, misztikus, kultúrákon átívelő táncoló figurái a kor művészeti szaksajtójában többször megjelentek. A kortárs értékelés alkotásait „a legszebb, legművésziesebb" babáknak tartotta. „Az ő babáinak vékony lábszárcsontjai, keményfából faragott és színezett arcocskái, selyem- és tüllruhácskái a modern és dekadens nőt, a színpad vagy ballet kiégett csillagát persiflálják, s egy igen rafinált ízlésnek pompás plasztikai érzéssel megcsinált figurái" (Babák 1916). Pritzel személyében is bekapcsolódott a századelő avantgárd művészeti életébe, nemcsak Rilke, hanem Johannes R. Becher és mások is baráti köréhez tartoztak. Szép portréfotóját a kor más művészeit, köztük a modern tánc úttörőit is megörökítő Madame d'Ora (Dora Kallmus) készítette el.

Textil testű babái végtagjait viaszból készítette, és ezek eleinte mozgathatóak voltak. A babák kis posztamenseken álltak, különleges jelmezeket viseltek, különleges pózokba, főként táncmozdulatokba voltak beállítva. 1914-től készült figurái – melyek a következő címeket viselték: Angyal, Pierrot, Harlekin, Pantomim, Vénusz, Ázsiai istenek, Duett, Táncos és Táncosnő – a színház és a tánc világát, valamint a keresztény és ázsiai vallások alakjait jelenítették meg. Max von Boehn korszakalkotó babatörténeti munkájában 1929-ben két babáját reprodukálja. E babák, írja, „többet őriznek korunk lényegéből, mint egy egész üvegpalota, tele modern képekkel" (Boehn 1929, 270–271). Az 1920-as években e babák szimbolizmusa mélyen megérintette a modern tánc egyes képviselőit, akik a színpadon megszemélyesítették azokat. „Lenyűgöző kapcsolat létezik e műtárgyak és a tánc és a film médiumai között. Például táncosok, mint Niddy Impekoven és Anita Berber, élő Pritzel-babákként hoztak létre előadásokat" (Borek é. n.).

A 20. század elejének avantgárd művészei számára a baba kifejező ereje, emberhez való hasonlóságának struktúrákba il-

lesztése, az emberi karakterjegyek kiemelése, új kontextusba helyezése fontos művészi inspirációt jelentett. Ezek az ember formájú tárgyak, sok esetben statikus voltuk ellenére is, hordoztak utalásokat a mozgásra, s ily módon a szobor és a báb határán helyezkednek el. Alkotóik szívesen fényképeztették magukat figuráikkal, s ezeken a képeken a művész és műve között érezhetően erős a személyes kapcsolat jelenléte. Szinte minden avantgárd irányzat rátalált és magas művészi szinten fogalmazta meg ambivalens voltát (Hannah Höch, Hans Bellmer). A Bauhausban a baba művészetének olyan jelentős alkotásai születtek, mint Sophie Taeuber-Arp idolszerű mozgó alakjai vagy Paul Klee báb-idoljai. Oskar Schlemmer *Ember és műfigura* című írása a mozgás struktúrájának terébe is bevezeti, hogy azután az iskola bábdarabjaiban és táncprodukcióiban teljesedjék ki.

A Bauhaus előadásai – színpadon és azon kívül is – „a baba alakjában a szó szoros értelmében és szimbolikusan is, újjáalkották az emberi testet, vegyítve annak gyermeki egyszerűségét, vigasztaló és látszólag eleven báját az emberi személyiség nyugtalanító hiányával" – állapítja meg Juliet Koss (Koss 2003).

1.1. A Théâtre de l'Arc-en-ciel

A báb- és babaművészet és a múlt század eleji modern tánc- és mozgásművészet érintkezései kapcsán a Blattner Géza vezette *Théâtre de l'Arc-en-ciel* párizsi bábszínház egyes törekvéseit és kapcsolatait vázolom fel. Bár a bábszínház történetével már több munka foglalkozott, ez az aspektus újnak tűnik, s mind a tánc- és mozgásművészet, mind az *Arc-en-ciel* szempontjából tartalmaz új elemeket, illetve egyeseket új kontextusba helyez.

E bábtársulatnak, amely Blattner Géza magyarországi első bábos kísérleteit követően Párizsban, az ottani művészeti élet sajátos színfoltjaként és a művészeti életbe ágyazottan 1929-től volt jelen, mind személyes kötődéseiben, mind repertoárjában több

1. kép. Blattner Géza bábjaival az Akademia Raymond Duncanben

momentum lelhető fel, amely a korabeli modern tánc látásmódjához, személyiségeihez, irányzataihoz csatlakozik.

Az *Arc-en-ciel* előadásainak legnagyobb része a zene és a bábmozgás táncelemekkel való ötvözését foglalta magában. Előadásaik műfaji megjelölése általában balett vagy zenés balett,

s gondosan válogatott zenei alapokat használtak. Bizonyos bábdarabjaik a korabeli zenei ritmusokra épültek, s a széles körű zeneválasztás mindig összhangban volt a bábok jellegével, kialakításával, illetve a darab cselekményével. A zene általában lemezről hangzott fel. Az 1932-től Párizsban élő Ábel Frigyes, aki bárzenészként kereste a kenyerét Párizsban, Blattner felkérésére csatlakozott a társulathoz, s amellett, hogy darabokat írt, fordított, állandó zeneszerzőjük lett, s a korabeli jazzes hangzást vitte bele a színház zenei világába. Első közös munkájukat, a *Bendzsó úr és az ő pelikánja* című darabot, erre a zenei alapra épülő táncmozgások jellemezték, a pelikán ebben „amerikai ritmusra" táncolt (Balogh 2010). Ábel később a Blattner hatására a bábozás felé forduló és a cserkészbábozás területén működő Marcel Temporal *Les Compagnons de la marionnette* nevű társulatában folytatta bábos pályafutását. Magánszámait a zenei alap és a teljesen letisztult báb-emberi együttmozgás jellemezte.

Blattnerék több darabjának műfaji megjelölése *ballet* vagy *ballet musical*. A *Monsieur Banjo et son pélican* mellett a *Les noces d'or* is így szerepel a színlapokon, s egy valószínűleg 1953-ban Párizsban rendezett kiállítás fotóanyagának listáján is. Ugyanitt kiegészítésként kézzel beírva megjelenik egy *Petit Ballet* (tiré des tableaux de Henri Rousseau – Henri Rousseau képei alapján) című darab is (Németh Antal-hagyaték F 63/565).

Mivel a zenei alapokról és a bábok erre való mozgásáról nem maradtak fenn pontos feljegyzések, nem igazán tudható, mit takarnak ezek a műfaji megjelölések. Azonban a bábszínház működése során több szál is felfedezhető, amely arra enged következtetni, hogy ismerték a modern tánc különböző irányzatait és egyes képviselőit, így nyilván munkáikat is, és ezek hathattak előadásaikra. Hasonlóképpen a személyes szálak mentén feltárhatóak kapcsolataik a kortárs képzőművészet jelentős képviselőivel, s munkáikban, bábjaikon, már jobban dokumentálhatóan, megjelennek a művészi baba- és játéktervezés törekvéseinek lecsapódásai is.

2. kép. Blattner Géza előadása
az Akademia Raymond Duncanben

Az *Arc-en-ciel*lel dolgozó művészek közül most kettőt emelünk ki, akik személyes kötődéseik révén lehetővé tették a bábszínház modern tánccal, valamint kimondottan a mozgásművészettel való szorosabb kapcsolatait, és zeneválasztásuk kapcsán kitérünk egyik darabjuk, *Az icipici ház* és a Dalcroze-módszer összefüggéseire.

2. Marie Vassilieff és a modern tánc nagy párizsi műhelyei

A báb- és babaművészet, valamint a modern tánc közötti kapcsolataik egyik kulcsfigurája a már az *Arc-en-ciel* első, 1929-es jelentkezésekor az UNIMA kongresszusa, a *Congrès International*

des marionnettes keretében bemutatott műsor résztvevői között megjelenő Marie Vassilieff volt. Marie Vassilieff (1884–1957) orosz származású festő Matisse tanítványa és az 1910-es évektől a Montparnasse jellegzetes és ismert alakja volt. Festőiskolája mellett kávézót működtetett, ami az akkori párizsi művészvilág számára kínált találkozóhelyet. Vassilieff festői munkája mellett maszkokat, valamint szoborszerű és bábjellegű figurákat is alkotott. Ezekkel jelent meg az 1925-ös párisi *Exposition des Arts Décoratifs*on. A húszas években avantgárd stílusú babákat készített egy párizsi babakészítő műhelynek, amely a korban ajándéktárgyként és lakásdíszként is népszerű divat-, valamint viseletes babákat forgalmazott. 1920-tól dolgozott Paul Poiret (1879–1944), az ismert divattervező számára is. Mint erről több forrás is megemlékezik, Poiret vevői számára ruháik pontos másolatait babákon is előállította, s ebben vett részt Vasilieff (például Chapman 2011). Műveit 1922-ben Poiret tervezőiskolájának kiállítótermében, az *Atelier Martine*-ban, kiállításon is bemutatta. A Poiret-val való együttműködés többirányú volt, terveztek közösen bábokat a *Ballet Suédois* számára, és a kiállítási lehetőségen kívül a divattervező Vassilieff portrébabáinak terjesztéséhez is segítséget nyújtott.

Paul Poiret a művészeti nevelés terén is jelentős lépéseket tett, mikor megnyitotta az *Atelier Martine* nevű műhelyt fiatal lányok számára (Jaschik Álmos iskolájával való párhuzamaira utaltam egy korábbi előadásomban). Az iskolában korlátozott számban bábszerű babákat is készítettek, egyet a párizsi Musée des Arts Décoratifs játékgyűjteménye őriz belőlük. A múzeum honlapja utal Poiret bábkészítő tevékenységére (Charles 2005). Ez a szál, aminek révén majd az 1934-es *A marionett és a tánc* kiállításon két Poiret öltöztette baba is szerepelhetett.

Vassilieff kiállításain festményei mellett, mindig szerepeltek babái, sőt ezeket önállóan is bemutatta. Részt vett csoportos kiállításokon a kor ismert művészeinek társaságában, így például 1921-ben Londonban állít ki, Natalia Goncsarovával és Mihail

Larionovval. Az 1934-es bábkiállításon ők is szerepelnek majd. A művészpár dolgozott az Orosz Balettnek, és azt, hogy Vassilieffnek szintén volt ezzel a társulattal is kapcsolata, bizonyítja egy korai, az 1910-es évekből fennmaradt, Poiret-val közös babája, amelynek címe: *Hommage aux Ballets Russes*.

1934 május-júniusában részt vett az *Archives Internationales de la danse* 5. kiállításán (a bábkiállítás a 6. kiállítás volt), melynek témája a tánc különböző kortárs festők és szobrászok (Altman, Chagall, de Chirico, Larionov, Matisse, Picasso, Severini, Van Dongen, Zadkin stb.) munkáin való megjelenése volt (Marie Vassilieff Expositions).

Kapcsolata Rolf de Maréval, a *Ballets Suédois* majd az *Archives Internationales* alapítójával korábban kezdődött. Rolf de Maré 1920-ban alapította meg a *Ballets Suédois* társulatot barátja, társa, az ismert táncos, Jean Börlin számára. A társulat a *Théâtre des Champs-Elysées*-ben működött 1925-ig. Giorgio de Chirico is tervezett számukra díszletet 1924-ben. 1920-tól 1925-ig Marie Vassilieff vezette a társulat műhelyét, részt vett a díszletek és jelmezek készítésében (Marie Vassilieff Biographie). Sokat reprodukált munkája a balett szólótáncosát, Jean Börlint ábrázoló plakátja. A sokoldalú művész színházi és bábos munkái között szerepelnek vásári bábkomédiák mellett a Blattner-féle *Arc-en-ciel*lel készült darabjai is.

Az *Arc-en-ciel* 1929-es, az UNIMA kongresszusán való debütálásakor az előadások műsorfüzetének címlapján az együttműködők felsorolásakor találkozhatunk a nevével, és *Le mariage d'un nu* (Egy akt házassága) címmel szerepelt egy darab a műsoron, amelynek abszurdba hajló szövegkönyvét és bábjait is ő készítette. A darabhoz Vassilieff „hallatlanul szellemes, mozdulatlan babákat" készített – emlékezett vissza A. Tóth Sándor (Tóth 2000, 290–292). A műsorfüzet egy képet is közöl a statikus, baba- vagy idolszerű figurákról. Felmerül a kérdés, vajon ezek valóban a darabban szereplő bábok-e, mert ugyanez a kép már korábban, 1927-ben, is látható volt a *Sketch* című angol újságban

egy Vassilieff nagy sikerű londoni kiállításáról beszámoló, cikk illusztrációjaként is, Ádám és Éva címmel (The Fantastic Doll Vogue, 1927).

Tóth Gábor Sándor 1930-ra teszi a másik, a *Les têtes lumineuses* (Világító fejek) című, Szenvedélydráma alcímet viselő Vassilieff darab bemutatását, már a Duncan-stúdióban (Tóth 2000, 306). A műsorlap szerepel kötetének dokumentum anyagában (Tóth 2000, 128). Ezt a hétszereplős darabot a művész már kimondottan a bábszínpad számára készítette. Vassilieff szerepe azonban minden valószínűség szerint igen fontos volt az 1934-es, *A marionett és a tánc* kiállítás létrejöttében is. Talán éppen ő hívta fel Rolf de Maré a figyelmét a bábok és a tánc közötti kapcsolat kiaknázására, és javasolta, hogy az 1934-es nagyszabású kiállítás megrendezésével többek között Blattnert bízzák meg.

3. Detre Szilárd és az Akademia Raymond Duncan

Az *Arc-en-ciel*nek a baba- és bábtervezéssel, valamint a modern tánccal és a hazai mozgásművészeti törekvésekkel való kapcsolatainak egy másik csomópontjában Detre Szilárd áll. Detre mind az itthoni korai bábos próbálkozásokban, mind pedig a párizsi időszakban fontos munkatársa volt Blattnernek. Ő is festőként végzett, majd a világháború alatt katonatársak voltak, s már ekkor készítettek bábokat, mint erről egy 1919-ben készült fotó is tanúskodik (Tóth Balázs Zoltán 2006, 92). Párizsba kerülve az *Académie Julian* tanáraként dolgozott, ahol több kurzust is tartott (Constantin Detré néven, ezt a nevet használta Franciaországban). Ezek közül az egyik a színpadi tervezéssel foglalkozott.

Detre az *Arc-en-ciel* első, az 1929-es UNIMA bábkongresszuson való bemutatkozó előadásában dramaturgként és rendezőként vett részt (Tóth 2000, 223). Ez szerepel a neve mellett a műsorfüzet borítóján is, valamint ő fordította franciára Balázs Béla *A halász és a hold ezüstje* című bábdarabját. Detre felesége

3. kép. Az Archives Internationales de la Danse színházterme Blattner kettős színpadával, 1934

még Magyarországon és párizsi évei elején is Mirkovszky Mária volt. Rajta keresztül kapcsolatba került a Dienes-iskolával, sőt magával Dienes Valériával, akinek mozgásművészeti iskoláját később Mirkovszky Máriával ketten vezették Dienes külföldi tartózkodása alatt (Dienes–Dienes–Fenyves é. n.). Detre házasságának megromlása és új kapcsolata az *Arc-en-ciel* szempontjából is jelentős esemény volt. Blattner Németh Antalnak 1930. december 25-én írt levelében Detre Szilárdot is megemlíti: „Szilárd kivált véglegesen az *Arc-en-ciel*-ből, mivel más oldalról van lekötve" (Németh Antal-hagyaték F 63/665/20). Blattner Németh Antalnak 1932 szeptemberében írt levelében is ír Detréről, aki „most boldog szerelmes és Claire-rel fog összeházasodni, mihelyt otthon letárgyalták a válópert" (ti. Mirkovszkytól való elválását) (Németh Antal-hagyaték F 63/665/19).

A fiatal Claire Carnat tárgytervezőként végzett Párizsban, és Detrével találkozván, maga is a bábozás felé fordult. Közösen

hozták létre a *Théâtre Cou-Cou* nevű bábszínházat, amely elsősorban a gyerekek művészeti nevelését tűzte ki céljául. Azt, hogy a kapcsolatuk Blattnerrel a kiválás után sem romlott meg, az is bizonyítja, hogy a *Théâtre Cou-Cou*, Detre és Carnat, kis zsinóros bábjaikkal részt vettek az 1934-es, *A marionett és a tánc* kiállításon és az azt kísérő előadásokon. Detre 1945-ös halála után Claire Carnat a játéktervezés felé fordult, és több nagy francia játékgyártó cég számára tervezett, elsősorban viaszosvászon és plüss, játékfigurákat. Emellett a báb továbbra is foglalkoztatta, gyermekek által előadható bábdarabokat is írt. A bábtervezéssel sem hagy fel, pedagógiai bábjátékokhoz készít bábsorozatokat (Claire Carnat honlapja).

Detre Dienes-iskolával való kapcsolatai nyilvánvalóan szerepet játszottak abban, hogy Blattner színházának első állandó párizsi fellépőhelye egy évadon keresztül az Akademia Raymond Duncan lett, ahol maga Dienes is tanult korábban. Minderről Blattner Géza 1932. december 25-én kelt levelében számolt be Németh Antalnak: „Rengeteg változatos és eredményes munka. Ehhez jött, hogy végre az *Arc-en-ciel* megtalálta a neki megfelelő milieut, éspedig mint a mellékelt nyomtatványok igazolják, az Akademia Raymond Duncan helyiségeiben. Teljes szabad kéz, azonkívül minimális kiadás, mivel a helyiséget ingyen kapjuk, csak a bevételt felezzük. Propaganda elsőrangú. A Terem *Salle privée*, és így csak meghívottak jöhetnek, de viszont jó trükkhöz folyamodva minden héten egy csomó ingyenes meghívót szétküldünk, és mindig akad ember, aki rászánja magát, és a pénztárnál 3 frank erejéig meg lesz fejve, amit mivel a belépés ingyenes, senki sem tagad meg. […] Duncan végre hozzásegít a sokéves munka és bizonytalanság kiaknázásához.” Az OSZK Színházi Tárában a Németh Antalnak írt levélhez csatolt meghívók is megőrződtek (Németh Antal- hagyaték, F 63/665/20, meghívó F 63/6575/14).

Raymond Duncan az Akademia épületében helyet kívánt biztosítani minden, a színház, az irodalom, a zene és a képző-

4. kép. Az egyik kiállító terem az Archives Internationales de la Danse kiállításán, 1934

művészet terén megnyilvánuló új törekvésnek, s ebbe nagyon jól illeszkedett a modern bábtársulat befogadása. A rue de Seine 31-ben tartott előadásaik egyikéről több sajtófotó is fennmaradt a párizsi Bibliothèque Nationale gyűjteményében, amelyeken a *Les Noces d'or* című darab egy jelenete, a bábozó Blattner és a közönség látható (M. G. Blattner, directeur).

4. A marionett és a tánc, 1934

Az 1934-es *La marionnette et la danse* a párizsi *Archives Internationales de la Danse* 6. kiállítása volt, s az első, amelyet a bábok témájának szenteltek (plakátja Tóth 2000, 177). Mind a bábművészet, mind az *Arc-en-ciel* és Blattner szempontjából rendkívüli jelentősége volt.

Az *Archives Internationales de la danse*-t Rolf de Maré Börlin halála után, 1933-ban hozta létre, s ez volt az első, kimondottan

a táncnak szentelt múzeum és kutatóhely. A múzeum mellett könyvtár, fotótár, konferenciaterem és két kiállítóterem volt a párizsi rue Vital-on lévő kis palotában. Kiállításait messze földről látogatták, könyvtárában kutattak. Saját folyóirata volt, amelyben az új koreográfiákat mutatta be, időnként tematikus számokat szentelt egy-egy ország balettművészetének, egyes zeneszerzőknek, a tánc és a koreográfia történetének. Pályázatokat hirdetett, és könyvkiadással is foglalkozott. Rolf de Maré a gyűjteményt a második világháború után a francia államnak adományozta. (A párizsi Opéra múzeumában őrzik. Stockholmba is került anyagából.) Az épületben a földszinten és az emeleten kiállítótermek voltak, és egy nagy előadóterem is tartozott hozzá.

Rolf de Maré, mint a korábban hivatkozott, és Marie Vassilieff részvételét is magában foglaló festészeti kiállítás is mutatta, nyitott a társművészetek irányába, illetve ezek tánccal kapcsolatos reflexióit kívánta ekkoriban bemutatni. Erre utal az *Archives Internationales de la danse* azonos című folyóiratának 1935. januári számában megjelent, a bábkiállítással foglalkozó cikk, mikor (egyébként a kiállítás katalógusának szövegét beépítve) megállapítja: „Azt gondoltuk, hogy szükség van egy ilyen kiállításra, mert mindmáig nem próbálkozott senki hasonló rendezvénnyel. A marionett gyakran inspirálta a táncot. Ő volt az első ismert táncos. Megjelenik az első templomban, mint az első szent táncos. Amint az A. I. D., amelytől nem idegen semmi, ami a táncot érinti, hogyan is ne tárta volna szélesre kiállítótermeinek nagy kapuit előtte?…" (Les marionnettes et la danse, 1935).

Blattner 1958-as visszaemlékezésében büszkén, a társulat fejlődésének fontos állomásaként említi a kiállítást: „Rolf de Maréval, az *Archives Internationales de la Danse* alapítójával nagy nemzetközi kiállítást rendeztünk – *La marionnette et la danse* címen. A kiállítás hat hétig tartott, az összes számottevő francia bábjátékos benevezett. Külföldiek és az orosz Efimoff küldtek kiállítási anyagot."

Ivan Efimoff és felesége, Nina Simanovich Efimova a szovjet bábművészet úttörői voltak (Baird 1965, 167). Az, hogy levelében Blattner külön említi őket, talán az elzárt Szovjetunióból érkező anyag jelentőségére utal.

Blattner mellett, szervezőként és kiállítóként, Jacques Chesnais, Marcel Temporal, Paul Jeanne és más párizsi bábművészek és gyűjtők is részt vettek a kiállítás létrehozásában. (Közülük többen éppen Blattner hatására fordultak a bábozás felé.) Blattner erről így ír: „A fejlődés második szakaszát 1934–35 tele jelentette, amikor a Tánc Nemzetközi Archívuma engem bízott meg a Tánc- és bábkiállítás megszervezésével. Ott újból Temporal és Jacques Chesnais úr nyújtottak felém baráti kezet" (Tóth 2000, 201).

A kiállítás 1934. december 2-től 1935. január 24-ig tartott volna, de a nagy sikerre való tekintettel február végéig meghosszabbították. Tervezete gépiratos formában, kézzel írt címlappal, Marcel Temporal aláírásával Jacques Chesnais hagyatékában őrződött meg (Temporal 1934).

Az előszó a báb, a marionett lényegét foglalja össze: „A marionett, ez a tragikus és bolond táncos, az egyetlen táncos, akit Holbein szeretett, meghódította az A. I. D. irányítóit." „A marionette az első ismert színész, megjelenik az első templomban, ő az első szent táncos" – jelenik meg a báb és tánc ősi kapcsolatára utaló gondolat.

A kiállítás két részből állt, egy történeti és egy kortárs részből. Bár az előszó utal a vayang bábokra, a bábjátszás formalizáltabb változatainak magángyűjteményekben fellelhető anyagából válogatták a retrospektív anyagot, melyet az emeleti teremben és a lépcsőházban állítottak ki. A legrégebbi báb a 18. századból való volt. Megjelentek a bábos *opéra comique* figurái, a vásári bábjátszás Polichinelle-jei, ezeket Paul Jeanne gyűjteményéből válogatták.

A földszinti kiállítóteremben a kortárs bábok kaptak helyet, melyeket alkotójuk vagy színházuk mutatott be. Ezeket Blatt-

ner válogatta, azzal a céllal, hogy bemutassa „a bábozás kortárs lehetőségeinek sokféleségét" (Tóth 2000, 177). A résztvevők listája azt bizonyítja, hogy ebben az időszakban számos olyan művész is foglalkozott bábtervezéssel, akinek művészi, képzőművészi pályája nem elsősorban a bábművészet területén bontakozott ki, de ezek a törekvések olyannyira hozzátartoztak a kor művészeti palettájához, hogy sokan kipróbálták magukat ebben a műfajban is, és jelentőset alkottak.

A kiállítást a gépiratos szöveg alapján próbáljuk meg rekonstruálni.

A listán az első „egy sorozat modern állat és kicsi táncos zsinóros bábok", a „COUCOU színház által (sic!) bemutatva, Detré és Claire Carnat művei". Mint korábban szó volt róla, az *Arc-en-ciel*-ből kiváló, és magánéletét is átrendező Detre Szilárd és új párja, Claire Carnat színházának bábjai ezek. Megjelenésük nem meglepő, hiszen a rendezők köréhez tartoztak. Kicsi, táncos zsinóros bábjaik már átmenetet jelentettek a gyermekjátékok felé.

Mihail Larionov és Natalia Goncsarova bábsorozata, Julia Sazonova bemutatásában a következő szereplő a listán. A sorozat nem tudni hány bábot tartalmazott. Julia Sazonova első hivatásos, Karagöz nevű bábszínházát férjével Szentpéterváron hozta létre, majd Párizsban *Théâtre des petits comédiens de bois* néven alapított bábszínházat. Később bábelméleti és történeti munkával foglalkozott. 1924 decemberében a *Théâtre du vieux colombier*-ben adták elő a *Fête au village* (Falusi ünnep) című darabot, az orosz emigráns zeneszerző, Cserepnyin (Tcherepnine) zenéjével, Goncsarova bábjaival. A bábok erős orosz stiláris jegyeket mutatnak.

Sazonova és a két művész kapcsolata az Orosz baletthez köthető. Sazonova itt főleg elméleti munkával, míg az 1915-ben csatlakozó művészpár díszlet- és jelmeztervezéssel foglalkozott, sőt Larionov 1921-től a társulat művészeti igazgatója volt.

Sazonova bábtársulata 1926-ban Hollandiában, Hágában is fellépett, a *Falusi ünnep*et is bemutatva. Egy aukciós honlap alapján a Sazonova által írt műsorfüzet húsz, Goncsarova bábjai-

ról és rajzairól készült fotót és Larionovnak négy rajzát is tartalmazta (Schloezer 1926).

Fernand Léger két bábja is szerepelt kiállítás listáján. Festőként a bábos Jacques Chesnais Léger tanítványa volt, és együtt dolgoztak Chesnais *La Branche de Houx* nevű, 1934-ben, tehát a kiállítás évében alapított bábszínházában. Több helyen említik dicsérően Léger-nek a bábszínház számára tervezett *Boxolók* című bábjait, valószínűleg ezek jelentek meg a kiállításon.

A lista következő szereplője Paul Poiret, a kor ismert divattervezője. Két általa öltöztetett báb szerepelt a kiállításon. Az ő babákhoz/bábokhoz való viszonyáról Marie Vassilieff kapcsán már szóltunk.

E művészek mellett megjelentek más akkoriban Párizsban működő bábos társulatok is. Legtöbbjükkel Blattnernek szoros kapcsolata volt, egyes bábosok az ő hatására indultak el a bábművészet útján.

A kiállítás második része fotóanyagból állt, számos ország legjelentősebb bábos kísérletezőjének és társulatának impozáns gyűjteménye lehetett (az olasz Vittorio Podrecca *Teatro degli Piccoli*ja, az orosz Jefimov házaspár színháza, a cseh Skoupa, az osztrák Teschner, a német Paul Brann, és még sok más társulat küldött képeket).

A kiállításhoz kapcsolódó bábelőadásokról a fennmaradt meghívó is tanúskodik (Tóth 2000, 177). Ezek heti három alkalommal, csütörtöktől szombatig zajlottak az előadóteremben. Külön felnőtt, esti előadások és délutáni gyermekmatinék szerepeltek a műsoron. Az egyik matiné részletes programjának gépiratos változata is fennmaradt (Program des matinés, 1934).

Blattner társulata a *Fakatonák paráédjá*val és a billentyűs bábos *Ádám és Éva misztériumjáték*kal mutatkozott be. Mindkét darab mozdulatvilága hangsúlyozottan tartalmazott táncelemeket, a fakatonák síkszerűségből adódó mozgásvilága rokonítható a mozdulatművészet egyes törekvéseivel is. Ugyanakkor nincs kizárva, hogy az akkoriban népszerű Leon Jessel-féle foxtrott ze-

nére készülhetett, s a fakatonák korabeli ábrázolásai között számos rokonítható az A. Tóth-féle bábok látványával. A billentyűs bábok mozgásáról pedig személyesen is meggyőződhettünk az OSZMI 2008-as Blattner kiállításán, ahol egy ilyen báb rekonstrukciója kelt életre.

Blattnernek Németh Antalhoz 1932 szeptemberében írt leveléből kiderül, hogy már ekkor egy új felépítésű, kettős, a zsinóros marionettek és kézibábos előadások bemutatására egyaránt alkalmas színpadon dolgozott: „Már majdnem készen áll az új színpad konstrukció, mivel novemberben Bourgesbe megyünk és még ez előtt bemutatjuk az itteni egyik teozófus klubban régi műsorunkat" (Németh Antal hagyaték F 63/665/19). A kettős színpadról Szakály Sándor idézi André-Charles Gervais leírását (Szakály 2006).

