

# ars hungarica 2014

---

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont  
Művészettörténeti Intézet folyóirata  
XL. évfolyam

1.



André Kertész: Karikás állás – Kertész felvétele a Szentpál-táncsoportról, 1935

# Tartalom

## Bevezető

„Ismeretlen ismerősök.” Bevezető egy mozdulatművészeti számhoz .....	5
Az utóbbi évek mozdulatművészeti kutatásai .....	7

## Tanulmányok

Gellér Katalin: Kasszandra tánca.....	11
Vincze Gabriella: Klasszicizáló tendenciák és gótikus reminiszcenciák a magyar mozdulatművészetben. Koreográfiák, elméletek és azok helye a korszak táncművészetében.....	19
Balázs Katalin: Tánc a két világháború közti Olaszországban .....	44
Parti Szilvia: Ami megmaradt. Lengyel Lajos fotográfiái Nagy Etel táncairól.....	50

## Dokumentum

Kövesházi Kalmár Elza: Táncelméleti írások (Részletek) .....	75
--	----

## Szemle

Bútorművészet Magyarországon 1800–1850 ( <i>Sisa József</i> ) .....	84
Észrevételek a Centre Pompidou tánckiállítására kapcsán ( <i>Vincze Gabriella</i> ).....	89
Megjegyzések a <i>Mozdulat – A magyar mozdulatművészet története és kapcsolatai</i> 1902 és 1950 között címmel megrendezett kiállítás és tudományos szimpózium anyagához ( <i>Mizerák Katalin</i> ) .....	93

## In memoriam

Kármán Judit (1933–2011) ( <i>Detre Katalin</i> ).....	98
Stricker (Zeisel) Éva (1906–2011) Az ipari formatervező, a képzőművész és a mozdulatművész ( <i>Vincze Gabriella</i> ) .....	111
Nagy Zoltán (1944–2011) ( <i>Lóska Lajos</i> ) .....	119



# „Ismeretlen ismerősök”

## Bevezető egy mozdulatművészeti számhoz

A magyar mozdulatművészet mintegy százéves történetének néhány – művészettörténeti szempontból releváns – szeletét villantja fel folyóiratunk jelen száma. De mi a mozdulatművészet? És miért fontos, akár mint műfaj, akár a képzőművészettel való relációjában?

Ha csak a kutatás gyakorlati szempontjait nézzük, nap mint nap fordulnak hozzánk képzőművészettel, iparművészettel, építészettel foglalkozó kollégák egy-egy mozdulatművész életpályájának ismeretét igénylő kérdésekkel, amelyek megválaszolása datálási, meghatározási munkájukat viszi előre. A mozdulatművészet Európában és Amerikában egyaránt jelen volt az értelmiségi, művészeti gondolkodók szellemi horizontján a 19. század közepe óta, és bár a hosszú 19. század szellemiségéből nőtt ki, a 20. században kezdett virágozni. Azon társadalmi jelenségek közé tartozott, amelyek a test és a szellem egységéből indultak ki, a társadalom megreformálását elsősorban az egyéneken, s nem a politikán keresztül kívánták elérni. Így többszörösen illik rá a „mouvement” szó: szellemi mozgalom, amely a mozgáson alapul. A korszakban a mozdulatművészet egyszerre az egészségügy (egészségmegőrzés és korrekció) és a művészet (táncművészet) része. Magyarországi népszerűsége vetekedett a mai fitnessklubokéval, a fővárosban és a vidéki nagyvárosokban a magyar társadalmi élet megkerülhetetlen, szerves részét alkotta. Ugyanakkor egy intellektuális (tánc) műfajról van szó, így a korabeli hazai művészeti és szellemi élet szinte minden jelentős alakjának életművében tetten érhető hatása, a képző- és fotóművészek pedig esetenként maguk is közreműködtek ilyen jellegű előadásokban. Kassowitz Félix és Kádár Béla díszlettervezőként, Angelo és Bortnyik Sándor fotósként és díszlettervezőként, Máté Olga és André Kertész fotóművészként volt jelen a mozdulatművészeti előadásoknál. Sajnálatos módon a történelem viharaiiban nemcsak az alkotók pályája tört derékba, hanem a műfaj jelentősége, sőt maga a műfaj is jóformán feledésbe merült: a magyar művészet és történelem vakfoltjára esett. A magyar mozdulatművészet kutatása, beemelése társtudományai közé az 1970-es években indult el, a *Táncművészeti Dokumentumok* című időszaki kiadványban, ahol egykori mozdulatművészekkel készült interjúk és mozdulatművészeti témájú írások másodkiadásai jelentek meg. Később Dienes Gedeon, Fuchs Livia, Lenkei Júlia, Kővágó Sarolta és Merényi Zsuzsa foglalkozott behatóan a témával. Az utóbbi években a mozdulatművészet iránt ismét felélénkült az érdeklődés. A Magyar Táncművészeti Főiskolának *A magyar színpadi táncművészet történetének forrásai* című kutatásán belül ugyancsak zajlanak mozdulatművészetet érintő alapkutatások és hagyatékkfeldolgozások. A Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézete az 1970-es évek óta foglalkozik mozdulatművészettel. Intézetünk munkatársa, Szabó Júlia az elsők között kutatta a témát, és több, mozdulatművészettel kapcsolatos hagyatékkal is gazdagította az Intézet adattárát. A 2000-es években Beke László érdeklődése fordult a mozdulatművészet felé, irányításával és kezdeményezésére a mozdulatművészeti kutatások ismét fellendültek az intézetben. E kutatások legfontosabb eredményei a 2012-ben az Iparművészeti Múzeumban megrendezett *Mozdulat – A magyar mozdulatművészet története és kapcsolatai 1902 és 1950 között* című kiállítás és szimpózium, illetve 2013-ban a Musée d’Orsay *Allegro Barbaro. Béla Bartók et la modernité hongroise* című tárlat szatellit kiállításaként a Párizsi Magyar Intézetben – vintage

