

Vincze Gabriella

Klasszicizáló tendenciák és gótikus reminiszcenciák a magyar mozdulatművészetben

Koreográfiák, elméletek és azok helye a korszak táncművészetében

A magyar mozdulatművészet recepciótörténete többnyire vagy iskolák ismertetésére, vagy – igen egyoldalúan – kizárólag az iskolák avantgárd mozgalomként való bemutatására korlátozódik. Ugyanakkor a magyar mozdulatművészet nemcsak az „izmusokhoz” kapcsolódott, hanem a szecesszióhoz és az eklektikához is. Tanulmányomban a kezdeteket meghatározó klasszicizáló jelenséggel és a szörványként jelentkező gótikus reminiszcenciákkal foglalkozom.

Előzmények

A 18. század második felében a művészek és a tudósok figyelme ismét az ókor felé fordult. Minden művelt ember számára, aki valamit is adott magára, szinte kötelezővé vált, hogy elzarándokoljon Itáliába vagy Görögországba. Nemcsak a művészetben, hanem a divatban is hódított a „görögös stílus”. Friedrich Melchior Grimm *Correspondance littéraire, philosophique et critique... depuis 1753 jusqu'en 1769* című munkájában 1763. május 1-jén a következőket írja: „Párizsban minden »à la grecque« [görögös]. Hölgyeink »à la grecque« frizurákat hordanak, ficsúrjaink restellnék, ha tubákosszelencéjük nem »à la grecque« volna.”¹ Winckelmann 1755-ben a *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban* című értekezésében a „nagyvá válás” útját a régiek, mégpedig az ókori görögök utánzásában látta.² Winckelmann művében hosszan írt az emberi testről és a testmozgásról. A testet a szépség letéteményesének tartotta, példaként állítva kora elé a görögök rendszeres testmozgását, amely szép kontúrokat adott a testnek. Ugyancsak a szépség kultuszának jegyében írt arról, hogy a tornatermekben és a színházakban az emberek

Vincze Gabriella művészettörténész, az MTA BTK MI munkatársa. Az ELTE Művészettörténet-tudományi Doktori Iskolájának hallgatójaként értekezését a magyar mozdulatművészet történetéből írja. 2011–2012-ben több hónapos szakmai tanulmányúton vett részt az Egyesült Államokban és Párizsban. Kutatási területe: tánc-történet, tánc és képzőművészet kapcsolata a 20. században, akt-, tánc- és mozgásfotográfia, több kiállítás kurátora és kiadvány szerkesztője a témákban.

Gabriella Vincze is an art historian and a research fellow of the Institute of Art History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences. As a student of the Art History Doctoral Program at Eötvös Loránd University, she is currently writing her thesis on the history of Hungarian movement art. In 2011–2012 she participated in a study trip for several months in the United States and Paris. Areas of research: history of dance, the relationship between dance and the fine arts in the 20th century, photography of movement, dance and the nude. She has curated several exhibitions and edited numerous publications on the subject.

¹ Friedrich Melchior GRIMM: *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1769*. 3: 1761–64. Paris, Chez Furne, Libraire, 1829. 224–225.

² Johann Joachim WINCKELMANN: *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban*. In: Uő: *Művészeti írások*. Vál., utószó TIMÁR Árpád. Budapest, Helikon, 2005. 5–48: 10–11. Tanulmányomat azért szeretném Winckelmann-nal, és nem a mozdulatművészet közvetlen filozófiai előzményeivel (Nietzschével) bevezetni, mert a 18. század végén fellépett világ- és értékrendi válság következtében sürgető igény mutatkozott a társadalomban az „új harmónia” megteremtése iránt. Az irányok pedig változatosak: egzotizmus, gépi vagy munkáskultúra, új vallási vagy életmódmozgalom. Ennek egyik vetülete volt a visszatérés a görög kultúrához.

meztelenül mozogtak, utcai öltözetük pedig laza volt, mivel a szoros ruhák elszorították és nem hagyták volna érvényesülni a test esztétikai értékét.

Noha Winckelmann már megfogalmazza a századforduló testkultúra-mozgalmainak több elvét, azoknak a mozgás, a testmozgás és tánc területére való átültetésére másfél évszázadot várni kellett, minthogy a 18. században a test reformjára még nem került sor. Csak néhányan – mint például Johann Christoph Friedrich GutsMuths – hangsúlyozták a testkultúra jelentőségét. GutsMuths *Tornagyakorlatok az ifjúság számára* (1793) című könyvében a görögök mintájára az ifjúság nevelésében nagy szerepet szánt a testgyakorlásnak.³ A táncreformok, amelyek végül a modern táncot életre hívták, nem táncelőadásokkal összefüggésben, hanem egy másik terület, a zene és a színház szolgálatában születtek meg. A kibontakozásukat elősegítő filozófiai háttér a Jean-Jacques Rousseau *Discours sur l'inégalité parmi les hommes (Értekezés az emberek közötti egyenlőtlenségről, 1754)* című munkájában megjelent visszatérés a természethez, azaz a természeteshez (a természetes testmozgáshoz) elve biztosította. Winckelmann a testre is kiterjesztve a természet vizsgálatát a maga korát az ókornál elpuhultabb társadalomnak tartotta, amelyben nem áll rendelkezésre a szépség természeti mintája, ezért, véleménye szerint, annak híján az antik szobrok által közvetített természeti mintákhoz kell fordulnunk.

Az antik szobrok, műalkotások által közvetített „eredendő természeti szépség” a magyar mozdulatművészet első írásait is meghatározó gondolat lesz. Mielőtt azonban áttérnénk a konkrét mozdulatművészeti elméletekre, mindenképp néhány szót kell ejtenünk Friedrich Nietzsche táncfilozófiájáról, a közvetlen példaadóról, hiszen hazai recepciótörténete is igen jelentős. A Nietzsche-értelmezések sorát 1900-ban Madzsar Alice bátyja, Jászi Oszkár indítja el. Nietzsche a modern tánc születésére is nagy hatással volt, minthogy Isadora Duncan, felhagyva a műtárgyak szemlélésével, végül a párizsi Operaház könyvtárában kötött ki, ahol olvasmányai végeztével egyik mestereként Nietzschét nevezte meg.⁴ 1904-ben egy dionüszoszi szólót alkotott, a *Bacchanáliát*. Ugyanakkor Nietzsche ritmussal kapcsolatos tanulmányai a Dalcroze-irányzat követőinél leltek fogadtatásra. Az *Über den Rhythmusban* (1875) Nietzsche az emberi létezésre a formák és a ritmus együtteseként tekint, és ezzel nagy hatást gyakorol Dalcroze tanítványára, Rudolf Bodéra.⁵ Nietzsche írásai a magyar mozdulatművészeti körökben is ismertek voltak. „A legmagasztosabb dolgokra csak táncsal lelhetek magyarázatot” – mondja Nietzsche egyik dalában Zarathustra. Ugyanakkor a szerző táncsal kapcsolatos megjegyzései többnyire elszórtan lelhetők fel írásaiban. 1870 és 1872 között, *A tragédia születésén dolgozva*, a görög metrikát és ritmust vizsgálta, ami óhatatlanul – mivel a ritmus egyszerre alkotórésze a táncnak, a zenének és a költészetnek – a táncra irányította a figyelmét.⁶ Gondolkodására hathatott Wagner színpadelmélete is, amely szakítva a szövegközpontú színjátékkal, magát a színpadon megvalósuló produkciót helyezte előtérbe. Wagner színpadán a zenének, a látványnak és a mozgásnak összhangban kellett lennie, ennek megfelelően a színészek mozgásának követnie kellett a zene ritmusát vagy tartalmát. Ugyanakkor, ismerve Nietzsche fiatalkori zenetanulmányait, nem szabad Wagner hatását művében túlértékelnünk.⁷ *A tragédia szü-*

³ ZALETNYIK Zita: Mozgásrendszerek történeti megközelítése. In: *A gyógyító mozgás művésze. Madzsar Alice emlékének*. Szerk. ZALETNYIK Zita–REPISZKY Tamás. Budapest, Semmelweis, 2012. 17–26: 21.

⁴ Isadora DUNCAN: *Életem*. Budapest, L'Harmattan, 2009. 68–69.

⁵ Inge BAXMANN: Nietzsche et la culture du corps et de la danse en Allemagne. In: *Etre ensemble – Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*. Ed. Claire ROUSIER. Pantin, Centre national de la danse, 2003. 41–64: 52–53.

⁶ Ritmusról szóló írásai: *Griechische Rhythmik; Rhythmische Untersuchungen*. Szemben a korabeli elméletekkel (Philipp August Böckh, Johann Gottfried Heinrich Bellermann, Rudolf Westphal) Nietzsche eltérőnek találta a modern és az ókori ritmust, a helyes ókori metrika megtalálása pedig fokozatosan a tánc felé terelte.

⁷ Christophe CORBIER: *De Nietzsche à Maurice Emmanuel: danse et hellénisme. Séminaire Modernités antiques. La littérature occidentale (1910–1950) et les mythes gréco-romains*. Séance du 7 novembre 2008, Université de Paris 13. Lásd:

letése, avagy Görögség és pesszimizmus (1872) című írásában Nietzsche Schopenhauer akarat és képzelet ellentétpárja mentén a görög lélek kettősségét, az apollóni és a dionüszoszi oldalt vázolta fel. Dionüszoszinak az eksztatikus tánc és a zene, míg apollóninak a plasztikus művészetek feleltek meg. Rabinovszky Máriusz, átvéve Nietzsche apollóni–dionüszoszi fogalompárját, *A tánc* című 1946-os könyvében a táncművészet lehetőségeit hat ellentétpárba rendezte, amelyek közül az első ellentétpár annak nyomán a dionüszoszi (önfeledt) vagy apollóni (öntudatos) tánc volt.⁸

Nietzsche és görögség az 1910-es évek magyar szellemi életében

Az 1900-as és az 1910-es években Dienes Valériát szoros, mondhatni mindennapi kapcsolat fűzte Babits Mihályhoz, akit gyerekkora óta ismert. Valószínűleg táncsal kapcsolatos kérdésekről is szó eshetett közöttük: hiszen rendszertana kidolgozásakor Dienes Valéria a szimbolika kifejezést Babitscsal együtt fogalmazta meg.⁹ Érdeklődésük hasonló: Dienes Valéria Párizsban Henri Bergson filozófiai óráit látogatta, mestere több művét – így *A nevetést* is – ő ültette magyarrá. Babits költészetére szintén nagy hatást gyakorolt Bergson, akiről tanulmányt írt a *Nyugatba*. Ugyanígy közös az antikvitás iránti vonzalmuk. Míg Dienes Valéria Párizsban Raymond Duncan tanítványaként spártai tornát tanult, és itthon ennek mintájára meghonosította a görög tornát, illetve a görög hatásokról árulkodó táncot, addig Babits korai költészetét antikizáló hatások jellemezték. Ebben az időszakban írta a *Laodameiát*, a *Danaidákat*, a *Hegesó sírja*, a *Klasszikus álmok...* és a *Bakhánszlárma* című verseket, amelyeket Kelevéz Ágnes tanulmányában a nietzschei dionüszoszi–apollóni ellentétpár szerint csoportosított.¹⁰

Dienes Valéria az 1910-es években ugyancsak mindennapos érintkezésben állt Babits barátjával, Szilasi Vilmossal, aki 1908-ban a *Nyugatban* jelentette meg *Görög derű* című írását, amelyben határozottan szembefordult a winckelmanni görögségesszéménnyel.¹¹ Babits korai antikizáló művészete kapcsán közismert, hogy a költő és író az angol Walter Pater *A renaissance* című könyvében keresztül ismerte Winckelmann munkásságát. Paternek nemcsak a reneszánszról, hanem a görög művészetről szóló könyvét is olvasta.¹² Azt nem tudni, hogy Dienes Valériára mennyire hatott Pater, mindenesetre a *Világ* 1919. december 2-i cikke párhuzamot vont köztük: „amit Walter Pater az irodalom terén elvégzett, azt a feladatot vállalta magára az Orkesztikai Társaság a testi kultúra [terén] [...] Miss Maud Allan, Dalcroze és a többi neoklasszicista dacára is új utakon.”¹³ *A tragédia eredete* ebben az időben Fülep Lajos fordításában – a Filozófiai Írók Társaság sorozatában – már magyarul is elérhető volt. Itt kell kitérnünk a magyar mozdulatművészet szellemi közegére: elsősorban nem a Galilei-körre gondolok, hanem – az 1910-es

http://www.fabula.org/atelier.php?De_Nietzsche_%26agrave%3B_Maurice_Emmanuel%3A_danse_et_hell%26eacute%3Bnisme (letöltés ideje: 2014. március 17.).