Az előadások helyszínéről, az *Archives Internationales de la danse* színháztermének a bábelőadások idejére kialakított színpadáról fennmaradt korabeli fotón jól látható Blattner kettős bábszínpada is (La salle de spectacle 1934).

5. Dalcroze kapcsolódások

Az *Arc-en-ciel* modern táncművészeti irányzatokkal való kapcsolataiban olyan szál is felfedezhető, amely a Dalcroze-iskolához köthető.

Tóth Sándor A. Tóth Sándorról írott könyvében arról ír, hogy *Az ici-pici ház* című bábjátékot egy gyermekdal inspirálta, s a művész a bábokat az 1931-es idényre készítette el (Tóth 2000, 122). A darabot részletesebben bemutató fejezetben 1930-ra datálja (Tóth 2000, 62–66). Úgy tűnik 1933-ban is játszották (Tóth 2000, 300, 324).

Ez a gyermekdal Emile Jaques-Dalcroze op. 42-es, *Gyermekdalok* című ciklusának első darabja, a *La toute petite maison*, melyet először 1904-ben adtak ki Svájcban (Jaques-Dalcroze 1904).

1. Il est une maisonnette Comm' ça, comm' ça:
   De la fumee blanche sort de la cheminette Comm' ça comm' ça
   Un' petit' pelouse, un petit sapin
   Un petit fontaine, un petit jardin
   Tra-la-la-la-la-la-la-la.
   Tout est petit, petit dans cette maison- l*à*.

2. Fai-sons sonner la sonnette Comm' ça comm'ça;
   Essuyons nos pieds, entrons dans la chambrette Comm'ça, comm'ça
   Un' petit' table, un petit piano
   De petites chaises, un petit do-do
   Tra-la-la-la-la-la-la-la.
   Tout est petit, petit dans cett' maison- l*à*.

3. On y voit une fillette Comm' ça, comm' ça;
   De jolis yeux ronds, et des joues rondelettes Comm'ça, comm'ça
   Un' petit' jupette, un p'tit tablier
   De petit's Chaussettes, de petits souliers.
   Tra-la-la-la-la-la-la-la.
   Tout est petit, petit dans cett' maison- l*à*.

4. Elle chante une chansonnette Comm'ça, comm'ça;
   Berçant sa poupée en sa petite couchette Comm'ça, comm'ça
   Poupée ma petite, Endors-toi bien-tőt.
   Fais de petits rêves. Dans ton p'tit do – do.
   Tra-la-la-la-la-la-la-la.
   Tout est petit, petit dans cett' maison-l*à*.

Magyar nyersfordításban:

1. Volt egyszer egy ici-pici ház, így-úgy, így-úgy
   Kéménykéjéből fehér füst szálldogált, így és úgy, így-úgy
   Gyepecske, fenyőcske
   Kis kutacska, kertecske,
   Tra-la-la-la-la-la-la-la.
   Minden kicsike ebben a házacskában.

2. Rázzuk meg a csengőt, így-úgy, így-úgy
Töröljünk lábat, lépjünk a szobácskába, így-úgy, így-úgy
Kicsi asztal, kis zongora
Kicsi székek, kis szundi
Tra-la-la-la-la-la-la-la.
Minden kicsike ebben a házacskában.

3. Látunk ott egy ici-pici lányt, így-úgy, így-úgy
Szeme szép kerek, arca gömbölyű, így-úgy, így-úgy
Kicsi szoknyácskája, kicsi köténykéje
Kicsi harisnyája, kicsi cipőcskéje
Tra-la-la-la-la-la-la-la.
Minden kicsike ebben a házacskában.

4. Kis dalocskát énekel, így-úgy, így-úgy
Ringatva babáját a kicsi ágyban, így-úgy, így-úgy
Babám, kicsikém, aludj el hamar
Álmodj kis álmokat, miközben alukálsz.
Tra-la-la-la-la-la-la-la.
Minden kicsike ebben a házacskában.

A. Tóth a darabhoz megalkotta a dal szövegében szereplő öt elemet fából, s két, a színpadképet bemutató André Kertész-fotón is láthatóak (reprodukálva Tóth 2000, 58. és 59. kép). A ház, a szökőkút, a bölcső festett fa és a fa, a baba, valamint a kezében babát ringató kislányt megjelenítő marionett esztergályozott technikával készült. Ez utóbbi talán a legszebb A. Tóth bábok egyike, jelenleg az OSZMI bábgyűjteményében van, sokszor kiállították, legutóbb a Hegyvidéki Galériában 2012 tavaszán.

E báb konstruktív-kubisztikus, letisztult, esztergált formavilága közel áll a Bauhaus színpadi munkáinak világához. Ezeket A. Tóth ismerhette, az *Ember és műfigura* is már 1925-ben megjelent *A Bauhaus színháza* című kötetben. Oskar Schlemmer az emberi test átalakítását a jelmezek révén, a környező kubusos tér, az emberi test működésének és mozgásának törvényei és az emberi test tagjainak szimbolizálása révén vélte elérhetőnek. Az ember számára testi korlátként megjelenő nehézkedés legyőzé-

se a műfigura – a báb – révén valósulhat meg. „Az embernek az a törekvése, hogy megszabaduljon kötöttségétől, és mozgási szabadságát a természeti határok fölé emelje, az organizmust a mechanikus műfigurával helyettesítette: az automatával és a marionettel" (Schlemmer 1978, 16–18).

A Bauhaus bábos törekvései szerves részét képezték a műfigura terén végzett kísérleteknek. A. Tóth kislányfigurájának legközelebbi rokona Kurt Schmidt és Toni Hergt, *A Bauhaus színháza* című kötetben is reprodukált, 1923-ban készült *A kis púpos kalandjai* (Die Abenteuer des kleinen Buckligen) című marionettjátékhoz készített egyik bábja, a szabó feleségének figurája (Schlemmer 1978, 96). Bár a Barbicanben 2012-ben rendezett *Bauhaus: Art as Life* című kiállításról szóló beszámolók a darab hét bábjáról írnak (Bauhaus: Art as Life, 2012), a darabnak nyolc szereplője volt, s valószínűleg éppen ez a báb nem maradt fönn, mert csak a kis púpos figurája látható a kiállításról készült képeken.

Nemcsak a bábok, hanem, A. Tóth Sándor visszaemlékezése alapján, a bábdarab is követte a dal szövegét. A. Tóth Sándor így írja le (valamilyen felvételeket magyarázva, amelyeket nem találtam meg) az előadást: „Ugyancsak készülőben mutatják a következő felvételek *Az ici-pici ház* gyermekdal feldolgozását, faplasztikában megoldott marionettjeivel. A dallamot gramofonlemezek adták, s ahogyan a dal szól, úgy elevenedik meg minden, a kis kert, a kis ház, a kis baba. S mikor a kéménykéből kicsavarodik, mint egy gyermekrajzon a füstöt jelképező fehér vászonszalag, a nézőtéren a gyerekes derű hulláma futott végig" (Tóth 2000, 64). Bár az előadásokon a dal lemezről szólt, talán mégis feltételezhetjük, hogy a báb mozgása kapcsolódhatott a Dalcroze-dalhoz tartozó, a kották némelyikében feltüntetett (más esetben kérésre megküldött), a módszerre oly jellemző mozgáskombinációkhoz (Jaques-Dalcroze 1904). A kottában magyarázatok és a Dalcroze-módszer értékelése is helyet kapott, valamint minden dalnak van ajánlása, talán éppen a Dalc-

roze-pedagógusoknak, de van köztük zeneszerző is (Simone Rossier, Renée Maunoir, Netty Spanjaard, Kiki Cartier, René Dunant, Marcelle Moynier, Nénette Lagrange, Marguerite Diodati és Lonlon Paccard, Daisy Carson, Cilette Roux, Mimi Bourcart, Jean Binet).

A leírások alapján a dal előadása során a gyerekek két sorba állnak, és az első versszak első sorának végén, az „így és úgy" szövegre lehajolnak, és jobb kezükkel megérintik a földet, a második sorra kezükkel spirálokat rajzolnak a levegőbe. A gyepecske említésekor jobb kezükkel körbemutatnak, merre van a gyep, a fenyőt említve ugyanezt a másik irányba végzik el. A kutacska és kertecske éneklése közben a fejüket fordítják jobbra és balra. A tralala résznél a két sorban álló gyerekek megfogják a másik sorban álló gyerek mindkét kezét, és körbefordulnak vele. Hasonló utasítások vonatkoznak a dal többi versszakára. Mindez arra utal, hogy a dalt a Dalcroze-módszerhez való alkalmazás céljából írta, és adták ki többször is. Nyilván a bábdarabban nem valósulhatott meg a mozgássor teljes egészében, de talán mégis kapcsolódott a leírtakhoz, ami a darab rekonstrukcióját lehetővé tenné.

A dalok népszerűségéről nincs adatunk, bár erre utal, hogy kottája többször megjelent, később lemezfelvételek készültek belőle. Valószínűleg az előadáshoz való kiválasztásában mindennek szerepe volt, ahogy talán magának a módszernek is, hiszen ismerhették képviselőit, mert A. Tóthnak a hazai Dalcroze-iskolával való együttműködése éppen ebben az időben jól dokumentálható: 1931. december 13-án a Kamara Mozgóban (a Dohány és a Nyár utca sarkán) *A jövő útjai* című pedagógiai folyóirat matinéján együtt szerepel a Szentpál-iskola több kis jelenetből álló művészi bemutatója, valamint a művészi bábszínház, ekkor A. Tóth Sándor és Büky Béla előadásában (Tóth 2000, 160).

Mindennek alapján, ha megrajzoljuk Blattner bábszínházának, a magyar és a nemzetközi bábművészet e kiemelkedő műhelyének kapcsolati hálóját, a kortárs művészet legjelentősebb európai alakjai jelennek meg a közös pontokon.

Emellett, e megközelítésmód és a néhány, francia archívumok gyűjteményében online hozzáférhető, eddig még nem hivatkozott dokumentum segítségével, remélem sikerült nemcsak az *Arc-en-ciel* és Blattner, hanem a moderntánc-mozgalom kapcsolati hálóját is új irányokba kibővíteni, új személyiségekkel kiegészíteni, amellett hogy kutatásom hozzájárult az *Arc-en-ciel* történetének jobb megismeréséhez is.

Irodalom

Babák. *Magyar Iparművészet*, 1916. 266–267.

Baird, B. (1965): The Art of the Puppet. Macmillan, New York.

Balogh Géza (2010): Egy ismeretlen ismerős, avagy Ábel Frigyes, az életművész. *Criticai Lapok*, 2010. 12. szám http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38043%3Aegy-ismeretlen-ismers&catid=24%3A2011&Itemid=13 Utolsó letöltés 2012. 09. 02

Bauhaus: Art as Life, 2012. Barbican, London. http://www.puppetcentre.org.uk/animations-online/features/bauhaus-puppets-and-play/ Utolsó letöltés: 2012. 09. 20.

Boehn, M. von (1929): Puppen. F. Bruckmann, München.

Borek, B. (é. n.): Lotte Pritzel and her Wax Dolls. http://www.lotte-pritzel.de/index-e.html. Utolsó letöltés: 2012. 11. 5.

Chapman, G. (2011): The Boudoir Doll Craze. Jazz Age Club http://www.jazzageclub.com/fads/the-boudoir-doll-craze/. Utolsó letöltés 2012. 09. 02.

Charles, D. (2005): Pantin L'Écossais. Musée des Arts Décoratfs, Paris, Acquisitions 2005. http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/arts-decoratifs/collections-26/acquisitions/2005/pantin-l-ecossais Utolsó letöltés 2012.11.05

Claire Carnat honlapja http://www.clairecarnat.com/ Utolsó letöltés 2012. 11. 05

Dienes Maya, Dr. Dienes Gedeon és Fenyves Márk (é. n.): Dienes Valéria. http://tancpedia.hu/dienes-valeria Utolsó letöltés: 2012. 11. 06.

Freud, S. (1998): A kísérteties. In Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum Kiadó, Budapest, 65-82.

Jaques-Dalcroze, E. (1904): Chansons d'enfants avec texte explicatif, op.42. Editions musicales, Lausanne. http://archive.org/stream/chansonsdenfants00jaqu/chansonsdenfants00jaqu_djvu.txt Utolsó letöltés: 2012. 11. 07.

Kleist, H. von(1810): On the Marionett Theatre. http://southerncross-review.org/9/kleist.htm) Utolsó letöltés: 2012. 11. 5.

Koss, J. (2003): Bauhaus Theater of Human Dolls. *The Art Bulletin*, Vol. 85. No.4. dec. 724–745. http://www.jstor.org/stable/3177367. Utolsó letöltés: 2010. 09. 26.

La salle de spectacle de marionnettes aux *Archives internationales de la danse* 1934. Portail des Arts de la Marionnette, Fonds Chesnais. http://www.artsdelamarionnette.eu/app/photopro.sk/marionnettes/doclist?prms_treelist=rootNode%3D248%26openNodes%3D&psearch=mcpid%20%3A%20%226%22&mcpid=6#sessionhistory-qaV8p1wN Utolsó letöltés: 2012. 11. 06.

Les marionnettes et la danse (1935) *Archives internationales de la danse*, no. 1 p. 25. http://mediatheque.cnd.fr/outils/visualiseurPdf/FlexPaperViewer.php?idRac=aid&idRep=AID35_01&idDoc=AID35_01_hd.swf Utolsó letöltés 2012. 09. 22.

M. G. Blattner, directeur du Théâtre des marionnettes (Akademia Raymond Duncan, 31 rue de Seine, Danton 10 – 30) : scène „La Noce d'Or", pantomine : [photographie de presse] / Agence Mondial. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9051010c, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9051009q

Marie Vassilieff (1884–1957) Biographie http://www.russie.net/article5859.html Utolsó letöltés 2012.09.02

Marie Vassilieff, Expositions. Harmonia Universum, http://www.harmonia-universum.com/b/exposition.html Utolsó letöltés 2012.09.02

Németh Antal (1988): A bábjátékos művészete. In Németh Antal: *Új színházat! Tanulmányok*. Múzsák, Budapest, 216–225.

Németh Antal-hagyaték, OSZK Színházi Tár, Fond 63/ 665.

Program des matinés du 29 décembre 1934. http://www.artsdelamarionnette.eu/app/photopro.sk/marionnettes/detail?docid=68506&rsid=26886&pos=6&psort=mdate:D&pitemsperpage=20&ppage=3&pbase=*&target=doclist#sessionhistory-ready

Rilke, Rainer Maria (1913/14): On the wax dolls of Lotte Pritzel. http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:7-vIF9TQdk3MJ:gv.pl/index.php/szkola/lalki/pdf/rilke.tex+Lotte+Pritzel&cd=15&hl=hu&ct=clnk&gl=hu&client=firefox-a

Schlemmer, Oskar (1978): Ember és műfigura. In Schlemmer, Oskar – Moholy-Nagy László – Molnár Farkas: *A Bauhaus színháza*. Corvina, Budapest

Schloezer, B. de (1926): Théâtre de Petits Comédiens de bois de Julie Sazonowa, représenté pour la première fois en Hollande par le Grand Bazar Royal. Hága, 1926. http://www.antiqbook.nl/boox/swertz/_61526.shtml Utolsó letöltés 2012. 11. 5.

Szakály Sándor (2006): Szivárvány Színház, 1925–1941. *Criticai lapok*, 5–6. http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=20098 Utolsó letöltés: 2012. 11. 05.

Temporal, Marcel (1934): Catalogue de l'exposition des marionnettes aux archives internationales de la danse. Rue Vital à Paris (sic) http://www.artsdelamarionnette.eu/themes/marionnettes/static/flipbook/index.html?docid=68570&language=fra&userid=22495 Utolsó letöltés: 2012. 10. 25.

Tészabó Júlia (1999): Zadubánszky Irén művészbabái. *Magyar Iparművészet*, 1. 42–51.

The Fantastic Doll Vogue, Vassilieff „creations". (1927) *The Sketch*, dec. 14. 535. o. French cloth dolls encyclopedia http://french-cloth-dolls-encyclopedia.com/web/index.php/fr/articles-?id=362

Tóth Balázs Zoltán (2006): Rónai Dénes mellékösvényei. A filmező, bábozó fotográfus. In Kincses Károly (szerk.): *Az udvariAS fényképész. Rónai Dénes (1875–1964).* Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét. 84-101.

Tóth Gábor Sándor (2000): A. *Tóth Sándor bábművész, festőművész, grafikus és tanár a Montparnasse-ról.* Püski, Budapest

A képek lelőhelye

1. Blattner Géza bábjaival az Akademia Raymond Duncanben. Sajtófotó, Agence Mondial, Bibliothèque nationale de France, Paris, Gallica, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9051004n
2. Blattner Géza előadása az Akademia Raymond Duncanben. Sajtófotó, Agence Mondial, Bibliothèque nationale de France, Paris, Gallica, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9051010c
3. Az Archives Internationales de la Danse színházterme Blattner kettős színpadával, 1934. Institut International de la Marionnette, *Charleville-Mézières,* France, Fonds Chesnais. http://www.artsdelamarionnette.eu/app/photopro.sk/marionnettes/detail?docid=67895&rsid=49&pos=8&psort=mdate:D&pitemsperpage=20&ppage=1&pbase=*&target=doclist#sessionhistory-ready
4. Az egyik kiállító terem az Archives Internationales de la Danse kiállításán, 1934. Institut International de la Marionnette, *Charleville-Mézières,* France, Fonds Chesnais. http://www.artsdelamarionnette.eu/app/photopro.sk/marionnettes/detail?docid=67896&rsid=51&pos=2&psort=mdate:D&pitemsperpage=20&ppage=1&pbase=*&target=doclist#sessionhistory-ready

VINCZE GABRIELLA

Kelet a magyar mozdulatművészetben

Tanulmányomban a magyar mozdulatművészet két meghatározó iskolájában, a Madzsar-iskolában, illetve a Dienes-iskolában (Orkesztikai Intézetben) jelentkező keleti hatásokra szeretném felhívni a figyelmet. Elöljáróban meg kell jegyezni, hogy ezek a hatások valamelyest a Szentpál-iskolában is jelen voltak, de – annak ellenére, hogy Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz könyvtárában Tagore könyve is megtalálható volt – nem annyira jelentősek (Tagore 1920). A Szentpál-iskolának csupán egy-két műve tanúskodik keleti hatásokról: az 1934-ben bemutatott *Lassú kendős tánc (hindu motívum)* vagy a *Gyors kendős tánc (hindu motívum),* illetve a Harmat Hilda 1925-ös *Szulamit* című előadásához tervezett Szentpál-koreográfia.[1] A Madzsar- és a Dienes-iskolát vizsgálva, két igen eltérő Kelet-szemlélettel találkozhatunk, míg az előbbiben a Kelet az egyik fő ihlető forrás, időnként pedig ürügy a politikai mondanivaló kimondására (keleti szerzők

[1] A műben Mirkovszky Mária is táncolt. A mozdulatművészeti betétek a színdarabban az alábbiak voltak: *A kútra járó asszonyok jelenete*, *Szüretelő tánc*, *Lakodalmi tánc*, *Galambtánc*, *Gyászoló asszonyok tánca*. Kérdés persze, hogy kiterjesszük-e ennek a tanulmánynak a vizsgálódási körét a héber ihletésű darabokra is, mert ebben az esetben *An-Ski Dybuk* táncait szintén megemlíthetnénk.

neve alatt jelentetik meg propaganda célú verseiket, írásaikat),[2] az utóbbiban konkrét indiai kapcsolatokkal számolhatunk.

Egzotikus-japán, illetve indiai táncosok hazánkat többször is meglátogatták ebben a periódusban. Bár már ezek előtt, 1907-ben láthatta a nagyközönség a keleti kultúrák észak-amerikai származású „papnőjét", Ruth St. Denis-t (eredeti nevén Ruthie Dennist) a Fővárosi Orfeum színpadán.[3] A korszak változó módon viszonyult a hitelesség kérdéséhez: a többség számára a múlt és az egzotikus kultúra afféle kuriózum, amely motívumok és eszmék hordozója. E többséghez tartozott a Budapesten 1923. december 18-án fellépő Sent M'ahesa, aki bár eredetileg Berlinbe egyiptológiát ment tanulni, az ősi kultúra motívumaihoz csupán ihlető forrásként nyúlt– valamint Sybaris de Severas (Toepfer 1997, 175). Fölösleget töröltem a végéről. Az erdélyi származású Sybaris de Severasról keveset tudni, és az *Uj Kelet* című újság 1953-as cikkének hangvétele alapján még ez is erősen megkérdőjelezhető.[4] A művész az egzotikus táncokra spe-

[2] „A bejelentett előadásokon természetesen újra meg újra meg kellett küzdenünk a cenzúrával. Ezért aztán meghonosítottuk az előadásainkon az 1849 utáni ellenállás költőitől örökölt allegorikus művészeti stílust… A 100% és a mozgáskórusok idejében a már említett művek mellett az ún. »gyarmati versek«-kel, vagy általában az ázsiai és afrikai népek elnyomatásáról és harcairól szóló, allegorikus értelmű költeményekkel folytattuk ezt az irányt… Hidas Antalnak különböző álneveken írt költeményeivel (»Rubintos Rizs pereg«, »Mert Afrika miénk«, »Berberek«)" (Palasovszky 1980, 124).

[3] „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" (Kosztolányi 1978, 624).

[4] Az ősmagyar nemes keleti táncművész Dzsingisz khán egyenes leszármazottja – Izraelben. *Uj Kelet*, 1956. március 13. „Sybaris de Severas, igazi nevén Bélavári de Csegezi és Torockói Tatár Eugéne [sic!] Miklós, röviden Tatár Miki (az előadott táncok) nagyrészét [sic!] a fáraók sírján felfedezett hieroglifákból, ősrégi miniatűrökből, vagy az Omar Hayam költeményeiből rekreálta." A második világháború előtt Iránban telepedett le partnereivel. „Elbeszélése szerint Teheránban, ahol fantasztikus színházi kultúra van, másfél évtized alatt 35 revüt, operettet és balettet hozott ki. Bejáratos volt Reza sah udvarába,

cializálta magát, ami kezdetben a keleti, ősi egyiptomi kultúrákat jelentette, később azonban, 1954-ben hölgytársaival már spanyol táncokat adott elő.[5] Pécsi József és Angelo fényképei alapján a Román Királyi Udvari Opera szólótáncosának nevezett Sybaris de Severas 1926 körül már ismert volt Budapesten, és ha nem is volt népszerű, a testet túlnyomórészt szabadon hagyó keleti kosztümjeivel a fotográfusok figyelmét mindenesetre felkeltette.[6] Mások, mint az egyiptológus családból származó Irene Lexova – aki 1935-ben megjelentette a *Régi Egyiptomi táncok* című könyvet –, vagy a magyarok közül Szentpál Olga számára a történelmi táncok kutatásánál, a történelmi hűség került előtérbe.[7] Az autentikus hindu, indiai táncot a magyar közönség felé az 1926 májusában fellépő Nyota Inyoka, az apai ágon hindu ősöktől származó táncművésznő,[8] illetve a hazánkat 1929-től

---

Indiában a híres Aga khánnal parolázott, Johore hercegségben részt vett a szultán megkoronázásán. A szultán egyébként nem volt más, mint Mendel Margit nagyváradi zsidólány. (»Rém érdekes volt, ahogy a Manci pislogott, amikor fejére tették a koronát.«)"

[5] Sybaris de Severas a szingapúri Cathay Restaurantban lépett fel. Lásd: *The Straits Times*, 7 May 1954, 9. oldal.

[6] Pécsi József fényképe az *Újság* 1927-es évkönyvében, Angelóé a *Tánc* című folyóirat 1926/4-es számában jelent meg.

[7] Szentpál Olga esetében természetesen nem a koreográfiákra, hanem a kutatásokra gondolok. Arra, hogy tanulmányozta a régi táncokat, és arra, hogy a különféle népi előadásokra (így a Gyöngyösbokréta-mozgalom fellépéseire is) jegyzetfüzettel ment, amelybe többnyire egy tanítványa jegyezte le a koreográfiát. A koreográfusi alkotómódszerére álljon itt egy történet. A családi legenda (Szentpál Mónika és Rabinovszky Máté közlése) őriz egy történetet, amely Mojszejev és Szentpál Olga találkozásáról szól: e szerint az első vagy második Ifjúsági Találkozón Jugoszláviában, ahová Szentpál Olga is elment a tánccsoportjával, ott volt Mojszejev, aki kizárólag népi táncokat vitt színpadra, de ekkor még nem átalakítva. Mojszejev, látván Szentpál Olga itt előadott koreográfiáit, amelyeket magyar zenére vagy népzenére vagy Bartókra, illetve Kodályra táncoltak, és amelyeknek cselekménye volt, kért egy magyar–orosz tolmácsot. (Végül jött egy német–orosz, és ő akkor kikérdezte Szentpál Olgát, hogyan is készíti a műveit, és két év múlva már ő is átírta a koreográfiáit. Történeteket kezdett mesélni.

[8] Nyota Inyoka 1926. május 5-én és 8–9-én lépett fel Magyarországon.

többször meglátogató Uday Shan Har és Simkie, míg a japánt Yeichi Nimura és Lisan Kay közvetítette (Suquet 2012, 289).[9] Autentikuson nem a mai értelemben vett keleti táncot értve itt, hanem azt, amikor egy művész származása révén ismerheti az adott kultúra mozgáskincsét, és abból nagymértékben merít is. Ugyanakkor gyakran el is távolodik attól, hiszen a korszakban az egzotikus táncosok előadásaikat többnyire a nyugati ízlésvilághoz igazították (Fischer-Lichte 2009, 224).

Visszatérve a magyar mozdulatművészetre, a kiindulási pont az 1910 körüli időszak. A spiritualitás, illetve a keleti tanok iránti érdeklődés a korszak levegőjében van. 1911 április–májusában a Művészház „keleti kiállítás"-t rendez, hogy a keleti művészetből közvetlen alkalom nyíljon ihletet meríteni. Mind Madzsar Alice, mind pedig Dienes Valéria kapcsolatban állt a gödöllői művészteleppel, Dienes Valéria feltételezhetően egyik első nyilvános szereplését a gödöllői művésztelepen tartotta (Gellér 2003,74).[10] Mirkovszky Mária édesanyja, Greguss Gizella a korai időszakra – az orkesztika gödöllőiekkel és Vedres Márkkal való kapcsolatára – így emlékszik vissza: „Már az Uránia előadások előtt voltak produkciói az orkesztikának. Első nyilvános szereplése az 1916-iki Vera által rendezett előadás a Modern Színpadon (az Andrássy úti őshelyiségben), ahol Márika és Duci nem szerepelt, és ahol R. Ilus volt a star. Vali nem látta ezt az előadást. Más privát jellegű produkciók már a Fehérváry úton és a Műműben és nálam tartattak. Így látta Hevesi Sándor kétszer is és N. Sz egy másik nagyfejűje (undok fráter). Kriesch Aladár, Györgyi, Vedres Márk, Ferenczy, Hadzsi Olga, Manninger. Egyszer a festőnők kiküldött csoportja (maflák). Krisztin Evvicsné.

[9] Kövesházi Ágnes komoly keleti érdeklődésére utal a hagyatékában található Uday Shan Har program, amely alapján arra következtethetünk, hogy a táncosnő nemcsak koreográfiáiba építette be a keleti elemeket, hanem a keleti táncosok előadásait is látogatta.

[10] Írásos adat egyelőre nem áll a rendelkezésünkre, a szájhagyomány őrizte meg ezt az adatot.

Kremmerék. Undi Márikánál is volt két ízben előadás. Ott Takácsék, Révayék, Szegfy Erzsi. Kolozsvárott 1918. január 9-én Lavotta, Kovács, Lévay, Gyöngyösyék, Ferenczy Zs."[11] Talán e kapcsolatnak köszönhető, hogy később az idézetben szereplő Undi Mariska tervezte az Orkesztikai Intézet, illetve Dienes Valéria több plakátját.[12]

Az 1910-es években Dienes Valéria tanítványai vagy tanítványainak szülei gyakran az iparművészethez kötődtek: Markos György édesanyja, Máttyus Clotilde többször publikált a *Magyar Iparművészet*ben, Mirkovszky Mária édesanyja, Greguss Gizella ismert iparművész. Révész Ilus (Révész Ilona), Dienes Valéria tanítványa pedig az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola évkönyve szerint 1914 és 1917 között az iskolában a textilszakon tanult.[13] A gödöllői művésztelep több tagja, Rózsaffy Dezső és Nagy Sándor is erős érdeklődést mutatott a teozófia iránt, amelyet a korban „új buddhizmusként" emlegettek.[14] Mindketten megjárták Párizst, ahol Nagy Sándor megismerte Helena Petrovna Blavatsky zöld füzeteit és *Le lotus bleu* folyóiratát (Gellér 2003, 14). Rózsaffy Dezső 1912 és 1915 között a *Teozófia* folyóirat szerkesztője is volt (Gellér 2010, 67). Testvére, Rózsaffy Malvin ugyancsak táncos, aki a Dalcroze-féle irányt

[11] Orkesztika Alapítvány–Mozdulatművészeti Gyűjtemény, jelzet: mmhp-00002-20. Meg kell jegyeznünk, hogy Undi Mariska, akinél az idézet szerint tartott Dienes táncelőadásokat, eddigi adataink szerint nem lakott Gödöllőn, tehát Greguss Gizella visszaemlékezése nem bizonyíték a gödöllői fellépésekre.