fotográfiákkal, sok képzőművészeti anyaggal és egy külön Bartóknak szentelt résszel – megrendezett, *Mouvement, rythme, danse. Les débuts de la danse moderne en Hongrie (1902–1950)* című kiállítás. A kiállítások és az azokat kísérő rendezvények anyagából több kötet is megjelent: az Iparművészeti Múzeumban rendezett szimpózium előadásai *Mozdulat – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében* címmel kerültek kiadásra (2012), a párizsi kiállításról pedig *Mouvement, rythme, danse* címmel 200 oldalas francia nyelvű katalógust jelentettünk meg. (Külön köszönet érte dr. Baán Lászlónak, Barki Gergelynek és Fákó Árpádnak.) A francia katalógus szövegeit magyarul az *Enigma* 76. száma közölte.

Az elmúlt években fellendülő mozdulatművészet-történeti kutatás ráadásaként az *Ars Hungaricának* a magyar mozdulatművészetet különböző szempontok szerint tematizáló jelen számában az eddigi kiadványoktól eltérő feladatra, mélyfúrásokra vállalkoztunk: szemelvényeket közlünk Kövesházi Kalmár Elza kevésbé ismert táncelméleti írásaiból; bemutatjuk Stricker Évát, a női formatervezés úttörőjét mint mozdulatművészt; megemlékezünk Kármán Juditról, aki a mozdulatművészet harmadik generációjának tagjaként kényszerű pályamódosítás után a gyógytorna berkeiben találta meg helyét, de a rendszerváltást követően tagja volt annak a kicsiny csoportnak, amely a két világháború közötti mozdulatművészet hagyományait kívánta feléleszteni. A egyes kiemelkedő személyiségek életművének árnyalásán túl folyóiratszámunk törzsanyaga az 1910-es évek magyar mozdulatművészetét kívánja kontextualizálni mind képzőművészeti, mind nemzetközi összefüggéseinek tekintetében. Gellér Katalin tanulmánya a gödöllői művésztelep alkotóinak mozdulatművészeti kapcsolódási pontjait térképezi fel, amelyben jelentős hangsúly kerül a korszakban egyre elevebb antikizáló jelenségekre a szecesszió olyan mestereinek munkáiban, mint Körösfői-Kriesch Aladár, Moiret Ödön és Undi Mariska. Az 1910-es évek klasszicizáló tendenciái nemzetközi vonatkozásainak bemutatására, továbbá a magyar mozdulatművészet és képzőművészet kapcsolatainak átfogó vizsgálatára vállalkozott Vincze Gabriella tanulmányában. A két világháború közötti magyar és olasz táncművészet kapcsolatának témájában közöl adalékokat Balázs Katalin, főként Elena Vedres és Rosalia Chladek vonatkozásában. A magyar táncfotó történetének eddig ismeretlen fejezetét pedig Parti Szilvia tárja fel Lengyel Lajos fotográfus Nagy Etel táncosnőről készített fotóinak kapcsán.

Meglátásunk szerint a jövő kétségkívül a jelen kötet útja: összegyűjtve a magán- és közgyűjteményekben található forrásanyagokat, különféle kutatócsoportok összehangolt munkájával kell feltérképezni a műfajt. Hiszen miközben Szentpál Olga, Madzsar Alice vagy Dienes Valéria neve ismerősen csenghet, több, képzőművészeti kapcsolatokkal is rendelkező mesteré (Kármán Erzsébeté, Ékes Kláráé) már kevésbé. Kutatócsoportunk ezen belül a legfontosabb feladatnak a Kövesháziak (Kövesházi Kalmár Elza és Kövesházi Ágnes) német nyelvű levelezésének sajtó alá rendezését látja.

Itt mondunk köszönetet a mozdulatművészeti kutatást támogató MTA Tánctudományi Bizottságának, az ELTE Pedagógiai és Pszichológiai Karának, az Orkesztika Alapítvány – MOHA – Mozdulatművészek Háza – Mozdulatművészeti Gyűjteménynek, az *Art Magazin*nak és Topor Tündének, az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézetnek, a Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galériának. Együttműködésükért köszönetünket fejezzük ki Kiss Ferencnek, Lőrinc Katalinnak, Lengyel Jánosnak, Jós Fruzsínának, Kovács Évának, Devecseri Veronikának, Brandeisz Elzának, Földesi Ferencnek (OSZK), Baki Péternek (MFM), Bolvári-Takács Gábornak (MTF) és Halász Tamásnak (OSZMI). Meg kell említenünk azokat a munkatársakat is, akikkel éveken keresztül állhatatosan együtt végeztük és végezzük a kutatást: Barki Gergelyt, Beke Lászlót, Fenyves Márkot, Lenkei Júliát, Jákfalvi Magdolnát, Repiszky Tamást, Detre Katalint, Faludy Juditot, Markója Csillát, Szikra Renátát, Boreczky Ágneszt, Tészabó Júliát, Fügedi Jánost és Németh Andrást.