⁸ RABINOVSZKY Máriusz: *A tánc*. Budapest, Anonymus Irodalmi és Művészeti Rt., 1946. 44–47.

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

¹⁰ E felosztás szerint apollóni a *Hegesó sírja*, a *Klasszikus álmok...*; dionüszoszi a *Bakhánszlárma* és a *Danaidák*. Lásd KELEVÉZ Ágnes: *Hegesó sírjától Beardslay önarcképéig. Képzőművészeti ihletések a fiatal Babits költészetében*. *Vigilia*, 73. 2008. 2. 97–110: 100.

¹¹ *Babits–Szilasi levelezés (Dokumentumok)*. Szerk. GÁL István–KELEVÉZ Ágnes. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Népművelési Propaganda Iroda, 1979. 5.

¹² BARTAL Mária: „Medúza-tekintet”. Babits Mihály antikvitásképének néhány meghatározó vonása korai írásaiban. *Literatura*, 34. 2008. 3. 332–349: 334.

¹³ S.: Orkesztika. *Világ*. 1919. december 2. (Újságkivágat az Orkesztika Alapítvány – MOHA – Mozdulatművészek Háza – Mozdulatművészeti Gyűjtemény [a továbbiakban OA-MGY] tulajdonából.) A dátum vagy az újság címe valószínűleg elírás, a lapnak ebben a számában nem található a cikk.

évekről lévén szó – a Zalai Béla vezette szellemtudományok képviselőinek társaságára, amelynek tagjai között található Dienes Pál, Dienes Valéria, Szilasi Vilmos és Lukács György, majd ennek utódára, a Vasárnapi Körre, amelynek szintén tagja volt Dienes Valéria, Szilasi Vilmos, Lukács György, illetve Fülep Lajos.¹⁴ Ebben a környezetben már mozdulatművészetről is szó eshetett, hiszen az 1910-es években az Iparművészeti Iskola helyén működött egy női továbbképző tanfolyam, amely a Vasárnapi Körhöz kapcsolódott, és ahol a kör tagjai közül többen tanítottak. Ráadásul Zalai Béla felesége, Máté Olga Dienes Valéria korai időszakának kizárólagos fotográfusa volt.¹⁵ Dienes Valéria görögségképét vizsgálva a legfontosabb talán, hogy elkülönítsük egymástól Isadora Duncan és Raymond Duncan tevékenységét, hiszen bár testvérek voltak, a görög táncról vallott nézeteik igen különbözőnek mondhatók. Raymond Duncan mind a lélektan, mind a filozófia iránt sokkal fogékonyabb volt, mint testvére. Mozdulatkincse, amelyből Dienes Valéria kiindult, letisztult geometriájával inkább apollóninak mondható.¹⁶ Természetesen a megvalósult táncokban mindnyájuknál (Dienes Valériánál, Raymond Duncannál és Isadora Duncannél) keveredtek a dionüszoszi és az apollóni jegyek. Az 1920-as évek elejéről ismert két – feltehetően Nizzában készült – fotó, amelyeken Raymond Duncan kolóniájában Dienes Valéria társaival együtt láthatóan egy akár bacchikusnak is nevezhető táncot jár.¹⁷

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

Noha a képzőművészetben az antikvitás művészete rendszeresen vissza-visszatérő példaképnek számított, a mozgásban és a táncban az ókori minták feltámasztására az első kísérletek a 19. század végén és a 20. században születtek. Rabinovszky Máriusz *A test kultúrájának lehetőségei* című 1922-es gépiratában az antikvitás kultuszát a testkultúrában a test és a szellem egységének helyreállítására tett kísérletként magyarázza. Ahol a mozgás nem pusztán sport, hanem a lélek legeredendőbb kifejezője a mozdulat által, lehetőség arra, hogy a test a szellem eszközévé váljon. A szellem egyoldalú kultúrájának időszaka, illetve a lélektelen sport megjelenése után – mint írja – „Történelmi iskolázottságunk mellett, mi sem természetesebb, minthogy hátrafelé tekintettünk. Létezett-e valamilyen kora az elmúlt időknek, mikor test és lélek egyenletes kiművelésnek örvendett. Önmagától kínálkozott a paradigma [...] vissza a görögökhöz.”¹⁸ Ennek egyik első képviselője François Delsarte (1811–1871) színész és beszédtanár, aki színészek számára fejlesztette ki módszerét, hogy azok a színpadon helyesen mozogjanak. Habár módszereit nem írta le, a tanítványai révén tovább hagyományozódott Delsarte-jegyzetek itthon többek között Madzsar Alice-hoz is eljutottak. Tanítványai és követői révén, akik közé sorolhat-

¹⁴ *Babits–Szilasi levelezés (Dokumentumok)*. 1979. i. m. 5.

¹⁵ MTA BTK MI, Adattár, MDK-C-I-133, Siminszkykyné Budai Piroska gyűjtése a Női Továbbképző Iskoláról és a Vasárnapi Körrel. Az iskolában Dienes Valéria is tanított. Máté (Mauthner) Olga és Dienes Valéria nem csak Zalai Bélán keresztül ismerhették meg egymást. Máté Olga testvére, Berkesné Máté Mela szintén mozdulatművész volt, aki 1916-ban Budapesten iskolát működtetett. Lásd E. CSORBA Csilla: *Máté Olga fotóművész: „nagy asszonyi dokumentum”*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Helikon, 2006.19.

¹⁶ Szemben Isadora Duncan szabadabb, inkább dionüszoszinak nevezhető táncaival.

¹⁷ OA-MGY, dvh-f-00615 és dvh-f-00265.

¹⁸ RABINOVSKY Máriusz: *A test kultúrájának lehetőségei*. 1922. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (a továbbiakban: OSZMI) Táncarchívum, Szentpál Olga hagyatéka, 32-es fond, gépirat. Rabinovszky szóhasználata alapján feltételezhető, hogy e cikkére hathatott Dienes Valéria táncelmélete, ugyanakkor az mondanivalójában emlékeztet Raymond Duncan 1914-es előadására is.

juk Bess Mensendiecket (Madzsar Alice mesterét), gyakorlataiból új gimnasztikai rendszer jött létre. A delarte-i esztétika egyik gyakorlati eleme a „szobormintázás” volt: a klasszikus szobrok pózainak saját testünkre való áttétele, amelynek célja az ókori szépség megvalósítása volt az egyénen.¹⁹ Delsarte számos táncművészre hatott, egyebek mellett Isadora Duncanre, a szabad tánc egyik megalapítójára. A másik jelentős előzményként Maurice Emmanuel (1862–1938) francia zenetudós említhető, aki 1896-ban, amikor Nietzsche már ismert volt Franciaországban, de Isadora Duncan még nem érkezett meg Párizsba, munkatársa, François-Auguste Gevaert *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité* (1875–1881) című művének kiegészítéseképpen könyvet írt a görög táncról *La danse grecque antique d'après les monuments figurés* címmel. Emmanuel az antik műalkotások (festett vázák, reliefek), a költészet, a dalok, a tragédia és a komédia ritmusa, illetve a táncról fennmaradt írások segítségével az ókori táncok (az orkesztika) rekonstrukcióját kísérelte meg, mivel nézete szerint azokban – szemben a saját korával – még megvolt a zene, a tánc és a költészet egysége.²⁰ Nem tudjuk, hogy Emmanuel olvasta-e vagy csak közvetve, Gevaerten keresztül ismerte Nietzsche műveit, ám a két szerző, Nietzsche és Emmanuel ókori zenével kapcsolatos olvasmányai gyakran azonosak.²¹ Emmanuel könyvében néhány helyen (például amikor arról értekezik, hogy némely vizuális ábrázoláson a görögök nem tartják be az euritmia, és láthatóan önkívületi állapotban vannak) a Nietzsche dionüszoszi görögsgéket támasztja alá.²² Emmanuel könyvét ismerte Emile Jaques-Dalcroze is, aki szintén a zene és a tánc elválaszthatatlan egységét vallotta. Tamara Levitz a Christoph Willibald Gluck zenéjére készült *Orfeusz és Euridiké* című, 1913-as helleraui előadás kapcsán rámutat arra, hogy a koreográfiát nemcsak a mitológiai témaválasztás és az antik ruházat, hanem a mozdulatok is antikizálóvá tették: Euridiké temetésének több mozzanatát Dalcroze Emmanuel könyvéből kölcsönözte.²³ A legfontosabb előzmény azonban kétségkívül Isadora Duncan. Nem mint kimagasló táncművész, sokkal inkább mint egy olyan karizmatikus személyiség, aki megfelelő időben, egy, már a változásra nyitott korban, táncával elindította a balettművészetben a változást, és a modern tánc megteremtője lett (1–2. kép).



1. kép. Isadora Duncan dionüszoszi tánca az athéni Dionüszosz színházban. Forrás: André LEVINSON: *La danse d'aujourd'hui*. Paris, Editions Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929. 147.

¹⁹ DIENES Gedeon: *A mozdulatművészet története*. Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2005. 75.

²⁰ Maurice EMMANUEL: *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Paris, Hachette, 1896. 1.

²¹ CORBIER 2008. i. m. 7. lábjegyzet. NIETZSCHE *Griechische Rhythmik* (1870–1871) és EMMANUEL *Traité de la musique grecque* (1913) című értekezésében egyaránt hivatkozik Philipp August Böckh, Rudolf Westphal, Wilhelm von Christ, August Rossbach és Johann Hermann Heinrich Schmidt művére.

²² EMMANUEL 1896. i. m. 326–327.

²³ Tamara LEVITZ: In the Footsteps of Eurydice. Gluck's Orpheus und Eurydice in Hellerau. 1913. *Echo*, 3. 2001. 2. 13. pont. Az általam használt online verzió: <http://www.echo.ucla.edu/Volume3-issue2/levitz/index.html>, letöltés ideje: 2013. augusztus 27. A nagyon általános példán túl: a gyászoló nimfák lassú, klasszikus sétája, ahogyan a testsúlyt áthelyezték egyik lábukról a másikra, nemcsak Dalcroze módszerével vágott egybe, hanem Emmanuel orkesztikai alapelveivel is; a temetési tánc kapcsán pedig a szerző megjegyzi, hogy az Emmanuel által a klasszikus ókori temetési táncoknál leírt szimbolikus gesztusok (az egyik alak a mellét veri) Dalcroze *Orfeusz és Euridiké*jében is láthatók voltak.



2. kép. Isadora Duncan az Erechteion kariatidái előtt.
Forrás: LEVINSON 1929. i. m. 149.