[12] Támogassuk gyermekeinket a legújabb sportra, Orkesztikai Iskola, OSZK Plakát- és Kisnyomtatványtár Grafikai Plakátgyűjtemény, jelzet: PKG. én/265. A másik plakát a Domonkos Lászlóné-féle Gyermektanulmányi Iskola (igazgató Dr. Dienes Valéria) számára készült (uo., jelzet: PKG. én/266).

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

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

képviselte Magyarországon.[15] Dienes Valéria emigrációja után, 1920 körül több Dienes-tanítvány átpártolt Rózsaffy Malvinhoz, így lehetséges az, hogy Rózsaffy Malvin egy ideig Mirkovszky Máriáékkal közös házban lakott. Talán a gödöllőieknek, akik közül Undi Mariskához és Körösfői Kriesch Aladárhoz különösen szoros viszony fűzte, talán a Pulszky-családnak köszönhetően, Dienes Valéria első orkesztikai írását a *Magyar Iparművészet* című lapban jelentette meg, és az 1910-es évek végén egy iparművészeti jellegű iskolában, feltételezhetően az Iparművészeti Iskolában, görög vagy spártai tornát tanított, éppen annak a Nádler Róbertnek az igazgatósága alatt, aki 1911 és 1927 között a Magyar Teozófiai Társulat elnöke, és Abdul Baha portréját megfestette.[16] Nádler az 1920-as évek végén a szintén gödöllői Remsey Jenő által elindított Sprituális művészek munkájában is részt vett, akik bár a baloldali körökhöz hasonlóan új embert, új életet és új művészetet hirdettek, de azt „nem a gépek, nem a colossális homunkuluszszörnyek, s nem a gigantikus méretű anyagmonstrumok"-ban látták, hanem abban, hogy az ember ráismer isteni származására (Remsey 1927).

Az orkesztikai vonalat vizsgálva, a másik keleti impulzus a Hollósy-tanítványoktól érkezett. Nem véletlenül: Hollósy Simon

[15] Rózsaffy Malvin a Fodor Béla Zeneiskolában az 1922–23-as tanévben tanított.

[16] Dienes Valéria ifjúkorában a Pulszky család házitanítója volt. Undi Mariskának a Dienes családról készült vázlatai a Gödöllői Városi Múzeumban, Dienes Valériáról készült pasztellje a szekszárdi Babits Mihály Emlékházban található. Dienes Valéria *Művészet és testedzés* című tanulmánya a *Magyar Iparművészet* 1915, 18/5-ös számában jelent meg. Dienes Valéria Iparművészeti Iskolában való tanítására egy az Orkesztika Alapítvány gondozásában lévő tananyagot tartalmazó lap utal. Ezen a plasztikai gyakorlatokat tartalmazó lapon az „Iparművészeti" szó szerepel (jelzet: mmh-d-00013). Némi zavart okoz azonban, hogy Siminszkyné Ervinné Budai Piroska visszaemlékezéséből tudjuk, Dienes Valéria az 1917-es tanévben az Iparrajz Iskola helyén működő „Női Továbbképző tanfolyamon" lélektant tanított (MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Siminszkyné Budai Piroska gyűjtése a Női Továbbképző Iskoláról és a Vasárnapi Körről, MKCS-C-I-133/19/1.)

testvére, Hollósy József az első magyar buddhista volt.[17] A 19. század végén több buddhista témájú könyvet írt: a *Buddhista kátét* (1893) és a *Buddha mondákat* (1896). A Hollósy-tanítványok körébe tartozott a későbbi Arc-en-Ciel Bábszínház több tagja: Blattner Géza és Mirkovszky Mária férje, Detre Szilárd; illetőleg a későbbi India kutató, asztrológus Baktay Ervin, Felvinczi Takács Zoltán, a Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Múzeum első igazgatója és Sass Brunner Ferenc. A három magyar származású, hindu kultúrkörben elismert képzőművésznő közül az első kettő, Sass Brunner Erzsébet és Brunner Erzsébet, nem mások, mint Sass Brunner Ferenc (született Brunner Ferenc) felesége és lánya. 1929-ben mindketten Indiába utaztak, ahol megismerkedtek az ottani szellemi élet kiemelkedő alakjaival: Tagore mellett Gandhival és a Nehru családdal. 1936-ban és 1938-ban a sümegi helyi Polgári Önképzőkörben megrendezett kiállításukon Brunner Erzsébet indiai táncbemutatót is tartott (Gellér 2011, 44). A harmadik Indiában ismert festőnő Amrita Sher-Gil, az indiai festészet megújítója, Baktay Ervin húgának a lánya volt. Baktay húga Gottesmann Mária Antónia volt. A szikh maharadzsa lányának társalkodónőjeként ismerte meg későbbi férjét, Umrao Singh Sher-Gil Majithiát. A házaspár, Umrao Singh Sher-Gil Majithia, aki fotográfiával is foglalkozott, és Baktay Ervin húga 1913 és 1921 között Magyarországon Bartók szomszédságában élt. A mozdulatművészeti jelentőségét ennek az adja, hogy Baktay – bár már az 1910-es évektől foglalkozik a keleti kultúrákkal, és 1921-ben megjelenteti a könyvét Tagoréról – ekkor még elsősorban nem India-kutató, hanem képzőművész, aki Mirkovszky Mária férjével, Detre Szilárddal közeli kapcsolatban áll. Mindez akkor, amikor Dienes Valéria emigrációban tartózkodik, ezért az iskoláját Detre Szilárd és Mirkovszky Mária vezeti. Az egykori Hollósy-tanítványok (Detre, Blattner) 1919 februárjában már Rónai Dénes fotográfussal együtt a Pesti Színházban wayang-előadásokat tartanak; tevékenységük folytatása az 1925 után

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

Párizsban megalakuló Arc-en-Ciel lesz. 1924 körül a Donáti utcában pedig korokat és eseményeket megelevenítő „kosztümös esteket" rendeznek, amelyen Mirkovszky Mária is rendszeresen szerepel, a kapcsolat tehát szoros maradt az egykori tanítványok között (Lőrinc, 76–78). Az indiai sógorral rendelkező Baktayval való együttműködés magyarázza Rónai Dénes indiai táncosok fotográfiáit, amelynek egyikén 1920 körül Mirkovszky Mária táncol.[18] Rónai egy másik Mirkovszky Máriát megörökítő képén a táncosnő a saját maga által koreografált négy Peer Gynt-szvit *(Anita*, *Szolveig dala*, *Zöldruhás lány tánca*, *Ase halála)* egyikében, az *Anitra táncá*ban látható az 1920-as évek elején.[19]

A keleti tánc kosztümtervét feltehetően Detre Szilárd készítette.[20] A későbbi programokban is feltűnik a keleti téma, 1924-ben Prágában Mirkovszky egy *Orientalischer Tanz*cal lépett fel.[21] Az Ottokár Hadiárvaház Bizottság Horthy Miklósné fővédnökségével megrendezett díszelőadásán, 1920. május 5-én, a *Haidé* című keleti pantomimjét, a Magyar Billiárd-Kör Erzsébet Sósfürdői estjén, 1923. június 26-án pedig *A lótusz lelke* szólóját tűzték műsorra.[22]

[18] Rónai Dénes, *Indiai táncosok*,165 × 230 mm, zselatinos ezüst, Magyar Fotográfiai Múzeum, Leltári szám: 2006.16826. A kép felhasználásra került Mirkovszky Mária iskolájának egyik hirdetésében is: „Orkesztika a Svábhegyen. Förstner üdülő, I. kerület, Béla király út 18." (Az aprónyomtatványt az Orkesztika Alapítvány–Mozdulatművészeti Gyűjtemény őrzi.)

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

[20] Mindkettő az Orkesztika Alapítvány–Mozdulatművészeti Gyűjtemény gondozásában. A fotó 18 × 24 cm, jelzet: mmh-f-00028. A kosztümterv 14, 5 × 22 cm, jelzet: mmh-d-00012-00084.

[21] A zongoránál: Eugen Kalix. 1924. március 20. A programot az Orkesztika Alapítvány–Mozdulatművészeti Gyűjtemény őrzi.

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

1. kép. Rónai Dénes, Mirkovszky Mária az Anitra táncában

Az Arc-en-Ciel és az orkesztikai vonal kapcsolata ugyanakkor a bábtársaság Raymond Duncannel való társulását helyezi más megvilágításba: 1930 körül, miután Mirkovszky Mária Párizsban tartózkodott, Raymond Duncan iskolájában léptek fel, sőt együtt is dolgoztak Dienes Valéria mesterével, lementek a tengerpartra, ahol Duncan elméleti, Blattnerék pedig bábelőadásokat tar-

tottak.[23] Baktay később se hagyott fel a képzőművészettel, és kapcsolatban maradt a mozdulatművészettel, illetve Mirkovszky Máriával. Folytatták kosztümös játékaikat: a nők indiainak, a férfiak indiánnak öltöztek be. Időnként Baktay kosztümöket is tervezett mozdulatművészeti darabokhoz.[24] Elméleti előadása a hindu táncról 1934. február 23-án a Mozdulatkultura Egyesület tagösszejövetelének keretében hangzott el.[25]

Mirkovszky Mária iskolájában ezután is kell indiai kapcsolatokkal számolnunk: Selvarajan Yesudian az 1940-es évek elején „ismerteti és előadást tart (bemutatókkal) a hindu Yoga tudományáról".[26] E. Kovács Éva visszaemlékezéséből kiderül, hogy Yesudian a Dienes-iskolával szintén kapcsolatban állt, ott jógát oktatott: „A Vali néninél volt jóga, ő mindig hívott vendégeket. Tanított nála a Lábán lánya, azután a Yesudian jött jógát tanítani, és a Király Ilus is tanított ott. Szóval az egy változatos iskola volt, mikor én indultam, csak később ment el más irányba."[27] Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumának Dienes-hagyatékában található Yesudian-fotográfiák e kapcsolatot szintén igazolják. Dienes Valéria iskolájának műsorait nézegetve Tagore neve többször felbukkan: 1917-ben *R. Tagore pantomim jelenetek* címmel Révész Ilus Tagore két versére adta elő saját szerzeményeit, illetve az 1930-as *Három költői arc-*

[23] Mirkovszky Mária bizonyíthatóan 1927 és 1930 között tartózkodik Párizsban, ahol többnyire a Théâtre de la Potinière-ben lép fel. A Raymond Duncan-féle akadémiai fellépésekhez lásd OSZMI (Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet) Bábtár 78. 8.1 és 78.6.1 jelzetű meghívóit.

[24] Baktay Ervin tervezte a Dienes-iskola *Messze száll a lélek éjjel, messze száll az álmodó* című ősi hindu dallamra előadott koreográfiájának eredeti hindu ruháit.

[25] *Indulás*, II/3. szám, 1934. április 1., 6. (Krónika rovat).

[26] A lapon évszám nem szerepel, a dátum „január 20-a 7 óra 30". Cím: XI. kerület, Tarcali utca 12. A dokumentum az Orkesztika Alapítvány–Mozdulatművészeti Gyűjtemény gondozásában van.

[27] Detre Katalin interjúja E. Kovács Évával, 2011, publikálatlan – Detre Katalin szíves közlése.

kép című koreográfiánál az egyik költő szintén Tagore.[28] A *Három költői arckép* eredetileg *Három misztérium* címen szerepelt az iskolában.[29] A Tagore költeményeire épülő a szerelem, élet és halál kérdését feszegető *Végtelen út vándora vagyok* című rész zenéje William Jones művében foglalt eredeti hindu dallamokból állt. A korai tízes évek indiai hatásokról árulkodó koreográfiáira utal Borbíró Virgil felesége, Graul Adrienn is visszaemlékezéseiben, Balázs Béla Ruth St. Denis számára írt pantomimje kapcsán. Graul Adrienn valószínűleg a Dienes-iskola Révész Ilus és Markos György által táncolt *Keleti mese, a rabnő szerelme* című lírai pantomimjére gondolhatott, amelyet Liszt h-moll szonátájára adtak elő.[30]

De nem csak a koreográfiák, a lépések kidolgozásában is – némi véletlennek köszönhetően – szerepet kaptak a „keleti hatások". A frontális lépéseket Dienes Pál találta ki. „Dienes Pál, akinek jó hosszú lába és karja volt, elkezdett frontálisan mozogni, groteszkül: az indiai stílusokat hozta. Ebből kiderült, hogy lehet oldalra is mozogni. Később aztán ebből lett a triéder" (Merényi 1986, 100). Ennek megfelelően az iskolában a frontális plasztikát hindunak, a profil plasztikát egyiptominak nevezték. A Dienes-iskola egy későbbi keleti hatásokat mutató koreográfiája a *Keleti vásár* volt.

Az orkesztikai-vonallal szemben a Madzsar-iskola inkább közvetett módon kapcsolódott a Kelethez. Igaz, ez a kapcsolat szoros volt, az iskolában a tibeti buddhizmusról előadásokat tartottak, és a Rendkívüli Színpad egyik estjét, amelyen Edwin

[28] 1917. április 22., Uránia Színház, az ismertetés a *Pesti Napló* 1917. április 28-ai számából való.

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

[30] Lehetséges, hogy a Balázs Béla naplójában említett 1917-es „Napfény kígyó" balett terve viszont azzal a darabbal azonos, melyről Graul Adrienn és sógornője, Borbíró Clarisse leveleznek (Balázs 1982, 242).

Denby szerepelt, a Kelet-témának szentelték.[31] A Kelet iránti érdeklődés részben a művészi csoportosulás erősen spirituális érdeklődéséből is adódik, hiszen Madzsar Alice „nem tudta elfojtani magában a misztikus tendenciákat és voltak neki csodálatos álmai meg előérzései".[32] Lakásában „szellemes szoba" volt, ahol spiritiszta szeánszokat tartottak (Repiszky, 2004, 186).[33] Ugyanígy a korai időkben, Bergson tanítványaként, Dienes Valéria is „megfertőződött" némi miszticizmussal, ám ez erősen távol állt a szellemek vagy a mágia világától: „Dienes Valéria jön haza, mint Bergson vallásfilozófiájának új prófétája. Bergson misztikus lett, akihez úgy járnak az asszonyok, mint Madame Thébeshez kézből jósoltatni, aki nem fér be a terembe, kinn áll, hogy mégis ott légyen és Valéria jön hirdetni, mint »első«, sőt legelső, az új vallást az elmaradt magyaroknak", írja 1912-ben Ritoók Emma Lukács Györgynek (Lukács, 1981, 482).[34] Nem véletlen tehát, hogy Mallász Gitta, képzőművész, úszónő és az *Angyal válaszol* szerzője lazán a Dienes- és a Madzsar-iskolához is kapcsolódott.[35] Mallász Gitta valószínűleg rokoni kapcsolatban állt Gadányi Jenőnével, aki Dienes Valéria tanítványa és titkárnője volt

[31] 1928. december 1-jén, a Zeneakadémián került megrendezésre. Pár évvel később a Műhely második bemutató előadásán (1932. november 20.) egzotikus matinét rendezett, ahol Tagore *Chitra* mesejátéka és egy jávai wayanggoleg tánc is szerepelt a műsorban.

[32] Marosi Ernő és Marosi Zsuzsa interjúja Kepes Évával, 1993. március 21., 4, publikálatlan. Köszönet Marosi Ernőnek, hogy hozzájárult az interjú idézéséhez.

[33] „Dienes Valéria, majd pár évvel később Palasovszky Ödön voltak az egyedüliek – a családtagokon kívül –, akik a szellemek szobájába is beléphettek."

[34] Az idézet Ritoók Emma, Zalai Béla filozófus első feleségének Lukács Györgyhöz írt leveléből származik. 1912. június 23-i keltezése alapján Dienes Valéria magyarországi működését 1912 júliusa környékétől számolhatjuk. Zalai Béla második felesége, Máté Olga fényképezte a legtöbbet a Dienes-iskolát a korai periódusban.

[35] Mallász 1935-ben, a Paulini Béla vezette Gyöngyösbokréta-mozgalomnak a Városi Színházban 1935. augusztus 14–22. között megrendezett előadásainál (Pekáry Istvánnal együtt) mint képzőművész (valószínűleg színpadtervezőként) működött közre.

(Gadányi 1965, 312–313). Barátnője, Kepes Éva pedig megjárta mindkét iskolát.[36] Strausz Lili, Mallász Gitta „beszélgetőtársa" – Kepes Évához hasonlóan – nagy valószínűséggel szintén mozdulatművész lehetett. A Mozdulatkultura Egyesület 1934. évi választmányában szerepel egy Strausz Lili (Lenkei 1993, 114). Ugyanígy megtalálható a neve az Állami Tanfolyamon végzettek listájában is, a 163. szám alatt.[37] Strausz Lili gyógytornász tevékenysége és az *Angyal válaszol* ezoterikus iránya a művész Madzsar-iskolai tanulmányait engedi feltételezni.

A Madzsar-tánccsoport számos mozgásgyakorlata *(Japán*, *Lótusz)* és koreográfiája: az eredeti indián zene és táncként beharangozott *Bellakula*, a *Buddha tűzprédikációja* című verstánc, a Boromissza Tibor közreműködésével készült *A Múmia Osiris előtt*, illetve *Tibeti Ördögtánc* című darabok, akárcsak *A hatkarú Istennő* és a *Harc a kígyóval* koreográfiák vagy a Madzsar-tánccsoport egyik fő művének az *Ayrus lányának* „orchidea tánca", keleti hatásokat mutatnak. 1931-ben a társulat férfi táncosa, Csányi László szintén szerzett *Keleti tánc* címmel egy csoportkompozíciót.[38] Az együttes korai *Buddha tűzprédikációja* szólóját (koreográfus Kövesházi Ágnes) egy rövid vers kísérte, amely a megvilágosodás útját a földi gyönyörök, az érzékelés és a gondolkodás börtönéből való kiszabadulásban látta, hiszen ezek mind „lángban" állnak, a szenvedély, gyűlölet, elvakultság, születés, halál fájdalom tüzében égnek. Ám mikor a bölcs ráun ezekre, „akkor megszabadul a szenvedélytől. Ha megszabadul a szenvedélytől, akkor meg van váltva. Felismeri, hogy nincs többé újjászületés.

[36] A baráti kapcsolat Kepes Éva és Mallász Gitta között, és az alábbi információ Kepes Éva lányának szóbeli közlése: „Kepes Éva fordította le egyik elsőként Mallász Gitta művét. Halála után, pedig képeslapot küldött neki."

[37] Strausz Lili született Keszthelyen, 1906-ban.

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

2. kép. Kövesházi Ágnes a Buddha tűzprédikációja verstáncban

El van érve a szentség."[39] Nemcsak a vers, a kosztüm és a mozdulatok is keleti hatásról tanúskodtak: a koreográfia záró pozíciója, ez a versben nagyjából a fenti idézettel egyezik meg, egy lótuszülés volt, amelyben a kezek a dhyana mudra, az abhaya mudra, a dharmacakra mudra, a vitarka mudra és a bhumisparsha mudra helyzetét vették fel. Kövesházi Ágnes a mudrák jelentésével tisztában volt, azok mellé, a koreográfiai jegyzetben a funkciójukat is odaírta. Kövesházi Kalmár Elza tervezte lánya

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

szólójához azt a többrétegű, szecessziós kosztümöt, amely mind az ülő, mind az álló részeknél más-más dimenzióit tudott megmutatni. A testhez simuló, hosszú ujjú, lábszárig érő overálszerű alsó ruházat fölé egy alján és ujján tűznyelveket utánzó réteg került. A szöveg – „minden lángban ég" – így vizuálisan is testet öltött.

A Buddha-motívum, Buddha-jelenésként, visszatért a *Tibeti ördögtánc* című darabban, ahol a csontvázak koponyát utánzó álarcot, rövid ruhát viseltek, amelyre a bordák rá voltak festve, míg az ördög hatalmas ördögmaszkban volt. A darab kosztümjei és témája egyaránt abba az orientalista hatásokat tükröző tánchagyományba illeszkednek, amelyet a Svéd Balett *Néger szobor* vagy a *Világ teremtése* című koreográfiáiban láthatunk.[40] Az eredetileg az Orion Színházban bemutatott „ősi keleti motívumokon alapuló árnyjáték" *A hatkarú Istennő*, amelynek nemcsak kosztüm-, hanem színpadtervezője is volt Kövesházi Kalmár Elza, mind indiai motívumok alapján összeállított zenéjében, mind kosztümjeiben, mind pedig mozgásában és cselekményében a hindu kultúrkört idézte. A színpadon elöl hat vagy nyolc „könyörgő" helyezkedett el, illetve táncolt. A hatkarút a transzparens vászon mögötti emelvényen elhelyezkedő három, keleti fejfedőt viselő táncosnő adta ki, akik úgy ültek egymás mögött, hogy fejük és törzsük egy árnyékot adjon ki. A transzparens fehér vásznához hátul egy kivágott, keleti motívumokkal díszített keret simult, amelynek árnyéka a hatkarú árnyékának keretét adta. A darab elején a hatkarú istennőhöz könyörgők tánca „végső extázisában" életre keltette a jelenést (árnyékot), amely a „hindu istennő képében elevenítette meg a karok, csuklók és kezek életének a misztériumát".[41] Ez egyes részeknél mudra-

[40] A *Néger szobor* kosztümtervezője Paul Colin volt. *A világ teremtése*hez Fernand Léger tervezte a kosztümöket.

[41] *A hatkarú istennő* szövegkönyve, MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Palasovszky Ödön hagyatéka, MKCS-C-I-107/515/2.

3. kép. A Hatkarú istennő árnyjáték

mozgásokat jelentett. A színpadon lévő csoport az ekstázist elérve, földre rogyván, a hatkarú árnyjátéka alatt imádkozó mozdulatokat tett: térdepelve a karjukat az ég felé nyújtották, vagy kézfejük külső élét homlokukhoz szorítva a földre borultak.[42] A darab folyamán az istenség misztikus, földön túli hatását a színpad mélyén alacsonyan elhelyezkedő reflektor időnkénti kékeslila fénye tovább fokozta.

Az *Ayrus leánya*, a bibliai Jairusz-történet parafrázisa, az ősi teremtésmítoszok újraértelmezése volt. A feltámasztó a szép-

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

séget és a szenvedélyt támasztotta fel a lányban, akinek táncában a teremtő fantázia kelt életre. Legalább két helyen kell a koreográfiában egzotikus elemekkel számolnunk: először, amikor a másik Ayrust a felbőszült tömeg meg akarja ölni, „a csoportnak, a férfiaknál volt ilyen Bali szigeti kardtáncok, hát nem egészen olyan, csak ahhoz hasonló [sic!]”,[43] majd pedig a lány orchidea-szertartással való feltámasztásakor, amelyet a *Kezek tánca*ból az orchidea mudrák kéztánca kísért.[44] Ugyanakkor ezek az expresszív táncok legalább annyira kapcsolódnak Madzsar Alice mozgáskarakterológiai érdeklődéséhez és a csoport Freud tanai iránti elköteleződéshez, amely a *Versenyfutás az árnyékkal* vagy a *Lélek kulisszái* című színdaraboktól kezdve, Palasovszky Ödön Freud-sanzonjain át a húszas évek végére kizárólagossá váló lélektani-expresszív táncokig végigkísérte a társulatot. A *Harc a kígyóval* darab Bali-szigetek öltözékéhez hasonló kosztümjeivel, nemcsak az indiai (Vanah Yami, illetve Uday-Shan-Kar) vagy az az indiai hatásokról tanúskodó (Carmen Tórtola Valencia) „kígyótáncok” és „kígyóbűvölő táncok” hagyományába illeszthető bele, hanem a kígyóbűvölő és a kígyó harcán keresztül alapvető emberi indulatokat, érzéseket és élethelyzeteket (halál, haldoklás) is színre vitt.[45]

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

[44] Az, hogy a *Kezek tánca*ból lett kiemelve egy rész, Szabó Júlia Róna Magda-interjújából tudható. A másik adat az *Ayrus lánya* szövegkönyvében található. Mindkettő az MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Palasovszky Ödön hagyatékában. Az interjúhoz lásd az i. m. 43. jegyzetét, a szövegkönyv a Palasovszky-hagyaték rendezés alatt álló részében található.

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

Irodalom

Bethlenfalvy Géza (1990): *Enchanted by India Erwin Baktay (1890–1963) life and works*. Hung. Inform. and Cultural Centre, New Delhi.

Balázs Béla (1982): *Napló 1914–1918*. Magvető, Budapest.

Fischer-Lichte, E. (2009): A másik teste-a másik tekintete. Exhibicionizmus, látnivágyás és voyeurizmus a 19. század és a 20. század fordulóján. In Csúri Károly, Mihály Csilla, Szabó Judit (szerk.): *Határátlépések. Kulturális terek reprezentációi*. Gondolat Kiadó, Budapest, 216–240.

Gadányi Jenőné (1965): *Így történt*, Magvető, Budapest.

Gellér Katalin (2003): *Mester hol lakol? Nagy Sándor művészete*. Balassi Kiadó, Budapest.

Gellér Katalin (2010): Rózsaffy Dezső (1877–1937), *Enigma*. 17. 62. sz 63–82.

Gellér Katalin (2011): Buddha Nyugatra megy. In Bethlenfalvy Géza – Kőfalvi Csilla – Gellér Katalin (szerk.): *Elizabeth Brunner*. Kanizsai Kulturális Központ, Nagykanizsa, 38–45.

Kosztolányi Dezső (1978): Ruth St. Denis. In uő: *Színházi esték*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 2. kötet, 624–625.

Lenkei Júlia (1993): *Mozdulatművészet*. Magvető-T. Twins, Budapest.

Lőrinc László: *Blattner Géza magyarországi bábos tevékenysége 1918–1925*. (Szakdolgozat.)

Lukács György (1981): *Levelezése (1902–1917)*. Magvető, Budapest.

Merényi Zsuzsa (1986): Beszélgetés Mirkovszky Máriával. *Táncművészeti Dokumentumok*. 98–104.

Palasovszky Ödön (1980): A húszas évek munkás-kultúrharcairól. In uő: *A lényegretörő színház*. Szépirodalmi Könyvkiadó,Budapest, 120–130.

Remsey Jenő (1927): Spirituális művészet. In A Spirituális Művészek harmadik kiállításának katalógusa, 1927. március, a Nemzeti Szalon 391. kiállítása.

Repiszky Tamás (2004): *Ágas-bogas családfa*. Studia Comitatensia 29, Szentendre.

Annie Suquet (2012): *L'éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870–1945)*. Centre national de la danse, Pantin.

Rabindranath Tagore (1920): *Volt egyszer egy király*. Athenaeum, Budapest.
Toepfer, K. (1997): *Empire of Ecstasy, Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford.

Képjegyzék

1. kép. Rónai Dénes, Mirkovszky Mária az *Anitra táncá*ban 1920-as évek eleje (Orkesztika-vonal), Orkesztika Alapítvány–Mozdulatművészeti Gyűjtemény.
2. kép. Kövesházi Ágnes a Buddha tűzprédikációja verstáncban (kosztüm: Kövesházi Kalmár Elza), Cikk-Cakk estek, 1928 (Madzsar-iskola), MTA BTK Művészettörténeti Intézet.
3. kép. A Hatkarú istennő árnyjáték (színpadtervező: Kövesházi Kalmár Elza), Prizma estek, 1929, (Madzsar-iskola), MTA BTK Művészettörténeti Intézet.

FÜGEDI JÁNOS

A Lábán-kinetográfia a Szentpál-iskolában[1]

Míg valamely táncnotációs rendszer használatának gondolata általában egyöntetű tetszésre lel a tánccal foglalkozó kutatók körében, jóllehet azt legtöbbjük nem alkalmazza, addig a táncot művelők szinte egységesen mellőzik azt, sőt sok esetben kifejezetten a táncírás használata ellen foglalnak állást. Az ellentmondásosnak tűnő jelenség okait most ne feszegessük, maradjunk azon történeti tény felmutatása mellett, hogy a modern tánc számos úttörőjének érdeklődése, valamint a néptánckutatás többnyire (kultúr)politikai indíttatású, intézményes támogatása következtében a 20. század a táncírás rendszerek virágkora volt, a nyugati kultúrában ismert körülbelül száz tánclejegyző módszer közül a múlt században mintegy nyolcvanat fejlesztettek használható szintre.[2] E mennyiségi háttér még inkább nyomatékot ad annak, hogy mára leginkább két rendszer maradt közhasználatban. Ezek közül Lábán Rudolf kinetográfiája tekinthető a messze szélesebb körben elfogadott és alkalmazott rendszer-

[1] A tanulmány az OTKA NK 77922 sz. pályázatának támogatásával készült.

[2] A táncírás rendszerekről Ann Hutchinson Guest (1984; 1987) és Claudia Jeschke (1983) írt szélesebb körű összefoglalót.

nek, a Benesh-módszer leginkább csak a balett körein belül számít korlátozott támogatásra.

