

Szoboszlai Annamária

Világformáló erő a mozdulatban

MAGYAR MOZDULATMŰVÉSZET



Dienes Valéria

sadora Duncan 1902-ben lépett fel először Európában; s még ugyan- ebben az évben debütált Budapes- ten, az Urániában. Ekkortól szokás számítani a magyar mozdulatművészet kezdetét. Alig tíz év telik el az első – jobbára amatőröket képző – iskolák, Dienes Valéria orkesztikai (= „mozdu- latművészeti és -tudományi”), valamint Madzsar Alice mozdulatművészeti isko- lájának a megalakulásáig. Szomorú tény, és ugyanakkor a sors fura fintora, hogy a hazánkban alig meghonosodott balett ellenében – szinte a nemzetközi tendenciával párhuzamosan – rögvest megszülettek a tánc megújítását célzó rendszerek társai, hogy aztán egy fél évszázad múltán a mozdulatművésze- ten belüli torzalkodások, a pozíciófél- tés és a külső, pártideológiai tényezők hatására szinte a feledés homályába vesszenek – újra utat engedve a balettnek s a néptáncnak.

Miközben az Iparművészeti Múzeum- ban megrendezték a *Mozdulat – A magyar mozdulatművészet története és kapcsolatai 1902–1950 között* címet viselő tárlatot (2012. június 29-től szeptember 9-ig), Buda- pestre látogatott – immár második alka- lommal – az a bizonyos emberi testpre- parátumokat bemutató kiállítás, mely legutóbb az iskolai osztályokon, a gyógy- pedagógus- és gyógytornászhallgatókon, masszörökön túl hosszú, tömött sorokba állította az egyszeri járóelőket is. Az egy- kor élő, kiállítási tárgyakká lett testek láthatóan nagyobb pénzbeli hasznot haj- tanak, mint a ma is élők (mint például a mozdulatművészeti irányzatot mind a mai napig követő művészek/alkotók).

Változik az értékrend s a szemlélet. És száz év távlatában bizonyosan változik a balettel szakítani akaró táncművészek megítélése is. Ma már nem látjuk ledér-

nek, könnyűvérűnek (s – feltételezem – a szakma sem dilettánsnak) a balett esztétikájának hátat fordító modern (szabad) tánc művészet – még ha az Iparművészeti Múzeum egy teremnyi, többnyire fotódokumentációból álló anyaga egy szemernyt sem visz is közelebb a nem balettrendszerű, de művészi igényű mozgás lényegéhez, a magyar mozdulatművészet iskolateremtői által képviselt szellemiséghez. Így aztán az emberi testen túl a lélek és a szellem formálására, a tánc (mozgás, mozdulat) mint művészet forradalmi megújítására vállalkozó mozdulatművészet csakis mumifikálódott képét fordíthatja felénk az Iparművészetben, várva, hogy reinkarnálódjon belé az eltávozott. Vagy legalább azon túl, hogy a közszemlére tett zsánerképek, az előadásfotók, a művészi aktfelvételek, a korabeli kiadványok, az új művészet és a milliók kultúrájának 1922-es manifesztuma (Madzsar Alice – Palasovszky Ödön), a kosztümtervek, az újra s újra lejátszott koreográfia-rekonstrukciók résznyire bepillantást



Isadora Duncan

engednek a múltba, a kiállítás több legyen emberi és művészi sorsok lexikonizű katalógusánál. Itt van mindjárt a megnevezés problémája: nem derül ki egyértelműen, hogy mozdulatművészetről vagy mozgásművészetéről kell-e beszéljünk, hogy miben más a mozdulatművészet, mint a tánc, s túl az eltérő megnevezéseken, *ténylegesen* mi áll a megkülönböztetés háttérében; vagy hogy pontosan miként kapcsolódik össze a mozdulatművészet (modern tánc?) a feminista filozófiával, illetve a szóban forgó korszak munkásmozgalmi történetével. A kiállítás célja egyszerűen a figyelem felkeltése, hogy volt/van egy irányzat, amit mozdulatművészetnek hívnak, hogy a dr. Dienes Gedeon megalapította Orkesztika Alapítvány s a Fenyves Márk és Pálosi István által 2001-ben életre hívott Mozdulatművészeti Stúdió (ma: Mozdulatművészek Háza) létezik – 2004 óta az 1912-ben alapított Orkesztikai Iskola hivatalos jogutódaként.