Isadora Duncan *My Life (Életem)* című önéletrajzában többször ír arról, hogy bátyjával, Raymond Duncannel a nagy múzeumok – a British Museum és a Louvre – görög műtárgyait tanulmányozták: „Időnk java részét a British Múzeumban töltöttük, ahol Raymond vázlatokat készített az összes görög vázáról és domborműről. Én pedig megpróbáltam ezeket úgy kifejezni, ahogy szerintem a zene összhangba kerül a láb ritmusaival, a dionüszoszi fejtartással, valamint a thürszosz rázásával.”²⁴ Isadora Duncan 1900-ban Európába költözött, ahol legelőször Magyarországon lépett fel nagy nyilvánosság előtt. A táncosnő magyarországi tartózkodásáról az egyik legkorábbi adat a *Magyar Nemzet* tudósítása, amely szerint a Lipótvárosi Kaszinó 1902. március 17-én Isadora Duncan közreműködésével művészestélyt rendezett.²⁵ A közreműködő művésznők közül Márkus Emília színésznő – férje, Pulszky Károly családja révén – ekkortájt kapcsolatban áll az orkesztika későbbi megalapítójával, Dienes Valériával, az orkesztika későbbi megalapítójával, aki először Pulszkyékkel látta Isadora Duncan táncát.²⁶

Isadora Duncan magyarországi előadásait, az Uránia Színpadon 1902. április 20-án történt debütálását és azt követő turnéját a kritika ellentmondásosan értékelte. Elsősorban azt kifogásolták táncában, hogy görögösége kissé mondvacsinált, legfeljebb stilizált ruhája emlékeztet az antik görögökére.²⁷ A táncosnő sem tagadta, hogy koreográfiái távol esnek az antik görögöktől: „Bár a táncaim inspirációi a görögöktől származnak, nem igazán görögök, hanem nagyon modern, saját elképzelések” – nyilatkozta.²⁸ Ugyanekkor arról is beszélt, hogy bár megpróbálta a régi görög zenét alkalmazni táncaihoz, nem járt sikerrel. A bizánci görög kóruszenére sem tudott táncolni, így inkább modern zeneszerzők műveit használta fel.²⁹ A Duncan-rendszer követői a zenehasználat kérdésében nem mindig voltak olyan nyitottak, mint Isadora: a kisebbségben lévő ortodoxok számára a táncosnő nyitása a modern művészet felé eretnekségnek számított.³⁰ Isadora Duncan nyilatkozatában, de akár az Uránia Színház programját nézegetve is – az antik görög kultúra meghatározását illetően – rögtön feltűnhet egy fogalmi zavar. Úgy látszik, hogy az antik görög, a bizánci és a reneszánsz művészet a korszakban nemegyszer azonosnak, egymással helyettesíthetőnek vagy felcserélhetőnek

²⁴ DUNCAN 2009. i. m. 51.

²⁵ N. n.: Multságok, művészestély. *Magyar Nemzet*, 21. 1902. 64. 11.

²⁶ Az *orkesztika* szó a görög *orkheomai* 'mozdulni, táncolni' igéből származik. A görögök mozgásrendszerét példaképként tekintő, azt felelevenítő, vagy abból kiinduló mozgásművészeti rendszer. Dienes Valéria visszaemlékezésében írja le, hogy a Pulszky-családdal együtt nézte meg Isadora Duncan 1902-es előadását az Urániában (az iratanyag magántulajdonban található).

²⁷ A táncosnőről fennmaradt rövidfilmet, Edward Gordon Craig vagy Abraham Walkowitz vázlatait, Arnold Genthe fotográfiáit nézve stílusáról megállapítható, hogy – bár egy-két mozdulata visszavezethető az ókori görög ábrázolásokra – az inkább egy maga által kifejlesztett, dinamikus tánc lehetett.

²⁸ Isadora Duncan raps Maud Allan, Says She Gave Younger Dancer Tickets and Now She Never Heard of Her! *New York Times*, 1908. augusztus 9. Special Cable to The New York Times, Part three special cable news section, Page C3.

²⁹ Isadora Duncan raps Maud Allan 1908. i. m. C3.

³⁰ DIENES Valéria: Művészet és testedzés. *Magyar Iparművészet*, 18. 1915. 5. 226–237: 227.

számított. Isadora Duncan egyik számát Botticelli *Primaverája* ihlette, amely előtt napokig ült, de visszaemlékezéséből kiderül, hogy ugyanígy hatottak rá Fra Angelico képei, amelyeket addig nézett, míg az angyalok táncolni nem kezdtek. A tánc történet atyja, André Levinson Isadora Duncan fiatalkori művészetét művészettörténeti perspektívába helyezve párhuzamot von



4. kép. Máté Olga: Markos György és Mirkovszky Mária a „Fény és árnyék”-ban (?), 1917. Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Adattár (a továbbiakban SZM–MNG), jelzet: 24258/album/7.



3. kép. Fokin *Daphnis és Chloé*-koreográfiája (nimfák), 1912. Forrás: Charles MERYEL: *Ladieu aux Ballets Russes. Comœdia illustré*, 4. 1912. 18. 190–195: 193.

a táncosnő és az angol preraffaeliták között: mind Duncan, mind a preraffaeliták művésze az akadémista klisék ellenében született meg. A múlt és a primitív ártatlanság iránti vonzalmon túl Isadora Duncan táncaiban a pogány, antik művészet és a quattrocento festmények jellemzői ötvöződnek, írta Levinson.³¹

Az Isadora Duncan táncait ért támadások kapcsán érdemesnek tűnik megvizsgálni, hogy mit jelentett a korszak táncművészetében az utánczás, illetve az antik mintaképek követése. Ám mielőtt erre rátérnénk, az Orosz Balett néhány előadását is meg kell említenünk. Köztudomású, hogy az Orosz Balett 1912 márciusában és decemberében többször fellépett a Magyar Királyi Operaházban. Az 1912. december 29. és 1913. január 8. közötti programban a *Tűzmadár*, a *Szilfidek*, a *Karnevál*, a *Rózsá lelke*, a *Kleopátra*, a *Polovec táncok*, vagy például az *Egy faun délutánja* is szerepelt. Mirkovszky Mária hagyatékában rajzok lelhetők fel néhány Leon Bakst-kosztümtervről (a *Daphnis és Chloé*, a *Spártai Heléna* és az *Egy faun délutánja* kosztümjéről). Ezek egyikének, az *Egy faun délutánja* nimfájának öltözékét megörökítő rajznak a hátulján Mirkovszky Mária édesanyjának,

³¹ André LEVINSON: *La danse d'aujourd'hui*. Paris, Editions Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929. 154. Isadora Duncan *Primaverája* mintha – kissé Botticelli törékeny, meditatív hangulatával megfűszerezve – egy Lorenzo di Credi-festményről lépett volna le.

Greguss Gizellának műhímezésért 1150 korona összegről kiállított kivitelezési számlája látható. Lehetséges, hogy az Orosz Balett kosztümjei szállítás közben megsérültek, ezért keresniük kellett egy ismert helyi iparművészt, Greguss Gizellát.³²

Visszatérve Isadora Duncanre és az Orosz Baletthez fűződő kapcsolatára, a táncosnő 1904. decemberi szentpétervári táncelőadásai óriási feltűnést keltettek, és ez a mai napig érezteti ha-



5. kép. Auguste Bert: Vaclav Nizsinszkij és Lydia Nelidova az *Egy faun délutánjában*, 1912. Forrás: Lincoln KIRSTEIN: *Nijinsky Dancing*. New York, Alfred A. Knopf, 1975. 127.

tását: a duncani mozdulatművészet egyik központjává Oroszország vált. Az Orosz Balett korai előadásainak koreográfusára, Mihail Mihajlovics Fokinra nagy hatást gyakorolt Isadora Duncan tánca, olyannyira, hogy a következő évben már egy részben görögös koreográfiát tervezett *Ácisz és Galatea* (1905) címmel. A darabot később továbbiak követték – egyetértésben Szergej Pavlovics Gyagilevvel, a Orosz Balett társulat vezetőjével, aki szintén felismerte, hogy a korabeli közönség fogékony az antik témák iránt. Fokin, akárcsak Isadora Duncan, könyvekből igyekezett a görög táncról és vázafestészetről szerzett ismereteit bővíteni.³³ Fokin nemcsak mozdulataiban és ruházataiban szerette volna az antik Hellászt feleleveníteni: a *Daphnis és Chloé* című koreográfiáját eredetileg görög zenére mutatták volna be, ám Rimszkij-Korszakov tapasztalata az antik zene rekonstruálhatatlanságáról meggyőzte a koreográfust, hogy inkább Ravellel dolgozzon együtt.³⁴ Az Orosz Balett görög témájú koreográfiái (*Nárcisz, Spártai Heléna*) közé tartozó *Daphnis és Chloé* nimfái nemcsak az *Egy faun délutánjának* nimfáit, hanem Dienes Valéria korai koreográfiáit is eszünkbe juttathatják (3–4. kép). Mint említettem, Greguss Gizella tulajdonában Bakszt-kosztümtervekről készült rajzok is

voltak. Ezek mindegyike az Orosz Balett görögös műveiről készült, így nem tűnik túl merész kijelentésnek, hogy a Dienes-iskolában ismerték és tanulmányozták az Orosz Balett görögös koreográfiáit.³⁵ Mozdulatkincsében, erőteljes profilozását tekintve ugyanakkor Vaclav Nizsinszkijnek az *Egy faun délutánja* koreográfiáját is a klasszicizáló művek közé sorolhatjuk (5. kép).³⁶

³² A másik és lehetséges változat szerint a Dienes-iskola egyik koreográfiájához készítették azt.

³³ Mihail Mihajlovics FOKIN: *Az ár ellen*. In: *Uő: Az ár ellen*. Bev., jegyz. KÖRTVÉLYES Géza. Budapest, Gondolat, 1968. 19–233: 102–103. (A továbbiakban: FOKIN 1968a.)

³⁴ FOKIN 1968a. i. m. 200–201.

³⁵ Ezt megerősíti, hogy 1915-ös tanulmányában Dienes Valéria párhuzamot vont az Orosz Balett és Raymond Duncan között: „Ez a közlemény Raymond Duncan rekonstruált görög tornarendszerét akarja bemutatni, melynek művészi táncokká való feldolgozását Isadora Duncan és tanítványainak előadásáiból s a legnagyobbbbrészt erre az alapra épült orosz balettekből ismerjük.” DIENES 1915. i. m. 226.