Lábán évtizedeken át kísérletezett a mozdulatok írott szimbólumainak keresésével. A térbeli szabályos kristályokra alapozott, általa térharmonikus mozdulatsoroknak nevezett rendszer lejegyzésére kialakított első táncírását, amely a vállalt célra később alkalmatlannak bizonyult, *Choreographie* című könyvében adott közre (Laban 1926). Ebben még minden mozdulatot irányvektorokkal jelölt, következésképp a testrészek mozdulatait csak a partitúra elejéről indulva lehetett végigkövetni, a mozdulatsor notációja közben térbeli helyzetüket már nem lehetett megállapítani. Preston-Dunlop (1998, 131) szerint Lábán munkatársaival 1927–28-ban komolyan nekiállt egy újabb tánclejegyző rendszer kidolgozásának. Sigurd Leeder szempontja az volt, hogy a rendszer használható legyen a hivatásostáncos-képzésben és általa bármely táncot le lehessen jegyezni, Kurt Jooss koreográfusi vénájával járult hozzá a fejlesztéshez, Dussia Bereska a dinamika és a ritmika megjeleníthetőségére ügyelt, Albrecht Knust pedig a tánclejegyzés használatában korábban szerzett tapasztalataival támogatta a munkát. A rendszert Lábán 1928-ban Essenben mutatta be a II. Német Tánckongresszuson, és még abban az évben *Schrifttanz* címmel folyóiratot indított a táncírás terjesztésére. A kinetográfia csak 1947 után, Lábán angliai évei alatt vált le az eredeti iskoláról, fejlesztésének nemzetközi szervezete alakult, a rendszer változni, a stílusokhoz igazodni kezdett, és így természetesen bonyolultabbá vált. Mindemellett egyre szélesebb körben használták, Albrecht Knust (1958, 30) majd Ingeborg Baier-Fraenger (1977) egyaránt arról tudósított, hogy a néptánckutatók nemzetközi konferencián is a kinetográfia használata mellett foglaltak állást.

E dióhéjba foglalt notációtörténeti háttér felvázolásával tekinthetjük a Lábán-kinetográfia megjelenését az 1930-as évek végén Szentpál Olga 1919-ben indított és 1947-ig fenntartott mozdulatművészeti iskolájában a hazai táncpedagógia és tánc-

kutatás korszerű jelenségnek. A rendszer Lőrinc György révén került Magyarországra, akivel a témáról 1991. december 12-én készítettem interjút. Ennek során a kezdeteket így idézte fel: „Harminchat őszétől egy stipendiumos helyre kaptam meghívást a Jooss-iskolába, ami annak idején Dartington Hallban, Anglia déli tengerpartvidékén, Plymouth-hoz egész közel, egy nagybirtokos kastélyában (…) működött. (…) Ott tanultam. (…) Lisa Ullmann tanította a táncírást. Olyan egyszerűen, olyan természetesen, hogy én, aki nem tudtam sem németül, sem angolul, játszi könnyedséggel tanultam meg azt, amit ő tanított, három hónap alatt. (…) '38-ban jöttem haza, (…) tíz napot itt töltöttem, mielőtt hazamentem volna Váradra, és már akkor elkezdtem a táncírást tanítani. Marcsit és Olgát[3] megtanítottam táncírni. Marcsi ugyanolyan könnyedséggel vette, mint amilyen könnyedséggel én azt megtanultam. (…) mikor Erdélyt visszacsatolták, akkor engem leszereltek, mikor kijelentettem, hogy én Magyarországhoz tartozó kívánok lenni. Leszereltek, visszajöttem Pestre, itt tanítani kezdtem a Szentpál-iskolában, és tovább tanítottam a táncírást Marcsinak, aki ezt nagyszerűen megtanulta, és én '42-ben munkaszolgálatra vonultam be, de a Marcsi folytatta, és ő különböző embereket megtanított, többek között az első feleségemet (…)."[4]

A tanításra, a kinetográfia megismerésére és kezdeti használatára Szentpál Mária a vele 1987. szeptember 14-én készített interjúban így emlékezett: „Emlékezetem szerint én körülbelül '39 táján tanultam meg Lőrinc Gyurkától a táncírást (…). Amint hazajött [a Jooss iskolából], az ő táncírás tudását nekem átadta. Hát ez egy nagyon mulatságos módon történt, azt mondta, hogy ez a jel ezt jelenti, az a jel azt jelenti, ez a szabály, az a szabály, most holnapra írj le nekem öt motívumot. Akkor ezt kijavította, azt mondta, jó, akkor mostan ez a jel ezt jelenti, az a jel azt je-

[3] Szentpál Mária és Szentpál Olga.
[4] Itt a felvétel megszakadt. Lőrinc György első felesége Radó Mária volt.

lenti, ez az írásszabály, most írj le megint, mit tudom én, tíz motívumot. És ez így ment. Körülbelül egy hónap alatt, vagy még kevesebb idő alatt én, amit ő tudott, azt megtanultam. Na most abban az időben, illetve talán egy kicsit később Lugossy Emma, aki akkoriban nagyon jóban volt édesanyámmal, és nem tudom, hogy került vele kapcsolatba (…), és hogy került kapcsolatba tánccal, és hogy került kapcsolatba Knusttal és kapott ösztöndíjat Münchenbe, ahol a Knust akkor a müncheni operánál táncíró volt, Plino Mlakar jugoszláv koreográfus volt akkor a balettmester, egy táncírásbarát, és ő jegyezte a Plino Mlakar balettjeit. Mármint Knust. És akkor Knusthoz kapott egy három hónapos ösztöndíjat, a Lugossy. Ott ő tanult táncírást, és vagy jegyzeteket készített, vagy kapott Knusttól, a lényeg az, hogy amikor hazajött és akkor nagyon jóban volt a Szentpálékkal, nagyon sok mindent átadott a tudásából. Nem mindent, de ha kérdeztem, hogy ez hogy van vagy az hogy van, akkor ezeket megmondta. Így kialakult egy többé-kevésbé használható táncírás, amivel mi vadul elkezdtünk dolgozni."

Merényi Zsuzsa (1979, 293) a Szentpál Olga munkásságáról összeállított tanulmányában említi, hogy az 1942-ben indult utolsó tanerőképző évfolyam tanterve a táncjelírással bővült. A tárgyat Szentpál Mária tanította, Merényi Zsuzsa itt ismerte meg a Lábán-notációt. A kezdetekről vele is készítettem interjút, 1989. december 1-jén: „Én egy év alatt tanultam meg, a férjem első feleségével együtt tanított minket a Marcsi, külön, merthogy tehetségesnek bizonyultunk, úgyhogy velünk külön foglalkozott. Én reggeltől estig írtam, igaz, akkor már iskolába nem jártam, csak a Szentpál-iskolába. […] A jeté entrelacé-t adta fel a Marcsi néni leírni. A Szentpál-iskolában nem így hívták, a forgó nagyátugrást. […] egész áldott nap írtam. Szóval így lehetett egy év alatt megtanulni."

Az interjúkban említett területek, Merényi Zsuzsa (1979) tanulmánya és az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában őrzött Szentpál Olga-hagyaték (Fond 32) át-

tekintése alapján a Szentpál-iskola táncíráshasználata tekintetében öt jól elkülöníthető területet állapíthatunk meg.

1. Elsőként a tánc azon sajátos rendszerszerű szemléletét, amelyre Lőrinc György Szentpál-rendszerként utalt, és amelyről igen terjedelmes kéziratos szöveges és kinetogramos anyag maradt fenn.
2. A Szentpál-iskola testtechnikájában használt gyakorlatokról és etűdökről készített igen nagyszámú kinetogramos lejegyzést.
3. Szentpál Olga történelmi társastánc kutatásaihoz és rekonstrukcióihoz kapcsolódó notációkat.
4. A néprajzilag megalapozott néptánckutatást megelőző időszakban készített néptánclejegyzéseket, elsősorban motívumokat.
5. Végül, de semmiképpen sem utolsósorban, Szentpál Olga koreográfiáiról készített partitúrákat.

1. Rendszertan

Kezdjük a sort Szentpál Olga rendszertanával, melyet Merényi Zsuzsa (1979, 281–338) hivatkozott tanulmányában már vázlatosan bemutatott, de ott nem említette, hogy arról notációs dokumentum is készült, mi több, fennmaradt volna. A rendszert a két évtized alatt, több lépcsőben kidolgozott anyag legutolsó, 1941-ből származó kéziratos változatából elevenítem föl, ugyancsak áttekintő jelleggel.

„Rendszertanunk négy fő részből áll," – olvasható a Bevezetőben – „nevezetesen a formatanból a kompozíciótanból, a funkciótanból és a kifejezéstanból". A formatan a művészi mozgás szerkezetével foglalkozik, azzal, ami a folyton változó mozgásban állandóan egyenlő elem. A funkciótan ezzel szemben a mozgás lefolyásával foglalkozik, azzal, ami a változó elem, ami a tulajdonképpeni tartalom benne. A formatan és a funkciótan a

két alaptantárgy, mely egymást szervesen egészíti ki. A formatan alapján jutunk el a kompozíciótanhoz, amely a táncművészeti alkotások formai jegyeinek jelenségeivel, szerkezeti sajátosságaival foglalkozik. A funkciótan alapján a kifejezéstanhoz érkezünk. Ez a táncművészeti előadás magasabb problémáival foglalkozik."

A kéziratos rendszertani munka csak a két alapdiszciplínát, a formatant és a funkciótant mutatja be. A formatan részletezésétől terjedelmi okok miatt eltekintek, noha alapos vizsgálatot érdemelne, mert a tánc elemzésének olyan elmélyült és ma is érvényesnek tekinthető rendszerét tárja fel, amelyet más formatanok ezzel a szemlélettel nem említenek.[5] A funkciótan első fejezetében Szentpál Olga a tánc plasztikai, ritmikai és dinamikai kategóriáit ismerteti, azaz a tér-idő-erő, a tánc szinte minden más elemző megközelítésben is használt általános alapténye zőit.[6] A második fejezetben tér rá a Lőrinc Györgytől fent már idézett főfunkciók ismertetésére: „Négy főfunkciót állapíthatunk meg mint minden táncművészeti mozgás meghatározóját: az emelt, az áramló, az egyenletes és az ellentétes funkciót. Minden más össz-funkció e négy főfunkció keveredéséből adódik."

A táncnotáció szempontjából is érdemes felidéznünk a már említett interjúból Merényi Zsuzsa észrevételét a főfunkciók-

[5] Szentpál Olga az itt felvetett motívumelmélet alapján írta meg a magyar néptáncok elemzésére kialakított rendszerét (Szentpál Olga 1959, Szentpál Olga 1961), e formatanból kiindulva összegezte Szentpál Mária a mozdulatelemzés fogalmait (Szentpál Mária é. n./a), és alakította ki a kinetográfia magyar néptáncok lejegyzésére alkalmas adaptációját (Szentpál Mária é. n./b). Ugyancsak e motívumelméleti rendszer alapján szállt vitába a motívumhatár értelmezéséről Martin Györggyel (Szentpál Mária 1981).

[6] A tér-idő-erő alaptényezőket a tánc szinte valamennyi analitikus megközelítése említi ugyan, de a mozdulatokat valójában többnyire csak plasztikailag és ritmikailag elemzik. Lábán Rudolf volt az egyetlen, aki a mozdulatok dinamikai mintának feltárására Effort néven külön rendszertant alakított ki (Laban–Lawrence 1947). E rendszer továbbfejlesztett változata Laban Movement Analysis (LMA) néven világszerte számos felsőfokú táncos képzés tananyaga.

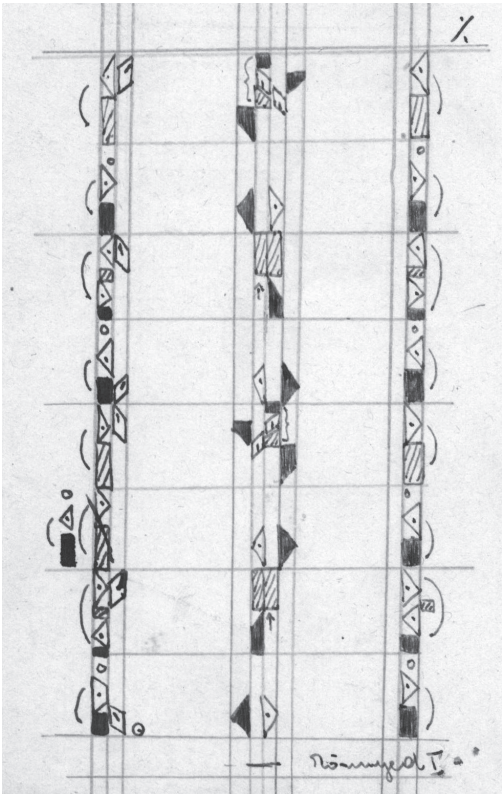
kal kapcsolatban: „Nem [csak] csak az a nagyszerű, hogy ezeket [a főfunkciókat] így becsoportosította valamilyen szemlélet alapján, hanem az, hogy ennek kapcsán kénytelen volt minden mozdulatot úgy elemezni, hogy mire megjött a Lábán-féle táncírás, nem volt nekünk probléma megállapítani, mi a mozdulat, egyáltalán az, hogy mit jelölünk és mit nem, mit nem kell jelölni, ami gondolom, ha az ember másokat tanít táncírásra, óriási probléma."[7]

A rendszertan a funkciókat mindig három szempont szerint jellemzi. Ezek az *ismérvek*, a fent érintett plasztikai, dinamikai és ritmikai funkciótani kategóriák szerint nevesítve, a funkciók *lelki sajátságai* és a mozdulatok *jellege*. Tekintsük át vázlatosan a főfunkciókat abban a sorrendben, ahogy azt a rendszertan tárgyalja.

Az emelt funkció ismérve a test természetes plasztikájának éreztetése, a síkszerűség, a mozdulatok éles kirajzolása és a rajzolat végponti megformálása, valamint a testsúly indokolta izomfeszültség. Lelki sajátság szerint „megtelít, de nem árad ki s lényegében önmagán belül marad… Az e stílusban fogant táncokra ugyancsak jellemző az önuralom és uralom élménye, az érzések fékezettek s a tudatot bizonyos diadalérzés tölti el." Mozdulatjellegei közé tartozik a lebegés, az ütés, a dobás és a passzív emeltség, a legutóbbi elsősorban a kézfőre és a fejre vonatkozik. Merényi Zsuzsa megfogalmazása szerint az emelt funkcióra a vezetés, a légiesség, a baletthez közel álló előadásmód jellemző.[8] Az 1. ábrán a könnyed lebegés emelt kar-skálájára láthatunk példát.

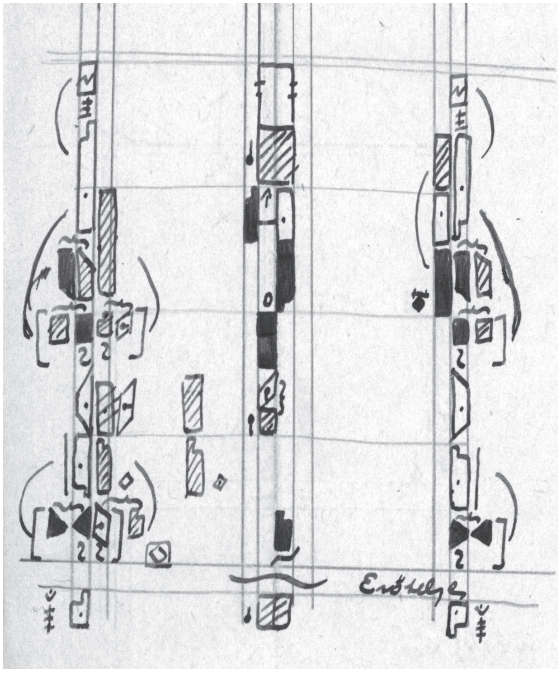
A rendszertan áramló jellege szerint a mozgás a centrumból kiindulóan hullámzik végig testrészről testrészre, és a mozgás folyamatában ismét a centrumhoz tér vissza. Az áramló test plasztikájában a mozdulatok úgy hatnak, mintha egy gömb fe-

[7] Részlet a 1989. december 1-jén Merényi Zsuzsával készített interjúból.
[8] Uo.



1. ábra. Könnyed lebegés emelt karskálával

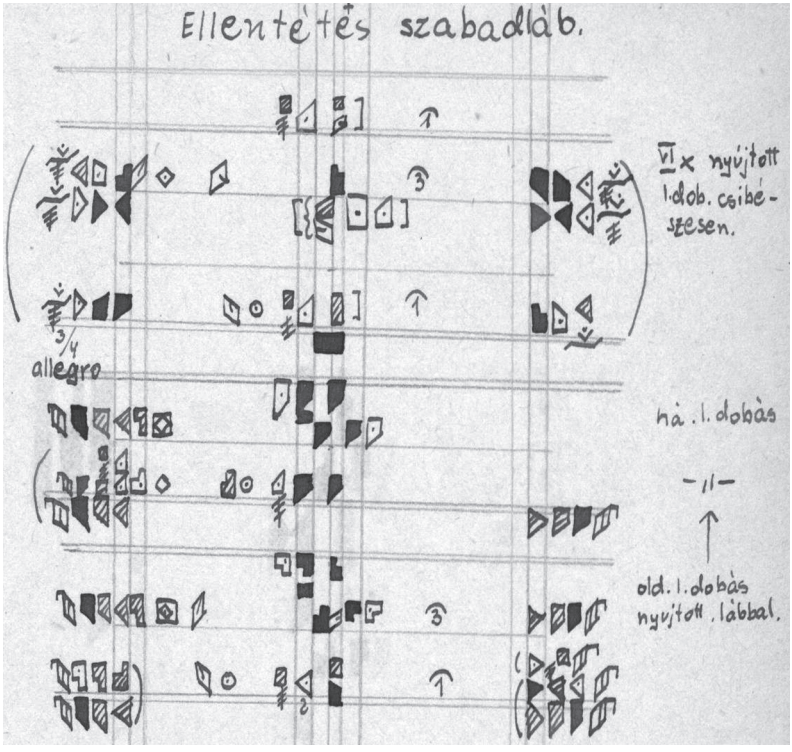
lületére akarnának kívülről vagy belülről rásimulni. Dinamikailag a feszítés és a lazítás izomcsoportról izomcsoportra haladva, a centrumból kiindulva és a centrumba visszatérve váltakozóan hullámzik. Ritmikai ismérvei közé tartozik a gyakori accelerando és ritartando, esetlegesen megjelenik bizonyos ritmikai szabadság. A lelki sajátságok tekintetében az áramló mozgás intenzív érzéshullámzáson alapul, az én mintegy kiárad, túllendül saját határain, egyben jellemzője az odaadás, a szabad kiélés, a



2. ábra. Lépéssel és forgással egyidejű erőteljes rándítással végzett áramló karskála

beolvadás élménye. A mozgás jellegei szerint idesorolták a húzást, a tolást, a nyúlást, a lökést és a rándítást, a lengetést mint az áramló testrésszel végzett lendületet, valamint az áramló passzivitást, mely szerint az aránylag feszültebb testben a centrum lazítással indítja el a mozgást.

A rendszeralkotók feltehetőleg e funkcióval foglalkoztak a legtöbbet, mert a hagyatékban a rendkívüli bőségben lelhető fel notációs példa a húzás, tolás, lökés és a rándítás jellegekre, lépés, ugrás és forgás támasztékmozdulatokra, valamint láb- és kargesztusokra. A 2. ábra lépéssel és forgással egyidejű erőteljes rándítással végzett áramló karskálára mutat példát.



3. ábra. Ellentétes gesztusláb mozdulatok

Az ellentétes funkció plasztikai sajátsága az aszimmetria, mely megtalálható mind a függőleges, mind a test középpontján áthaladó vízszintes tengelyhez viszonyítva. Az ellentétes funkcióban a test egyik oldalát szétfeszítő, a másikon a testrészeket összeszorító ellenerők működnek, ritmikailag szabálytalanságok és különlegességek jelennek meg, például szaggatott, rubato vagy szinkópás ritmusok. Lelki élménye a küzdelem és disszonancia. A mozdulatok rejtett tendenciája, hogy kifussanak a végtelenbe, de beleütköznek a test véges voltába – a test- és a térélmény között kínos ellentmondás feszül. A mozdulatjellegek szerint az

ellentétes funkcióban a szögletes és ívelt mozdulatok keverednek, jellemzője a törtség és a kitörés, ez utóbbiban hirtelensége miatt ellentétes volta még kihegyezettebb. Az ellentétes funkció rokon művészi stílusa a 20. századi expresszionizmus, valamint – vélték a rendszeralkotók – a múlt olyan stílusai is, mint a késői északi gótika.

A 3. ábra ellentétes gesztusláb mozdulatokra mutat példát. Három rövid mozdulatsort láthatunk, amelyeket kettős vízszintes záróvonalak különítettek el. Mindhárom jellemzője a gesztusláb irányoktól erőteljesen eltérő, felfeszített, általában groteszk hatást keltő „pipáló" lábfő, valamint az állandóan tört vonalban magasban tartott, többnyire hátrafeszített kar. Alulról felfelé olvasva a harmadik példa keresztbe lendített lábgesztussal, majd forgó ugrás közben maximálisan hajlított, pipáló lábfővel leírt mozdulatsort a lejegyző „VIx nyújtott lábdobás csibészesen" jelzővel látta el. A „VIx" nagy valószínűséggel a rézsút keresztezettségre (kereszt VI. pozícióra) utal.

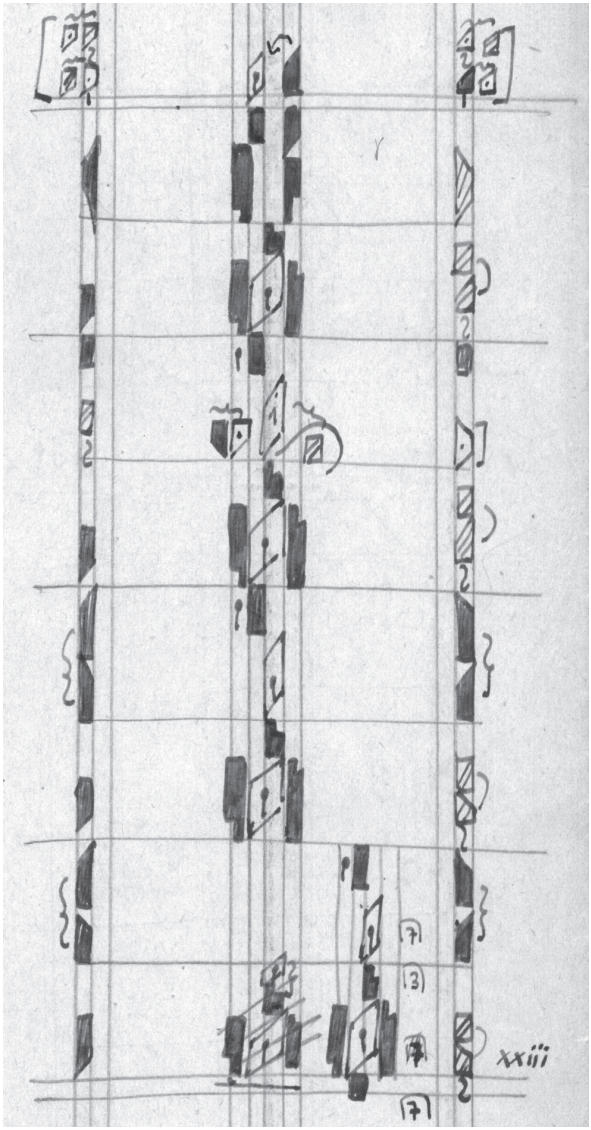
Az egyenletes funkció plasztikailag az egész test felületét érezteti anélkül, hogy valamely részt kiemelne, a kisebb testrészek beolvadnak a nagyobbakba. Ritmikailag a funkció egyenletesen monoton vagy gépies, dinamikai tekintetben a test egyetlen tömeget alkot, amit az erő is egyenletesen hat át. Lelkiekben az egyenletes funkcióra a közöny, a tárgyilagos hűvösség jellemző, mely azonban nemcsak élettelenséget jelölhet, hanem az akarat nagyfokú koncentrációját és a céltudatosság élményét is. A funkció aktív esetében még a hirtelen vagy lendített mozdulatok jellege is mechanikus, passzív esetét pedig a közönyös merevség vagy erőtlenség (szélső fokon az összeesés) jellemzi. Az egész testet egyenlő fokon beidegző, tiszta egyenletes funkció a művészet igényével megjelenő táncban kevés szerepet kap, ez is lehet az oka, hogy az egyenletes funkciót ábrázoló notációs anyagot Szentpál Olga hagyatékában egyelőre nem találtam.

A főfunkciók jelentőségét azzal a zárógondolattal emelték ki a rendszeralkotók, miszerint egy táncprodukció művészi-

len volta a funkciók hibás használatából ered, a mesterségbeli alaposság lényegében a funkciók elsajátításán és helyes alkalmazásán múlik.

2. Testtechnika

A táncos technikai képességek fejlesztését szolgáló technikai és gimnasztikai rendszerről ugyancsak maradt fenn kézirat. A szerzők, Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz már a bevezetőben leszögezik: „a mi testtechnikánk eleve művészi tantárgy: a legszorosabban összefügg a belső tartalmakkal. […] A testtechnikánk önmagában is teljes tananyagot foglal magában…" Majd hozzáteszik: „A lelki kapcsolatok kiemelése azonban nem mehet a technikai munka komolyságának, hatékonyságának és kérlelhetetlen következetességének rovására. Óva kell intenünk attól az öncsalástól, mely ún. belső élményekben tetszeleg, amikor is e belső élmények a fizikum elevenségével semmilyen kapcsolatban sincsenek." Felhívják a figyelmet a variáció és a kombináció jelentőségére, amelyek nélkül a testtechnika csak holt matéria maradhat. Variációnak a gyakorlatok iránybeli, dinamika és ritmikai változatait tekintették, kombinációnak pedig a különféle gyakorlatok egyesítését új gyakorlattá. A testtechnika kombinációiról készített Lábán-kinetografikus notáció páratlan bőségével képviseli magát a vizsgált anyagban. A terjedelem szabta korlátok miatt példaként csak egy, a rendszeralkotók által „vágó-szelő"-nek nevezett forgás-ugrás kombináció látható a 4. ábrán. A kombináció két, egyenként kétszer fél forgást tartalmazó „ugró-vágó"-val kezdődik, ezt követi maga a „vágó-szelő", amelynek ugyancsak fél, majd relevé-ben végzett egész forgását a befejező „vágó-szálló" fél forgása egészíti ki, végül egy újabb fél forgás zárja a kombinációt, egyben kiinduló „7"-es terét „3"-asra váltja. A kéziratos lejegyzés elején megfigyelhető a ritmikai javítás, a forgások induló és érkező terének jelölése számokkal,



4. ábra. „Vágó-szelő" forgás-ugrás kombináció

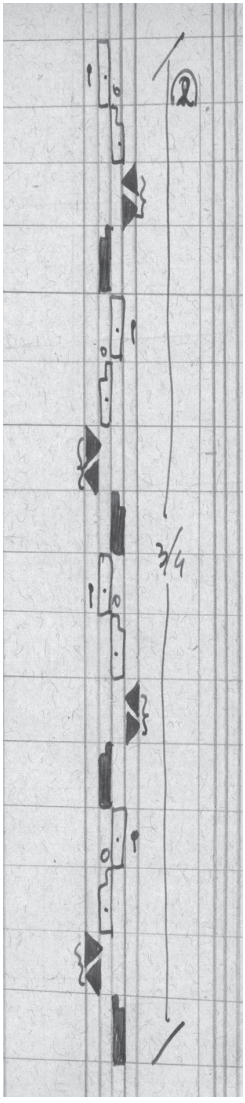
a „vágó-szelő" részben pedig az egész forgást megelőző lábujjra emelkedés betoldása. A sor metrikája vagy 3/4-es vagy 6/8-os, attól függően, hogy valamennyi rövidebb, vagy csak a hosszabb keresztvonalakat tekintjük ütemvonalnak.

3. Történelmi társastáncok

Iskolája kényszerített bezárását követően Szentpál Olga a történelmi társastáncokat választotta egyik fő szakterületének, azt oktatta számos intézményben, és kutatta az Állami Balett Intézet történelmi társastánc munkaközösségének élén. Thoinot Arbeau [Jehan Tabourot] 1589-ben *Orchésographie* címmel kiadott, tabulatúrás tánclejegyzésekkel illusztrált könyvében megjelent gaillarde-ok elemzését és kinetografikus átiratát 1964-ben adta közre (Szentpál Olga 1964), de Merényi (1979, 318) visszaemlékezése szerint már az 1930-as években foglalkozott a táncos történeti források rekonstrukciójával. A hagyatékban kéziratos formában talált, meg nem nevezett forrásból származó gavotte notációjának részlete az 5. ábrán látható. A lejegyzés szerint a táncos négyszer ismételt haladó, (feltehetőleg) lábkörző, majd hátul V. pozícióba záró motívumával napirányba (az óramutató járásával megegyezően) haladva ¾ körívet járt be.