# Az utóbbi évek mozdulatművészeti kutatásai

Intézetünk néhány év óta több okból is foglalkozik mozdulatművészettel. Munkatársaink közül Vincze Gabriella először a magyar szobrászatot kezdte tanulmányozni, abban is a mozdulatábrázolás különböző formáit kereste, eközben a kortárs művészet, a kortárs tánc és a mozgásfotográfia egyes kérdései is érdekelték. Majd mivel úgy látta, hogy mindezek (tánc, mozgás, fotó, testábrázolás, képzőművészet, filozófia) a mozgásművészetben összpontosulnak, a mozdulatművészet kortárs alkotóival vagy még élő tanúival került kapcsolatba, s vált végül a téma legelkötelezettebb szakértőjévé. Legközelebbi munkatársa, Detre Katalin a gyógytorna és a Berczik-féle torna felől érkezett a mozdulatművészethez. Később az Intézet felé ő közvetítette a gyógytornászok kérését: segítsünk nekik az adattárunkban található Palasovszky Ödön-hagyatékot, pontosabban a benne rejlő Madzsar Alice-tornagyakorlatokat nyilvánosságra hozni. (Ez Repiszky Tamás, a Madzsar-család krónikása segítségével sikerült.<sup>1</sup>) Az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportnak, majd Kutatóintézetnek mozdulatművészeti téren kiváló személyi alapjai voltak: elsősorban Szabó Júlia aktivizmus-kutatásai és Nagy Leventéné Geiger Edit adattári munkája, aki a Dienes-család leszármazottja és Moholy-Nagy László unokaöccsének felesége. Balázs Katalin, az Intézet fiatal kutatója számos itáliai vonatkozást tárt fel. Jómagam viszonylag korán, az 1970-es években jutottam el a témához a fotótörténet, illetve 19. századi kiállításaink és a „Kézikönyv”, különösen a századfordulós és a két világháború közti kötetek révén. (A két világháború közti, az NKFP által támogatott többéves kutatások a mozdulatművészetre is kiterjedtek.)

Rényi András kezdeményezésére modern, avantgárd és kortárs művészeti érdeklődésemet vittem bele a táncelmélet és táncművészet művészettörténeti felsőoktatásába (az ELTE BTK Esztétika Tanszékén, az Angelus Iván vezette Budapesti Tánciskolában és a Magyar Táncművészeti Főiskolán). Kutatásaink intenzívebbé válásával egyre több kutató, a különféle társművészeti műfajok képviselői kerestek meg minket, és mi is egyre több külső partnerre és munkatársra találtunk. Így az intézeti kutatásokat immár az MTA Táncstudományi Munkabizottsága keretei között folytatva próbáltuk egyeztetni az Orkesztika Alapítvány – MOHA – Mozdulatművészek Háza – Mozdulatművészeti Gyűjteménnyel, az MTA Zenetudományi Intézettel és mindenekelőtt az ELTE PPK Pedagógia-történeti Tanszékének Németh András vezette „Életreform” munkacsoportjával. Fontos fejlemény, hogy a velük közösen tartott konferenciákon (*Továbbélő utópiák: életreform-törekvések a 20. század első felében. Recepciók és intézményesülési folyamatok a korabeli magyar társadalom, pedagógia és művészet tükrében*. ELTE PPK, 2013; *Továbbélő utópiák II. Életreform-törekvések intézményesülése a 20. század első felében – Nemzetközi és hazai recepciók folyamatok a korabeli társadalom, pedagógia és művészet tükrében*. Selye János Egyetem, Komárom, 2013) sikerült olyan interdiszciplináris szemléletet kialakítani, melyben a művész-kommunák és ezoterikus vallási közösségek mellett a zenepedagógiai és a táncnotáció-módszertani kutatások (Fügedi János, illetve Pukánszky Béla), a játéktörténet (Tészaó Júlia) vagy a szociális-háló-rekonstrukció (Boreczky Ágnes) egyaránt megtalálták a maguk helyét.

<sup>1</sup> *A gyógyító mozgás művésze. Madzsar Alice emlékének*. Szerk. ZALETNYIK Zita–REPISZKY Tamás. Budapest, Semmelweis, 2012.

A kutatás talán szerény, de nagyon is látható mérföldkövei voltak kiállításaink (*Mozdulat. Iparművészeti Múzeum, 2012;*<sup>2</sup> *Mouvement, Rythme, Danse. Les débuts de la danse moderne en Hongrie 1902–1950. Collegium Hungaricum, Paris, 2013;*<sup>3</sup> melyek a szimbolizmus, a szecesszió és az art deco áramlatai közé, valamint a Centre Pompidou *Danser sa vie* kiállítása<sup>4</sup> által kijelölt nemzetközi vizuális művészeti környezethez igazodva helyezték el a magyar mozdulatművészetet. A 2012-es kiállítási évszám utalás egy centenáriumra: 1912-ben lépett fel a budapesti Operaházban az Orosz Balett, és 1912-ben nyílt meg Madzsar Alice mozdulatművészeti iskolája. Ugyanabban az évtizedben (1915–1916) tartott orkesztikai tanfolyamokat az Iparművészeti Múzeumban (!) az 1912 nyarán Párizsból, Raymond Duncan kommunájából, Henri Bergson tanítványaként hazaérkező Dienes Valéria iskolája. A tiszteletet parancsoló, 95 éves Dienes Valériát Vitányi Iván mutatta be az 1974-es tihanyi *Kultúra és szemiotika* konferencián, az MTA Szemiotikai Munkabizottságának rendezvényén. A mozdulatművészethez dadaista-avantgardista színházat csináló színészek, képzőművészek, művészettörténészek (Palasovszky Ödön, Bortnyik Sándor, Rabinovszky Máriusz) és mozdulatművész-fotográfusok (Kálmán Kata, Sugár Kata) egyaránt csatlakoztak. A műfajnak ugyanakkor a szobrászat felé (Kövesházi Kalmár Elza) vezető kapcsolata (Kövesházi Ágnes) is volt. Rabinovszky Máriusz felesége, Szentpál Olga maga is iskolát alapított. Életművének nagy része még feldolgozásra vár.

