

Lenkei Júlia

# BARTÓK BÉLA ÉS A MOZDULAT- MŰVÉSZET

## HÁROM ARCÉL

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

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

személyesen a mozgásművészek mozgalmában nem vett részt (bár arra volt példa, hogy előadást tartott egy mozgásművészeti tanárképzőben<sup>1</sup>, és nézőként is megtekintett mozgásművészeti esteket, azokat legalább bizonyosan, amelyeken mesterének, Thomán Istvánnak leányai Madzsar Alice tanítványaiként szerepeltek<sup>2</sup>). De a neve már a mozdulatművészet indulásakor, a XX. század tízes éveiben is fogalom: a modernség és az erkölcsi hajthatatlanság fogalma volt. Színpadi műveit, operáját és két táncjátékát néha játszották, néha betiltották Magyarországon. *A fából faragott királyfi* szövegírója és színpadra állítója, Balázs Béla a Királyi Opera zenészeinek és táncosainak merev ellenállásáról számolt be 1917-ben: „40(!) próbát tartottam azért, hogy ezt a zenét feldolgozzam, hogy a színpad aláhúzó magyarázata legyen, hogy legyőzzem ezeket a balerinákat, akik semmit sem értettek, és semmibe sem akartak belemenni, akik ad libitum mozimimikával akartak játszani vagy spiccelni, piruettezni – és hogy ami ezenfelül volna dekoratív szépségben, azt egy tehetetlen és ostoba balettmesterrel és önhitt, elkényeztetett balerinákkal szemben, akik mint dilettánsra néztek rám, akinek hivatalos hatalma rajtuk nincs – azt megpróbálni alig lehetett.”<sup>3</sup> A professzionista táncos- és művészvilágtól távol álló mozgásművészek ugyanakkor bemutatóikon, de a mindennapos gyakorlatok során is, főleg a kisebb gyermekek zenei és mozgásneveléséhez szívesen használták fel Bartók zongoradarabjait, nem egyszer a mozdulatművész-tanárok saját zongorakíséretével. Az évtizedek során folyamatosan megrendezett csoportbemutatók, majd az idővel önálló művészi értékkel is bíró műalkotásokká fejlődő csoportfellépések és szólóestek, a hivatásos vagy strukturán kívüli avantgárd produkciókban előadott műsorszámok pedig gyakran tartalmaztak Bartók ihlette feldolgozást. Ennek a szándéknak három jellegzetes alakját, a bartóki ihletésnek három formáját próbáljuk meg az alábbiakban felvillantani.

## A LEGTERMÉKENYEBB

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

<sup>1</sup> Iványi Sándorné Seidner Márta, Kármán Erzsébet mozgásművész tanítványa és asszisztense személyes közlése.

<sup>2</sup> Repiszky Tamás személyes közlése.