4. Néptáncok

Néptánclejegyzést, értve rajta a gyűjtések során a helyszínen rögzített táncokat, a „Szentpálok" elsősorban 1948 után készítettek, amikor a néprajzi kutatás jelentős központi támogatást kapott, de ez a periódus nem témánk. A Szentpál-iskolában ezt megelőzően is foglalkoztak magyar néptánccal, és mozdulatanyagát tanították. A hagyatékot kutatva 1946-os keltezéssel kezembe került egy kis füzet, amelyben Merényi Zsuzsa gyűj-



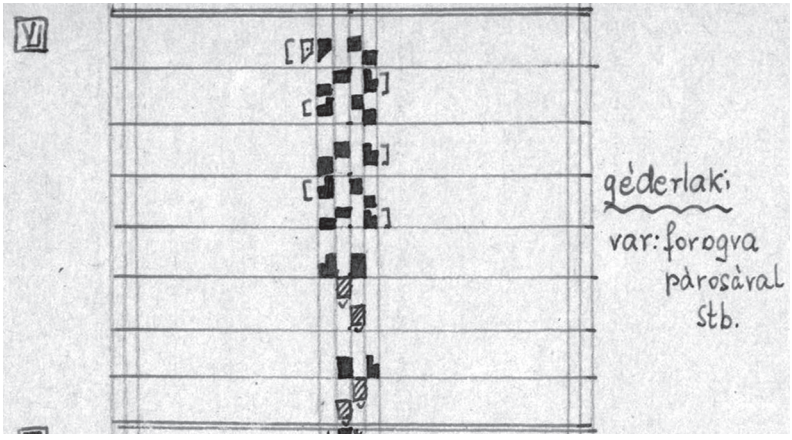
5. ábra. Gavotte notáció részlete

tötte össze és jegyezte le Szentpál Olga és Szentpál Mária „kompositió"-iban feldolgozott néptáncmotívumokat, egy részletét a 6. ábra mutatja be. Az ábrán „géderlaki"-nak nevezett, feltehetőleg mars motívumvariációkat láthatunk. A második, térdhajlítás szintű támasztékvételekkel előadott motívumot Merényi különös gonddal jegyezte le, mert nemcsak az ugrásokat és a talajra érkezéssel egyidejű lábgesztus irányokat jelölte, hanem azt is, hogy az egyik láról a másikra végzett támasztékváltás közben a levegőben a lábakat ki kell nyújtani.

A korai motívumlejegyzések jelentőségét az adja meg, hogy ha rekonstruálni akarjuk majd a jelenlegi írásmódtól eltérő konvenciókat és saját invencióból bevezetett jeleket használó hagyatéki lejegyzéseket, e néptáncmotívumok esetében feltehetőleg majd tudjuk, milyennek kellett lennie a mozgásnak, és ez segíthet a többi notáció értelmezésében.

5. Koreográfiák

Áttekintésünk végén jutunk a koreográfiákhoz, mondhatni a lényeghez, de a kevés örvendetes mellett több szomorú ténnyel kell szembesülnünk. Szentpál Mária emlékei szerint: „…lejegyeztem '42–43-ban édesanyámnak egy koreográfiáját, a *Mária-lányokat*, mégpedig ezüstlakodalmuk-



6. ábra. „Géderlaki" motívumvariációk

ra, meglepetésként. Ez csodával határos módon előkerült pár hónapja, kissé züllött állapotban… a pincéből. A többi, amit a Lőrinc írt le, az egész Szentpál-rendszer, és az *Ádám és Éva*[9] koreográfiát leírta táncírással, azt sajnos eltüzelték, ez megszűnt, eltűnt. De a *Mária-lányok*, ahogy rendet csináltak a pincében,[10] hogy, hogy nem, előkerült… és azt hiszem, egy utolsó oldal híján megvan. Na most persze azt desifírozni az egy külön mesterség, mert hát az akkor még olyanabb volt, mint aztán ami később kialakult. De az érdekes az volt, hogy az ezüstlakodalmi ajándékhoz az is hozzátartozott, hogy négy olyan táncírás-növendékem, aki egyrészt sose látta a *Mária-lányokat*, másrészt sose táncolta azokat, egy bizonyos részét, egy négyszólamú részét táncírásból leolvasva megtanulta, én egy kicsit összeráztam, és előadta ezen az ezüstlakodalmi napon, '43-ban, és hát ez egy óriási dolog volt, már akkor bebizonyítván azt, hogy táncírásból tökéletesen lehet

[9] A darab *Kiűzetés a Paradicsomból* címen került bemutatásra.

[10] A Szentpál-iskola a Városligeti fasor 3. szám alatt működött, e ház pincéjéről van szó.

7. ábra. A Mária-lányok első előadásának szereplői

rekonstruálni. De hát nem voltak komplikáltak a motívumok, meg hát egy kicsit talán besegítettem, nem emlékszem pontosan, de tudom, hogy megtanulni a táncírásból tanulták meg."[11]

Szentpál Olga több mint 150 táncot komponált (Merényi 1979, 311), amelyből a fentiek szerint Szentpál Mária lejegyezte a *Mária-lányok*at, Lőrincz György a *Kiűzetés a paradicsomból* című művet, és Merényi Zsuzsa említi még a lejegyzések sorában a *Magyar halottas*t.[12] A háromból csak a stilizált néptánc motívumokra alapozott *Mária-lányok* maradt fenn. A rendhagyóan nagy,

[11] Részlet az 1987. szeptember 14-én Szentpál Máriával készített interjúból. A dátumra Szentpál Mária nem jól emlékezett, szülei 1919-ben házasodtak össze, az ezüstlakodalom 1944 tavaszára esett.

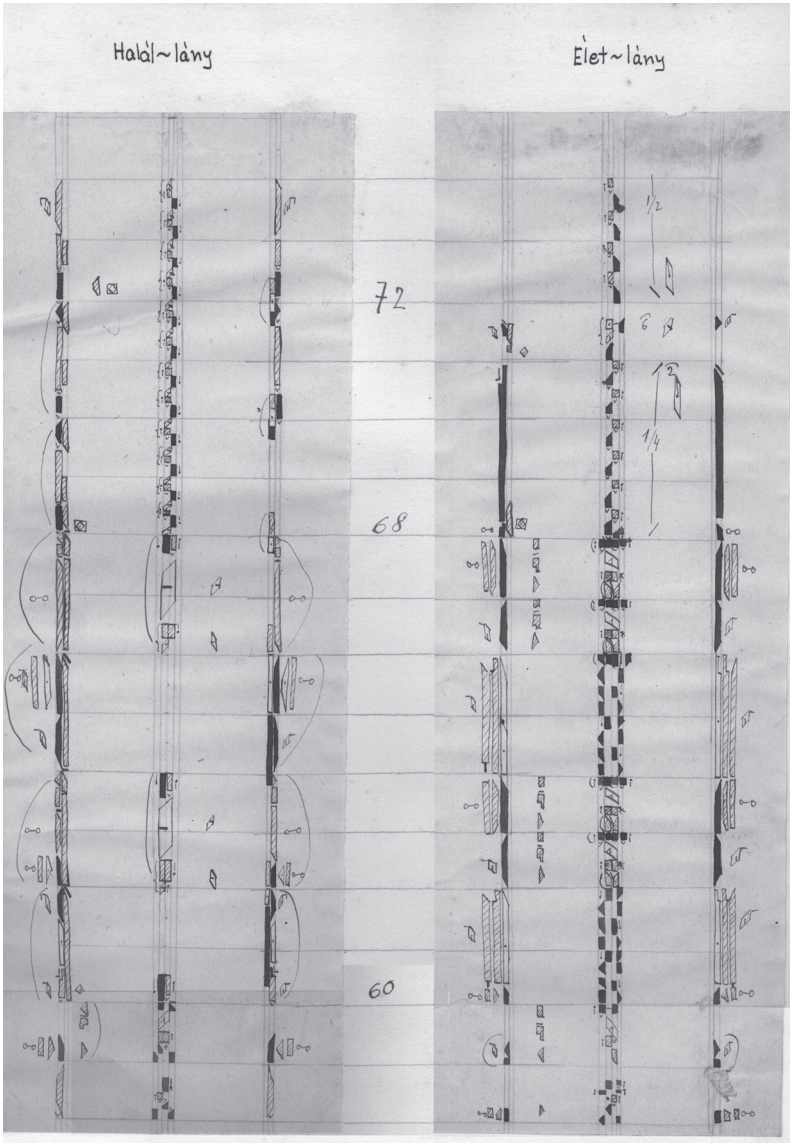
[12] Merényi Zsuzsa (1979, 332) úgy emlékszik, mindhárom koreográfiát Szentpál Mária írta le. Szentpál Mária szerint a *Kiűzetés a paradicsomból* című koreográfiát (melyet *ő* a vele 1987. szeptember 14-én készített interjúban *Ádám és Éva* címen említett) Lőrinc György jegyezte le.

az A/3 formátumot is meghaladó méretű rajzlapokra készített kéziratos partitúra képekkel, a téma rövid leírásával, a szereplők táncbeli karakterének jellemzésével, térrajzokkal és magával a négyszólamú notációval dokumentálta a táncot. A nyitóoldalon a cím, a koreográfus és a felhasznált zene forrásának megnevezését (Volly István gyűjtése) követően az első előadás helyszínét, időpontját és szereposztását olvashatjuk. A 2. oldalra hat, a 3. oldalra öt fotót ragasztottak a koreográfiát előadó táncosokról. A képek közül azonban csak a 7. ábrán látható fotó ábrázolja az első előadás szereplőit (Kemény Zsuzsát, Merényi Leát, Kállay Editet és Arany Erzsébetet), a többi képen a táncosok más jelmezt viselnek, és a szereplők között Szentpál Mária is látható. A páros oldal bal sarkába apró betűvel feljegyezték: „Tánckottába írta: Szentpál Mária, 1944. III. 16. szülei ezüstlakodalmára".

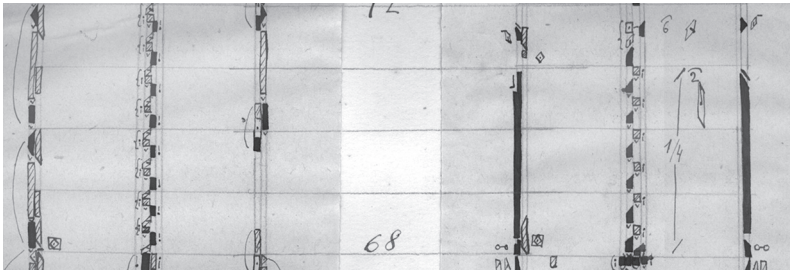
A több mint 300 ütemnyi partitúrából a 8. ábrán a Halál-leány és az Élet-leány táncának 58-73. ütemig terjedő részletét mutatjuk be. A 9. ábrán látható kinagyított négy ütem szemléletes példa e korai lejegyzés mozdulat-stilisztikai részletességére és a ritmusjelölés alaposságára. Jól megfigyelhető a Halál-leány lenthangsúlyos, szigorúan nyolcadoló-egyenletes, minden második nyolcad végén kemény staccato forgásokat tartalmazó mozdulatsora és az Élet-leánya vele egy időben táncolt negyed-nyolcad triolás, lágy lépéspárjával járt negyed íven haladásának és a 70. ütemre előadott folyamatos forgásának ellentéte.

Zárszó

A Szentpál-iskola notációs anyaga kétséget kizáróan különleges minőségű és mennyiségű kordokumentum, amelyhez hasonlót egyetlen intézményből a harmincas években nemhogy Magyarországról, de még a kinetográfiát használó országokban is aligha találni. A notációs anyag jelentőségét kiemeli, hogy Szentpál Olga felismerte, nemzetközi jelrendszert kell használni, és nem



8. ábra. A Halál-leány és az Élet-leány táncának részlete



9. ábra. Példa e korai lejegyzés mozdulat-stilisztikai részletességére

saját rendszert fejleszteni, mert annak elfogadtatása lehetetlen, a kifejlesztésbe és az így létrejött eszközzel készített lejegyzésbe fektetett munka pedig óhatatlanul elvész.

A kinetográfia korai és a történelmi helyzet kényszerítette elszigetelt használat miatt azonban a partitúrák megfelelő minőségű rekonstrukciója nagy valószínűséggel sokéves kutatást és mind táncos, mind notációs tudásban igen nagy felkészültséget kíván. Egy személyben ilyen tudással rendelkezőről idehaza nincs tudomásom, mert a notációt ma Magyarországon csak a néptáncpedagógus-képzésben oktatják, így a tánc többi műfajában az esetleges érdeklődést sem lehet felkelteni. Ahogy a táncírás használatának hiányával kezdtem, jelentőségnek hangsúlyozásával kellene befejeznem, hogy lám, milyen rendkívüli és különleges érték maradt ránk alkalmazásával. E harcos elvárás már régen a Don Quijote-i illúziókhoz sorolható, így – miként a dolgozat elején, úgy végén – csak Lőrinc Györgyöt (1982, 29) idézem:

„A tánc leírhatatlan és ebből sok nehézség származott. A régi korok műalkotásai nem maradtak fenn, csak nyomokban, »lábhagyomány«" útján. És ami mégiscsak fennmaradt, megszámlálhatatlan variánsban él tovább, akárcsak az íratlan néptánc. Ma már van táncírás – sőt, táncírások – ez azonban mit sem változtat azon, hogy a tánc nagy korszakainak alkotásai nem maradtak

ránk. A »múlttalanság« ebben az esetben – úgy tapasztalom – védtelenséget és kiszolgáltatottságot jelent. Könnyen ragadtatja magát egy-egy kortárs arra, hogy… a táncművészetet szemétdombra vesse egy mozdulattal, leverve tenyeréről a port még kézmosás előtt azzal a felemelő érzéssel, hogy megmentette agyonterhelt kultúránkat egy kacattól."

Az interpretáló művészeteknek két múltja van, az egyik a mű elvont formája, a zeneirodalomban a partitúra, a színház számára a szöveg, a másik az elvont formát életre keltő előadás nem oly régmúltra visszatekintő rögzítése. A táncművészetben nincs a műnek absztrakt képviselete, a művet mindig csak valamely módon előadott formában ismerhetjük meg – így óhatatlanul *másoljuk*. A táncmű nem létezik interpretációtól függetlenül, és a dolgok mai állása szerint, a táncművészek mai szemlélete szerint nem is fog. Nincs ma olyan szinten felkészült táncalkotó és mester, mint Szentpál Olga volt, aki munkatársaival – elsősorban Lőrinc Györggyel, Merényi Zsuzsával és Szentpál Máriával – rendszeréből, pedagógiájából és művészetéből irodalmat teremtett.

Irodalom

Baier–Fraenger, I. (1977): Dance notation and the folk dance research – the Dresden congress 1957. In Lange, R. (ed.), *Dance Studies*, Vol. 2., 64–75.

Hutchinson Guest, A. (1984): *Dance notation: the process of recording movement on paper*. Dance Books, London.

Hutchinson Guest, A. (1987): *Choreographics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. Gordon and Breach Publishing House, London.

Jeschke, C. (1983): *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode*. Comes Verlag, Bad Reichenhall.

Knust, A. (1958): A táncírás mai helyzete és a jövő perspektívái. In Morvai Péter (szerk.): *Tánctudományi Tanulmányok*, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 38–43.

Laban, R. von (1926): *Choreographie: Erstes Heft* (German). Jena, Eugen Diederichs.

Laban, R. – Lawrence, Frederick C. (1947): *Effort*. Macdonald & Evans, London.

Lőrinc György (1982): Táncról. *Táncművészet*, 5. szám, 29.

Merényi L. Zsuzsa (1979): Szentpál Olga munkássága (Halálának 10. évfordulója alkalmából). Tánctudományi Tanulmányok 1978–1979, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 281–338.

Preston-Dunlop, V. (1998): *Rudolf Laban – An extraordinary life*. Dance Books, London.

Szentpál Mária, Sz. (é. n./a): *A mozdulatelemzés alapfogalmai*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.

Szentpál Mária, Sz. (é. n./b): *Táncjelírás – Lábán kinetográfia* I–II–III. kötet. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.

Szentpál Mária (1981): A magyar néptáncelemzés néhány problémája. In Béres, A. – Szentpál, M. (szerk.), *Tánctudományi Tanulmányok 1980–1981*. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, Budapest, 159–238.

Szentpál Olga – Rabinovszky Máriusz (1928): *A tánc, a mozgásművészet könyve*. Általános Nyomda-, Könyv- és Lapkiadó Rt., Budapest.

Szentpál Olga (1959): Versuch einer Formanalyse der ungarischen Volkstänze. *Acta Ethnographica* 1958, 257–336.

Szentpál Olga (1961): A magyar néptánc formai elemzése. *Ethnographia* LXXII. 3–55.

Szentpál Olga (1964): Arbeau francia gaillarde-jainak formai elemzése. *Tánctudományi Tanulmányok 1963–1964*, 79–148.

LŐRINC KATALIN:

Egy örökség birtokában: Lőrinc György és Merényi Zsuzsa

1. Az örökség forrásvidékei

Gyakran esünk abba a hibába, hogy kulturális, szellemi paradigmaváltásokról úgy beszélünk, mintha azok elvágólagosak lehetnének. Ma különösen divat a pólusok hangsúlyozása. Jobboldal és baloldal – mondjuk például elnagyoltan –, vagy „rendszerváltás előtt" és „rendszerváltás után"; szintén olyan értelemben, mintha lehetne a lineárisan lépkedő idő egy adott pillanatában tökéletes irányváltásról beszélni.

Aki a mozdulatművészet hőskorszakában volt fiatal, vagyis a 20. század első 4–8 évtizedében élt, annak életpályája bizony néhány paradigmaváltáson átívelt. Az, hogy ki hogyan élte meg ezt a pályát, mit vitt magával hosszabb ideig, s mit hagyott el rövid idő után, nem kizárólag a társadalmi/politikai körülmények függvénye.

Hajlamosak vagyunk sarkítva kijelenteni: a fordulat évéig „volt" a mozdulatművészet, majd utána „jött" a klasszikus balett és a néptánc. E kis munkámban megkísérlem felvázolni azt, hogy Lőrinc György és Merényi Zsuzsa esetében, akiket a táncművész szakma a hazai hivatásos balettművészképzés megalapítóiként tart számon, milyen átívelések figyelhetők meg, milyen értékeket tudtak a környezet radikális változása mellett továbbra is közvetíteni az általuk megismert mozdulatművészeti örökségből.

Egyéni életpályájuk eleinte csak nyomokban hasonlított, s bár voltak érintőleges találkozási pontok fiatal életük során, valójában akkortól említjük nevüket együtt, amikor – 1952-ben, tehát már az általunk vizsgált mozgalom hanyatlása után – összeházasodtak, és szakmai életük is azonos síkra terelődött.

Ha életútjuk kiindulópontjait tekintjük, ezek egymástól távol esnek: Lőrinc György (Lőwy György néven) egy szabómester és egy varrónő gyermekeként születik Nagyváradon, az ország délkeleti lapályán, míg Schuller Zsuzsa Németország északnyugati részében, ahol mérnök édesapja dolgozik, viszonylag gazdag, nagypolgári rokonsággal, s az ennek megfelelő miliőben. (A névváltoztatás a 20–30-as évek asszimilálódni kívánó zsidó értelmiségi, elsősorban előadó-művészi köreiben gyakori volt, s akit ma Szentpál Olga néven említünk, Striker családi névvel látta meg a napvilágot – de ez természetesen nem jelentette azt, hogy a magyarosított neveket viselők ezzel bármitől is megmenekültek volna, ami a 30-as évek végétől rájuk várt.)

Lőrinc György élete bővebben dokumentált, mint Merényi Zsuzsáé, de nem azért, mintha bárki is nyomon követte és lejegyezte volna fiatalkori tevékenységét, hanem azért, mert szinte napló pontosságú személyes levelezését fia, Lőrinc László a történész hitelességével dolgozta fel az *Ég és föld között* című, megrázó erejű kötetben, 2005-ben. Ez a kis könyv ráadásul nem kizárólag a levelekre támaszkodott. Íróját a nyitott kérdések nem hagyták nyugodni: kutatott, kortársakat kérdezett meg, saját emlékeit is latba vetve következtetett. Nagyon sokat köszönhetünk neki: nemcsak egy életút megismerését, hanem egy Kárpát-medencei történelmi és kultúrtörténeti körképet is.

1.1. Lőrinc György

Budapestre 15 évesen kerül fel Nagyváradról, ahol már öt-hat évesen csodagyerekként táncoltatták őt esténként a Casino színpadán, és ahol a helyi tánctanár – Niszel Dolly – egy idő után maga egyengeti útját a főváros és konkrétan a Szentpál-iskola irányába, látván, hogy rendkívüli tehetséggel van dolga. Óriási változás a visszahúzódó váradi fiúnak egy nagyvárosi, polgári entellektüel közegbe érkezni. Rabinovszky Máriusz és Szentpál Olga egy kiterjedt szellemi kör tagjai. A Striker család rokona például a híres Polányi Mihályné, akinek szalonjában nem csupán Kosztolányi, Ady, Karinthy fordult meg az előző generációból, valamint József Attila, Illyés Gyula, Déry Tibor és még sokan a következőből, hanem Olga is, aki később művészettörténész férjével együtt változatlan aktivitással tartotta a kapcsolatot a kor jelentékeny, haladó szellemiségű művészeivel (Lőrinc 2005, 38). Szentpál Olga zongoraművész, Jaques-Dalcroze tanítványa, és mire Lőrinc megismeri, tehát 1932-re már mozgásművészeti pályája csúcsán áll, elismerik. Nem csak saját iskolájában és csoportjával dolgozik. Felkérést kap a kor elismert rendezőitől is: koreografál az Operaházban Hevesi Sándor, a Nemzeti Színházban Németh Antal mellett. Lőrinc György az ő irodalmi szalonjukban ismerkedett meg – Radnóti Miklós mellett – Major Tamással (kinek felesége, a szobrász Beck Judit a Szentpál-tánccsoport tagja volt), Ortutay Gyulával és feleségével, Kemény Zsuzsával, aki szintén táncolt a csoportban. Itt találkozott egy sor fiatal baloldali értelmiségi: a Vajda János Társaság és a Független Színpad tagjai (Lőrinc 2005,40), ami azért lényeges, mert a későbbiekben, Lőrinc György II. világháború utáni aktivitását többen meghatározták közülük…

Olga asszony nyitottsága talán a leglényegesebb örökség, amit bárki magáévá tehetett környezetében. Alig fektette le nagyszerű – Dalcroze ihlette, de saját kidolgozású – rendszerét a 30-as évek elejére, már a néptánc, a távol-kelet kultúrája, valamint a

balett felé is fordult (Merényi 1979, 290). Hangsúlyoznunk kell a műfaji nyitás időbeliségét, ez ugyanis nem az 50-es évekre esett. Nem vitatható: a történelem kijelöl utakat: melyiken nem lehet járni, s melyiken lehet. A fordulat éve után a mozdulatművészet akkorra kiérlelt csapásain valóban nem lehetett tovább lépni. De volt, aki már jóval előbb, önszántából kezdett különböző utakat kipróbálni, Szentpál Olga legalábbis ilyen volt.

Gombos Ottó zenetudós jóvoltából 1925–36 között a reneszánsz táncokat kutatja. A néptánc iránti érdeklődése már a bartóki gyűjtésekkel párhuzamosan erősödik – tehát egyáltalán nem csupán a háború utáni kötelező irányulás eredménye lesz nála az, hogy ő is és volt tanítványai közül jó néhányan (mint Merényi Zsuzsa is) bekapcsolódnak a gyűjtésbe és lejegyzésbe. Már a Mária lányok koreográfiája is, melynek rekonstrukcióját az Iparművészeti Múzeum kiállításán folyamatosan vetítik (jómagam táncolom az 1982-es felvételen az Élet-lány szerepét, melyet az 1938-as bemutatón nagynéném, Merényi Lea alakított), egy népzenei és etnográfiai gyűjtés eredményeként készült el. Valójában stilizált néptánc-koreográfia ez, inkább színészi, mint táncos kihívással a szerepekben. Rekonstrukciója pedig azért volt lehetséges, mert Szentpál Olga lejegyezte, Rudolf von Laban kinetográfiai jelrendszerét az elsők között alkalmazva Magyarországon. Éppen Lőrinc Györgynek köszönhetően, aki ezt a módszert hazahozta (erről később még bővebben szólok). Merényi Zsuzsa így tudta 44 évvel később, a táncjelírásból kifejteni ezt a táncetűdöt.

Lőrinc György kapcsán azonban legkézenfekvőbb kérdés: a *klasszikus balett* szerepe a Szentpál-iskolában. Olga asszony – alkalmazott koreográfiai megbízatásai során – a színházakban dolgozott balettművészekkel is. Felmérhette, hogy ez a technika milyen módon alakíthatja a test képlékenységét, elsősorban a lábszárak s a lábfők erejét, izomhasználatát. Az iskola tanrendjében (Merényi 1978) 1935-től rendszeresen szerepelnek balettórák. Nádasi Marcella is tanít balettet itt, aki aztán férjével, Ná-

dasi Ferenccel együtt 1950-ben a Lőrinc György által irányított Balettintézet pedagógusai lesznek.

Ne fussunk azonban annyira előre, mert egyelőre ott tartunk, hogy a 15 évesen megérkező fiatalember a Szentpál-iskolában azonnal kitűnik rendkívüli tehetségével, s pár hónapon belül, 1933-ban már saját koreográfiával is jelentkezik. Némi kitérő után a Rabinovszky–Szentpál házaspár személyes ismeretségeket is bevetve párizsi referenciákhoz segítik, konkrétan azzal a céllal, hogy ott tökéletesítse tudását klasszikusbalett-technikával, ahol azt akkoriban a legmagasabb szinten művelték. Fél évet tölt ott, Ljubov Jegorova, a volt szentpétervári balerina tanítványaként. Ott, ahol Serge Lifar, a Párizsi Operaház későbbi igazgatója is tanult, valamint az az Anton Dolin, akit Lőrinc majd a 60-as évek végén, operaházi balettigazgatói minőségében, mint *A rosszul őrzött lány* betanítóját látja vendégül… Otthon aztán fél év múlva közösen dolgozzák fel a párizsi tapasztalatokat, s a fiú már tanítani is elkezd a Szentpál-iskolában. Nem marad azonban sokáig, szakmai útjai és magánéleti hányattatásai évről évre máshová sodorják. Többek közt az angliai Dartingtonba, Kurt Jooss iskolájába, ahol Liza Ulmantól elsajátítja a Laban-kinetográfiát, melyet itthon aztán Szentpál Olgának és lányának is megtanít, majd újra Párizs, néhány szólófellépéssel (Jean-Louis Barrault-val közös esten is látható, ezt Pór Anna meséli, aki ott ismerkedett meg „Georges Lorinc"-kal). Majd a Ballet Russe de Monte Carlo, ismét Londonban, ahol már a Gyagilev szemlélete nyomán megújított szellemű balettszínházzal találkozik: elsősorban Fokin és Massine műveivel, s megállapítja, hogy ezek az akkor kísérletezőnek számító koreográfusok frissebb szemléletet vittek a klasszikus balett világába. Mégsem érzi jól magát, s visszatér Párizsba, de a történelem tovább hányja-veti, többek közt vissza Romániába, kötelező katonai szolgálatba is. Már térdfájdalmakkal, de 1940 és 42 között ő tanítja a balettet a Szentpál-iskolában, majd hat év teljes szünet következik: elmondhatatlan szenvedésekkel. A munkaszolgálatot követő,

1948-ig tartó hadifogságban csak 1946 végétől indulhat meg a levelezés az otthoniakkal. Ekkor tudja meg, hogy kivel mi történt Pesten, melyik egykori barátja, pályatársa halt meg, vagy került éppen vezető beosztásba a kultúra területén. Major Tamás színházigazgató, Ortutay Gyula a rádió élén (akkor még, hiszen később miniszter lesz), majd az eltűntek sorolása. A leromlott állapotú fiatalember tréningezni próbál a táborban. Ennek láttán a táborvezető elviszi Kijevbe *A hattyúk tavá*ra, majd a *Gajané*t is láthatta. Itt fogalmazott meg egy óvatos levelet Olgának – amit aztán az őrök elkonfiskáltak tőle – arról, hogy a mozgásművészet nem fejleszt eléggé, zsákutcának érzi, a balett hatékonyabb test-technika. Ezt írja akkor, 1947-ben, amikor valójában alig lehetett fogalma arról, ami Magyarországon történik, nemhogy a szakma jövőjéről.

Nem részletezhetem azt a rendkívül eseménygazdag két évet, amely Lőrinc György hazatérése és az Állami Balett Intézet alapítása között eltelt. A Színművészeti Főiskola tánc főtanszakának története viszont már messze nem független sem az ő, sem Merényi Zsuzsa előzetes mozdulatművészeti aktivitásától. A tanszakot indulásakor olyanok vezetik, akik a Szentpál Tánccsoport aktív tagjai voltak (Szentpál Olga, Duka Margit, Lőrinc György, Ligeti Mária, majd 1952-től Merényi Zsuzsa, akinek a szerepére később még visszatérek).