³⁶ A Raymond Duncan- és Dalcroze-tanítvány Marie Rambert csak később, a *Tavaszi áldozat* koreográfiájának tervezése-

Nem véletlenül: 1910 őszén Nizsinszkij, Bakszt és Gyagilev – a Duncan testvérekhez hasonlóan – Görögországba és Krétára utaztak, hogy ott tanulmányozzák az antik művészetet.³⁷ Mihail Fjodorovics Larionov egy mulatságos anekdotán keresztül az *Egy faun délutánja* gesztusainak ihlető forrásául a Louvre műtárgyait jelölte meg. A történet szerint az *Egy faun délutánja* tervezése közben Nizsinszkij és Leon Bakszt megbeszéltek, hogy a Louvre antik gyűjteményénél ismét találkozni, mivel tájékozódni akartak a korszak stílusában. Ám Bakszt odaérve nem találta Nizsinszkijt, mert míg ő a földszinten az archaikus görög részen tartózkodott, Nizsinszkij az első emeleten az egyiptomi művészetet tanulmányozta.³⁸ A földszinti görög és az első emeleti egyiptomi művészet közti differencia megjelent a kortársak dilemmájában is, ugyanis nem tudtak megegyezni abban, hogy pontosan melyik korszakban vagy műfajban keressék a koreográfia ihlető forrását. Henry Gauthier-Villars az *Egy faun délutánjáról* írt kritikájában rámutatott arra az értelmezési nehézségre, amelyet a korban elszaporodó antik inspirációk okoztak: „a térdhajlat ráncolata a német múzeumokból származik, a válltartás a Louvre-ban volt megfigyelve, az alsó kar tartása pedig a National Gallery gyűjteményéből származik” – gúnyolódott. Majd megjegyezte: még a szakértők sem tudnak megegyezni abban, hogy a mozdulatok honnan származnak, míg egyesek az első ión szobrokra (Reynaldo Hahn), mások az etruszk vázafestészet emlékeire (Joseph Bois) ismernek rá azokban.³⁹

Az antik mintaképek utánzása a korszak táncművészetében

A mintaképek azonosítása során nehézséget okoz, hogy nemzedékről nemzedékre megfelelőeket kerestek az antik művészet emlékei és Isadora Duncan tánca, illetve Nizsinszkij az *Egy faun délutánja* koreográfiája között, pedig mindkét művész hangsúlyozta, hogy számukra az antik művek csupán inspirációul szolgálnak: „Inkább az archaikus görögök felé fordulok – valotta Nizsinszkij –, mert azok kevésbé ismertek [...] De azok csupán az inspirációm forrásai. Azokat a saját stílusomra akarom átalakítani.”⁴⁰ A *Görögök tánca* című írásában Isadora Duncan más szavakkal fogalmazta meg ugyanezt: „Nem akarom azt mondani, hogy másolom vagy utánzom [tudniillik a görögök táncát – V. G.], a drámáim témái inkább modernek; hanem inkább magamba szeretném szívni a létezésüket, és újateremtteni azt a saját inspirációm szerint.”⁴¹ Sőt – hogy magyar példát említsünk – az 1920-as években Dienes Valéria sem a görög táncot akarta visszaállítani: „a görög kalokagathia helyébe talán ma egy öntudatosabb, részletesebb, hajlékonyabb karakterképzőt találunk majd a mozdulatban, mely nem az ókori másolatnak magunkra gyúrása, hanem a mi mostani igényeinkhez szabott, és önmagát határtalanul újjáfejlesztetni tudó mozgáskultúra léssen, igazi keresztény kalokagathia” – írja mozdulatművészeti rendszertanában.⁴²

kor csatlakozott Budapestre a társulathoz (mivel Sztravinszkij zenéjének ritmusa túl gyors volt a klasszikus baletthez, így szükség volt egy Dalcroze-technikát ismerő munkatársra). A klasszicizáló mozdulatokat így még nem tekinthetjük az ő hatásának. Marie RAMBERT: *Quicksilver, an Autobiography*. London, Macmillan, 1972. 55.

³⁷ Annie SUQUET: *Léveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870–1945)*. Pantin, Centre national de la danse, 2012. 241.

³⁸ Interjú Mihail Fjodorovics Larionovval, 1954. július, Párizs. Forrás: François REISS: *Nijinsky ou la grâce: sa vie, son esthétique et sa psychologie*. Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1980. 78.

³⁹ Henry GAUTHIER-VILLARS: Numéro exceptionnel sur L'après-midi d'un faune. *Comœdia illustré*, 4. 1912. 18. Átvéve: Roland HUESCA: *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*. Paris, Presses Universitaires de France, 2012. 35–36.

⁴⁰ Bronislava NIJINSKA: *Mémoires 1891–1914*. Paris, Ramsay, 1981, 279. Átvéve: HUESCA 2012. i. m. 36.

⁴¹ HUESCA 2012. i. m. 36.

⁴² Dr. Dienes Valéria *orkesztikai rendszere*, OA-MGY, jelzet: a-dvh-list00002, 3.

A természetesség kérdése a korszak táncművészetében

A másik vitatott és gyakran közhelyként kezelt fogalom a korszakban sokat emlegetett „természetesség”/„vissza a természethez!” hívószó. A korszak táncsal kapcsolatos diskurzusát olvasva a természetesség fogalmát egy komplexen értelmezett harmóniáéval kell azonosítanunk. A harmónia megtalálására a művészetben a vadember mítoszától kezdve (kivonulás a társadalomból) az egzotikus (afrikai, indiai) vagy történelmi korokhoz forduláson át számos alternatíva létezett. A Duncan testvérek több lehetőséggel is éltek: nemcsak a múltból merítettek, hanem a gödöllői művésztelephez hasonlóan kolóniát hoztak létre, ahol önellátásra rendezkedtek be. „Elfelejtettük, hogy az, hogy test, azt jelenti, természet. A testkultúra pedig egy összetett fogalom, nemcsak az izmok, hanem a lélek, az elme és az érzések kultúrája is” – veti kora szemére Raymond Duncan *La danse et la gymnastique* című, 1914-es előadásában.⁴³ Majd miután felvázolja, hogy a létezés értelme és lényege a mozgás, a természetben minden mozog (a természetben a szél, de a szervezetben belül a vér is), kifejti, hogy mozgásra nemcsak azért van szükség, hogy a szervezet vitalitását növeljük, hanem hogy harmonikus állapotot hozunk létre, amelyben minden részünk, beleértve az isteni résszel közvetlen kapcsolatban álló lelket is, harmóniában van.⁴⁴ A test Raymond Duncannél a lélek szolgálatában áll, annak kifejezőeszköze.⁴⁵

Ugyanígy Isadora Duncan *A jövő táncában* a természethez, illetve az ókori görög művészethez való visszafordulást az elveszett harmónia újra megtalálásával indokolja:⁴⁶ „A hullámok, a szelek, a föld mindenkor ugyanazzal az örökös harmóniával mozog. Nem megyünk a tengerpartra, hogy megtudakoljuk az óceántól, hogyan mozgott a régmúltban és hogyan fog a jövőben. Tisztában vagyunk vele, hogy sajátos mozgása a természetéből fakad.”⁴⁷ Később kifejti, hogy az ókori görög vázákon ugyanez a harmónia jelenik meg: a Cupido vagy a szatír mozgása megfelel koruknak, testi felépítésüknek, tehát mozgásuk harmonikus.⁴⁸

A harmóniakeresés nem kizárólag a mozdulatművészet megteremtőinek sajátja volt, a korszak balettművészetében is jelentkezett. Nizsinszkij a balettművészetben nemcsak a mozdulatok harmóniáját tartotta elsődlegesnek, hanem azon keresztül egyfajta belső igazságot szeretett volna megfogalmazni. Isten- és igazságkeresése ugyanazon társadalmi és lelki jelenségekre vezethető vissza, mint a mozdulatművészek visszanyúlása az antikvitáshoz.⁴⁹ Ellenben Fokinnál, aki egyszerre cáfolatát és megerősítését adta a duncani elképzeléseknek, a harmónia csupán mozgástani és vizuális környezetben értelmeződik. Minden mozdulat jó lehet, amelynek stílusa összhangban van az ábrázolt korszakkal, témával. Egy bacchanália például diszharmonikus balettcipőben és spiccen. „Ha a régi iskola koreográfusának szemszögéből vizsgáljuk [...] arra a megállapodásra juthatunk, hogy Görögország márványistenei teljesen helytelen pózban álltak, [...] Michelangelo fenséges szobrai is pofátlanok. [...] Ha Miss Duncan természetes táncának szemszögéből vizsgáljuk meg az indiai templomokat díszítő fantasztikus pózokban álló szobrokat, vagy az ősi Egyiptom [...] elbűvölő figuráinak szépségét, vagy a japán és kínai

⁴³ Raymond DUNCAN: *La danse et la gymnastique*. Conférence faite le 4 mai 1914, à L'Université hellénique, Salle de géographie. Paris, Akademia Raymond Duncan, 1914. 2.

⁴⁴ DUNCAN 1914. i. m. 2–5.

⁴⁵ Raymond DUNCAN: *Elektra de Sophocle*, programme. 2. OA-MGY, jelzet: dvh-rd-001-02.

⁴⁶ Isadora Duncan számára a visszafordulás a természethez és az ókori görög művészethez szinonim fogalmak voltak, az ókori görögység az „elveszett Paradicsomot” testesítette meg.

⁴⁷ Isadora DUNCAN: *A jövő tánca*. In: *Táncpoétikák. Szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig*. Szerk. FUCHS Lívია. Budapest, L'Harmattan, 2008. 131–139: 131.

⁴⁸ DUNCAN 2008. i. m. 134.

⁴⁹ NIZSINSZKIJÉ PULSZKY Romola: *Nizsinszkij*. Budapest, Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt., 1935. 52.

akvarelleket, az orosz ikonfestészetet, vagy az időszámítás előtti görög művészetet, akkor meg kell állapítanunk, hogy valamennyien egyformán távol állnak az ember természetes mozdulataitól [...], és mégis a szépség hatalmas ereje rejlik bennük” – írja Fokin 1914-ben.⁵⁰ Fokin, bár kortársa volt Isadora Duncannak, úgy tűnik, nem érezte át azt, hogy Duncan természetesség iránti vágya és az ő rendszere mögött egyaránt a harmónia iránti vágy húzódik meg, de míg ő csak a látható (a technika, a tánc) felől, Duncan a látható és láthatatlan (a teljes ember és társadalom) felől egyszerre közelítve vizsgálta a harmónia kérdését. A duncani harmónia technicista felfogásban amúgy is értelmezhetetlen lett volna, hiszen Isadora bátyja, Raymond Duncan, húga elveivel összecsengő módon, éppen a modern sport teljesítménycentrikus, lélektelen világa ellen harcolt.⁵¹

Klasszicizáló tendenciák a magyar mozdulatművészetben

A magyar mozdulatművészet kezdetei körülbelül 1912-re tehetőek. Mindhárom fő irányzat – a duncani (Dienes), a Dalcroze, és a Delsarte/Mensendieck elveket a színpadon Dalcroze-technikával ötvöző Madzsar – ekkortájt jelenik meg itthon. Dienes Valéria az orkesztikával 1912 tavaszán ismerkedett meg Párizsban Raymond Duncannál, aki ebben a periódusban néhány hónapon át a Théâtre des Pas du Loup-ban tartott görögorna-tanfolyamot.⁵² Isadora Duncan tevékenysége, életműve elválaszthatatlan testvéreinek munkásságától: az értelmi szerző, a rendszeralkotó a családban Raymond Duncan, az iskolákat fenntartó-szervező Elisabeth Duncan volt. Raymond Duncan óráin a tanítványok kint viselek, meztelb vagy saruban mozogtak. Öltözékét mindenki maga készítette. Raymond Duncan táncról és gimnasztikáról vallott elvein keresztül Dienes Valéria részese lett a fentebb – Isadora Duncan, Nizsinszkij és Fokin nevével – jelzett táncelméleti diskurzusnak. Dienes Valériánál is megjelennek a korábban ismertetett fogalmak: az elveszett egyensúly és a harmónia keresése, test és lélek egyensúlya. Nézeti emlékeztetnek mestere nézeteire, ám annál kiforrottabbak: „A mozdulat nem másolja, hanem kifejezi a lelket azzal, hogy formát ad az eszmélésünknek. [...] A mozdulatban rejlő hatalmat eddig csak egyetlen kultúra iparkodott kihasználni, az ókori görögöké. Csak ők teremtettek igazi mozdulattudományt, melyet ők neveztek el orkesztikának. Alkalmazásával megmutatták, hogy a mozdulat nemcsak a testet mintázza, hanem a lelket is. [...] A mozdulatok harmóniája általános kötelesség, nem árulni való kiváltság. A mozdulatnak így be kellene hálóznia életünket, amint a görög kultúrában, bevonulni egyéni és társadalmi létünk minden fázisába, mert egészséges, harmonikus élet enélkül nem képzelhető el. [...] ma is ugyanazok e testek mozgás törvényszerűségei, ha meg akarjuk találni a hatalmas görög orkesztikát [...] nem elég a feljegyzésekhez, a vázákhoz, a szobrokhoz fordulnunk, saját testünket kell vallatnunk. Abban ma is benne van a görög orkesztika, és görög emlékek segítségével csak azért kell, mert évszázadok civilizációja rontott rajtuk” – írja feltehetően az 1920-as évek végén, már keresztény korszakában, a tánc filozófusasszonya.⁵³

⁵⁰ Mihail Mihajlovics FOKIN: Nyílt levél a Times szerkesztőjéhez. In: Uő: *Az ár ellen*. Bev., jegyz. KÖRTVÉLYES Géza. Budapest, Gondolat, 1968. 237–241: 238–239.