Nyilvánvaló, hogy a tánc-, színház- és irodalomtörténészek (Lenkei Júlia, Fuchs Lívia, Jákfalvi Magdolna és mások) elsősorban a maguk területe felől közelítenek a mozdulatművészethez. A Színháztörténeti Intézet sok párizsi kapcsolatot hozott felszínre, például az Arc-en-Ciel bábszínház vonatkozásában, ahol a fotográfus André Kertész is többször megfordult.<sup>5</sup> Sokat segített az MTA Zenetudományi Intézete az olyan táncművészeti kapcsolatok feltárásában, mint az egyébként (film)zeneszerző Joseph Kosma összekötő szerepe Budapesten, Berlinben vagy Párizsban. Ami az építészetet illeti, a magyar Bauhaus-kapcsolatok is közelebb hoznak az olyan irányzatokhoz, mint amelyet Oskar Schlemmer mechanikus balettje képviselt: Borbíró (Bierbauer) Virgilnek, a kiváló funkionalista építésznek, a *Tér és Forma* folyóirat szerkesztőjének nővére volt Clarisse, a Lohelandi-iskola magyarországi képviselője, később gyógytornász (!).<sup>6</sup>

Végül egy személyes példa, illusztrálandó, milyen (termékeny) vargabetűk segítségével jutnak el a történészek egymást támogatva, vagy éppen egymással vitázva új összefüggések felismeréséig. 2012-ben a Kassák Múzeum nyújtott segítséget abban, hogy megrendezzem Juraj Meliš pozsonyi szobrászművész kiállítását hetvenéves születésnapja alkalmából, mely egybeesett Kassák 125 éves jubileumával. Meliš, Kassák és koruk érsekújvári és felvidéki összefüggéseit kézenfekvő volt egy terjedelmes diagrammal ábrázolni, melynek grafikai tervezője Mayer Éva volt. A hálózati ábrán megjelent többek között Kassák első felesége, Simon Jolán előadóművész, aki lányához, a táncművész Nagy Etelhez járt, hogy testét a Mensendieck-rendszer szerint tartsa karban; továbbá Gerő György avantgardista filmes, aki Simon Jolánról filmet készített, és Kassák *Dokumentum* című folyóiratában publikált, majd 1928-ban Berlinben bukkant fel újra. A Kassák Múzeum kiállításában már korábban is alkalmazott diagramot. Más kérdés, hogy a Meliš–Kassák-kiállításon mi már nem tértünk ki a Munka-kör és a munkásszínjátszás, valamint

<sup>2</sup> A kiállítást kísérő szimpózium előadásait lásd *Mozdulat – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*. Szerk. BEKE László–NÉMETH András–VINCZE Gabriella. Budapest, Gondolat, 2013.

<sup>3</sup> *Mouvement, Rythme, Danse. Les débuts de la danse moderne en Hongrie 1902–1950*. Eds. Judit FALUDY–Gabriella VINCZE. Budapest, Pannónia Nyomda, 2014.

<sup>4</sup> *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*. Eds. Christine MARCEL–Emma LAVIGNE. Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2011.

<sup>5</sup> Blattner-nap, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Bajor Gizi Színészmúzeum, 2007. november 15.

<sup>6</sup> Ugyancsak a Lohelandi-iskolával szimpatizált Moholy-Nagy László felesége, Lucia Moholy is.



a Madzsar-iskola összefüggéseire, mert ezt a kérdést a múzeum fiatal antropológus munkatársa, Csatlós Judit kívánta feldolgozni egy másik kiállításon (ugyancsak diagram segítségével). Kassákhhoz kapcsolható nevelt lányának, az említett Nagy Etelnek mozdulatművészeti munkássága is – ugyanígy az őt fotografáló Lengyel Lajos fotó- és fotómontázs-művészete, aki nyomdász és a Munka-kör tipográfusa volt.

A mozdulatművészet és a modern tánc bűvópataként<sup>7</sup> érkezik a kortárs művészet különböző alkotóihoz, motívumként Drozdik Orsolya vagy Kelemen Károly képkészítő munkáiba, Bozsik Yvette-nél remake-ként, Koroknai Zsoltnál és Ladjánszki Mártánál performansz-rekonstrukció formájában jelentkezik. Amikor e folyóiratszámunk megjelenik, remélhetőleg még láthatók lesznek négy művész táncra és mozgásra reflektáló munkái a Vízivárosi Galériában (Kováts Nikoletta, Mamikon Yengibarjan, Oláh Katalin, Rabóczky Judit; a megnyitón Lőrinc Katalin táncol).