A kiállítás legfőbb érdeme, hogy a kapcsolódó művészeti ágak képviselőin (díszlet- és jelmeztervezők, fotográfusok, képzőművészek, zenészek) túl bemutat jó néhány elgondolkodtató kordokumentumot, a Dienes-gyűjtemény egy-egy darabját. Érdekes például a Szentpál-iskola folyóiratának, az *Indulásnak* egy „Aktuális problémák”-rovatban található bekezdése: „Technika: Régen, mikor a mozgásművészeti mozgalom útnak indult, úgy láttuk, a táncban nincs más, csak technika. A balettra gondoltunk, mely számunkra nem jelent mást, csak egy igen fejlett és számunkra nem kívánatos technikát. Ma ismét ott tartunk, hogy a mozgásművészet centrális problémája a technika. Nemcsak magával a következménnyel állunk szemben, de azzal a még súlyosabb problémával: milyen is legyen hát a technika? A probléma megoldásának a kulcsa kétségtelenül a megfeszített munka. Nem lehet többé »kiélni« a táncot. Meg kell formálni.” E mondatokat akár mostanság is hallhattuk volna a Budapest Kortárcs tánc Főiskola szervezte – a Magyar Táncművészeti Főiskolát is meginvitáló – konferencián, a „kell-e balettet tanulnia a kortárcs táncosnak, vagy sem” témakörben. Világos, s a korabeli kritikákból is kitetszik, hogy legyen szó bármiféle preferált stílusról, irányzatról a művészet akármely területén, a magas szintű mesterségbeli tudás, a *craftsmanship*, a kidolgozott és „jól bevált” technika nélkül a művészi mondanivaló önmagában még dilettáns művet eredményez. De a „technika” nem feltétlenül jelenti minden esetben a balettét. A kor ismert írói (Füst Milán, Schöpflin Aladár, Ady Endre, Balázs Béla) egyébként szívesen vállalkoztak előadások kritikái elemzésére. Tersánszky Józsi Jenő például – az előadók magas szintű mozdulatművészi teljesítményének elismerése mellett – a következőképp kifogásolja Madzsar Alice egy, a mozgást a verbalitással kombináló előadását: „A mozdulatokban a legvadabb póz is valóságos. De ha ezt egy pózos reszkedelmű szóáradat kíséri,



Cserge Tibor felvétele

akkor egészen komikus és értelmetlen rángatózássá teheti a mozdulatok hatását, a támogatásuk helyett.”

A hazai mozdulatművészet a húszas–harmincas évekre ért be, ez idő tájt már az Operaház sem hagyhatta figyelmen kívül az újabb tánctechnikákat, a változó szemléletet (mely a balett esetében az európai mintának számító orosz repertoár átvételét jelentette). A Dienes Valéria révén befolyásos arisztokrata támogatókat is maga mellett tudó mozdulatművészeti irányzat iskolaalapítói 1928-ban létrehozták a Mozdulatművészetek Egyesületét, gróf Zichy Géza Lipót elnökletével. Ezt elsősorban a Testnevelési Főiskola 1925-ös megalapítása tette szükségessé, merthogy mindenemű tornatanítás a TF hatáskörébe került. A mozdulatművészek célkitűzései – melyek nem elsősorban a táncra magára, hanem sokkal inkább életmódreformra, életmód-utópiákra irányultak – mélyen benne éltek a kor polgári értelmiségének tudatában, így széles körű támogatottságuk és eszméik pontos teoretikus megfogalmazása által hatékony érdekvédelembe kezdhettek. Sikerült elérniük, hogy az addig kétszakos, kizárólag társastánc-mestereket és balett-mestereket képző Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyam kiegészüljön a mozdulatművészeti szakkkal, a Mozdulatművészetek Egyesület szakmai felügyelete alatt. Emellett többen saját tanárképző iskola működtetésére is lehetőséget kaptak. A korszellemet, az aktív szellemi közeget jellemzik Dienes szavai: „Mindenhol megmozdult minden. [...] Az élet minden rekeszében új szemléletek, új próbák, új tettek születtek. Elektromos volt a levegő. A történelem forradalmaktól volt viselő. Mi pedig itthon egy látszatos béke szárnyai alatt arról gondolkoztunk, hogy milyen titkokat rejt lehet magában az a félelmes hatalom, amely minden