Lőrinc György szempontjából itt az a fontosabb: milyen módon fejthetett ki valamilyen hatást a Rákosi-éra elvárásai mellett ő, mint a Rabinovszky–Szentpál szellemi műhely egykori tagja. Ez a lényegileg baloldaliakból s jelentékeny számban zsidó értelmiségiekből álló kör a háborút követően érthető módon egy olyan országépítés részese kívánt lenni, amely nemet mond arra, amit megszenvedtek: elsősorban a fasizmusra. Így sokan vállaltak közülük irányító szerepet, a már említetteken kívül például Aczél György, Duka Margit, Barna Antalné, Ortutayné és még sokan. A Lőrinc vezette Állami Balett Intézetben kapott állást Szentpál Olga, aki a már említett reneszánsz kutatásai nyomán

a történelmi társastáncanyagot állítja össze; Roboz Ágnes, aki néptáncot és karaktertáncot tanít; Lugossy Emma, aki a kinetográfiát oktatja; Farkas Edit (Dolly, Horvai István rendező felesége) társastáncot és balettet; Vályi Rózsi tánctörténetet és Ascher Oszkár színészi játékot. Zongorakísérőként pedig az a Fuchs Paula (már Ferencz Paula néven), aki a Szentpál Tánccsoport által szervezett esteken Lőrinc szólódarabjait is kísérte a 30–40-es évek fordulóján. Igaz ugyan, hogy az intézet anyagát szovjet mintára kellett kialakítani (ami amúgy nemigen tért el a cári hatalom alatt kialakított formájától), Lőrinc és volt kollegái azonban bevittek a terembe olyasmit is, amit nem onnan irányítottak. Ilyen volt például a kivételes zenei igényesség, mely érthetően adódott a Dalcroze-szisztéma ismerőitől. A zongoraoktatás azonban, ami ennek részét képezte, a hetvenes években azután megszűnik. A stílusérzék művelése, ápolása: összművészeti alapon történő fejlesztése volt Szentpál Olga társastáncoktatásának lényegi eleme. Hadd idézzem Merényi Zsuzsát, hogyan írt ezekről az órákról 1978-ban: „A növendékek képzeletének megmozgatására irodalmi szemelvényeket és koronkénti csoportosításban képanyagot gyűjtött össze. Óráin a főhangsúlyt a kifejezésre helyezte. Az órát… az adott kor hangulata hatotta át" (Merényi 1979, 300). Sajnos nem tudok ilyenről az ő távozása utáni időszakokból. A színészmesterséget a nagyszerű Ascher Oszkár tanította. (Állítólag volt látogatóban a lakásunkon egy munkamegbeszélésen, és hozta négykézláb mászkáló kisfiát is, aki ma a Színház- és Filmművészeti Egyetem rektora.) Ő is rövid ideig maradt, a színészi játék oktatása később a balettekből kiemelt pantomimjelenetek betanításában merült ki. A táncjelírás oktatása, mely egyértelműen Lőrinc György „hozománya", a hetvenes évek közepén szintén megszűnik. A tánc rögzítésére akkor már rendelkezésre állt a videó, a kinetográfiának ez a funkciója tehát valóban szükségtelenné vált, de ezzel kihajították azt a funkciót is, ami ismét óriási kincsnek bizonyult az elmúlt 5-10 évben: a mozdulat *elemzése*. A rendszer, amely tér, idő

és dinamika relációiban segítette tisztán látni a mozdulat, a tánc elemeit, az alkotás és a pedagógia terén óriási szolgálatokat tesz ma is.

Lőrinc a 60-as években az Operaház balettigazgatójaként, politikailag még sokkal érzékenyebb pozícióban próbált megvalósítani olyan műsorpolitikát, amely megfelel ugyan az elvárásoknak, de utat nyit más (netán akár nyugati) értékek felé is. A már említett *A rosszul őrzött lány*, majd később a Béjart-est különleges példái ennek a finoman, de eltökélten végigvitt küzdelemnek, de a hazai fiatal alkotók pártfogolása, elsősorban Seregi László és Fodor Antal pályájának egyengetése is idetartozik.

Mielőtt áttérnék Merényi Zsuzsa örökségének áttekintésére, édesapáméról engedtessék meg egy személyes történet. Amikor 1986-ban Párizsban, a Centre Pompidou-ban léptem fel egy bécsi kortárs tánc társulattal, odajött hozzám az előadás végén egy igen idős, szép tartású hölgy, és megkérdezte, nem vagyok-e véletlenül George Lorinc lánya, merthogy pontosan ugyanúgy mozgok, mint ő… (Ez épp 50 évvel azután történt, hogy a fiatal Lőrinc Párizsban előadta ihletett szabadtánc szólóját, *Isten előtt* címmel.)

1.2. Merényi Zsuzsa

Amikor 1933-ban a Schuller családnak el kell hagynia Németországot, érthető, hogy Budapestre visszatérve a nyolcéves Zumzit édesanyja azonnal elviszi testvére, Rabinovszky Máriusz és Olga néni iskolájába. A gyermek tehát jelen van az órákon, később az előadásokon is, melyekben akkor kezd fellépni, amikor hamarosan abba is kell hagynia: közbelép a háború. Zsuzsát 1944-ben nővérével, a szintén táncoló Leával együtt Bergen-Belsenbe deportálják. Megmenekülése után azonban azonnal hazatér, és lassan részese lesz az újrainduló táncéletnek, Szentpál Olga szellemi irányítása alatt. A 40-es évek végén a néptánc gyűjtésbe is

bekapcsolódik, majd 1949-ben, amikor körvonalazódik, hogy az Operaház orosz-szovjet balett repertoárja milyen igényeket támaszt a szakmai képzés felé, adja magát, hogy a kiemelkedően okos Zsuzsát küldjék ki Leningrádba: Vaganova mesternőhöz, a klasszikus balett módszertanát és didaktikáját elsajátítani. A három tanulóév után, 1952-től aztán nem csupán az Állami Balettintézet balett tanári karát erősíti, hanem a Színművészeti Főiskola táncfőtanszakát is megkapja. Ott a kudarcos néptánc koreográfusképzést bízták rá, tehát egyáltalán nem az épp elsajátított balett módszertani ismereteire volt szükség, hanem arra a széles körű problémamegoldó képességre, ami eleve személyisége sajátja volt. Merényi felmérte a helyzetet, az igényeket, ezek alapján új, mégpedig pedagógiai funkcióval szélesítette azt a képzést, amitől valójában valamiféle népművelői végzettséget várt el a kultúrpolitika. Átlátta, hogy hiába készült oda olyan tanterv, amellyel hivatásos néptánc-koreográfusokat és rendezőket lehet képezni, ha a kereslet nem erre irányul, hanem a több száz apró falusi csoport életének szervezésére, amelyek létrejöttét egy felsőbb akarat ambicionálta akkor. Okosan, tisztán értékeli a helyzetet, s miután tűzoltó munkáját elvégezte, 1954-től már kizárólag a balettintézeti oktatásnak szenteli életét.

Nemcsak művészeket, de pedagógusok generációit neveli ki, akik azóta is emlegetik empatikus, nyitott személyiségét, szakmai hitelességét, segítő készségét. Azt a szemléletet, amit a Szentpáléktól kapott örökül, a *pedagógusképzés* során tudta érvényesíteni. Folyamatosan hangsúlyozta a leendő pedagógusoknak a stílusérzék és a muzikalitás szükségességét, szüntelenül „élőben" demonstrálva azt: gyakorlatai muzikálisak, zenei ízlése igényes volt. (Elbeszélő tanúim erre: Sebestény Katalin, Pongor Ildikó, Isabella Darska zongorakísérő, és persze még sokan. Arról nem beszélve, hogy jómagam, a Balettintézet kapuit átlépve, első évben éppen az ő évfolyamába kerültem.) És ami ennél is jóval lényegesebb, az a kivételes empatikus tevékenység, melyet országszerte az amatőr, többnyire kultúrházakban folyó

gyermek-balettoktatás megsegítésével végzett a 60-as évektől. Vezetésével a hivatásos, intézeti pedagógusképzés mellett, továbbképző tanfolyamok is indulnak, szakfelügyelés címen járja az országot, és ahol tud, segít. Rengeteg olyan ismeretet ad át, amit egy „elit" balettmester nem feltétlenül tudhat: a műkedvelő csoportok, különböző korú és főként különböző adottságú, nem kiválogatott gyermekek oktatásához adott tanácsokat. Egészen bizonyos, hogy ő maga nem egy nemzeti hivatásos képzési intézményben kezdte meg tanulmányait, hanem Szentpál Olga közösségi és műkedvelői igényeket is kiszolgáló iskolájában. Ez nagyban hozzájárult ahhoz, hogy az általa nyújtott képzés országszerte, mindenféle oktatási formában használhatónak bizonyult. Már felnőtt koromban többször találkoztam idősebb pedagógusokkal, város- és országszerte, akik nagy-nagy hálával gondoltak rá ezért. Egyikőjük megjegyezte: ő volt az egyetlen a balettmesterek között, aki nem nézte le az amatőr oktatást. Merényit nem hagyta nyugodni a Szentpál-féle szellemi kincs öröksége sem. Nagynénje, Olga halála, 1968 után nem sokkal nekifog, hogy – totálisan széllel szemben – elkezdje feldolgozni a Szentpál-örökséget, felkutatni magát a mozdulatművészeti mozgalmat, mindazt, ami a hőskorból még fellelhető. Interjúkat készít a még élőkkel, felidézi gyermekkori emlékeit. Nagyszerűen ír. Még nagyon messze a rendszerváltástól, 1978-ban, Szentpál Olgáról készített monográfiájában veszi a bátorságot, hogy így fogalmazzon: „Az 1951-es állásfoglalás… felületes ismeretek alapján polgári dekadensnek, dilettánsnak és politikailag károsnak minősítette az irányzatot… Így történhetett, hogy a mozgásművészet korszerűtlenné vált jelenségeivel együtt az értékesíthető eredmények zöme is elveszett" (Merényi 1979, 83). Halála után az íróasztala fiókjában találtam egy ma is tulajdonomban lévő, grafitceruzával írt kéziratot, 1976. szeptember 1-jei dátummal: „Az improvizáció a táncpedagógiai gyakorlatban". Az írás végül 1983-ban a *Tánctudományi Tanulmányok*ban jelent meg nyomtatásban, és a hosszú hevertetés valószínűleg

egyáltalán nem csoda. Nem tudom, mennyi az eltérés a birtokomban lévő írás és a nyomtatott végső forma között, erre az összehasonlító munkára még nem tudtam magam rávenni. Mindenesetre 1976-ban leírt szavainak tisztasága, becsülete, nyíltsága és szakszerűsége megfellebbezhetetlen kellett legyen már akkoriban is. Az „improvizáció" kifejezés ugyanis még az elmúlt 10-12 évig is szitokszónak számított a hivatásos klasszszikus balett-művészképző intézményekben, nemhogy 30-35 évvel ezelőtt. Elöljáróban részletesen ír a reformpedagógiáról, mint amely a 10-es, 20-as évek mozdulatművészeti mozgalmától nem elválasztható, s amelynek keretében az egyik fő cél, hogy „az iskola fejlessze az *egyéni*[13] képességeket" (Merényi 1976, 4). A korabeli mozdulatművészeti iskolákról pedig meggyőződéssel jelenti ki: „Amatőr iskolák voltak, de bennük szakszerű munka folyt!" (uo.).

Integratív személyiségére jellemző, hogy nem hajlandó belemenni a különböző iskolák ellentéteinek taglalásába olyankor, amikor az eredményekre fokuszál: dicsérőleg említi Dienes Valéria oktatási gyakorlatát, melyen belül az orkesztika pontosan kijelölt és mértanian megrajzolt rendszerének „vannak termékeny pontjai, melyekből kiindulva a növendék maga jöhet rá a megoldásra" (Merényi 1976, 6). Azért utal ilyen példákra, mert ezzel is alá kívánta támasztani azt, hogy balettmesterek is bátrabban élhetnének az ilyen típusú nyitottság lehetőségeivel. Lőrinc György és Merényi Zsuzsa, valamint még néhány tanítványuk nem sajnálták az időt (pedig akkor rövidebb balettórákat tartottak az intézetben) arra, hogy néha növendékekkel készíttessenek gyakorlatokat. A Merényi-tanítvány Sebestény Katalin által, aki később az én mesterem lett a főiskolán, édesanyám szakmai unokájává avanzsáltam, és megtapasztalhattam a gyakorlatok magától értetődő, könnyed és logikus muzikalitását. Mi

[13] Kiemelés tőlem L. K.

is úgy tudtunk gyakorlatot készíteni, hogy hibátlan volt a zenei beosztás, amit ma bizony kevéssé tapasztalok pedagógusképző praxisom során. A Szentpál-iskolában az improvizáció alapja – Jaques-Dalcroze örökségeként is – Olga asszony sokoldalú, színes zongorajátéka volt. Merényi tehát joggal hívja fel későbbi kortársai figyelmét arra, hogy a zenei érzék fejlesztésére érdemes megragadni a zenei improvizáció eszközét is.

A klasszikus balett-technika arisztokratikus alapokon kialakult, teljességgel autoriter vezetésű műfaj, ahol egyértelmű, hogy a tanár (a király), aki az órára belép, az minden igazságok tudója, és megkérdőjelezhetetlen. Ebben a közegben nem kérdés, hogy a tanár a jó, a növendék pedig, ha nem jó, annak egyedül ő lehet az oka. Merényi ezzel szemben írásában felhívja a figyelmet a pedagógus felelősségére, amikor a növendék eredményességéről van szó. Nem kérdőjelezi meg a hagyományos tanári pozíciót (hogyan is tehetné), de finoman sugall: „A tanult gyermek rögtönzésében a pedagógus saját munkájának eredményességét ellenőrizheti" (Merényi 1976, 9). Valamint, javasolja az egymás improvizációinak megtekintését követő közös, műhelymunka jellegű kiértékelést! (Merényi 1976, 10–11). Micsoda eretnek gondolat, hogy a növendék a mesterével egyenlő rangra kerüljön egy társa produkciójának elemzésekor! Nyilván ajánlat ez Merényi részéről. A hivatásos rendszerbe beépíteni – főként, mikor a Balettintézet vezetése a klasszikus technika csiszolására fokuszál – nem is lehetett volna, az ország gyermektánctanár pedagógus jelöltjei viszont sok ihletet nyerhettek belőle. S nem csak elvi szempontjaiból! Írásában pontos gyakorlatleírások is szerepelnek: jól használható, kipróbált, biztos eredménnyel kecsegtető improvizációs játékok. Néhány a népi gyerekjátékokból kiinduló, akár eszközös és többnyire zenei „vezérlésű" játékok, mind olyasmi, melyet még Olga asszony köreiben alaposan elsajátíthatott, s melyet, miután a Vaganova-technika fő letéteményese lett (vezényszóra, de persze őszinte lelkesedéssel is), a hivatásos képzésben már nem alkalmazhatott.

Így most már, annyi évvel korai halála után azt is értem, miért volt fő-fő szívügye a pedagógusképzés. A teljes ember érdekelte, a művelt, kreatív, önmagát és a világot megismerni akaró ember, akkor is, amikor művészeket képezett.

Irodalom

Bolvári-Takács Gábor (2012): Politikai és személyi tényezők a táncművészképzésben 1945 után. In Bolvári-Takács Gábor et. al. (szerk.): *A hagyományos tánckultúra metamorfózisa a 20. században*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 281–335.

Boreczky Ágnes (2012): A mozdulatművészet, az életreform és az avantgard. In Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *A hagyományos tánckultúra metamorfózisa a 20. században*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 35–44.

Fodor Antal (szerk., 2001): *Mozaikok a Magyar Táncművészeti Főiskola első ötven évéről*. Planétás, Budapest.

L. Merényi Zsuzsa (1979): Szentpál Olga munkássága. In Dienes Gedeon – Pesovár Ernő (szerk.): Tánctudományi Tanulmányok 1978–79. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 281–334.

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

Merényi Zsuzsa: *Az improvizáció a táncpedagógiai gyakorlatban*. Kiadatlan kézirat, Lőrinc Katalin magántulajdona; Budapest, 1976. szept. 1.

Vadasi Tibor (1990): *Volt egyszer egy főiskola*. Táncművészeti Dokumentumok. Magyar Táncművészek Szövetsége Budapest, 100–118.

FENYVES MÁRK

Orkesztika és Dr. Dienes Valéria, Berczik Sára és a Berczik-iskola

Repiszky Tamás azzal kezdte Madzsar Alice-ról szóló előadását: családtagként nehéz megszólalnom. Én, mint aki 21 éve vagyok a mozdulatművészek családjának tagja, szintén nehezen találom a szavakat, nehéz olyan dologról beszélnem, ami az életem legfontosabb része két évtizede, ami a napi valóságom. Mondom ezt azért, mert ma az a feladatom, azt kaptam örökül a mestereimtől, hogy e nemes műfajt vigyem tovább legjobb tudásom és meggyőződésem szerint. Én nem ismeretlen vizsgálandó tárgyról, hanem egy élményekkel megélt személyes életemről is beszélek, mesélek, és ha úgy tekintek rá, a műfaj ötöde az én munkásságom már a 100 évből.

Itt és most program szerint Dienes Valériáról kellene csak beszélnem. De nem mehetek el amellett, hogy az elmaradt előadás kapcsán Berczik Sáráról ne mondjak néhány szót.

Két mozdulatművészeti anyaiskolám van, melyet egyformán fontosnak érzek életemben. A Dienes- és a Berczik-iskola. Berczik Sára személye és a tőle tanult „gyakorlati" anyag volt az, amelyen keresztül sikerült megélnem mindazt, amiről ez a műfaj szól, ha úgy tetszik, ő volt a korkapocs abban a folyamatban, mely engem a gyökerekig elvezetett. Élete utolsó három évében lehettem a növendéke többek közt a Kapásban és a Mozdulatkultúra Egyesület pedagógusképzőjében a Haynal Imre Egész-

ségtudományi Egyetemen. Mint fiatal kollégával, rengeteget beszélgetett velem arról, hogyan került ő egyáltalán a mozdulatművészek közé, mit és hogyan képzeltek, gondoltak, akartak, tettek. Kis szeánszaink heti kétszer zajlottak az óráink előtt.

Berczik-iskola – Berczik Sára

Berczik Sára balerinának tanult, Miskolcon született, és Debrecenben nevelkedett kislányként. Életrajzi adatokat nem mondok, mert azok közismertek. Párhuzamosan zenei és balett-tanulmányokat folytatott. E két tanulmány egy furcsa felfedezéshez vezette 15 évesen. Párhuzamokat keresett a tanult zene és a mozgás közt. A klasszikus zene és a balett szabályrendszerének vizsgálatán túljutva észrevette, hogy a zenei fejlődés mellett a tánc ugyanaz a klasszikus forma maradt. Az a gondolata támadt, hogy a zenei modulációt követve a mozgásból is megpróbálható modern formaalakítás, a modern zenéhez hasonlóan. A Debrecenben ismert család vendégeinek persze mindig volt bemutatás, mit is tud a kislány, mígnem egy kedves ismerős úriember azt nem mondta, épp most jövök Bécsből, ahol pont ilyen mozdulatokat láttam. Ezek a mozdulatok a Wiesenthal testvéreké voltak. A kis Sárika addig nyaggatta a szülőket, hogy Karola nénivel fél évre Bécsbe mentek a híres nővérektől és Ellen Tellstől modern táncot tanulni. Nevelőanyja, Karola néni (Perczel Karola) persze nem nézte jó szemmel mindezt, de mint értelmiségi nő, nem tiltotta, sőt az utazással, majd szólókoncert szervezésével segítették is a kislány ambícióit.

A tanulmányút eredményeként 1921-ben a pesti Vigadóban Perczel Sári néven mutatkozik be, részben spicc-cipős és részben modern mezítlábas táncokkal. A következő évben pedig már csak mezítlábas táncokkal. Ezen az esten készült az a közismert fotó, melyen Sárika az ún. előző szaladó helyzetében látható. Ezt a szólót Wagner *Tűzvarázs*ára, ahogy ő mondta, vö-

rös görög ingben, saruban, kibontott hajjal táncolta egy kis pódiumon. Elmesélése alapján ekkor már meggyőződésévé lett az, hogy a modern út járható, és az, hogy őt csak ez érdekli. Ekkor érte őket az a tragédia, mely megszakította az induló szólókarriert, és Sárikát végérvényesen pedagógussá, koreográfussá tette. A közismert Karola néni, a volt balerina, a debreceni táncmester beteg lett. A család arra bátorította, tanuljon tovább, és készüljön fel az iskola átvételére, és hogy az egzisztencia még biztosabb legyen, a tánctanulmányok mellé zenei diplomát szerzett a Zeneakadémia zongora és énektanár szakán. 1932-ben fejezte be tanulmányait. Ekkor saját döntése alapján, Budapesten nyit iskolát a Teréz körúton (ha arra járunk, egyetlenegy ház van ma, mely modern épület, egy bank-biztosító épület, ott, a mellette lévő kis utcában az ötödik emeleten, a hátsó sarokban volt), amely a legfiatalabb, és az 1940-es évekre a legmodernebb mozgásművészeti iskola lett. Kezdetben balett és mozgásművészet oktatása zajlott. De rövid időn belül (talán 1936–1937?) Sárika a Nádasi-iskolába irányította növendékeit balett- tanulmányokra, és a balett-tanítást végleg befejezte.

Berczik Sári és iskolája furcsa ejtőernyősnek számított a mozdulatművészek közt. Sokáig nem érezték közülük valónak, sok egyesületi dokumentum ellenőrizetlen iskolának említi. Sárika nem végzett mozdulatművészeti iskolát, és a diplomáját saját bevallása szerint a minisztériumtól „csak úgy kapta", majd hogy a viszony ne legyen annyira mégse mérges, a Kállai-iskolán keresztül legalizálta (a Mozdulatkultúra Egyesület nyilvántartásai szerint a növendékek diplomájához is anyaiskolának Kállai van bejegyezve). Furcsán tekintettek rá (és növendékeire) a balettosok is, mert nem értették, a technikát miért áldozta fel a „technikátlanságért". Mert technikátlanságot jelentett a közegükben, már maga a tény, hogy a kifejezés érdekében válogattatott ki a mozdulati anyag, hogy az áll az előtérben, ahelyett hogy a mindenki számára jól felismerhető, közismert pozíciók, testhelyzetek technikai felmutatása, brillírozása legyen a központban, a

zeneiség kérdése meg értelmezhetetlen volt. Így működik két asszisztensével, akik egyébként két generációt képviseltek az iskolából, a debreceni évekből már művészként Hajós Klára, aki később kollégája volt a Budai Táncklubban, és a fiatalok közül Szöllősi Ágnes, aki a haláláig segítője maradt. Egyetlen férfi növendéke és táncosa Winter József volt ekkor (a műsorokon Máthé József, a közszeretett Jocó).

A korszakban született művek zenei indíttatásúak, erre a legjobb példa az 1941. évi zeneakadémiai bemutató a *Zenei formák a táncban* című est. Hajós Klára, Winter József szólisták szereplésével, az ő szerepeiket később E. Kovács Éva és Szöllősi Ágnes vették át, akikből később az iskola nagy mozdulatművész duettje lett.

Az estből rekonstruáltunk két etűdöt a Magyar Mozdulatművészeti Társulat számára 2003-ban Szöllősi Ágnessel. *Ötszólamú fúga – Forma a táncban* alcímmel, téma az intellektuális megközelítés, vizuálissá tett többszólamúság, és a *Dráma a táncban – Halál és a lányka* koreográfiája az érzelmi megközelítésű zenei alapú koreográfiával.

A háború szünetet jelentett a fejlődésben, a többi iskolával együtt 1944. március 18-án bezárni kényszerültek, és ezen a helyszínen már nem nyitottak meg. Az élet azt hozta, hogy ez volt az egyetlen bombatalálatot kapott ház a Teréz körúton. A növendékek segítségével a tanítás és a tánccsoport a MADISZ Andrássy úti helyiségében indult újra. Mozdulatművészeti Iskolaként utoljára az új lakhelyen, a Szent István parkban, egy nagy tetőteraszos lakásban működött, egészen addig, míg – ha jól emlékszem – 1951-ben a lakásért feljelentette a szomszéd. Sárika díjugratóbajnok férje, tiszt volt, és ez elég ok volt arra, hogy kitelepítsék vidékre.

A háború után, a Berczik Tánccsoport és a „kis" Berczik Tánccsoport (ez a pedagógus növendékekből állt), a MADISZ-programokba bekapcsolódva egyre többet szerepel (növendékek mesélnek teherautós utazásokról, szabadtéri *Szentiványéji álom-*

ról). Majd a csoport és Sárika leszerződik – ahogy ő mesélte, – koreográfusnak, az Operettszínház és a Madách Színház jogelődjeként működő Fővárosi Revüszínházhoz (itt készülnek a népi feldolgozások). A kitelepítéskor a kollégák, növendékek mindent megmozgatnak: kb. egy év után visszahozták.

De ekkor már a mozgásművészet-mozdulatművészet tiltott műfaj.

Berczik Sára azt a nemes feladatot kapta, hogy a Testnevelési Főiskolán az ott „hamvába hullt" táncgimnasztika szak helyett a modernnek meg néha szabadnak nevezett gimnasztikának a tanára legyen. Közölték vele, a német terminusokról le kell mondani, művészetről, vagyis a gyakorlatban a Berczik módszertan harmadik fejezetéről, az affektív mozdulattanról, a kifejező mozgásokról szó sem lehet. Sári néni elmesélése alapján nagy sértettségében, mikor megkérdezték, mi legyen a neve annak, amit tanít majd, a választ rábízta az ott lévő titkárnőre, így lett *művészi torna* az elnevezés, amit ő később újra gondolva *esztétikus testképzésnek* nevezett át. (Ez a gyakorlati anyag az első két fejezet nagy részét fedi le a Berczik Módszerben, az említett harmadik nélkül.)

Munkásságának következő állomása az E. Kovács Évával való együttműködés a Mészáros utcai munkaközösségben (Tornász válogatott-keret, Dózsa-tornaszakosztály), majd a Színiakadémia női mozgástanára, amit Szollás Erzsébettel a Kapás utcai Budai Táncklubban való tanítás követett, egészen a haláláig, 1999-ig.

Hihetetlen mennyiségű táncolni vágyó embernek szerzett életre szóló élményt a Berczik-iskola pedagógiai tevékenysége. Gyakorlatilag mindenfajta átszínezés ellenére (kisebb módosításokkal a művészeti munka elhagyása miatt), ugyanazzal az esztétikai szemlélettel és módszertannal 1932-től máig (2012), hetven éve működik.

Különböző elágazások születtek. Például nagyon kevesen tudják azt, hogy a magyarországi gyógytorna a 60-as évektől induló új generációja számára a Berczik-iskola a meghatározó intézmény.

A berczikesek nevéhez fűződik az ATG (Alapozó Testképző Gimnasztika) és az ETG (Esztétikus Testképző Gimnasztika) meghonosítása a gyógytornászképzésben és a gyógyászatban. Meg kell említenem Mesteremet, a 2011-ben elhunyt Kármán (Vidor) Juditot, akinek a nevéhez kötődik ezeknek a tantárgyaknak a bevezetése, aki a kis Berczik-tánccsoportnak volt a tagja, mint mozdulatművész pedig 1949-ben az utolsó (összevont tanrendű) állami tanfolyamon végzett. Ha ezen a vonalon haladunk, említenem kell Dévény Annát, E. Kovács Éva és Berczik Sára közös növendékét a Mészáros utca korszakából. Az a fantasztikus kreatív gyógytorna, amivel ő ma gyógyít, a mozdulatművészet továbbvitelének egyik sikere.

Berczik Sári életművét áthatja a mozdulat és a zene, az intellektuális megközelítés és a módszeres gyakorlat harmóniája, az esztétikum keresése, a magas fokú zenei műveltség, az értő és megértő, kreatív, inspiratív pedagógia. Ő az utolsó tornajegyzetében is jelzi azt, hogy a zene esztétikáján keresztül kell modern művészettel (és annak elveivel) általánosságban embert nevelni, olyan embert, akinek mindenfajta kultúrára, az emberekre és a világra nyitottsága van.

Tehát így röviden, ennyit mindenképp el kellett mondanom mesteremről, Berczik Sáriról.

Orkesztika – Dr. Dienes Valéria

Akiről hivatalból is beszélnem kell, aki 21 éve áthatja az életem: Dienes Valéria. Nem szeretnék az életrajzával foglalkozni most, méghozzá azért nem, mert úgy gondolom, hogy ma már mindenkinek tudnia kell azt, hogy ki volt ez a zseniális Prófétanő, a teoretikus-pedagógus-közösségi *EMBER*, akinek a műhelyében gyakorlatilag több korszakon keresztül nagyon-nagyon sokan nőttek fel, és aki gondolataival mértéket szabott. Aki kijelölte számunkra, mozdulatművészek számára az intellektuális

irányt a kezdet kezdetén a műfaj elindulásakor. Egy személyben matematikus, filozófus és mozdulatművész, ez köztudott. Az kevésbé, hogy a Zeneakadémián zeneszerzést és zongorát is tanult. Lexikonokba tánccikkeket írt, és számos tudományterületen fordított forrásműveket. Ebben az előadásban nem lehet az ő teljes életét életművét megmutatni, így arra vállalkozom most, hogy néhány szegmensét kiemeljem.

Ő volt az első, aki a művészet igényével lépett fel Magyarországon a modern tánc tekintetében. Alkotásra szánta, ez volt a célja, tanította, hogy kinevelje azokat, akik képesek lesznek rá, akikben a szabadság és teljesség munkálkodik majd, emellett a tudomány igényével próbálta összefoglalni a gyakorlat szűrőjén átszűrt, megszerzett tudást, mindazt, amit Európa ezer éves hiányként hagyott a mozdulati szférában. Ez a kettősség áthatja táncos munkásságát, a ráció és kreáció együtt járása és kölcsönhatása, a teljes humánum (értsd ember-szabású, -kiindulású, -értékű) mintázatának megjelenítése a pedagógia, a művészet és a tudomány hármasában.

Száz éve, 1912-ben indult el az Orkesztika Iskola, amit hivatalosan Duncan–Dienes-féle iskolának hívunk (ez a mai jogutód intézmény neve is). Az Orkesztika elnevezést 1917-ben kapta az első nyilvános színházi bemutatókor.