⁵¹ DUNCAN 1914. i. m. 1.

⁵² DIENES Valéria: A kialakulás korszaka (1912–1920), Raymond Duncannál. In: *Orkesztika – Mozdulatrendszer*. Szerk. DIENES Gedeon. Budapest, Planétás, 1995. 97–99: 97.

⁵³ *Dr. Dienes Valéria orkesztikai rendszere*. OA-MGY, jelzet: a-dvh-list00002, 2., 10., 23–24.

Az első mozdulatművészeti elméletek

Madzsar Alice 1912-ben megjelent, *Egészségi és szépségi torna nők és gyermekek számára* című kiadványában korát a görög világ reneszánszaként jellemzi, amelyben „már nem elégszünk meg azzal, hogy gyönyörködünk a megmaradt remekekben, hanem igyekszünk tudatos munkával a szépségnek és egészségnek arra a magas fokára emelni a századokon át elhanyagolt emberi testet, amelyre a régi szobrok bizonyossága szerint évezredekkel ezelőtt eljutott.”⁵⁴ Tehát a Duncan-iskolához hasonlóan Madzsar Alice a görögökre hivatkozik, és a testet egyfajta műtárgynak tekinti.⁵⁵ Későbbi, több változatot megélt könyvében, *A női testkultúra új útjaiban*, bár már nem ennyire hangsúlyosan, ismét visszatér a görögökhöz, akiket az áldozatos munkával, mozgással kimunkált testi szépség mintaképeként említ: „A görög nép előtt eleven húsból és vérből álló modellek sétáltak, [...] de ránk csak a kőbe merevített alakjuk maradt. [...] Hányan vannak, akik tudják, hogy a Milói Vénusz szépsége nem véletlen tündérajándék [...], hanem századokon át folytatott tudatos [...] ápolás.”⁵⁶ Madzsar Alice sorai a Raymond Duncannál görög tornát tanult Dienes Valéria néhány évvel későbbi gondolataival – a női torna „formálja és építi a képzőművészetek elsőrendű adottságát, a testet” – mintegy összecsengnek,⁵⁷ ám míg a duncanisták megbonthatatlan egységként szemlélik a testet, addig Madzsar a természettudomány felől közelíti meg azt. Az egyik egy megbomlott egyensúlyt akar helyreállítani (Madzsar), a másik pedig ekkor még az ember tökéletességéből indul ki.⁵⁸

Klasszicizáló tendenciák a magyar mozdulatművészeti koreográfiákban

Amennyiben a mozdulatkincset tekintjük vizsgálódásunk tárgyának – mint tettük ezt Nizsinszkij az *Egy faun délutánja*-koreográfiája kapcsán –, Madzsar Alice tornarendszerét is meg kell említenünk, mivel Mensendieck–Delsarte alapokból építkezett, így néhány mozdulatán vagy gyakorlatán érezhető az antikvitás hatása. Esztétikai gyakorlatai között Delsarte-hoz hasonlóan szerepel a szoborutánzás (*Hermész*). A problémát ez esetben az okozza, hogy – csupán mozdulat-szintű elemzésbe menve – egybemosódhatnak a korszak geometrikus, illetve klasszicizáló tendenciái: a Dienes-iskola antikizáló mozdulatai némely Kövesházi-koreográfiánál is visszaköszönnek. Ugyanakkor meg kell jegyeznünk azt is, hogy akár a Dienes-, akár a Madzsar-iskola gyakorlataiban, mozdulataiban a keleti hatások is érvényesültek. Egyebek mellett a frontális lépésekre gondolva még a Dienes-iskolát sem tekinthetnénk tisztán klasszicizálóknak. A tánc nem állóképek sora; benne az összhatás érdekében, a hangsúlyos elemektől eltekintve, egyfajta szögletességnek (antikizálás) és ívességnek egyszerre kell jelen lennie. Ha azonban a tematika felől közelítünk tárgyunkhoz, olyan koreográfiákat is vizsgálnunk kell, amelyek távol állnak a klasszicizmustól: a mitológiai témák gyakorta feltűnnek a korszak mozdulatművészeti repertoárjában. Vanak témák, amelyek nemcsak az ókori görögöknél, hanem minden kultúrkörben a kezdetektől megfigyelhetők, ilyen például a fegyvertánc. A haláltánc-koreográfiák elemzése a gótikus remi-

⁵⁴ MADZSAR Józsefné JÁSZI Alice: *Egészségi és szépségi torna nők és gyermekek számára Mensendieck rendszere szerint*. Budapest, magánkiadás, 1912. 1.

⁵⁵ Emlékeztetőül: Isadora Duncan szerint a jövő női teste a korszak szépségeinek élő múzeuma lesz. DUNCAN 2008. i. m. 136.

⁵⁶ MADZSARNÉ JÁSZI Alice: *A női testkultúra új útjai*. Budapest, Athenaeum Rt., 1926. 11.

⁵⁷ DIENES 1915. i. m. 226.

⁵⁸ Fent láthattuk, hogy későbbi elméletében már Dienes Valéria is a megromlott civilizációra hivatkozik.



6. kép. Mészöly László és Ádám Erzsébet:
Markos György furulyázik, 1910-es évek.
SZM–MNG, jelzet: 24258/4.

Mirkovszky Máriánál maradtak fenn dokumentumok, ráadásul 1914-ben született fia, Dienes Gedeon sem emlékezhetett vissza erre az időszakra.

Dienes Valéria 1912 nyarán tért haza Párizsból és kezdte meg az orkesztika oktatását (6–7. kép).⁵⁹ „Már az Uránia előadások előtt voltak produkciói az orkesztikának. Első nyilvános szereplése az 1916-iki [Bertalan] Vera által rendezett előadás a Modern Színpadon (az Andrássy úti őshelyiségben) ahol Márka és Duci [Mirkovszky Mária és Markos György] nem szerepelt és ahol R. [Révész] Illus volt a star. Vali [Dienes Valéria] nem látta ezt az előadást. Más privát jellegű produkciók már a Fehérvári [sic!] úton és a Műműben [Művészet és Művelődés Ferenc körüli terme] és nálam tartottak. Így látta Hevesi Sándor kétszer is és N. Sz. [Nemzeti Színház] egy másik nagyfejűje (undok fráter). Kriesch Aladár, Györgyi, Vedres Márk, Ferenczy, Hadzsi Olga, Manninger. Egyszer



7. kép. Máté Olga: Markos György és Mirkovszky Mária, 1917 körül.
SZM–MNG, jelzet: 24258/album/1.

⁵⁹ A revüre példa: Marlene és Howard akrobatikus tánckettősét, a *Haláltáncot* (előadva a *Táncosok és artisták. A táncművészet revüje a klasszikus balettől a szepptáncig* előadóesten, 1942. március 25., Fővárosi Vigadó nagyterme) kissé bizarr haláltáncként kell elképzelnünk. A számtalan haláltánc közül Molnár István *Haláltáncát* azonban (a férfi: Molnár István, a nő: Geguss Kornélia, zene: Saint-Saëns, Liszt Ferenc: *Danse macabre*, előadva az Orkesztika Játékszín első műsorában, 1940. február 22-én, 25-én és 28-án a Liszt Ferenc Teremben), amelyben az éjjeli órákban a nagybeteg kedves mellett virrasztó férfi előtt rémképek jelennek meg, valóban a műfaj variánsának tekinthetjük. A haláltáncok nagy száma az 1930-as évek végén, 1940 körül a háborús fenyegetettség érzésével is magyarázható. Forrás: OA-MGY, jelzet: dvh-plak-00103.

⁶⁰ *Lukács György levelezése (1902–1917)*. Szerk. FEKETE ÉVA–KARÁDI ÉVA. Budapest, Magvető, 1981. 482.



8. kép. Máté Olga: *Fegyvertánc* (a képen Markos György), 1917 körül.
SZM–MNG, jelzet: 24258/album/18.

cot tűzték műsorra (előadó Révész Ilona).⁶³ Ugyanabban az évben a Feministák Egyesületének június 11-i előadásán bemutatták a *Laodameia* verstáncot (a táncosok Révész Ilona és Mirkovszky Mária).⁶⁴ Az arisztokrácia képviselői, akik az 1920-as évek végén már közismert szerepet játszottak a mozdulatművészet népszerűsítésében, már ezeken az előadásokon is jelen voltak: a Károlyi-palotában tartott, 1918. április 1–2-i előadást Mikes Ármíné és Zichy Rafaelné rendezte, a bevezető szöveget pedig Bethlen Istvánné mondta.⁶⁵ A közönség soraiban Augusztia főhercegasszony és gyermekei ültek. Az 1910-es években alkalmanként Dienes Valéria is fellépett: 1918. szeptember 22-én



9. kép. Máté Olga: *Fegyvertánc* (a képen Mirkovszky Mária), 1917 körül. SZM–MNG, jelzet: 24258/album/19.

a festőnők kiküldött csoportja (maflák). Krisztin Evvicsné. Kremmerék. Undi Márikánál is volt két ízben előadás. Ott Takácsék, Révayék, Szegfy Erzs. Kolozsvárott 1918. január 9-én Lavotta, Kovács, Lé vay, Gyöngyösyék, Ferenczy Zs” – emlékezett vissza a kezdetekre Mirkovszky Mária édesanyja, Greguss Gizella.⁶¹ Dienes Valéria nemcsak Undi Mariskánál, hanem – Remsey Jenő visszaemlékezése szerint – a gödöllői művésztelepen is fellépett az 1910-es években: „A klasszikus táncok a görög táncok voltak. [...] A görög táncokat Dienes Valéria [...] [adta elő], fehér leplekbe [...] görög kosztümbe...”⁶²

Dienes Valéria korai programjait nézegetve Babits neve többször felbukkan: 1917. április 22-én a fentebb említett urániabeli előadás programjában a *Danaidák* című versére készült tán-

⁶¹ OA-MGY, jelzet: mmh-p-00002_20.

⁶² Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Adattár (a továbbiakban SZM–MNG, Adattár), Interjú Remsey Jenővel, gépelt változat, jelzet: 21633/1782, 8. Undi Mariska testvére, Undi Lenke Dienes Valéria tanítványa volt. Lásd *Az Orkesztikai Iskola 1917/18 tanévi értesítője*, 13.

⁶³ OA-MGY, jelzet: mmh-p-00002_1.

⁶⁴ OA-MGY, jelzet: mmh-p-00002_22.