emberi teremtésnek és minden emberi rombolásnak tettese, az emberi mozdulat.”¹ 1933-ban az állami képzés elnevezésében (Tánc- és Mozdulatművészet Tanítóképző Országos Tanfolyam) rögzítette az új irányt, azonban a negyvenes években az önálló előkészítők fokozatosan beolvadtak az állami tanfolyamba, s így a hazai mozdulatművészet (egyes tánc történeti írásokban: modern tánc) hanyatló fázisába jutott. 1945-ben Dienes Valéria lemondott az egyesület társelnöki posztjáról, s távoztával eltűnt a sokféle törekvést, művészi utat egységben tartó tekintély. 1947-ben még sikerült kidolgozni egy Mozdulatművészeti Akadémia tervét, de ekkor már készen állt egy táncművészeti főiskola létrehozásának terve is. A mozdulatművészeti képzés fokozatosan ellehetetlenült. A háttérben a szakmai dilettantizmus vádjá mellett a politika és a pártideológia diktálta ízlés állt, mely elvetett mindent, ami individuális, ami gondolkodó. Nem tanulás nélküli az 1950-ből származó, a mozgásművészetet kiértékelő minisztériumi jegyzőkönyv, mely rögzíti, miért nem kívánatos a kommunista ideológia számára mindaz, amit a mozdulatművészet képvisel. Eszerint Dienes Valéria és iskolája „vallásos, katolikus törekvéseket szolgál”, témája „misztikus, mitológiai”, mozgásművészeti rendszere pedig „tömény idealista zavar”. Ahogy a liberális értelmiségiből a katolicizmust mélységeiben átélő filozófussá, tudóssá vált Dienes Valéria, úgy a munkásmozgalmi kapcsolatai és rendszerellenes darabjai miatt a két világháború közt többször betiltott Madzsar Alice sem nyerte el a párt tetszését, mondván, „baloldali frázisai ellenére is burzsoá-formalista”. Az iskolaalapítók közül egyedül a mozgásművészeti

¹ *Orkesztika*. Gépelt lapok. DVh. Jn.

múltját önkritikusan megtagadó, a balett felé forduló Szentpál Olga kapott zöld utat; csoportjának 1951-es felszámolása után a történelmi társas tánc tanára lett az Állami Balett Intézetben.

Tényként jelentjük ki, hogy az esztétikájában elme-
revült balettel való szembefordulás szükségszerűen
következett be, de mi ez a szükségszerűség? A formai-
lag és tartalmilag korszerűre törekvés, a régi elvetése,
túlhaladása valós hatóerővel bír. A kényelmes, a mű-
vészt felmentő tévképzettel ellentétben nem a kor hat
a művészre és a művészetre; épp ellenkezőleg. Milyen
alakító erővel bírt a szabad tánc nagyasszonya, a mo-
dern tánc úttörője, Isadora Duncan, görögsgeszme-
jével, mezítlábasságával, testét sejtelmesen körülengő
ruháival? S milyennel bátyja, Raymon Duncan, aki
Párizsban művészkolóniát alapított, görögorna-órákat
tartott, s a maga szötte tunikában járt, szandálban, hosz-
szú hajjal? A kortársai szerint kissé bolond Raymon
Duncan az eszme vagy cselekvés kifejezésének vágyától
érintetlen *danse pure*-t, vagyis a tiszta táncot kereste, a
mozgást a térben, mely nem kapcsolódik össze a ze-
nével. Látható, hogy a két amerikai táncos elsősorban
egy új szépségeszmény megszületéséért dolgozott.
Tőlük eltérően a svéd származású zenetudós, Dalcroze
ritmikájának (euritmika) célja a zenei folyamat test-
mozgás útján való megjelenítése; a mozgás során a
különböző izom- és idegpályák ellenállása feloldódik,
így a zeneoktatás hatékonyabbá tehető. Dalcroze eur-
itmikája mellett megemlíthető az 1912-től, Rudolf
Steiner útmutatásait követve kifejlesztett euritmia is,
mely műfajait tekintve – mozdulatköltemények,
misztériumdrámákat előadó mozdulatkórusok –
érintkezik a mozdulatművészek kísérleteivel. A cél itt
is a beszéd és a zene láthatóvá tétele, összekapcsolva
a természetben és a kozmoszban lezajló folyamatok
olyan mozgásba ültetésével, mely mozgások az embe-
ri testben is megtalálhatók. Színpadi művészet mellett
elsősorban pedagógiában és terápiás céllal alkal-