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



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

© Detre Katalin



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

© Detre Katalin



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

gyűjtéseit már 1922-től rendszeresen használta a tanításnál és koreográfiáihoz eleinte a hiteles magyar néptánc igénye nélkül<sup>4</sup>, ő maga pedig aktív szólótáncosként többször fellépett Bartók *Medvetáncára* (1923) és *Allegro Barbaro* című művére (1924) komponált táncával, amellyel később más mozdulatművészeti-avantgárd színházi műsorokban is részt vállalt, s ezzel a koreográfiával küldte a Münchener Tánckongresszusra kedvenc tanítványát, a Jooss-balet későbbi táncosnőjét, Bauer Lillát.<sup>5</sup> Mindez már a jele volt annak, hogy Szentpál Olga pedagógusként és koreográfusként egyaránt túllépett a Dalcroze-ritmikán: felhasználta a műkedvelők nevelésében, ahonnan „a mozgásművészet útja” a táncművészeti nevelés felé vezetett. „A műkedvelő testét rendbe hozzuk, egészséges, esztétikus mozgását meg-  
alapozzuk, s ezen túlmenően képessé tesszük őt a művészies munka teljesítésére: alacsonyabb fokon. [...] A mozgásművésszé, táncművésszé az válik, aki különös testi s lelki tulajdonságokkal, különleges művészi kifejezőképességgel és különleges képzettséggel bír.”<sup>6</sup> Szentpál Olga mozgásművészeti iskolája ezt a képzettséget nyújtotta legtehetségesebb tanítványainak, és a Szentpál-csoport a húszas évek végétől önálló esteken is és újító, nyitott szellemű hivatásos színházművészek produkcióiban is fellépett. A harmincas években Szentpál Olga – Bartók munkásságától inspirálva – elkezdte tanulmányozni a néptánc sajátos mozgásanyagát, amit aztán koreográfiáiban is hasznosított. 1930-ban népdalfeldolgozásokra készítette Bartók muzsikájára *Májustánc* című művét, illetve a *Júlia szépleány* című székely népballada-feldolgozását, amelyet színművészeti főiskolás növendékei, illetve saját csoportjának tagjai adtak elő, utóbbival felléptek a bécsi tánckongresszuson is. „Mindkét mű néptáncelemekre készült – írja monográfiája –, megelőzve ebben a vonatkozásban a magyar balettszínpadot.”<sup>7</sup> A legizgalmasabb és legeredetibb műve ugyanakkor az a *Küzetés a paradicsomból* című négytételű táncjáték lehetett, melyet 1942-ben Bartók *Mikrokozmoszára* és indián dallamokra komponált, a bizánci ikonográfia vizuális élményének hatása alatt. Ez az élmény minden bizonnyal – amint lánya e sorok írójának sok évvel ezelőtt elmondta – férjének, a neves művészettörténész Rabinovszky Máriusznak volt köszönhető, aki minden munkájában – teoretikusan és praktikusán egyaránt – segítette feleségét, a modern tánc elméleti, erkölcsi és technikai kérdéseiről szóló könyvüket közösen írták.<sup>8</sup> A házaspár és a körülöttük, velük élő, színházi emberekből, irodalmárokból, képzőművészekből álló baráti kör azt a nyitott, a legmodernebb eszmei és művészi irányokra kíváncsi középpolgári réteget képviselte, amely alkotóként és befogadóként segített Magyarországon meghonosítani a művészet legújabb tendenciáit, rányitni a közönség szemét az újfajta értékekre.

<sup>4</sup> L. Merényi Zsuzsa: Szentpál Olga munkássága. *Táncudományi Tanulmányok*, 1978/1979. 316.

<sup>5</sup> Uo., 303.

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

<sup>7</sup> L. Merényi 1979. i. m. 306.

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

## A LEGELMÉLYÜLTÉBB

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

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

<sup>9</sup> Dienes Valéria: Hang és mozdulat. *Kultúra és Közösség*, 11, 1984, 3. 3.

<sup>10</sup> Uo.

<sup>11</sup> Uo.

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

<sup>13</sup> Uo.

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

Miután megbarátkozott vele, megértette és magáévá tette, Dienes Valéria többször fordult, főleg fiatalabb éveiben, Bartók zenéjéhez. Van olyan vélemény, amely szerint, noha a plakáton nem szerepel, Bartók „neve minden valószínűség szerint Dienes Valéria 1917-es Uránia színházi bemutatkozásán szerepelt először”<sup>17</sup> – ez volt az első magyar szereplőkkel előadott nyilvános mozdulatművészeti bemutató Magyarországon. De egy évvel később az Orkesztikai Társaság táncmatinéjén már szerepelt az a két mű, amivel barátkozva mozdulatokat sugallt Révész Ilusnak: a *Két siratóének* és *A szeretőm táncol*. 1918 szeptemberében pedig, amikor „az iskola növendékei tánc- és pantomim-előadást tartottak Belgrádban a 37. gyalogezred árvaalapja javára, Dienes Valéria maga is fellépett, „egy Beethoven-szonátával és egy Bartók-elégiával”.<sup>18</sup> A következő évtizedekben az iskola és a tanár-tanítványok mindennapi munkájában, valamint nyilvános produkcióin, vizsgaelőadásain továbbra is használták etűdjeikhez, kisebb produkcióikhoz Bartók-zenét. Dienes Valéria a húszas években még koreografált Bartók műveire<sup>19</sup>, a harmincas évektől azonban koreográfusi érdeklődése jellemzően inkább az elsősorban vallási-mitológiai témákat feldolgozó mozdulatdrámák és nagyszabású misztériumjátékok felé fordult. Mikor Bárdos Lajossal új zenét íratott kórusdrámái számára, zene és mozdulat, muzsikus és táncos általa leírt viszonyának másik oldalát hasznosította. Hiszen nemcsak a zene termé-