⁶⁵ OA-MGY, jelzet: mmh-p-00002_9.

a 37. gyalogezred III. művészestélyén Liszt *h-moll balladájára* és Beethoven *G-dúr szonátájára* (op. 14, Nr. 2) Markos Györggyel táncolt, Bartók *Elégijára* pedig szólót adott elő.⁶⁶ A bécsi Konzerthaus nagytermében tartott orkesztikai esten 1919. március 1-jén ezeket kiegészítve Dienes Valéria egy Bach *a-moll angol szvitjére* koreografált tásban és a Beethoven *Sonata pathétique-jére* készült *Endümión és Szeléné regéjében* is színpadra lépett.⁶⁷ A korai koreográfiákról ma igen keveset tudunk, a fennmaradt programok alapján azonban úgy tűnik, viszonylag kis számban szerepeltek mitológiai témájú darabok a repertoárban (10. kép). Ilyen volt az említett *Endümión és Szeléné regéje* (1918), illetve a *Pán és Kóré* (1919), amelynek részletét Markos György szólóként is előadta.⁶⁸ A Mirkovszky Mária és Markos György által táncolt *Fegyvertánc* (1920) a fennmaradt fotók alapján az ellenfelek harci felállása után pajzzsal és dárdával történő küzdelemmel folytatódott: a gyengébb fél térdre ereszkedve védte magát (8–9. kép).⁶⁹ Egy koreográfiáról a szabadban készült fotók maradtak fenn (11. kép). A mitológiai történetben az alvó fiúhoz sorban, egymás után, kíváncsiskodó nimfák osonnak. A fiú mellett kupa látható, talán a fiatal Dionüszossal azonosíthatjuk. A fiúhoz járul kitárt, fekete köpenyében Dienes Valéria, aki lehetne Héra istennő is. A végkifejletben öt táncos látható egy kupával és tállal, a tálban feltételezhetően virágzó faágak. Az *Endümión és Szeléné regéjéből* (táncolta Mirkovszky Mária és Markos György) az első jelenetről maradt fenn fotónk: Szeléné felébreszti az alvó Endümiónt, aki megriadva, bizonytalan, imbolygó mozgásba kezd. További fényképek alapján feltételezhető táncok: egy amazontánc, Mirkovszky Mária és Markos György által táncolt két duó, az egyik kép hátuljára „*Szembekötödsdi*” (12. kép), a másikéra „*Fény és árnyék*” (4. kép) van írva. Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy ilyen előadócímek nem szerepelnek a fennmaradt programokban. Az azonosítást nehezíti, hogy az előadásokat a programokban csak a kíséző zeneszám címével, szerzőjével, illetve a tánc típusával (lírai tánc, ornamentikai tánc, mimikai tánc, pantomim) jelölték, nincs mellettük „beszélő cím”, így egyebek mel-



10. kép. Máté Olga: „Nő amfórával”, a Dienes-iskola egy ismeretlen előadása, 1910-es évek. SZM–MNG, jelzet: 24258/album/37.

⁶⁶ OA-MGY, jelzet: mmh-p-00002_26. A programra ceruzával rájegyezve, hogy végül az aznapi műsorból Liszt *h-moll balladája* kimaradt.

⁶⁷ *Orchesterische Gesellschaft der Frau Dr. Valerie Dienes (Budapest), Griechische Bewegungskunst, Tanz und Pantomime*, bécsi Konzerthaus nagyterme, 1919. március 1., OA-MGY, jelzet: mmh-p-00002_30.

⁶⁸ A *Pán és Kóré* című darabot 1919. december 31. és 1920. január 7. között a Dunaparti Színház tűzte műsorára. OA-MGY, jelzet: mmh-p-00002_37_1. Markos György *Pán* című szólója 1919. május 8-án, a Tavaszmező utcai gimnáziumban volt látható (OA-MGY, jelzet: mmh-p-00002_31).

⁶⁹ A Beethoven *Contre Tánzére* előadott *Fegyvertánc* az Orkesztika Társaság előadásán, Mirkovszky Mária táncestélyén, 1920. május 30-án, a Kamara Színházban került bemutatásra. (Forrás: OA-MGY, jelzet: mmh-p-00002_43_1.) Korábban létezett az iskolának egy Gluck zenéjére táncolt férfiduo fegyvertánca is (koreográfus: Markos György), amelyet Erdős László és Erdős Péter (1920. május 1., Belvárosi Színház), illetve Markos György és Erdős Péter (1919. december 7., Zeneakadémia) adott elő.



11. kép. Máté Olga: Sokszereplős mitológiai játék a szabadban, 1910-es évek közepe. SZM–MNG, jelzet: 24258/album/27.



12. kép. Máté Olga: „Szembekötődsi” (Markos György és Mirkovszky Mária), 1917 körül. SZM–MNG, jelzet: 24258/album/13.

lett a *Chopin III. ballada (as-dur)* című darabról is csak onnan tudható, hogy benne a lírai és drámai lány küzdött a fiúért, mert korábban többször ismertették.

Az Orkesztikai Intézet második klasszicizáló korszaka az 1940-es évekre tehető. A jelenség az iskola koreográfusi tevékenységet is folytató tanítványaihoz köthető. Ugyanakkor ez a kései klasszicizálás csupán külsőségekben nyilvánult meg, nem társult hozzá az az ideológia, mint az 1900 és 1920 közötti koreográfiákhoz. Az 1930-as évek végén már eklektikus környezetben, más jelenségekkel egy időben jelentkezett a klasszicizáló vonal, amelyet Geguss Kornélia 1941-ben bemutatott *Persephoneia* koreográfiája képviselt.⁷⁰ A koreográfia első részét, a *Moirákat*, önállóan is műsorra tűzték. Második része a tulajdonképpen Perszephoné-történet, amelyben a színhasználat szimbolikus: az alvilághoz tartozó szereplők feketében, az istenek és isteni lények fehérben vannak. Az első képben a színpad egyik oldalán kúp alakot formálva Dionüszoszt és Ókeanosz lányait láthatjuk. Hozájuk tart Perszephoné és Démétér. Az alvilág (Aido-

⁷⁰ OSZMI Táncarchívum, Szentpál Olga hagyatéka (32-es fond). A darabot 1941. május 4-én is előadták.

neusz, ismertebb nevén Hadész) és kísérete a másik oldalon, egymás mögött felsorakozva, fél térden nézi anyát és lányát, akik közé Gaia lánykórusa örömtáncot ropva érkezik. Aidoneusz és Zeusz jelenete, Perszephoné elrablásának engedélyezése rövid, csupán néhány gesztusból áll: Aidoneusz a lány felé mutat, Zeusz pedig beleegyezik. Az alvilág ura elrabolja Perszephonét. Zeusz ismét akkor jelenik meg a színen, amikor Déméter megtalálja lányát, kézmozdulata újfent engedékeny, de a választás Perszephonéé. A mitológiai történetből szerelmi történet lesz, a darab végén Perszephoné képtelen dönteni: hol férjéhez, hol anyjához sétál, végül mindkettő kezét megfogva, hárman válnak összetartozóvá. A koreográfia mozdulataiban a duncani plasztika keveredik az expresszív, szabadabb mozgással: az előbbire példa a darab elején anya és lánya bevonulása, vagy a kezdő képből Aidoneusz kíséretének helyzete, az utóbbira Gaia hálakórusának tánca. Zeusz szerepe a darabban a pantomimra korlátozódik.⁷¹

Gótikus reminiscenciák

A magyar mozdulatművészet kapcsán vizsgált másik két mű a gótikus művészetből merített. A gótikus reminiscencia zárványjelenségnek tekinthető a magyar mozdulatművészetben. Elsősorban egy érdekes kísérlet volt, amelyben Rabinovszky Máriusz képzőművészeti kutatásait a tánc formatanára alkalmazta. Ugyanakkor a formatan kidolgozásának előzményei, amikor Szentpál Olga történelmi táncokat rekonstruált, vagy 16–17. századi elemekhez nyúlt vissza, inkább tekinthetők historizmusnak. A historizáló jelleg azonban nem annyira Szentpál Olga, mint inkább Dienes Valéria 1920-as évek végétől alkotott koreográfiáinak jellemzője, amelyek akarva-akaratlanul megfeleltek a korszak politikai és hatalmi-ideológiai elvárásainak. A Dienes-iskola *Történelmi divatbemutató* című 1931-es előadását a Wenckheim-család szervezte, és a nézők között ült József Ferenc főherceg. A bemutatón az egyiptomitól a jelenkorig tartó divatot Dienes Valéria főúri tanítványai mutatták be: a görög korszakot Teleki Marietta, a középkort Zichy Erzsébet és Teleki Margit, az empire-t Zichy Sitta, a rokokót Wenckheim Sarolta és Hanna, a biedermeiert Sztáray Dida, Anker Mária és Kovács Antónia grófnők táncolták. A koreográfia egyik előzménye a *Három költői arckép* (1930), amelyben keveredett az állóképek és a tánc. A középkori képnél ez esetben Teleki Margit kúp alakú fejfedőben, sötétkék bársonyruhában mint főúri dáma trónolt, körülötte táncolt Zichy Erzsébet. A zene és a kosztüm korhűségre törekedett: a magyar részben díszmagyarban ropták a szimbolikus aratótáncot, a középkornál egy 1200 körüli trubadúrének hangzott el. A történelmi vetület az iskola más darabjaiban is óhatatlanul felbukkant: a gyermekek sorsát Spártától a kereszténységig feldolgozó *A gyermek útjában* (1935) csakúgy, mint a nagy keresztény mozgásdrámákban, a *Patrona Hungariae*-ben és a *Szent Imre misztériumban*, amelyek egyszerre a dicsőséges magyar történelmi múlt és a kereszténység apoteózisai. A nagyszabású keresztény tematikájú kórusművek mellett természetesen voltak intímebb hangvételű koreográfiák is, az Orkesztika Intézet önálló koreográfusként is alkotó tanítványainak művei. Ezek között említhető a Geguss Kornélia által előadott és koreografált *Mária Magdolna*.

A képzőművészet és tánc egyaránt a vizualitásból táplálkozik, a kompozíció vagy színpadi megjelenés fontos tényezője a test vagy testek térbeli elrendezése (a tablón, a színpadon vagy az utcán), a fény és a test. Háromdimenziós mivoltukból fakadóan a szobrászat és a tánc között számos párhuzamot találhatunk. Ugyanakkor különböznek is: hiszen míg „a képzőművészet térben van, a tánc térben és időben. Nem szabad tehát képzőművészeti szemszögből tekin-

⁷¹ Forrás: *Persephoneia*. Film, 1942 körül, OA-MGY, M-DVD-1008.

tenünk a táncot, mint helyzetek sorozatát. A tánc helyzetek és mozdulatok szétbonthatatlan egysége, a képzőművészet azonban csak helyzeteket adhat.”⁷² A 20. század elején a táncművészek gyakran merítettek inspirációt a képzőművészetből. Rita Sacchetto (1880–1959) német táncművész előadásait, amelyek pózait és a kosztümterveit különféle – főképp barokk – fest-



13. kép. Labori
(Mészöly László vagy Mészöly Miklós):
Markos György műtermi fotója, 1910-es évek.
SZM–MNG, jelzet: 24258/7.



14. kép. Veritas: Alexander Sakharoff antikizáló
koreográfiája (Kandinszkij közreműködésével), 1910
körül. München. Forrás: Fritz H. WINTHER: *Körperbildung als
Kunst und Pflicht*. München, Delphin, 1914. 88. kép.

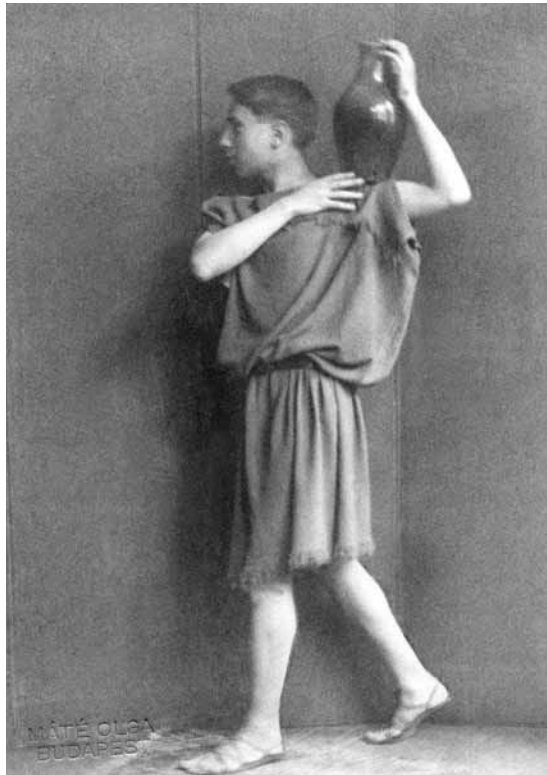
ményekről kölcsönözte, „táncképeknek” nevezte.⁷³ Repertoárjában Gainsborough-, Reynolds-, Botticelli-, Greuze- és Moritz von Schwind festmény-parafrázisok szerepeltek.⁷⁴ Az orosz származású Bella Reine (1897–1983) táncai megtervezésekor ugyancsak gyakran nyúlt képzőművészek, leginkább a 19–20. századi festők művéhez, mint Renoiréhoz (*Une invitation à la valse*) vagy Toulouse-Lautrecéhez (*Sa vie*), ám koreográfiáiban nem az eredeti mű értelmezésére, vagy a megváltozott környezet és műfaj következtében történő átértelmezésére törekedett, csak azok hangulatát kívánta megragadni.