Ez a folyóiratszám egyfajta helyzetfelmérés: hol tart a kutatásban az MTA BTK Művészet-történeti Intézet Pszichiátriai és Művészeti, Fotótörténeti és Performativitás projektcsoportja. Összegezve: a mozdulatművészet körül egy olyan interdiszciplináris és Gesamtkunst jellegű kontextus bontakozik ki, melyben egyaránt érdekelt a tánc-történet, a művészet- és művelődés-történet, a sporttörténet, a pedagógiatörténet, a médiaarcheológia (elsősorban fotó, film), az irodalom-, a zene- és a színháztörténet. A kapcsolatrendszer diagramja mintegy 350 nevet tartalmaz – az eseményekről, publikációkról, intézményekről nem beszélve. A kutatás paradox természetéből következően minél több dokumentum és összefüggés tárul fel, annál több fehér folt villan elő mögüle. Magukról a művekről – előadásokról, táncokról, gyakorlatokról – rendkívül keveset tudunk. A művek rekonstrukciója a hiányos forrásanyag miatt szakmai bravúrnak számít.

*Beke László*

<sup>7</sup> Németh Lajos kedvenc metaforája.

Winter (Máté) József és Hajós Klára egy ismeretlen Berczik-koreográfiában, 1930-as évek vége, magántulajdon



# Gellér Katalin

## Kasszandra tánca

A gödöllői művésztelepen, ahol minden művészeti ág otthonra talált, a mozdulat- és táncművészetnek nem volt aktív művelője, de hatása elsősorban három művész, Körösfői-Kriesch Aladár (1863–1920), Moiret Ödön (1883–1966) és Undi Mariska (1877–1959) alkotásaiban vitathatatlanul megjelent.

A művészek rendszeresen sportoltak. Nagy Laura visszaemlékezése szerint Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor (1869–1950) Rómában egy vívóteremben ismerkedtek meg.<sup>1</sup> Körösfői-Krieschnek gyenge fizikuma miatt szüksége volt testedzésre és különböző kúrákra. Gödöllőn számos „gyógyító ember” kereste fel. A telep tagjai közül többen is vegetáriánusok voltak, s a természeti és spirituális erők bevonása a gyógyászatba nem volt előttük ismeretlen.<sup>2</sup>

Nagy Sándor klasszikus sportokat űzött, úszott, gerelyt hajított. Reggel leszaladt a jó néhány kilométerre lévő Szentjakabi-tóhoz, télen a jeges vízben is megfürdött. Délutánonként, a műtermi munka után Sidló Ferencsel, Zichy Istvánnal, Charles de Fontanay-vel a magas- és távolugrást gyakorolta a kert egy erre elkerített részén. A sízés is kedvelt sportjuk volt, Akseli Gallén-Kallela Finnországból méretre csináltatott síléceket és cipőket küldött számukra.

Jóllehet nincs rá adat, hogy bárki is művelte volna Gödöllőn Isadora és Raymond Duncan vagy Emile Jaques-Dalcroze új mozdulattáncművészetét, elképzelhetetlen, hogy ne ismerték volna mind a nemzetközi, mind a hazai mozdulattáncművészet és gyógytorna képviselőit, Dienes Valériát és Madzsarné Jászi Alice-t. Körösfői-Kriesch és Nagy Sándor a Madzsar-ház gyakori látogatói voltak.<sup>3</sup> Jártak a Békássy-családhoz, ahová Szabó Ervin és Jászi Alice is bejáratos volt. Polányi Károlyné Duczynska Ilona (1897–1978) szerint Békássy Eleménné és Jászi Alice a Dalcroze-módszer hívei voltak (az utóbbiban tévedett, Jászi Alice Mensendieck módszeréből fejlesztette ki egyéni metódusát).<sup>4</sup> A tolsztojánus Nagy Sándor ebben az időben Szabó Ervin barátja volt, a *Huszadik Században* közölt cikkeket, s Szabó Ervinnel együtt harcolt a társadalmi egyenlőtlenség ellen. Az 1900-as évek elején művészeti nézeteik is megegyeztek.<sup>5</sup> Nagy Sándor egyik legismertebb ex librisét Jászi

*Gellér Katalin a művészettörténet-tudomány kandidátusa. Kutatási területe a 19–20. századi magyar és francia művészet, különös tekintettel a romantika, a szimbolizmus és a szecesszió korára. Tagja a Zichy Mihály Alapítványnak, a Lesznai Anna Társaságnak és az Európai Utas kuratóriumának. 1996 és 2012 között az MTA BTK MI főmunkatársa, a Magyar Szecessziós Társaság elnöke.*

*Katalin Gellér holds a candidates degree in art history. Her field of research includes 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century Hungarian and French art with special emphasis on Romanticism, Symbolism and Art Nouveau. She is a member of the Mihály Zichy Foundation and the Anna Lesznai Society, and she is also on the curatorial board of Európai Utas (European Traveller). Between 1996 and 2012 she was senior fellow of the Institute of Art History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences. She is president of the Hungarian Art Nouveau Society.*

