

Detre Katalin

A ZENEPEDAGÓGIA ÉS A TÁNCMŰVÉSZET KAPCSOLATA EURÓPÁBAN ÉS MAGYARORSZÁGON

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Uo., 3.

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

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

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

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

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

⁹ Wedemeier-Kollwe 2004. i. m. 43.

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

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

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

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

¹² Freund 1915. i. m.

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

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

¹⁵ Uo., 31.

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

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