⁷² Szentpál-iskola, *Az általános mozgásművészetten rövid jegyzete*. 5. OSZMI Táncarchívum, Szentpál Olga hagyatéka (32-es fond).

⁷³ Ezek a táncképek különféle plasztikus pózokból tevődtek össze. A műfaj rokonságban áll az élő szoborral, ám azzal szemben a mozgásnak, a táncnak is nagy szerep jutott benne. SUQUET 2012. i. m. 688. 184. lábjegyzet.

⁷⁴ Karl TOEPFER: *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*. Berkeley–Los Angeles–Oxford, University of California Press, 1997. 235.

Az ukrán származású Alexander Sakharoff (1886–1963) a Julian Akadémia növendékeként találkozott Sarah Bernhardt menüettjével: első mesterei a művésznő előadása és a Louvre műtárgyai voltak. Teste és a mozgás végső határait keresve az akrobatika speciális területeinek szakértőitől tanult (kígyóemberektől stb.).⁷⁵ Ugyanakkor tanulmányozta a természetes emberi mozdulatokat és hatott rá Dalcroze módszere is, mint mondta: „Én nem zenére táncolok, a zenét táncolom.”⁷⁶ 1910-ben, két évvel az *Egy faun délutánja* előtt, orosz-ukrán bárátaival, Vaszilij Kandinszkijjal és Thomas de Hartmann zeneszerzővel görög vázák pózai alapján tervezett Münchenben egy szőlősorozatot.⁷⁷ Görögös (apollóni) koreográfiái debütálására 1910 júniusában, a müncheni Odeonban került sor.⁷⁸ A Sakharoffot megörökítő, 1910 körüli müncheni fotó (14. kép) meglehetősen emlékeztet Markos György egy-egy fotójára (13. és 15. kép), ám iskolázottságuk különbsége (amely leginkább lábtartásukban fedezhető fel) tagadhatatlan. Alexander Sakharoff és felesége, Clothilde Sakharoff (Clothilde von Derp) későbbi, 1920-as évekbeli koreográfiáiban: a *Középkori víziókban*, a *Quattrocento víziókban* vagy a *Szent táncban* ugyancsak korokat, illetve korstílusokat idézett fel. A fenti felsorolás szinte vég nélkül folytatható lenne egészen a kortárs táncig.



15. kép. Máté Olga: Markos György korszával, 1910-es évek. SZM–MNG, jelzet: 24258/album/5.

Rabinovszky Máriusz és Szentpál Olga számára ezek a próbálkozások nem voltak ismeretlenek, könyvtárukban Bella Reine egy prospektusa is megtalálható volt.⁷⁹ A Rabinovszky–Szentpál házaspár munkássága szorosan összefonódott. Köztudott, hogy Rabinovszky könyveket és cikkeket írt a táncról, az iskolában táncelméletet és férfitornát tanított. Ő szerezte a gyermekdarabok szövegét is, és gyakran konferált fel előadásokat. Az már kevésbé ismert tény, hogy az iskola rendszertanainak kidolgozásában szintén részt vett. Lánya, Szentpál Mónika így emlékezett vissza apjának a tanítási folyamatban betöltött szerepére: „...ugyanúgy fog-

⁷⁵ Emile VUILLERMOZ: *Clothilde et Alexandre Sakharoff*. Lausanne, Lausanne Editions Centrales, 1933. 29–30.

⁷⁶ Ian STRASFÖGEL: „A Radical Vision.” *Opera News*, 46. 1982. január 30. (A továbbiakban STRASFÖGEL 1982a.) 8–11: 10.

⁷⁷ Ian STRASFÖGEL: The creation of The Yellow Sound. In: *The Yellow Sound (Der Gelbe Klang)*. New York, Solomon R. Guggenheim Museum (Eastern Press), 1982. 2–3: 3. (a továbbiakban STRASFÖGEL 1982b). Később, a triumvirátus felbomlása után, Sakharoff az 1910-es években születő, görög vázák figurális ábrázolásaitól és 15. századi festményektől ihletett koreográfiáihoz a zenét reneszánsz mesterektől (Palestrina, Monteverdi, Orlando di Lasso) kölcsönözte. Ehhez lásd TOEPFFER 1997. i. m. 219.

⁷⁸ VUILLERMOZ 1933. i. m. 30. Kandinszkij, Sakharoff és Hartmann legfontosabb közös görögös koreográfiája a *Daphnis és Chloé* lett volna, amely – egyebek mellett Fokin hasonló tervei és Kandinszkij elfoglaltságai miatt – végül meghiúsult. Lásd STRASFÖGEL 1982b. i. m. 3.

⁷⁹ M. A. BOGÉRIANOFF: *Mimique et danse par la comédienne chorégraphique Bella Reine*. Théâtre des Champs-Élysées, 1934. február 23. Paris, Girard, 1934.



16. kép. Reismann Marian (?): Jelenet Szentpál Olga *Kiűzetés a Paradicsomból* koreográfiájából, a megkísértés előtti pillanatok, 1942, dig. másolat a szerző tulajdona



17. kép. Reismann Marian (?): Jelenet Szentpál Olga *Kiűzetés a Paradicsomból* koreográfiájából, a „megkísértés”, 1942, dig. másolat a szerző tulajdona

lalkozott táncművészettel, [...] közösen dolgoztak például, amikor rendszertant állított fel az anyám [...] [és segített abban a táncdaraboknál], hogy a mozgások hogy lesznek a témához plasztikusak.”⁸⁰ Az iskolát jellemző erős képiséget, Szentpál Olga tér- és képérzékét a korabeli kritikák is kiemelték. A *Dávid* című darab kapcsán *Az Újság* korabeli tudósítója megemlíti, hogy benne a koreográfus „kitűnően dolgozza fel a teret és a szín és plasztikus hatásokat”⁸¹

Az iskola 1941-es harmadik formatanában a dinamikai, plasztikai és ritmikai funkciók (egyidejű vagy egymás utáni) összekapcsolása alapján Szentpál Olga a táncnak négy fő funkcióját különítette el: az emeltet, az áramlót, az ellentétest és az egyenletest.⁸² Az ellentétes fő funkciót (mozgásstílust) Rabinovszky Máriusz és Szentpál Olga 1940 körül, gótikus táblaképek alapján dolgozta ki. Ez egy hatásában expresszív táncstílus volt (a test- és a térérzet eltérő jellegéből fakadóan disszonancia keletkezett), képzőművészeti párhuzamaként az alkotók az expresszionizmusra és a németalföldi késő gótikus művészetre hivatkoztak. Ritmikailag is expresszivitás: szabálytalanság, szaggatottság jellemezte. Plasztikailag a mozgáselemek (testrészek) a test függőleges főtengelye körül, illetve a testet a törzs alsó részénél két hasonló részre osztó vízszintes mellék-tengely körül egyaránt aszimmetrikus képet mutattak. Például a vállöv a csípővel ellentétes irányba mozdult el, a mellkas homorúsága esetén a medence domború volt. Ugyanígy a karok és lábak is egymáshoz

⁸⁰ Vincze Gabriella és Detre Katalin interjúja Szentpál (Rabinovszky) Mónikával, 2010, magántulajdon.

⁸¹ OSZMI Táncarchívum, Szentpál Olga hagyatéka (32-es fond), újságkivágat.

⁸² Szentpál Olga 1927 előtt Dalcroze-metodika szerint tanított. Az első formatan 1927-ben, a második 1935-ben, a harmadik 1941 őszén keletkezett.

képest ellentétes irányba mozdultak el. Miközben az egymásnak megfelelő testrészek a párjukkal ellentétes irányt vettek (előre–hátra, illetve jobbra–balra), mozgásukhoz dinamikai tulajdonság is társult: prés (összeszorítás), illetve szét-feszítés.

A Szentpál-táncsoport, akárcsak vezető táncosuk, az Állami Balett Intézet későbbi igazgatója, Lőrinc György, több bibliai témafeldolgozást készített: Lőrinc 1936-os szólója az *Isten előtt* (zene: Muszorgszkij), Kemény Zsuzsával közös duója az *Angyali üdvözet*, és egy mariológiai műve, a *Lamentoso (Mária siralma)*.⁸³ A Szentpál-táncsoport öszvetségi feldolgozása az 1932-ben, a Bortnyik Sándor által tervezett kosztümökben előadott *Dávid* táncszvit. Mariológiai témájú koreográfiája az iskolának Szentpál Olga *Síratója*(1923), illetve Szentpál Mária *Appassionatája*. Ugyanakkor, az 1930-as évek elejétől Szentpál Olga érdeklődése fokozatosan a régi magyar népi hiedelmek, népballadák (*Júlia szép leány, Mária-lányok, Magyar halottas*) és elmúlt korok történelmi táncainak rekonstruálása (*Renaissance-kora-beli udvari táncok*) felé fordult.⁸⁴ A művészetében bekövetkezett változásokhoz nagyban hozzájárult a Szegedi Fialokkal való szoros együttműködése.⁸⁵ E folyamat végén, 1940 körül jelent meg rendszertanában az ellentétes mozgásstílus.⁸⁶ A rendszertanban részben az ellentétes alá sorolt példák



18. kép. Reismann Marian (?): Jelenet Szentpál Olga *Kiűzetés a Paradicsomból* koreográfiájából, a „megkísértés”, 1942, dig. másolat a szerző tulajdona



19. kép. Reismann Marian (?): Jelenet Szentpál Olga *Kiűzetés a Paradicsomból* koreográfiájából, a „bűnbeesés”, 1942, dig. másolat a szerző tulajdona

⁸³ A *Lamentoso* César Franck zenéjére készült; a Szentpál-iskola stúdiócsoportja adta elő évváró bemutatója alkalmával az iskola helyiségeiben 1942. július 26–29-én. Forrás: OSZMI Táncarchívum 2/43/28.

⁸⁴ A *Magyar halottas* 16. századi zenére készült, az 1690-ben az *Ungarländischer Simplicissimus*ban ismertetett ősi magyar halotti torszokást mutatta be. A *Mária-lányok* alapja az a szegedi néphiedelem, hogy aki elzarándokol a „Fekete Mária” kegyképhez, az megtudja a sorsát.

⁸⁵ *A mozgásművészet útja. SZENTPÁL Olga pedagógiai munkásságának húszéves, a Szentpál-iskola fennállásának tizenöt éves fordulója alkalmából kiadja: A Szentpál-iskola.* Szerk. RABINOVSKY Máriusz. Budapest, Hungária Nyomda R. T., 1935. A kiadványt (1935) BORTNYIK Sándor és BUDAY György illusztrálta. A Szegedi Szabadtéri Játékokon Hont Ferenc Szentpál Olgát kérte fel *Az ember tragédiája* táncjeleneteinek megtervezésére.

⁸⁶ Rabinovszky Máriusz különösen kedvelte Honoré Daumier és Giotto festését. Az apostolok közül Szent Pál alakja fogta meg leginkább, olyannyira, hogy lányai és felesége a Szentpál művésznevet használták (később, amikor zavar támadt a többféle vezetéknevű használatából, a művésznevet hivatalosan is felvették).