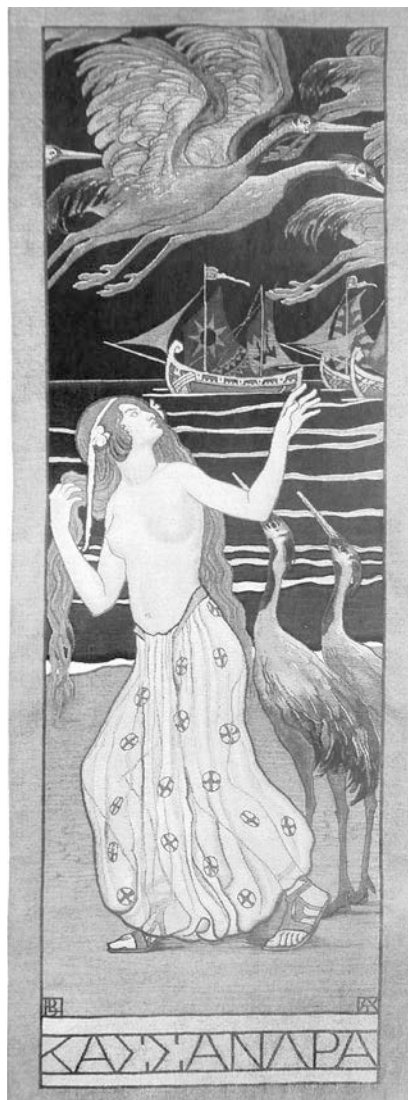
<sup>1</sup> *Interjú Herveyné Nagy Laurával.* Az interjút Gellér Katalin készítette, hangfelvétel, Cambridge, 1985.

<sup>2</sup> Nagy Sándorné Kriesch Laura napfényterápiával gyógyította a hozzá fordulókat.

<sup>3</sup> REPISZKY Tamás: *Ágas-bogas családja.* Szentendre, 2004. (Studia Comitatus, 29.) 187.

<sup>4</sup> Duczynska Ilona leírta Jászi Oszkár és Madzsar Alice látogatását Békássynénál a Bicske melletti Óbarokpusztán. DUCZYNSKA Ilona: A cselekvés boldogtalan szerelme. *Valóság*, 1978. 5. 12; Madzsar Alice módszeréről lásd REPISZKY 2004. i. m. 187.

<sup>5</sup> Szabó Ervin a preraffaelitákban, valamint Nagy Sándorban látta a „szocialista szellem” új művészeti képviselőit. Nagy Sándorral együtt készítette a *Népszava Naptárát*, a májusi *Emléklapokat*. LITVÁN György: *Szabó Ervin, a szocializmus moralistája.* Budapest, Századvég, 1993. 58–63. GELLÉR Katalin: *Mester, hol lakol? Nagy Sándor művészete.* Budapest, Balassi, 2003. 44–48.



1. kép. Körösfői-Kriesch Aladár–Belmonte Leó: *Kasszandra*, 1908–1909, gobelin, gyapjú, 200×71 cm, j. j. l.: monogram, j. b. l.: monogram, j. b. f.: két csiga, Budapest, Iparművészeti Múzeum

Oszkárnak készítette. A könyvjegyhez a *Mester, hol lakol?* című festményének egy részletét használta fel szecessziós keretdíszbe fogva.<sup>6</sup>

Dienes Valéria egyetemi éveiben szintén Szabó Ervin és Játszi Oszkár körébe tartozott. Párizsból hazatérve, feltételezhetően 1912 és 1914 között járhatott Gödöllőn. Talán már 1912 tavaszán sor került erre, amikor életrajzírója szavaival „baráti társaságban” beszámolt Isadora és Raymond Duncan tevékenységéről. Ugyanitt olvasható, hogy 1912 és 1914 között görög tornát tanított szintén baráti körben, melynek tagjait azonban nem sorolja fel.<sup>7</sup> Egy Dienes Valériáról az 1910-es években készült fotó akár a gödöllői erdő vagy park egyik tisztásán is készülhetett.<sup>8</sup> Biztos forrásból tudjuk, hogy Undi Mariska műtermében kétszer is fellépett.<sup>9</sup> A *Magyar Iparművészet* 1915-ös számában megjelent ábrák és fotók nyomán könnyen elképzelhető, hogyan történhetett ez a bemutató.<sup>10</sup>

Az antik művészet csodálata a közös kapcsolódási pont az új mozdulatművészet képviselői és a gödöllői mesterek között. Nem szűnő hatásáról számos művük tanúskodik, ahogy a koreográfia, melyekben a táncosok antik reliefekre emlékeztető csoportokat képeztek, gyakran szintén görög témákra készültek.<sup>11</sup> Körösfői-Kriesch Aladár *Kasszandra* című (1908–1909) gobelinjén az antik művészet inspirációját beépítő preraffaelita mesterek és görög vázarajzok hatása érződik (1. kép).<sup>12</sup> A lány vonalvezetéssel megrajzolt nőalak különleges harmóniájának titka, hogy a két-ségbeesés eksztatikus mozdulata – táncmozdulat. A láb mozgást érzékeltet, a sarkak felemelve, a térdek finoman behajlítva látszanak. Jobb lábával előrelép, a test ellentétes irányba, balra fordul, így a felsőtest szinte szemből, az arc profilból látható. Hasonló, de ellentétes irányú mozgásban van lefényképezve egy táncosnő is a *Magyar Iparművészet* említett cikkéhez közölt felvételen: „...minden alak az előre lépő lábbal ellentétes vállal fordul előre...” – írta a mozdulatkombinációkat geometrikus ábrákon összefoglaló Dienes Valéria.<sup>13</sup>

Az antik művészet hatását a korszak szecessziós alkotóihoz hasonlóan beépítő Körösfői-Kriescht az új táncművészet is inspirálhatta.<sup>14</sup> A Dienes által létrehozott orkesztika geometrikus

<sup>6</sup> Nagy Sándor és Játszi barátsága csak az utóbbi emigrációs éveiben szűnt meg. LITVÁN György: Bevezető. In: *Játszi Oszkár naplója 1919–1923*. S. a. r. LITVÁN György. Budapest, MTA Történettudományi Intézet, 2001. 8.