A Dienes-iskola különböző korszakai nagyon sajátosak és sokszor ellentmondóak egymásnak (ez egy másik tanulmány témája lehet majd). Eleve összetett a dienesi koncepció, mely egy elméleti rendszert kívánt megvalósítani – azon túl, hogy létezik egy pedagógiai szintje és létezik egy gyakorlati, művészeti szintje is. Ezeket a Rendszer – Módszer – Technika és műfaj kifejezésekből lehetne majd jól kifejteni.

Szavak és kifejezések, egyedi tartalmuk van, ez sokszor nagyon más, mint a többi mozdulatművészeti iskola esetében vagy akár a szokásos-hétköznapi-bölcsészeti szóhasználatban, itt elhangzott már az előadásokban a rendszer, módszer, mozdulatművészet, mozgásművészet, különböző elnevezések, terminusok…

Dienes Valéria mint tudós számára sokat jelentett a szellemi tisztaság, és nagyon-nagyon fontos volt az, hogy a szavakat és a tudomány szintjét teljesen egzakt módon kezelje, úgy hogy közben kellő szabadsága maradjon, és telítődjön a valósággal (a gyakorlatban érzett élményértékkel). Számára *ORKESZTIKA-ORCHEOLÓGIA*, vagyis a Dienes-rendszer egy elméleti tudományt (és művészetet) jelent, létezett módszertana is, ami az elmélet gyakorlatra vonatkozó valósága. Amit az összes többi iskola, rendszertannak nevez, az ennek a gyakorlati szintnek felel meg, hiába a rendszertan elnevezés. A technika, pedig a konkrét kivitelezési módot jelentette, hogy konkrétan egy gyakorlat miként valósult meg. A mozdulat és mozgás közti teoretikus különbséget sokszor ismertettem jómagam és Dienes Gedeon mesterem is, ezért most nem fejtem ki. Általánosságban mindenki más a mozgásművészet elnevezéssel él, csak Dienes Valéria (és barátnője, Madzsar Alice) használja a mozdulatművészet kifejezést, hiszen annak komoly, teoretikus oka van.

A Dienes-iskola korai periódusa az intézményesülés minden formai elemét nélkülözi (a korábbi előadásokban elhangzott már a gödöllői művésztelep, illetve a Galilei-kör), lehetne még sorolni azokat a szellemi közegeket és köröket, helyszíneket, amelyek a tagjai gyakorlatilag valamilyen személyes kapcsolaton keresztül vagy munkakapcsolatban Dienes Valériához kötődnek.

Említendő, hogy itt, – konkrétan az előadás helyszínén – az Iparművészeti Múzeum épületében zajlottak orkesztika foglalkozások. Erről tanúskodik fent az a kiállított iparművészetis gyakorlati óravázlat, az iskola készülődő jelírástervezetével teleírt jegyzetfüzet lap. Az Iparművészeti Iskola adta az egyik első szólistáját az 1917-es fellépésnek, Révész Ilust, akibe, ahogy a legenda fennmaradt, Babits Mihály költőnk szerelmes volt, és verseket is írt hozzá. Ifj. Markos Györgynél, aki az első férfiszólistája a műfajnak, szintén feltételezhetjük ezt a kapcsolódó iparművész szálat. A gyermek Mirkovszky Mária szintén ezen a vonalon keveredik el, a mamán (Greguss Gizella iparművész)

keresztül, a Tisztviselőtelepen élő Dienes család udvarába, ahol a nem rendszeres orkesztikatanítás zajlik – spártai vagy görög torna néven. Mert ez volt az első magyar moderntánc-órák elnevezése, így ahogy Raymond hívta. (Érdekességként, mi vagyunk az egyetlen létező olyan Duncan-iskola mely Raymond Duncantől eredezteti magát. Rajtunk kívül működő nem Isadora-vonalú iskoláról csak egyről tudok, az is itt Közép-Európában, Prágában a Duncan Center, ami az Elisabeth Duncan vonalán eredt.)

A korai periódusban 1914-től már valamiféle szervezett tanfolyami jelleg is volt. Erről tanúskodik 1915-ös Dienes-cikk mellett a *Magyar Iparművészet*ben megjelent hirdetés. A Bartók Béla úton lehetett az a helyiség, ahol Bertalan Vera tanított Dienes Valéria megbízásából, az általam is sokszor idézett módon. Bertalan Vera az óra előtt megtanulta azt a tananyagot, amit meg kellett aznap tanítani, és Dienes Valéria beállt leghátulra. Diplomásként szégyellte azt, hogy tánccal foglalkozik – ami meg arra nagyon jó példa, hogy akkoriban Magyarországon milyen viszonyok között kellett a táncművészeknek létezni, sőt néha úgy érzem, hogy a mai napig ezek között a viszonyok között létezünk.

A korai periódus egészen 1917-ig tartott, amikor is a növendékek és barátok közölték, valahogy így – „Drága Vali, nem lehet ezt így a továbbiakban folytatni, tessék kiállni, felvállalni azt, hogy itt az értelmi szerző az Dienes Valéria."

1917. április 1-jén az Uránia Színházban mint matiné-előadás mutatkozott be az Orkesztika-iskola (a szórólap szerint Orchesztikai), részben rendszermagyarázatokkal és tanulmányokkal, részben az első szólisztikus jellegű művekkel debütált a magyar modern tánc.

Elindul a diadal-karrier, ami a Bárdos Artúr-féle Dunaparti Színházig fut 1919–1920-ra (itt fedezik fel Darvas Lilit a tánckart nyújtó orkesztikások közt). Az iskola mégis mindig teremgondokkal küzd, és évről évre vándorol. A Tanácsköztársaság

vagy ahogy akkor hívták, a kommün után Mirkovszky Mária és férje, Detre Szilárd vezetésével haladunk tovább, mert Dienes Valéria Bécsbe menekül a férje miatt. Valéria útmutatásai szerint Detre Szilárd (akit valódi megértő növendéknek nevez leveleiben, olyannak, aki valóban érti az elméleti rendszert) az igazgató, Mirkovszky pedig felel a művek betanításáért és a nevelő munkáért, majd pedig Dienes Nizzába (Duncan-kolóniába) való távozása után teljesen önállósul az intézmény kettőjük vezetésével. Ettől kezdve létezik az a kivételes jogosítvány, amit az iskola történetében egyedül Mirkovszky Mária kap meg, a Dienes-iskolától függetlenül, annak a szellemében, de teljesen önállóan működik. Detre Szilárddal folytatott levelezésből tudhatjuk azt is, hogyan születik meg a verstáncok vizsgálatával a nem „hallható" mozdulat, és nem „látható" hang elve, amelyből a wagneri opera műfaj mintájára kidolgozható orkesztikai opera vonalán 1925-ben a mozdulatkórus szellemi és formai felvetése és megvalósulása lesz.

Az orkesztika rendszertana 1917-re alapjaiban a maival azonos. A mozdulat négy összetevőből épül fel, három ezekből a fizikai-esztétikai tényezők, és van egy pszichikai-kifejezésbeli összetevő. A tér – idő – erő – kifejezés vonatkozásában fogalmazza meg Dienes ezeket az alapelveket, és a tanfolyami rendszer is követi osztályonként ezeket a lépcsőket. A rendszertan ezeket négy szemszögből négy fejezetben tárgyalja – Plasztika, Ritmika, Dinamika, Szimbolika.

Ekkor születik meg a profil- és a frontálplasztika, a hármas tagozati bontású beszéd – zene – mozdulat ritmika, az elmozdulás formák (transzláció) alapformái a két- és háromeleműek, melyekben ott rejtezik már a ritmiko-dinamika alapja (és dinamikai hullámelmélete), valamint az orkesztikai műfajokból (orchemák) a lírai, ornamentikai és drámai táncok, köztük a verstáncok.

Az 1925-ös rendszertan már egy kiérleltebb, a triéder rendszer első verzióját is megmutató rögzítés (háromsíkú, vagyis tel-

jes mozdulati teret felhasználó mozdulatokat vizsgáló rendszertani fejezet), mely gyakorlatban még inkább rendszer-keverési módot jelentett, azt ahogy a síkgeometrikus mozdulatokat a térbe, a terepre lehet átvezetni, így adva magasabb szabadságfokot a táncolásnak.

A triéder és a szimbolika fejezet a harmincas-negyvenes évek végére fejlődik ki teljesen, és a triéder teljes gyakorlati bevezetése részben a háború miatt elmaradt. A rendszertan a tiltás korszakában is folyamatosan fejlődött, majd jómagam, Dienes Gedeonnal 1995 óta folytattuk ezt a teoretikus munkát, válaszokat keresve a gyakorlatban felmerülő problémákra. Úgy, ahogy 1917-től az Orkesztikai Társaságként nyilvántartott pedagógus- és művészcsoport, majd később az Orkesztika Intézetben a Teoretikus csoport keretében folyt az a közösségi munka, aminek a konklúzióit Dienes Valéria fektette le.

1917 és 1919 környékén kialakul az orkesztikai notációs rendszere is, amit *ORCHEOGRÁFIÁ*-nak neveznek el. Archívumunkban négy-öt verzió létezik erre, a Dienes-, illetve a Mirkovszky- hagyatékában, részben Dienes Páltól, részben ifj. Markos Györgytől, Mirkovszky Máriától, Detre Szilárdtól és magától Dienes Valériától a dokumentumok közt. Huszonöt soros kottába, a zenei kotta alá írt, vízszintes rendszerbe futó struktúrában jelölő rendszer, mely a ún. fizikai-esztétikai határozmányai szerint elemezett mozdulatok összetevőit rögzíti geometrikus jelzésekkel, a test alaktanának megfelelően. Az 1925 körül írt orkesztika jegyzetben a véglegesnek gondolt verzió megtalálható (ezt egészíti ki majd a triéder gyorsírásos számrendszere – KLTFC (kar-láb-törzs-fej-centrum elmozdulásait írja le a nyolc térszakaszban), valamint legújabbként a pár éve kialakított mozdulat-térrajzírás kottarendszere), de amennyire eddig ismerem a dokumentumokat, soha nem használják ezt a részletes módot művek lejegyzésére, inkább egyes mozdulatok teoretikus elemzéséhez pedagógiai célzattal. Nem is volt rá szükségük, hiszen a rendszertani anyagból kialakult (minden orkesztész számára jól

ismert) művészi nyelvezethez, az egyszerűsített gyorsírásrendszer sokkal praktikusabb volt arra, hogy a tanárok és a növendékek pillanatok alatt egy-két sorban le tudjanak írni hosszabb gyakorlatfüzéreket, profil-, frontál-, triéder- (rendszertani tagozatok nevei, mindegyiknek saját szabályrendszere volt) kulcsok segítségével. Ez utóbbi szintén ekkor alakul ki.

Dienes Valériának sohasem volt akkora vagyona vagy lehetősége, hogy elméleti és mozdulatművészeti műveit önállóan publikálhassa. A negyvenes években számos fotó készül egy – anyagi okokból – meg nem valósuló rendszertani kötethez; rendszertani írásait jegyzetként sokszorosították az Orkesztika Intézet és az „állami" tanfolyam számára, illetve a kéziratokból ismerhetjük.

Több előadó érintette ma a balett és más stílusok, a népi kultúra kapcsolatát és hatásait a mozdulatművészetre.

A hagyatékfeldolgozás elmúlt két évben folyó újabb szakaszában érdekes dokumentumok kerültek elő arra vonatkozólag, hogy 1935-től állami rendelet írhatta elő azt, hogy a tanításban és a színpadon 50 százalékban magyar művészetnek kellett megvalósulni (a gyakorlatba való átültetéséről a gyűjteményben található tanárok számára „kisokos"). Kézenfekvő módja volt az, hogy magyar, kortárs és régi zeneszerzők műveire, illetve néprajzi eredetű művekre táncoltak, vagy stilizált magyar táncokat adtak elő. Lazán lehetett értelmezi ezt a rendelkezést, magyar tematikával akár Brahms is lehetett az. Nálunk a késői periódusban Molnár István fémjelzi a népi vonulatot, valószínűleg gyűjtések is lehettek, amibe Hirshberg Erzsébet és Geguss Kornélia is tevékenyen részt vett (több gyűjteményben is találkoztam általuk lejegyzett népi motivikával), ha a programokban magyar táncok és népi ihletettségű táncok fordulnak elő, így feltételezhetjük, azok nem egyszerűen karaktertáncokat jelentettek, hanem megvolt ezeknek a népi gyökere.

Az 1929-es állami engedélyezést követően a balletthoz mint az európai tánckultúra egyik közös hagyományához való vi-

szony megváltozik. Az iskolán belül mint stílust tanították már, sőt spicceltek is a fotók szerint. (Dienes balettról való nézetei külön tanulmányt érdemelnének.) Nem kisebb személyiségek tanították, mint Nádasi Marcella és Zsedényi Károly, majd később a Párizsból hazaérkező Molnár Istvánnak volt az a feladata, hogy az iskolát ezen a téren is művelje és nevelje, hasonlóan, ahogy Lőrinc György a Szentpálosoknál, akinek szintén modern és klasszikus tudása is volt. Molnár Istvánt Dienes Valéria kiemelkedő tehetségnek tartotta, mikor Párizsból hazatért, felkarolta, rá lett bízva az akkor induló Orkesztikai Játékszín, mely a Vendel utcában a Ranolder Intézet Klára Nőiskolájában működött, ahol egy egész szintet építettek erre a célra az apácák (Mozdulat-terem és Színház); a cikkek szerint ez volt akkor Budapest világítással legjobban felszerelt táncszínpada. A kelet a harmadik terület, ami a korai periódustól jelen van, vallási-filozófiai tételekben láthatjuk, előadásokban (verstáncokban), de tudjuk azt is jógatanítás volt a Dienes Iskolában (Selva Raja Yesudian).

Az iskola életében nagy törést okozott a háború. Dienes Gedeon, nekem Gedeon bácsi, jóvoltából tudom, hogy a párizsi békekötésben részt vevő diplomataként javasolta édesanyjának, hogy ne nyissa meg újra iskoláját (mert felesleges az új hatalmi viszonyok közt arra a pár évre). Dienes Valéria és Lábán Rudolf 1948-ban találkozott egymással. Ennek során munkásságukat értékelve megállapították, hogy nincs és nem lehet új a mozdulatok tudományában, mint amit elértek (ezt a találkozást Gedeonhoz írt leveleiből is ismerhetjük). Az Orkesztika Intézet 1944 után nem nyílt meg, de az utódintézmények tovább működtek (Mirkovszky, Geguss, Hirschberg, Jármay, Kovács, Véghelyi, Halmy, Rózsa stb.), ameddig csak lehetett, és amikor már nem lehetett, akkor is tovább, rejtve, más célokkal, egészen a 1974 utáni újrakezdésig, és a 1990-es évekbeli újbóli szakmai működésig az Orkesztika Alapítvány, a Magyar Mozdulatművészeti Társulat kereteiben, vagyis velünk, Pálosi Istvánnal.

Zárásként Rácz Beatrixot idézném, akivel együtt kezdtem táncolni: „Orkesztika nélkül nem lehet élni."

Mi, akik érintve vagyunk, hitünkkel és meggyőződésünkkel, testünkkel és lelkünkkel, mindannyian valamiféle teljes elkötelezettségbe kerültünk a mozdulatművészettel. Ez a műfaj valamiért élni akar. Túlélt egy első világháborút, túlélt egy állami majdnem tiltást, egy nagy gazdasági világválságot, túlélt egy második világháborút, túlélte az ideológiai alapú betiltást, a táncszakma teljes tiltását és a táncszakma teljes közönyét, a szakmai érdekféltést – hatvan évig –, mégis a mai napig létezik, és már százéves. Mi, mozdulatművészek tudjuk, amíg intellektuálisan akar valaki közelíteni a mozdulatokhoz, a teljes embert – a valóságot keresve általa –, addig létezni fog a mozdulatművészet![1]

[1] Köszönet Nikodémné Fülöp Évának az előadás lejegyzéséhez nyújtott segítségéért.

LŐRINCZ VIKTOR

Párhuzamos életrajzok: Kemény Ferenc – a sport, a pedagógia, a pacifizmus és a művészet kapcsolódó hálózatai

„Két másodpercig gondolkodott csak, már kész is volt. Hát kérem, Lagerlöf Zelma, mint a Nobel-díj nyertese, nyilván személyesen ismeri Gusztáv svéd királyt, hiszen az adta át neki a díjat, az előírás szerint. Márpedig Gusztáv svéd király szenvedélyes teniszjátékos, részt vesz a nemzetközi nagy versenyeken is, játszott Kehrlinggel, akit kétségkívül kegyel és jól ismer – Kehrlinget pedig én magam (barátunk szintén erős teniszjátékos) nagyon jól ismerem. Íme a lánc – csak két láncszem kellett hozzá a maximális öt pontból, ami természetes is, hiszen a világ nagy hírű és népszerű embereihez könnyebb kapcsolatot találni, mint a jelentéktelenséghez, lévén előbbieknek rengeteg ismerőse. Tessék nehezebb feladatot adni" – írja Karinthy Frigyes *Láncszemek* című novellájában (Karinthy 1980, 181), melyet szokás a hatlépéstávolság-elmélet[1] előfutárának is tekinteni (Barabási 2003, 26). Bár Stanley Milgram maga nem használta ezt a kifejezést, a „kisvilág-problémáról"[2] írott tanulmányában (1967) empirikusan igazolta, hogy az emberek közti távolság mediánja 5,5.

Karinthy novellája számunkra nemcsak a távolságra vonatkozó becslés miatt érdekes, hanem az érvelés módja miatt is. Míg

[1] Six degrees of separation
[2] The Small-World Problem

a novellában „nehezebb feladatként" adott második példában az írói és szerkesztői kapcsolatoktól indulva Henry Fordon és a Ford-műveken keresztül jut el a beszélő a gyári szögecselő munkáshoz, addig az itt idézett könnyebb példában egyaránt megjelennek a dinasztikus kapcsolatok, a Nobel-díj és a sport. A két példa kitűnően érzékelteti, hogyan épültek fel a kapcsolati hálók a 20. század első felében. A tovább élő dinasztikus kapcsolatok mellett egyre nagyobb szerep jut az iparosodáshoz, kereskedelemhez, nemzetközi szervezetekhez, közösségekhez, díjakhoz, sportélethez kapcsolódó hálózatnak. Ezen kapcsolatok egyik kulcsfigurája Kemény Ferenc is, akinek a hálózatokban betöltött szerepét az alábbiakban szeretnénk bemutatni. Ezek a hálózatok nemcsak életét határozták meg, de arra is magyarázatot adhatnak, miért merült feledésbe az életmű egy része.

Kemény 1860. július 17-én született Nagybecskereken. Eredeti vezetéknevét Szilágyi (1929, 46) nem említi, Siegman (2000, 214) szerint Kauffmann. Táborosi (2011, 91) és Szakály (2011, 9) Kohn névről tud, Szabó Lajos szintén, ő az apa foglalkozásaként bőrkereskedőt említ (2011, 44), ez magyarázat lehet Siegman Kauffmannjára, de a szerzők mind az apa keresztneve, mind foglalkozása tekintetében eltérnek egymástól.

A magyar irodalom nem szól róla, hogy valaha is nemesi címet vagy előnevet kapott volna, így nincs rajta Kempelen (1929, 642) listáján sem, viszont 1904-ig franciásan írt keresztnévvel szerepel a Nobel-békedíj jelölőinek adatbázisában, azután azonban Franz von Kemeny néven. Az iskolát Nagybecskereken kezdő Kemény később Stuttgartban, illetve Budapesten tanult. Arra nézve, hogy szerzett volna doktori címet, valóban nem került elő adat, de Bara (2011, 70–71) abban téved, hogy azt csak 1936-ban a *Magyar Világ* cikke „adományozta" volna neki, mivel Peeters 1900-as publikációjának címében is már így hivatkozik rá. A magyar fővárosban szerzett fizika és matematika, valamint nyelvi tanári képesítéssel utazott Párizsba, ahol a Sorbonne és a Collège de France diákja volt (Rossello, 1943). Vitatott, hogy

ekkor ismerkedett-e meg Pierre de Frédyvel, Coubertin bárójával, az olimpiai mozgalom atyjával. Szabó Lajos (2011, 44–45) szerint a diákévek alatti kapcsolat nem bizonyítható, és Coubertin a békemozgalmi, valamint a szabadkőműves hálózaton keresztül jutott el Keményhez.

Mindenesetre Kemény a magyarországi olimpiai mozgalom első és talán legjelentősebb alakja. A *La Presse* április 22-ei száma (2. nem számozott oldal) még úgy tudja, hogy Kemény is jelen lesz az 1894-es alapító kongresszuson, végül nem tudott elmenni (Szikora 1998. 133), talán az Egerben bekövetkező változások miatt, ami végül odavezetett, hogy augusztusban szabadságoltatta magát, és ősszel Budapestre ment (Szabó Béla 2011, 20). Távolléte ellenére azonban Coubertin jelentős szerepet szánt neki a bizottság munkájában. Az 1894 júliusában kiadott *Bulletin du Comité International des Jeux Olympiques* első évfolyamának első száma (első, számozatlan oldal) is a Bizottság tagjai között említi. A *Bulletin officiel de l'Union nationale des sociétés de tir de France* 1894. június 2-i számának 173. oldalán alelnökként szerepel, az augusztus 4-i szám 254. oldalán pedig ugyancsak a bizottság tagjaként.

A magyar szakirodalom viszonylag részletesen tárgyalja Keménynek az olimpiai mozgalomban betöltött szerepét, így itt csak néhány érdekesebb részletet emelünk ki. Eddig magyarországi levéltári kutatásokból már tudtuk, hogy Kemény egyik levelében felmerült Budapest, mint az első újkori olimpia helyszíne a problémákkal küzdő Athén helyett, ez a tény Coubertin egyik művének a *Cosmopolis* című folyóirat 1896. áprilisi számában 1895. márciusi dátummal közölt részlete alapján is megerősítést nyert (Coubertin 1897, 119, valamint a Cosmopolis 158). Coubertint tehát komolyan foglalkoztatta a magyar Ezredéves Kiállítás és az első újkori olimpia összekötésének gondolata. Az ügy végére Eötvös Loránd tett pontot, aki a magas költségekre és kockázatra való tekintettel elutasította Kemény javaslatát. Kemény személyiségét jól jellemzi, hogy az olimpia ma-

gyarországi rendezésének elutasítására javaslatot tevő Finánczy Ernővel később együtt szerkeszti a *Magyar Pedagógia Lexikon*t (Szabó Lajos 2011 46 és 51). Az első, athéni játékok kapcsán kiemelendő, hogy Lennartz szerint Kemény egy 1896-os cikke fontos forrás arra nézve, hogy – akkor még szabályellenesen – egy nő is részt kívánt venni az első újkori olimpián (Lennartz 1997, 19, hivatkozik a *Zeitschrift für das Realschulwesen* 22[3/4]: 20, 1896 számára).

Eötvös elutasítása egyébként nem vette el Kemény kedvét, a *Le Véloce-sport* (Bordeaux). 1896. április 30-i száma említi, hogy az 1896-os ülésen Kemény újra javasolta Budapestet az 1904 utáni olimpia színhelyéül, melyet a bizottság jegyzőkönyvbe vett (16., számozatlan oldal). Szikora írásával szemben (1998, 135) Boulogne tanulmányából az is kiderül, hogy Kemény eredetileg szintén Budapestet javasolta az 1897-es, végül Le Havre-ban megtartott konferencia helyszínéül is, és csak később csatlakozott a Berlint támogató csoporthoz (1997, 35).

Keménynek a Le Havre-ban tartott konferencián betöltött szerepe többé-kevésbé ismert, Müller (1998, 51, 10. lábjegyzet) megemlíti, hogy Kemény terjesztette be annak a határozatnak a tervezetét, amely a testnevelő tanárok fizetésének emelését javasolja. Kemény másik javaslatáról egy Univerzális Olimpia Egyesület vagy Unió és egy többnyelvű Bulletin létrehozásáról Coubertin emlékiratai alapján Szikora is említést tesz (1998, 135), azonban nem részletezik ennek lényegét.

A *Le Temps* 1897. július 30-ai száma a harmadik oldalon részletesebben beszámol a tervről, e szerint Kemény lényegében a sportági szakszövetségek jelenleg létező piramisszerű rendszerét képzelte el, az egyes sportszövetségeket nemzeti, illetve nemzetközi szervek kötnék össze. A bulletin pedig angol, német és francia nyelven jelent volna meg a kormányok, a szövetségek és a NOB tagjainak közös finanszírozásában. A *Le Temps* Keményt egyébként már csak mint volt királyi iskolaigazgatót említi július 27-i számában. A *L'Athlète* című folyóirat 1897. au-

gusztus 7-ei száma szerint a kongresszus napirendjét is Kemény állította össze (1. évf. 22. sz., 3., nem számozott oldal).[3]

Kemény igen aktívan vett részt kora békemozgalmaiban. Az olimpiai mozgalom és a béke kapcsolatáról von Suttner bárónő lapjában publikált (1896). A békemozgalom és az olimpiai mozgalom kapcsán Quanz említi még Kemény nevét 1889-ből a párizsi világkiállítás idején Coubertin vezényletével megtartott Nemzetközi Testnevelési Kongresszus kapcsán a Passyhoz köthető Interparlamentáris Unióval és Univerzális Békekonferenciával egy időben (Quanz 1998, 257, táblázat). 1899. július 4-i számában a *La Revue Diplomatique* 3. oldalán közli Kemény Wiszniewska hercegnőnek, a Nők Nemzetközi Ligája a Leszerelésért elnökének írt levelét, melyben maga és a Magyarországi Békeegyesület nevében a hágai konferencia kapcsán csatlakozási szándékát fejezi ki, egyben említést tesz arról is, hogy ők is szerveztek egy találkozót, de elnökük, Jókai és számos meghívott távolmaradása miatt nem tartották meg azt. Kemény 1901 és 1915 között számos esetben tett javaslatot a Nobel-békedíj díjazottjára: 1901 és 1905 között minden évben von Suttner bárónőt jelölte, aki 1905-ben el is nyerte a díjat, ezért 1906-ban Kemény Frederik Bajert javasolta, aki tagtársa volt a békemozgalomban, két évvel később Bajer is megkapta az elismerést. 1913-ban és 1914-ben Ferenc Józsefet javasolta, majd 1915-ben XV. Benedek pápát (Giacomo della Chiesa). 1901-ben a 10. glasgow-i békekongresszusnak javasolja egy nemzetközi tudományos szervezet létrehozását (Le Devoir 1901, 428).

1911-ben a Papers on Inter-racial Problems említi a First Universal Races Congress Magyarországot képviselő tiszteletbeli titkáraként Dessewffy Arisztid képviselő mellett a mai

[3] A kongresszus iratai, ahogy a párizsi alapító kongresszus iratai is a Nemzetközi Olimpiai Bizottság archívumában találhatóak Lausanne-ban az Olimpiai Kongresszusok fondban, ezek feldolgozása további adalékokkal szolgálhat Kemény életművéhez. Jelzet: CH CIO-AH CGR-02HAV, Párizsi konferencia jelzet: CH CIO-AH CGR-01PAR.

Rippl-Rónai utca 26. alatti munkahelyi címével. 1908-ban Zipernowsky Károllyal együtt alelnöke az 1908-as univerzális békekongresszusnak.[4]

A szakirodalomban Kemény fiának közlése és Kemény egy levele alapján valószínűnek tűnik, hogy Keményt is felterjesztették Nobel-díjra a Világakadémia [Entwurf einer Internationalen Gesammt-Academice Weltacademie] (1901) című művéért (Bara 2011, 79–80). Ezt megerősíteni látszik, hogy a Nobel-békedíj ügyeiért felelős norvégiai Nobel Intézet könyvtári katalógusában szerepel a mű (Moe 1912, 23), bár a könyvtár gyűjt minden, pacifizmussal kapcsolatos irodalmat.

Kemény ismert hazai pedagógiai tevékenysége mellett számos szervezetben és konferencián képviselte az országot, ez a tevékenység részben kapcsolódik a sporthoz, de messze túlnyúlik azon.

Így például az 1900-as Nemzetközi Felsőoktatási Konferenciára küldött témákat és javaslatokat, melyeket a *Revue internationale de l'enseignement* publikált 1899. július 15-étől.[5] 1900-ban Párizsban a világkiállításon a gimnasztikai bizottság tagja (Lachaud 1900, 125), ugyancsak tagja a Másodfokú Oktatás Nemzetközi Kongresszusa Szervezőbizottságának.[6] 1905-ből Silver (1946, 33) említi egy tervezetét egy Institut International Pédagogique létrehozásáról. 1912-ben résztvevő az Erkölcsi Nevelési Kongresszuson Hágában,[7] melyen a laicitás fontosságára hívta fel a

[4] *Official Report of the Seventh Universal Congress of Peace*, London, 1909, XIV., és a nemzetközi nevelési szekció raportőreként, a diákok külföldi továbbtanulásának ösztönzését emelte ki xxii, a 225. oldalon angolul a 338–339. oldalon franciául, a pacifizmusról hozott francia nyelvű határozat a 374–375. oldalon.

[5] Congrès international d'enseignement supérieur – 1900, Paris. Introduction, rapports préparatoires, communications et discussions. 1902. XX. a tagok névsorában: XLVII.

[6] *Le Congrès international de l'Enseignement secondaire à l'Exposition universelle de 1900*. Procès-verbaux et comptes rendus officiels. 1901, 7. „membre adhérent", hivatalos képviselőként prof. Matskassyt említik, párizsi lakcímmel.