20. kép. Reismann Marian (?): Jelenet Szentpál Olga *Kiűzetés a Paradicsomból* koreográfiájából, a „bűnbeesés”, 1942, dig. másolat a szerző tulajdona



21. kép. Reismann Marian (?): Jelenet Szentpál Olga *Kiűzetés a Paradicsomból* koreográfiájából, a „bűnbeesés”, 1942, dig. másolat a szerző tulajdona

(*Kinefónia* és a *Nagyvárosi szimfónia* egyik jelenete, a *Koldustánc*) alapján úgy tűnik, hogy a később ellentétes jelzővel illetett stílus egy-egy jellege már 1932 körül megvolt. Ezt erősíti a fentebb ismertetett tény, hogy Szentpál Olga koreográfiáinál a történelmi vetülettel 1930 körülől számolhatunk. Az ellentétes mozgásstílus gyakorlati alkalmazására a háborús idők, a német megszállás miatt már nem került sor. Egyetlen mű, a *Kiűzetés a Paradicsomból* című koreográfia lett e funkció szerint felépítve, ám már az 1941-ben bemutatott *Roger és Angelica (Lovagtörténet négy képben)* mozdulatai is túlnyomórészt a fenti elv szerint készültek, kiegészítve – a városi lakosok bemutatásánál – különféle történelmi táncok rekonstrukciójával (*Rolibolo, Pavana*). A *Roger és Angelica* akár Sárkányölő Szent György történetének egy változata is lehetne, hiszen abban hangsúlyos a keresztény szál (a darab a menny bemutatásával indít, Roger Angelica életét isteni segítséggel menti meg – *Roger és az angyal* –, a lezárás pedig egy halleluja). Ugyanakkor a városi élet bemutatása alkalmat teremt a történelmi táncok beillesztésére (*Rolibolo, Pavana*), illetve főképp itt érvényesülnek az ellentétes jellegek: ilyen a sárkánytól menekülők csoportjának mozgásában a kitörés, amely alatt a hirtelen történő íves és szögletes mozdulatokból álló mozgást értették. A *Kiűzetés a Paradicsomból* 1942. március 25-én a *Táncosok és artisták* előadóestjén, a Vigadóban került bemutatásra.⁸⁷ Az est repertoárja széles körű volt, a klasszikus balettől a szteptáncig több műfaj képviselője is bemutatkozhatott: Szemjon Troyanoff (Trojanov), Harangozó Gyula, Szentpál Olga. A Bartók *Mikrokozmoszára* kom-

⁸⁷ *Táncosok és artisták. A táncművészet revüje a klasszikus balettől a szteptáncig.* 1942. március 25., Fővárosi Vigadó nagyterme, program, OSZMI, Táncarchívum, Szentpál Olga hagyatéka (32-es fond).



22. kép. Reismann Marian (?): Jelenet Szentpál Olga *Kiűzetés a Paradicsomból* koreográfiájából, a „bűnbeesés”, 1942, dig. másolat a szerző tulajdona

rész (*A megkísértés*), Éva és a kígyó duója (16–18. kép) illetve a harmadik, a *Bűnbeesés* jelenete (19–22. kép). A klasszikus ikonográfiai elemek: az alma Éva kezében, illetve a kert közepén álló tudás fája, amelynek egyik oldalán a kígyó (Szentpál [Rabinovszky] Mária), másik oldalán az első emberpár (Szüle János és Zsolnai Judith) látható, a táncban is feltűnnek. Az utolsó jelenetről, a *Kiűzetésről* nem rendelkezünk fényképekkel, a bűnbeesés utáni állapotot pedig csupán egyetlen fotó őrizte meg (23. kép). A koreográfia a korabeli program szerint „szokatlan újszerű kifejezőeszközök-höz nyúlt, és ezek nem emlékeztetnek semmi másra, amit a táncszínpadon láttunk”⁸⁸

A másik példának a gótikus reminiscenciára a Madzsar-iskolából Róna Magda Bach *cisz-moll fúgájára* előadott, *Gótika* című szólója (1930), amely a gótikus fülkeszobrokat idézte fel.⁸⁹ A színen a táncosnő a gótikus ábrázolásokhoz hasonlóan kontrapoztban állt, sötétlila, földig érő köpenyben, lesimított hajjal. Lassan feléledt, meglátta a világot, megpróbált kiszabadulni létéből, a szoborlétből, de az ég visszahúzta. Hátrálva visszaállt a helyére, a fülkébe.⁹⁰ Róna

⁸⁸ Uo.

⁸⁹ A darabot a Belvárosi Színházban adták elő 1930. február 16-án, illetve 23-án. MTA BTK MI, Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka, MDK-C-I-107/122.

⁹⁰ MTA BTK MI, Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka. Szabó Júlia interjúja Róna Magdával (gépelte változat), MDK-C-I-107/436/26-28.

ponált négyrészes koreográfia nem csupán a kiűzetést mutatta be, kezdő képe (*Éva és az állatok*) a paradicsomi állapotot idézte meg, amelyben Éva a tigrissel, a madárral és az őzszel játszott. Viszonylag jól dokumentált a második



23. kép. Reismann Marian (?): Jelenet Szentpál Olga *Kiűzetés a Paradicsomból* koreográfiájából, „a bűnbeesés utáni állapot”, 1942, dig. másolat a szerző tulajdona

Magdára – koreográfiájának alkotásakor – bizonyára hatással volt az, hogy a Madzsar-táncsoport előadásaiiban 1929-től gyakran a tárgyakat, épületeket is táncosok személyesítették meg. Így a *Srác és Vagabund Hipokráciában* című darabban a tükröt tartó kariatidák emberek voltak. A szoborszó-
ló nem ismeretlen a 20. századi tánc történetben: Jean Börlin 1920. március 25-én a Comédie des Champs-Élysées-ben mutatta be *Néger szobor* című szolóját.⁹¹ Ugyanekkorra datálhatók Alexander Sakharoff *Quattrocento víziók*, illetve *Középkori víziók* című szolói.⁹² Sakharoff nehéz ruhákat viselt ezekben a koreográfiákban, amelyeknek olyan hatása volt, mintha az egy faszobrász vagy egy kőfaragó alkotása lenne: „a szobrok kiléptek a fölkékből, [...] hogy benne újjászülessenek és átadják nekünk szellemiségüket” – jellemezte korabeli monográfusa Sakharoff ezen koreográfiáit (24. kép).⁹³ Műveiben a táncos hol püspök volt miseruhában, illetve hosszú köpenyben, szűk vállrészsel, mint a bizánci ábrázolásokon, hol szent, mártír, egyházatya, hol gisant, aki felkelt a sírjából, vagy éppen aludt. A szobrok, különösen Rodin szobrainak a koreográfiákba való beillesztése máig igen népszerű. A Rodin-remake-ek egyik első példáját Kandinszkij 1912-ben a *Der Blaue Reiter Almanach*-ban megjelent *Sárga hang* című színpadi tervének egyik jelenetében találjuk. A *Férfi fehérben* záróképe Rodin *Gondolkodójának* parafázisa.⁹⁴ Ugyanakkor utalnunk kell itt az „élő szobrok” hagyományára is mint a szobor inspirálta koreográfiák párhuzamaira.⁹⁵



24. kép. Gilbert René: Alexander Sakharoff középkori szobrokat idéző koreográfiájában, 1920-as évek közepe. Forrás: LEVINSON 1929. i. m. 432.

⁹¹ Zene: Francis Poulenc, kosztüm: Paul Colin. Forrás: Bengt HÄGER: *Ballets Suedois (The Swedish Ballet)*. New York, Harry N. Abrams, Inc., 1990. 67.

⁹² Sakharoff az 1920-as években adta elő ezeket a szolóit. A *Quattrocento víziókat* Frescobaldi zenéjére, a *Szent táncot* Bach-ra táncolta (lásd a Teatro di Torino 1926. március 23-i és 24-i programját).

⁹³ VUILLERMOZ 1933. i. m. 60.

⁹⁴ Ian STRASFOGEL: A synopsis of The Yellow Sound. In: *The Yellow Sound (Der Gelbe Klang)*. New York, Solomon R. Guggenheim Museum (Eastern Press), 1982. 7.

⁹⁵ Henry de Ury (1900) bibliai és jeleneteket, harcokat jelenített meg „élő szobraival”, 1908-ban pedig Olga Desmond a Neuen Schauspielhausban tartott „élő szobor” előadásokat. Ezek során egyedül vagy partnerével ismert aktszobrokat elevenített meg. Mel GORDON: *The Seven Addictions and Five Professions of Anita Berber*. Los Angeles, Feral House, 2006. 33–34.

Összegzésül tehát a kor mozdulat- vagy mozgásművészetében, illetve a balettben megnyilvánuló klasszicizáló és gotizáló jelenségeket vizsgálva megállapítható, hogy a klasszicizálás műfajtól, országtól függetlenül a korszakban igen elterjedt volt, viszont szűk időhatárok közé szorítható: akár Olga Desmond antik „élő szobrait”, akár Sakharoff, akár Dienes Valéria munkásságát nézzük, tipikusan 1920 előtti példákkal számolhatunk. A gotizálás ezzel szemben, bár csak szórványként jelentkezett, a klasszicizálásnál későbbre, 1925 és 1940 közé tehető.

Gabriella Vincze

Classical Tendencies and Gothic Reminiscences in Hungarian Movement art

My study examines the classicizing tendencies that shaped the beginnings of Hungarian movement art, as well as the sparse examples of Gothic reminiscences. In dance the influence of Antique Greek sculptures and an appreciation of Antique Greek society can be pinpointed from Isadora Duncan to Nijinsky (*L'après-midi d'un faune*), but one should speak more of influence, not imitation. Choreographers considered examples from Antiquity sources of inspiration. Classicizing tendencies can be observed in Hungarian movement art: in her books *Egészségi és szépségi torna nők és gyermekek számára* (*Healthy and Beautifying Exercise for Women and Children*, 1912) and *A női testkultúra új útjai* (*New Paths in Women's Body Culture*, 1925) Alice Madzsar characterizes sculptures of Antiquity as paragons for female body culture. Classicizing is even more prevalent in the art of Alice Madzsar's friend, Valéria Dienes, although like Isadora Duncan and Nijinsky, she regarded examples from Antiquity primarily as sources. In Paris Valéria Dienes visited the Greek physical training classes of Isadora Duncan's brother, Raymond Duncan. Upon returning to Hungary, in the 1910s she was in daily contact with Vilmos Szilasi, who in 1908 published an essay entitled *Görög derű* (*Greek gaiety*) in *Nyugat* (*West*) in which he explicitly opposed Winckelmann's concept of the Greeks. She was also in daily contact with Mihály Babits, whose early poetry is characterized by archaizing tendencies. It is not solely the movements fashioned on decorations of Greek vases and the garments of the dancers that show archaizing tendencies in Valéria Dienes's early choreographies. At this time, the philosopher and movement artist also choreographed a poetry-dance for Babits's *Danaidák* (*Danaiids*) and *Laodameia*. In the later choreographies of Valéria Dienes, such as the 1931 *Történelmi divatbemutató* (*Historical Fashion Show*), the archaizing motif appears more as a historicizing phenomenon. Contemporaneous movement art also contained elements of inspiration from Gothic art: examples outside of Hungary include the choreographies of Alexander Sakharoff, while Magda Róna's *Gótika* (*Gothic*) constitutes a Hungarian example. Around 1940 the art historian Máriusz Rabinovszky and his wife Olga Szentpál, a movement artist, presented a new system of movement into which the oppositional main function (movement style) inspired by Gothic paintings had found its way. This quality is most distinctive in Olga Szentpál's 1942 choreography *Kiűzetés a Paradicsomból* (*Expulsion from Paradise*).

Keywords: Antiquity, orchestics, Gothic art, movement art, dance, the question of naturalness, imitation