<sup>7</sup> DR. DIENES Valéria: *Orkesztika – Mozdulatrendszer*. Szerk. és bev. DIENES Gedeon. Budapest, Planétás, 1995. 138.

<sup>8</sup> Közölve: Kronológia. In: DIENES 1995. i. m. 85. Remsey Jenő visszaemlékezése szerint Dienes Valéria többször járt és táncolt Gödöllőn. Lásd jelen folyóiratszámunkban VINCZE Gabriella tanulmányának 32. oldalát.

<sup>9</sup> VINCZE Gabriella: Kelet a magyar mozdulatművészetben. In: *Mozdulat – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*. Szerk. BEKE László–NÉMETH András–VINCZE Gabriella. Budapest, Gondolat, 2013. 123–141: 127.

<sup>10</sup> DIENES Valéria: Művészet és testedzés. *Magyar Iparművészet*, 18. 1915. 5. 226–228, 237, 268–267.

<sup>11</sup> Közismert Isadora Duncannek a görög művészet iránti csodálata. Egyik híres, Gluck zenéjére táncolt szerepében próféta-nőt játszott (*Iphigénia Tauriszbán*, 1903).

<sup>12</sup> GELLÉR Katalin: Vénusz és Kasszandra. Magyar festők antikvitás-élménye a századfordulón. *Ars Hungarica*, 33. 2005. 89–108.

<sup>13</sup> DIENES 1915. i. m. 228, 268.

<sup>14</sup> Az antik művészet hatását mutatják, többek közt, a Koronghi Lippich Elek költeményéhez készített illusztrációi. KORONGHI LIPPICH Elek *Költeményei. 1880–1902*. Budapest, Pallas, 1903.

rendje a felszínt hangsúlyozza, amely közel áll mind a szecesszió, mind az art deco kompozíciós megoldásaihoz (2. kép). A mozdulat szimbolikus összetettséggű, érzelmeket, lelki történést sugall. A kétségbeesést kifejező, feltartott karok, a felfelé fordított fej, a lábak könnyed lépése sűrítetten foglalja magába a tragédiát. Dienes táncesztétikájának téri leképezése: „nem mozgás, hanem mozdulat.” (1. kép)<sup>15</sup>

Henri Bergson időfogalma Dienes táncelméletére is hatást gyakorolt: a jelenben megvalósult teremtő mozdulatban múlt és jövő egyesül. Ha Ferdinand Hodler szimmetrikusan és ritmikus sorba helyezett figurái vertikálisukkal az eget és a földet kötik össze, Körösfői-Kriesch Kasszandrája a múltat és a jövőt.<sup>16</sup> A gobelin hátterében a Tróját ostromló gályák láthatók, feléjük is tekint a jövőt előre látó Kasszandra. Kétségbeesett mozdulatában különböző idősíkok sűrűsödnek.

Dienesnek az „eszmelet” szolgálatában álló „szimbolikus mozdulat” tana és gyakorlata, a lélek és a szellem által irányított test elmélete nyitott fülekre találhatott Gödöllőn. Misztikus fordulata, növekvő vallásossága a gödöllői művészek által is kedvelt szerzőkhöz vezette. Ilyen értelemben Dienes és Nagy Sándor esetében azonos inspirációs forrásokról beszélhetünk. Mindketten kedvelték Sík Sándor költészetét, Nagy Sándor illusztrálta könyveit, s Dienes is dolgozott a költő nyomán (*Arról, aki helyembe áll*).<sup>17</sup> Mindketten feldolgozták a Máté evangéliumában található hegyi beszéd nyolc boldogságról szóló igéjét. Nagy Sándor a szentek életét (Szent Leó pápa, Assisi Szent Ferenc, Szalézi Szent Ferenc, Xavéri Szent Ferenc, Szent Péter, Szent István, Szent Gellért és Szent Alajos) ábrázolta a temesvári szemináriumi kápolna 1915-re elkészült üvegfestményein, Dienesnek *A nyolc boldogság* című (1925) misztériumát pedig 1926-ban mutatták be a Belvárosi Színházban.

Úgy tűnik, Gödöllőn elsősorban a szobrász- és kerámiaműhely tagjainak műveiben, Körösfői-Kriesch, Sidló Ferenc (1882–1954), és különösen Moiret Ödön témaválasztásaiban és formálásában jelent meg az antik művészet iránti vonzalom. Ezt Sidló Ferenc *Danidák* című grafikája, kútszobrának (1933) szecessziós vázlata is mutatja. Moiret Ödön, bár csak néhány hónapot töltött Gödöllőn (1907 őszétől 1908 tavaszáig), tökéletesen beillett együttesükbe.<sup>18</sup> A KÉVE és a Céh-



2. kép. Körösfői-Kriesch Aladár illusztrációi Koronghi Lippich Elek *Költeményei*hez. Lásd: KORONGHI LIPPICH 1903. i. m. 11.