mazzák. Bess Mensendieck német orvosnő tornarend-
szere pedig kifejezetten gyógyító, terápiás célokat szol-
gált. A magyar mozdulatművészet iskolaalapítói az első
inspirációikat tőlük nyerték: Dienes Valéria Raymond
Duncantól tanult görög tornát, Szentpál Olga és Kállai
Lili a Dalcroze-rendszert sajátította el, a hazai női test-
kultúrát megalapozó Madzsar Alice Mensendiecktól,
Berczik Sára pedig külföldön és itthon (Kállai Lilinél)
egyaránt tanult. A mozdulatművészet, már amennyire
ez több mint fél évszázad távlatában látható, legerő-
sebb hatása abban az elvégzett munkában áll, mely-
ben megkísérli a tudományt és a művészetet *együttesen*
az ember és a közösség szolgálatába állítani. Az iskolák
elsődleges célja nem a profi, új, modern táncművész
kiképzése (szemben más modern iskolákkal), hanem
az embernevelés – a mozgás révén. Mint hirdették,
„a mozgásnak ember- és világformáló hatalma van”.
A mozdulatkórusok vagy Dienes néha ezer főt irányí-
tó-szerepeltető misztériumdrámái a közösségi szín-
házat alapozták meg.

Ha a jelenben kutatjuk e szellemiség utódait, elsősor-
ban két intézményt említhetünk, melyek eszményké-
pe, fogalmazásmódjukból következtetve, sokban ha-
sonlít a mozdulatművészek ideáihoz, közösségterem-
tő célkitűzéseikhez, a (testi) tudatosságra neveléshez.
Az egyik a Fenyves Márkkal kapcsolatban már emlí-
tett Mozdulatművészetek Háza. A másik az Angelus
Iván vezette Budapest Kortárcs Főiskola. De a kér-
dés nem az, hogy kik folytatják a mozdulatművészek
által megkezdett munkát, hogy kik haladnak tovább
az általuk felvázolt utakon – rövid ideig tartó tevé-
kenységüket tekintve nem beszélhetünk minden ízé-
ben kiérlelt, céljához ért művészetről –, hanem hogy
hogyan. Mint sok esetben, itt is a teória többet előle-
gez meg, mint amit valóra vált. Hogy mennyire tud
hatékony lenni az általuk kezdeti út, az annak a fok-
mérője, hogy milyen értéke van a humanizmusnak
manapság.

Kutszegi Csaba

Balerinák a történelemben

KÉT BALETTOS MEMOÁRKÖTETRŐL

H íres művészek memoárkötetét tömegek olvas-
sák: a rajongók, akik kíváncsiak a sztár életének
minden apró részletére. De miért írja meg vissza-
emlékezéseit az, aki soha életében nem volt sztár, vagy
ha ideig-óráig mégis, ma már senki nem emlékszik rá?

Az 1956-ban emigrált magyar táncosok egy része
folyamatosan készletet érez (vagy érzett) arra, hogy

valamilyen úton-módon emléket hagyjon maga után
itthon is. A hazatelepülés vagy az idő haladtával egyre
nehezebben ápolható személyes kapcsolattartás
mellett ennek nem ritkán egy kötet a manifesztuma.
Pásztor Vera kezdte *Az én kék madaram* című könyvvel
(2002), a folytatásra, Hegedős Györgyi *Szarvas Janina*
című, a címadóval közös munkájára (2011) majd' tíz
évet kellett várni.

Visszaulva az előbb feltett kérdésre, határozottan
azt gondolom, hogy nemcsak sztároknak érdemes
visszaemlékezést írniuk. Mind a két említett könyvre,
valamint Erdélyi Hajnal *Emlékkönyv az Operaház óvá-
helyéről* című memoárjára egyaránt jellemző, hogy a
tánc- és színháztörténeti leírásokban rögzített ténye-
ket élettel töltik meg, személyességet visznek a törté-
nelemben, ezáltal közvetlenül átélhetővé teszik a múlt-
tat. Igen érdekes helyzet (és tanulságok sorozata) akkor
keletkezik, ha kiderül: a visszaemlékezők ugyanazt
a jelenséget (vagy időszakot) homlokegyenest eltérő
módon élték meg.

Magyarországon táncosmemoár kevés jelenik meg,
pedig a széles szakmai érdeklődés mellett a nagykö-