[7] *Les Annales politiques et littéraires*. 1912/09/08, 223.

figyelmet a magyarországi faji és vallási ellentétek kapcsán,[8] a második kongresszuson pedig a szexuális nevelés fontosságáról beszélt.[9] 1913-ban a Negyedik Nemzetközi Iskolahigiéniai Kongresszus kapcsán említik, mint a magyarországi bizottság alelnöke.[10]

Keménynek a genfi Bureau International d'Education kapcsán játszott szerepét, illetve Jullien de Paris összehasonlító pedagógiai munkásságának újrafelfedezését szintén nem szokás Magyarországon említeni, noha az nemzetközileg ismert (vö. Foskett 1961, 281). Ráadásul Rossello (1943) művének rá vonatkozó részét Krüzsely magyar fordításában is közölte, igaz, egy emigráns lapban (Krüzsely 1951, 1–4). Ebből kiderül, hogy Julliennek a témában írott művét egy könyvárustól szerezte meg a Szajna partján 1885-ben, mely egy Brochures diverses című kolligátum részét képezte. Ugyancsak említésre került, hogy 1935-ben ezt is és minden más anyagát Kemény elküldte az említett intézetnek Genfbe.[11] Ezek az anyagok, melyek a pedagógiai mellett a békemozgalmi tevékenységgel kapcsolatban is bőségesen tartalmaznak dokumentumokat, Kemény kapcsolati hálójáról további érdekes részleteket árulnak el. Így például megemlíthető a magyar szellemi élethez sok szállal kötődő Csontváry Kosztka önéletrajzában (Csontváry Kosztka 1982), továbbá a Galilei Körről szóló munkában (Kende 1912) kémiai Nobel-díjas Wilhelm Ostwald és a Die Brücke „2", mely a közismert Die Brückével nagyjából egy időben működött, és az internet jelentőségéhez mérhető globális tudásbázis létrehozásán

[8] *Société française de philosophie. Revue de métaphysique et de morale.* 1912. 880.

[9] *Société française de philosophie. Revue de métaphysique et de morale.* 1913. 816.

[10] *Fourth International Congress On School Hygiene, Transactions,* vol 1. Buffalo 1913., 45.

[11] Köszönettel tartozom Ruth Craemernek, a Bureau Dokumentációs Centrumától a kutatásban nyújtott segítségért. Az anyag részletes feldolgozása szintén a jövő feladata. A levéltári anyag a Bureau előfutárai cím alatt szerepel a 01635, 01659, 01638, 01639, 01640, 01641 01647, 01655 01656, 01658, 01659 számokon

dolgozott, ennek minden tudományos, művészeti problémájával együtt a katalogizálástól a tipográfiáig (Sachsse 2004).

A fenti adatok nyújtanak némi ízelítőt Kemény nemzetközi kapcsolatairól, hazai ismeretségi köre nem kevésbé kiterjedt, mint ahogy azt Bara (2011) is bemutatta. Ez a kiterjedt és szerteágazó kapcsolati háló számos problémára mutat rá a kutatás kapcsán: Kemény úgy kiemelkedő csomópontja számos hálózatnak, hogy mégsem számítják ezen hálózatok legkiemelkedőbb tagjai közé. Olimpiai érmet, Nobel-díjat sosem nyert, számos publikációja közül egy sem számít a nemzetközi összehasonlító pedagógia alapművének, és talán Magyarországon sem említenék elsők között a pedagógiatörténetben. Kemény úgy vált több hálózat csomópontjává, hogy mindig a háttérben maradt, mint ahogy ezt a szakirodalom ki is emeli (Rosello 1943). Barabási (2003, 65. skk.) szerint számos hálózat követ négyzetes eloszlást, ezekben a hálózatokban egyes csomópontok igen hangsúlyos szerephez jutnak a kapcsolatok száma tekintetében, így például a csomópontok 20%-ához köthető a kapcsolatok 80%-a. Ezek a csomópontok gyakran figyelmen kívül maradnak egy adatgyűjtés során, hiszen Kemény nem szerepel sem az olimpiai versenyzők listáján, sem a Nobel-díjasokén, sem az összehasonlító pedagógia alapműveinek szerzői között, mégsem lehetne megérteni egyik hálózat működését sem az ő szerepe nélkül.

Saját kutatási területünk mellett párhuzamként említést érdemel Giovanni Niccolò Servandoni, akiről mind ez idáig nem született átfogó monográfia, az életmű nagy részét kitevő efemer építészeti alkotások mellett pedig rendkívüli a jelentősége az általa kiépített hálózatnak. Ennek Magyarországon is tevékeny tagja volt Isidor Marcellus Amandus Canevale vagy Ganneval (Bibó 1997, 136), valamint Johann Gfall (Trier 2006, 473), aki talán honfitársán, Melchior Hefelén (Dietinger 2011, 55) keresztül is hatással volt a térség művészetének alakulására. Servandoni jelentősége tehát részben szintén olyan dologban áll,

ami legtöbbször elkerüli az – elsősorban megvalósult és ma is létező – művekre koncentráló kutatás figyelmét.

A négyzetes eloszláson vagy power law-on alapuló hálózatnak számos pozitív tulajdonsága mellett van egy hátránya, a kiemelt csomópontok eltávolítása komoly fenyegetést jelent a rendszer stabilitásával szemben (Barabási 2003, 109. skk.). Ez a lehetőség esetünkben kétféleképpen fordulhat elő: egyrészt a csomópont fizikai eltávolításával (halálával, kegyvesztésével), másrészt pedig úgy, hogy a kutatás a csomópont létezéséről nem vesz tudomást, így alkalmatlanná válik a hálózat leírására. Egy kisszámú kapcsolattal rendelkező csomópont negligálása nem jelent komoly problémát, de egy „hub" kihagyása lehetetlenné teszi a rendszeren belüli folyamatok helyes bemutatását. Fontos azonban kiemelni, hogy a fennálló szociális hálózatok modelljei csak korlátozottan alkalmazhatóak témánkban, egyrészt mert itt a hálózat nem csak személyes kapcsolatokból áll: Kemény nem ismerte személyesen Jullient, csak a művét, hasonlóképpen nem szükséges ismerni egy műalkotás alkotóját sem.

Másrészt a szociális hálózatokban általában nincs jelentősége a kapcsolatok szorosságának, ahogy ezt Granovetter is kimutatta (1973), azaz nem szükséges közeli barátságban lenni valakivel ahhoz, hogy az illetőn keresztül valamilyen lehetőséghez jusson az ember, az ilyen hálózatok könnyítik meg a migrációt is, csökkentve annak költségét (Massey et al. 1993), beleértve az értelmiségiek, művészek utazását. Kéri (2011) kutatásai szerint azonban pozitív korreláció áll fenn a szoros társas kapcsolatok száma és a kreativitás között.

Láthatjuk tehát, milyen hatással járhat Kemény bizonyos hálózati kapcsolatainak elhanyagolása a kutatás szempontjából, és sejthetjük, milyen tényleges hatással járt például az, amikor úgy döntött (önszántából vagy külső nyomásra), nem kíván többet részt venni a sportszervezés élvonalában. Mindez azonban nem magyarázza, hogy ha minden adat együtt volt a teljes életmű bemutatására, miért nem állt össze a sok részlet egységes egésszé.

Miért létezik külön egy pedagógus Kemény Ferenc, egy sportszervező Kemény Ferenc, egy békeharcos Kemény Ferenc, egy nemzetközi pedagógiai összehasonlító – intézményalapító Kemény Ferenc, és még ki tudja hány, elszigetelt Kemény Ferenc? (Idegen nyelvi tevékenységét például ebben a tanulmányban sem vizsgáltuk.) Hogy lehet az, hogy a Krüzsely által lefordított mű arról is beszámol, hogy Magyarország 1938-as csatlakozásakor a Bureau akkori elnöke, Piaget is méltatta Kemény érdemeit (Krüzsely 1951, 3. Rossello 1943, 79). Úgy tűnik ez a méltatás visszhang nélkül maradt. Hogy maradhatott szinte teljesen ismeretlen Kemény egy olyan országban, ami számon tartja kiemelkedő szülöttei érdemeit?

Arról, hogy Kemény sportéletben játszott szerepe miért ért véget, több elképzelés is napvilágot látott, ezen elképzelések között azonban igen jelentős az eltérés aszerint, hogy magyar vagy külföldi szerzők álláspontjáról van-e szó. Szabó Lajos (2011) elsősorban nem Kemény személye körül látja a hibát, hanem az úgynevezett torna-atlétika háború (tömeges testedzés vagy versenysport) veszteseként mutatja be. Nem így a külföldi szakirodalom.

1907-ben Andrássy Géza gróf került Kemény helyére a Nemzetközi Olimpiai Bizottságban. Killanin és Rodda műve meglehetősen egyértelműen fogalmaz: Kemény eltávolítását Andrássy kérte származására hivatkozva. „In addition, a first evidence of anti-Semitism loomed when Count Andrassy of Hungary made it known to Coubertin that another Hungarian member Ferenc Kemény who was a personal friend of Coubertin, was undesirable because he was Jewish" (Killanin–Rodda 1976, 140).

Bár az idézett bekezdést törölték a könyv későbbi kiadásából, a történetet Siegman is ismeri. „Altought he was one of Coubertin's friends and pioneer allies, he was nonetheless he was a target of frequent anti-Semitism from other HOC members. These attacts eventually resulted in his resignation in 1907, as Hungary's IOC representative and from sports life itself" (Siegman 2000, 214).

Egyes adatok szerint Kemény származása nem csak karrierjét törte ketté. A magyar szakirodalom sokáig csak „rejtélyes" halálá-ról tesz említést 1944-ben, az események részletesebb leírását Szikora Kemény fiának közlése alapján adja meg (1998), megerősítésre váró adatként kezelve azt (2011), Siegman viszont eufemizmus nélkül fogalmaz, ez előbbi szerint ugyanis a háború borzalmai elől, utóbbi szerint azonban az őt letartóztatni akaró nyilasok elől menekült feleségével öngyilkosságba Kemény.

„It is reported that Kemény and his wife converted to Christianity prior to Germany's occupation of Hungary at the outbreak of the the World War II. If true, his reputation as Hungary's most prominent Jewish sports pioneer could not escape him. On November 21, 1944, facing immediate arrest by the members of the Nazi surrogate Hungarian Arrow Cross Party, the Kemenys committed suicide" (Siegman 2000, 214).

Kemény és Coubertin kapcsolatának egy gyakran emlegetett momentuma, hogy amikor Le Havre-ban Coubertin fel akarta kérni Keményt, hogy tartsa meg a beszédét, nem jutott eszébe a neve (vö. például Szikora 2011, 36). Ezen esemény pszichoanalitikai értelmezését kiterjeszthetnénk az egész '44 utáni Kemény-recepcióra, ami magyarázhatná az egyes részterületek feledésbe merülését, de annak, hogy a kutatások megindulása után sem áll össze egy egységes kép, lehet egy sokkal triviálisabb oka. Ez az ok részben maga Kemény. Bara külön képen közli Kemény szócikkét Keményről a *Pedagógiai lexikon*ból (Bara 2011, 87), ami nem tesz említést saját olimpiai tevékenységéről. Úgy tűnik, Kemény goffmanni (1959) értelemben vett alakításai többé-kevésbé elszigeteltek voltak. Egymástól függetlenül volt főgimnáziumi igazgató, békeharcos, olimpiai szervező és egyéb. Ezek az elszigetelt „homlokzatok" aztán a kutatás sajátosságai miatt végleg megpecsételték a Kemény-recepció sorsát.

A társadalmi kapcsolatok hálózatának gráfjában az élek általában kétirányúak. Karinthy példáját parafrazeálva, ha Coubertin ismerőse szeretett volna valamit kérni Keménytől, ugyanúgy

kérhette volna, mint Kemény ismerőse Coubertintől. A tudományos kutatás hálózatának, különösen a hivatkozási rendszernek azonban van iránya (Barabási 2003, 161. skk.): a hivatkozó publikációból mindig eljuthatunk a hivatkozottig. Fordítva ez nem működik. Ehhez járulnak még a nyelvi nehézségek, a hivatkozott szakirodalom beszerzésének problémája, a szakterületen kívülre mutató hivatkozások. Az összkép szomorú: a kutatás nagy része a korábbi hivatkozási rendszer által előre jelzett utat fogja követni az ott meghatározott irányban. Vélhetőleg ugyanott is akad meg, ahol a korábbi kutatások, legyen ez a pont mégoly esetleges is. A hálózat pedig ezen a ponton szakadni kezd, az egységes világ ismeretlen kontinensekre és szigetekre esik szét. Ezt pedig az adott világot meghatározó paradigmán belülről jövő módszerekkel nem lehet megállítani. Végső soron ennek esett áldozatául a Kemény-életmű is, és még ki tudja hány, eddig feltáratlan hálózat. Paradox módon tehát minél nagyobb a hálózat, annál nagyobb az esély, hogy sötétben marad, minél nagyobb ívű az életmű, annál tehetetlenebb a tudomány.

Irodalom

Bara Zsuzsanna (2011): Adalékok Kemény Ferenc élettörténetéhez (1894–1920). In Szabó Lajos – Szőts Gábor (szerk.): *Kemény Ferenc és kora*. Magyar Sporttudományi Társaság, Budapest, 63–87.

Barabási, Albert-László (2003): *Linked*. Plume – Penguin Group, New York.

Bibó István (1997): Canevale, Isidor Marcellus Amandus. In Beyer, Andreas – Savoy, Bénédicte – Tegethoff, Wolf (szerk.): *Allgemeines Künstlerlexikon* XVI,. Saur, München; Leipzig 136.

Boulongne, Yves-Pierre (1998): Pierre de Coubertin: Ses racines et le Congrès du Havre de 1897. In Müller, Norbert (szerk.): *Coubertin et l'olympisme : questions pour l'avenir : rapport du congres du 17 au 20 septembre 1997 a l'Universite du Havre*, CIPC, Lausanne, 34–40.

Butts, M. (1944): The International Bureau of Education, *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science* 235, 10–16.
Coubertin, Pierre de (1897): *Souvenirs d'Amérique et de Grèce*, Hachette, Paris.
Csontváry Kosztka Tivadar (1982): *Önéletrajz*. Az előszót és a jegyzeteket írta Szigethy Gábor. Magvető, Budapest.
Dietinger, Erika (2011): Melchior Hefele. In Beyer, Andreas – Savoy, Bénédicte – Tegethoff, Wolf (szerk.): *Allgemeines Künstlerlexikon* LXXI, Saur, München; Leipzig. 55.
Foskett, D. J. (1961): *Marc-Antoine Jullien: a Pioneer of Documentation Libri*. 11. 1–4. sz., 281–304
Granovetter, Mark S. (1973): The Strength of Weak Ties. *American Journal of Sociology*, 78, No. 6 (May, 1973), 1360–1380.
Goffmann, E. (1959): *The presentation of self in everyday life*. University of Edinburgh Social Sciences Research Centre. Edinburgh.
Karinthy Frigyes (1980): *Címszavak a Nagy Enciklopédiához*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
Kemény Ferenc (1896): Die Olympischen Spiele als Friedensvermittler. Ein Gedenkblat an die Athener Festtage vom April 1896. In von Suttner, Bertha (szerk.): *Die Waffen nieder*. V(7), (1896), 245–248.
Kemény Ferenc (1901): *Entwurf einer Internationalen Gesammt-Academice Weltacademie*. Lampel, Budapest.
Kempelen Béla (1929): Nemesek szócikk. In Újvári Péter (szerk.): *Magyar Zsidó Lexikon*. Budapest, 642.
Kende Zsigmond (1912): Tudományos munka és társadalmi cselekvés. *Szabadgondolat*, 4. sz. 129–132.
Kéri Szabolcs (2011). Solitary minds and social capital: Latent inhibition, general intellectual functions and social network size predict creative achievements. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, Vol 5(3), Aug 2011, 215–221.
Krüzsely József (1951): A nemzetek közötti együttműködés egy magyar úttörője. *Hírünk a világban*, 1. 8. sz., 1–4.
Killanin, L. – Rodda, J. (szerk. 1976): The Olympic Games. Macdonald, London.
Lachaud (1900): Rapport présenté par M. le docteur Lachaud. In Mérillon, D. (szerk.): *Exposition universelle internationale de 1900 Concours internationaux d'exercices physiques et de sports*, 125.

Lennartz, K. (1994): Two women ran the marathon in 1896. *Citius Altius Fortius* 4. 19–20.

Moe, R. [előszó] (1912): *Bibliographie du mouvement de la paix. Littérature pacifiste dans la Bibliothèque de l'Institut Nobel Norvégien*. H. Aschehoug & Company W. Nygaard, Kristiania.

Massey, D. A. et al. (1993): Theories of International Migration: A Review and Appraisal. *Population and Development Review*, 19. No. 3. 431–466.

Milgram, S. (1967): The Small World Problem. *Psychology Today*, 2, 60–67.

Müller, N. (1998): Après un siècle d'Olympisme: regards sur le Congrès du Havre 1897. In Müller, N. (szerk.): *Coubertin et l'olympisme : questions pour l'avenir: rapport du congres du 17 au 20 septembre 1997 a l'Universite du Havre*, CIPC, Lausanne, 44–52.

Nobel jelölési adatbázis, „Kemény" keresőszó, http://130.242.18.21/nobel_prizes/peace/nomination/database.html utolsó lekérdezés: 2012. 11. 27.

Moch, G. (1897): La VIIIe Congrès Universel de La Paix (suite et fin) *Questions Diplomatiques et Coloniales* II. köt., 1897 október 15., 408–420

Peeters, E. (1900): Le Dr. Fr. Kemény. *Etudes de minerva*, no. 11. Ostende, Nouvelle Bibliotheque Pédagogique.

Quanz, D. (1998) Early Coubertin – Internationalism, Democracy and Peace. In Müller, N. (szerk.): *Coubertin et l'olympisme: questions pour l'avenir: rapport du congres du 17 au 20 septembre a l'Universite du Havre*, CIPC, Lausanne, 256–258.

Rossello, P. [P.] (1943): *Les Précurseurs du Bureau international d'éducation, quelques pages inédites de l'histoire de l'éducation*. Genève, Bureau international d'éducation.

Sachsse, R. (2004): *Wilhelm Ostwald: Farbsysteme – Das Gehirn der Welt*. Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe. Ostfildern. Hatje Cantz.

Schantz, O. J. (2008): Pierre de Coubertin's Civilizing Mission In Barney et al. (szerk.): *Pathways: Critiques and Discourse in Olympic Research*- International Center for Olympic Researches, Paris, 53–62.

Szabó Béla (2011): Kemény Ferenc egri működése. In Szabó Lajos – Szőts Gábor (szerk.): *Kemény Ferenc és Kora* 17–23.

Szabó Lajos (2011): A torna-atlétika háború nagy vesztese. In Szabó Lajos – Szőts Gábor (szerk.): *Kemény Ferenc és kora*. Magyar Sporttudományi Társaság, Budapest, 41–53.

Szakály Sándor (2011): Adalékok Kemény Ferenc életútjához. In Szabó Lajos – Szőts Gábor (szerk.): *Kemény Ferenc és Kora*. Magyar Sporttudományi Társaság, Budapest, 9–15.

Siegman, J. (2000): *Jewish Sports Legends*. 3. kiad. Brassey's, Dulles.

Silver, I. (1946): Early Views. *Journal of Educational Sociology*, 20, No. 1, 31–39.

Szikora Katalin (1998): Ferenc Kemény, and the Hungarian Olympic Ideal. In Müller, Norbert (szerk.): *Coubertin et l'olympisme : questions pour l'avenir: rapport du congres du 17 au 20 septembre 1997 a l'Universite du Havre*, CIPC, Lausanne, 132–138.

Szikora Katalin: Kemény Ferenc, a Nemzetközi Olimpiai Bizottság első magyar tagja. In Szabó Lajos – Szőts Gábor (szerk.): *Kemény Ferenc és kora*. Magyar Sporttudományi Társaság, Budapest, 25–39.

Szilágyi Géza: Kemény Ferenc szócikk. In Újvári Péter (szerk.): *Magyar Zsidó Lexikon*, Budapest, 1929.

Táborosi László (2011): Nagy-Becskerek sporttörténetének kezdete Kemény Ferenc korában In: Szabó Lajos – Szőts Gábor (szerk.): *Kemény Ferenc és kora*. Magyar Sporttudományi Társaság, Budapest, 89-111.

Trier, D. (2006): Johann Gfall. In Beyer, A. – Savoy, B. – Tegethoff, W. (szerk.): *Allgemeines Künstlerlexikon* LII, München; Leipzig. Saur, 473.

A kötet szerzői

Beke László CSc (1944) művészettörténész, az MTA BTK Művészettörténeti Intézet főmunkatársa, a Magyar Képzőművészeti Egyetem tanára, számos könyv és tanulmány szerzője, kiállítások rendezője. Érdeklődési területei: a 20. századi és a kortárs művészet, a művészet(-történet) és a médiumok elmélete.

Boreczky Ágnes CSc (1947) főiskolai tanár, a neveléstudomány kandidátusa. 1993-tól az ELTE oktatója, 2005-től az Interkulturális Pszichológiai és Pedagógiai Központ munkatársa. Kutatásai a modernitás és a család, a szimbolikus család, jelenleg elsősorban a családtörténeti narratívák, a multikulturalizmus és a mozdulatművészet témáira irányulnak. 1997-től 2001-ig Széchenyi Professzori ösztöndíjas volt. 2001-ben Fulbright ösztöndíjasként az Egyesült Államokban tanított New Jersey állami egyetemén, a Rutgers Egyetemen. Az MSZT Oktatásszociológiai Szakosztály titkára, az MTA Oktatásszociológiai Albizottságának és a Tanárképzők Szövetségének tagja. Az utóbbi 5 évben megjelent könyvei:Boreczky Ágnes: Majdnem száz év. Budapest: Gondolat, 2009. 307 p.és Boreczky Ágnes (szerk.): Cigányokról-másképpen. Budapest: Gondolat, 2009. 276 p.

Detre Katalin (1953) A Közgazdaságtudományi Egyetemen szerzett diplomát. Személyes találkozások és élmények fordították érdeklődését a mozdulatművészet felé. Kezdetben magánemberként végzett kutatásokat, később bekapcsolódott az MTA Művészettörténeti Inté-

zet munkájába. Részt vett a magánkézben lévő dokumentumok, források felkutatásában és gyűjtésében, a tanuk emlékeinek rögzítésében, kiállítások szervezésében, az eredmények publikálásában. Jelenleg az ELTE BTK Gazdaság- és Társadalomtörténeti Doktori Iskolájának hallgatója. Társadalomtörténeti doktori értekezését a magyar mozdulatművészetből írja.

Fenyves Márk (1973) mozdulatművész, tánctörténész, Dr, Dienes Valéria hagyatékának gondozója. Tanulmányait a Magyar Iparművészeti Főiskola (ma MOME) textilszakán, a Magyar Táncművészeti Főiskola Moderntánc pedagógus szakán, és a Mozdulatművész, Esztétikus Testképző - Kinetológus tanfolyamon (Haynal Imre Egészségtudományi Egyetem Egészségügyi Főiskolai Kar Fizioterápia tanszékének a Magyar Mozdulatkultúra Egyesülettel közös képzése) végezte. Orkesztikai tanulmányait Tatai Mária, Keresztúri Ildikó és Dr. Dienes Gedeon irányításával, a mozdulatművészetet Berczik Sára, E. Kovács Éva, Szöllősi Ágnes, Kármán Judit és Egri Zsuzsa mellett sajátította el. A Magyar Mozdulatművészeti Társulat művészeti vezetője, táncosa, koreográfusa és látványtervezője. Az Orkesztika Alapítvány gondozásában lévő mozdulatművészeti hagyatékok gondozója és feldolgozója. Több kiadvány (Mozdulatművészeti sorozat) szerkesztője.

Fügedi János PhD (1953) néptánckutató és tánclejegyző az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet Népzene és Néptánckutató Osztályának tudományos főmunkatársa, egyetemi docens. Fő kutatási területe a Kárpát-medencei néptáncok lejegyzése és elemzése, a Lábán-kinetográfia tánclejegyző rendszer elmélete és fejlesztése, valamint a tánclejegyzés oktatási és számítógépes alkalmazása. Táncfolklorisztikai terepmunkát elsősorban Erdélyben végzett, gyűjtései eredményeként az MTA BTK Zenetudományi Intézetének Néptánc Archívumát 16.000 méter film- és mintegy százórányi videofelvétellel gyarapította. Több mint harminc éve tanít tánclejegyzést magyar és nemzetközi fórumokon, elsősorban a Magyar Táncművészeti Főiskola néptáncpedagógus képző évfolyamain. Táncírás-elméleti, oktatási és táncfolklorisztika tárgyú könyvek és tanulmányok közreadása mellett néptánc módszertani filmeket is készített. Tíz éve vezeti az MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archívumának film-

digitalizálási munkáit és anyagainak közreadását internetes adatbázisok formájában. 1989 óta döntéshozó tagja a Lábán Kinetográfia Nemzetközi Tanácsának (ICKL), 1991 és 2001 között a testület Kutatási Bizottságnak tagja, 1996-1997-ben a Bizottság elnöke volt, 2007 óta az ICKL Board of Trusties alelnöke.

Lőrinc Katalin (1957) egyetemi docens, táncművész, tánc szakíró, táncpedagógus**.** A Magyar Táncművészeti Főiskola, a Budapest Kortárstánc Főiskola és a Színház-és Filmművészeti Egyetem munkatársa. Tanulmányait az Állami Balett Intézet táncművész szakán (ma Magyar Táncművészeti Főiskola), a brüsszeli MUDRA stúdióban, a London School of Contemporary Dance-ben, és a Magyar Táncművészeti Főiskola táncpedagógus szakán végezte. Felsőfokú újságírói szakoklevelet a MÚOSZ Bálint György Újságíró Akadémia posztgraduális képzésén szerzett. Előadóművészként, a teljesség igénye nélkül, egyebek mellett a a svéd Cullberg Balett, a Pécsi Balett és a bécsi Tanztheater Wien táncművésze volt. Szakíróként számos hazai és külföldi lapban publikált (Táncművészet; Színház; Zene, Zene, Tánc; Ballett International; TanzAffiche stb.). Kutatási területei: a klasszikus, modern és kortárs táncművészet jelenségei, hagyomány és kreativitás viszonya a táncpedagógiában, pedagógiai és didaktikai problémák kezelése a művészetoktatás területén.

Lőrincz Viktor az Eötvös Loránd Tudományegyetem Állam- és Jogtudományi Karán jogász, Bölcsészettudományi Karán művészettörténész diplomát, a Paris 1 Panthéon-Sorbonne egyetemen összehasonlító jogi diplomát, a Paris 5 Descartes egyetemen gazdaságpszichológiai diplomát szerzett, jelenleg doktorandusz hallgató művészettörténetből a párizsi Ecole Pratique des Hautes Etudes-on, valamint jogból a Paris 1 Panthéon-Sorbonne egyetemen, közös irányítású képzésben (cotutelle) az Eötvös Loránd Tudományegyetemmel

Németh András, CSc (1950) az MTA Doktora, tanszékvezető egyetemi tanár ELTE PPK, egyetemi tanár MTF. 1997-2001: Széchenyi Professzori Ösztöndíjas, 2001-2004: Széchenyi István Ösztöndíjas. Az MTA Pedagógiai Tudományos Bizottság, MTA Néprajztudományi Bizottság Tánctudományi Munkabizottság tagja, az MTA PB Neve-

léstörténeti Albizottságának elnöke, a Magyar Pedagógia szerkesztőbizottságának tagja, 2013-tól az MTA választott közgyűlési képviselője, 2006-tól az ELTE Neveléstudományi Doktori Iskola Pedagógiatörténeti Programjának vezetője, a SZTE és a PTE Neveléstudományi Doktori Iskola témavezetője, az SZTE egyetemi habilitációs és neveléstudományi bizottságának külső tagja. Főbb kutatási területe: a magyar neveléstudomány tudománytörténete; a reformpedagógia és életreform, összehasonlító történeti pedagógia, professzió-történet, pedagógiai történeti antropológia. 22 kutatási pályázat (ebből 8 OTKA projekt, 2 OMAA, 2 TÁMOP részprojekt) témavezetője, több hazai és nemzetközi kutatás, illetve kutatócsoport résztvevője, több külföldi egyetem vendégoktatója, számos könyv és tanulmány szerzője.

Tészabó Júlia PhD (1950) Az ELTE magyar, francia, majd művészettörténet szakán végzett. A Debreceni Egyetemen szerzett PhD-fokozatot. Az ELTE PPK Pedagógiatörténeti Tanszékének munkatársa. Kutatási területe: kultúrtörténet, gyermekkortörténet, játéktörténet.

Vincze Gabriella (1979): művészettörténész, az MTA BTK Művészettörténeti Intézet munkatársa. Az ELTE Művészettörténet-tudományi Doktori Iskolájában szerzett PhD-abszolutóriumot, doktori értekezését a magyar mozdulatművészet történetéből írja. 2011-ben két hónapot az USA-ban, 2012-ben három hónapot Párizsban tartózkodott-,ahol szakmai tanulmányút keretében a korárs- illetve a 2. világháború közötti táncot tanulmányozta. Fő kutatási területei: tánctörténet illetve a tánc és képzőművészet kapcsolata a 20.században, képzőművészeti adaptációk és jelenségek a kortárs táncban, tánc-és mozgásfotográfia.