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> Dienes Valéria: *Az Orkesztikai Egyesület programja*. Budapest, 1927. 8.

<sup>16</sup> Dienes 1984. i. m.

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

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

<sup>19</sup> Uo., 139.

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

## A LEGATTRAKTÍVABB

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

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

<sup>20</sup> Dienes 1927. i. m. 8.

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

<sup>22</sup> Uo.

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



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

© Lengyel Lajos

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

---

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

<sup>24</sup> Vas István: *Nehéz szerelem. A líra regénye.* Budapest, 1964. 393.

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

- Ez szép!

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

- Ez már színészi munka.

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

- Gyönyörű!

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

- Ez megint színészi munka.

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

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

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

<sup>25</sup> Vas 1981. i. m. II.: 247.

<sup>26</sup> Uo., I.: 477-478.

<sup>27</sup> Uo., II.: 249-250.

<sup>28</sup> Uo., I.: 196.

és Gertrud Krauss bátorítása nyomán, a görög szépségideállal szemben, kidolgozta a maga táncelméletét, amelynek értelmében „az apró termetű, szélesebb csípőjű, rövidebb és kecsesebb lábú testalkat táncának természetes mozdulata nem az ugrás és a lebegés, hanem a pattanás és a guggolás; nem a földről elrugaszkodás és a lendület, hanem a földhöz tapadás és a dobbantás; nem a felső-, hanem az alsótest dinamikája. Eti ezt úgy is szerette mondani, hogy nem a magas, hanem a mély mozgás.”<sup>29</sup> Ezzel a magyarországi mozdulatművészetnek ahhoz a jellegzetességéhez csatlakozott, hogy művelői közül jó néhányan megalkották „saját” rendszerüket. Ezek a rendszerek a legnagyobb formátumú szerzők esetében – akik között az említett Madzsar Alice-t is feltétlenül meg kell említenünk<sup>30</sup> – túlléptek a pusztán fizikai leíráson, a tánc általi kifejezés törvényeit az emberi lélekkel való összefüggésében magyarázták, és az emberi mozgás – egészségnevelő, gyógyító vagy művészi célú – elemzésének szélesebb összefüggésbe helyezésével etikai, ember- és/vagy társadalmajobbító célokat tűztek maguk elé. A tanárképzős iskolák vezetőitől a saját rendszerépítés egyértelmű elvárás volt, de belső igényből is fakadt, Nagy Etel viszont, akinek, bár órákat adott, saját iskolája nem volt, kizárólag saját kezdeményezésből foglalkozott művészetének teoretikus hátterével: „általában a testtel, és különösen a mozgással kapcsolatban szerette a maga csinálta elméleteket.”<sup>31</sup> Az új táncművészetnek Isadora Duncantól és az orosz balettől induló történetével, kialakulásával és kibontakozásával, a test művészetének esztétikai lényegével foglalkozó esszéit Vas István ugyancsak felvette a Nagy Etel- emlékkönyvbe.<sup>32</sup>

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

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

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

<sup>31</sup> Vas 1981. i. m. I.: 197.

<sup>32</sup> Vö. *Egy magyar táncosnő*. 1940. i. m. 37–60.