<sup>15</sup> DIENES 1995. i. m. 107.

<sup>16</sup> Hodler és Jaques-Dalcroze kapcsolatáról lásd Verena SENTI-SCHMIDLIN: A ritmikusan mozgatott test. Ferdinand Hodler figurális festészete és a tánc 1900 körüli megújítása. In: *Ferdinand Hodler. Egy szimbolista látomás*. Kiállítási katalógus. Szerk. Katharina SCHMIDT–Bernadette WALTER–Therese BHATTACHARYA-STETTLER. Bern, Kunstmuseum–Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2008. 167–171.

<sup>17</sup> Sík Sándor: *Szembe a nappal: versek*. Budapest, Élet, 1910; Uő: *A boldog ember inge*. Budapest, Szent István Társulat, 1930.

<sup>18</sup> A gödöllői szobrászműhelyről lásd NAGY Ildikó: *Szobrászok a gödöllői művésztelepen*. Kiállítási katalógus. (2003. március 21.–2004. február 28.) Gödöllő, Városi Múzeum, 2004.



3. kép. Moiret Ödön: *Táncoló*, 1919, bronzplakett, 19,3x11,3 cm, j. j. l.: 1919, VII. Budapest, monogram. Gödöllői Városi Múzeum, ltsz.: 86.263. Fotó: Ruzsa Dénes–Spitzer Fruzsina



4. kép. Egy Laban-tanítvány fotója. Megjelent Fritz WINTHER *Körperbildung als Kunst und Pflicht* című könyvében (Delphin Verlag, München, 1915. 64, 65). Fotó: Ruzsa Dénes–Spitzer Fruzsina

beliek tagja is volt, tehát később is tartották egymással a kapcsolatot.<sup>19</sup>

Az igazság és a szépség, az etikai és spirituális fejlődés építészeti-szobrászati ideálja *Az új élet városa* elnevezésű Moiret-tervekben öltött testet (1924-től). Az „új élet iskoláját” valási elméletek kísérik, terveiben többek közt a képzőművészet, a torna, a kerti munka

és a tánc is helyet kapott.<sup>20</sup> Az ideális embernek művészi keretet adó, az emberiség emelkedését, épülését szolgáló együttesben, ahogy művésztelep-alapítási terveiben is, mindig szerepet kapott a tánc és az énektanítás. Az ideális város betegeknek tervezett részében „a gyógyítás alapja a természetgyógyászat és művészetterápia volt” – írta Nagy Ildikó.<sup>21</sup> Időlegesen antropozófiai és katolikus közösségekhez csatlakozott, s tervezte, hogy Hilde Hager tánckursusával és az említett hazai mozdulatművészeti iskolákkal is felveszi a kapcsolatot.<sup>22</sup>

Moiret több táncbrázolása ismert: a *Táncmámor*, a *Táncoló fiú* és a *Táncoló nimfák* című szobrai a Nemzeti Szalon 1923. márciusi csoportkiállításán mutatta be, s *Táncosnő* című kompozíciójával szerepelt az Ernst Múzeum 1932. májusi kiállításán. *Táncoló* című (1919) bronzplakettjén

<sup>19</sup> REMSEY György: Moiret Ödön művészete. *Vigilia*, 1977. november. 756. Körösfői-Kriesch síremlékét is ő készítette (1930).

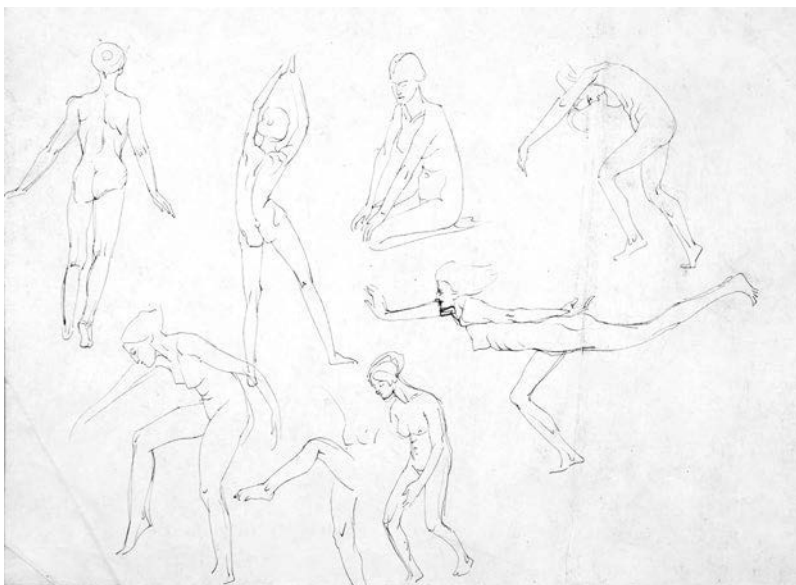
<sup>20</sup> NAGY Ildikó: A gödöllői tradíció továbbélése Moiret Ödön művészetében. In: *A gödöllői művésztelep 1901–1920. A katalógus koncepciója*: GELLÉR Katalin. Szerk. GELLÉR Katalin–MERVA Mária–ŐRINÉ NAGY Cecília. Gödöllő, Gödöllői Városi Múzeum, 2003. 172–179: 178.

<sup>21</sup> NAGY 2004. i. m. 10.

<sup>22</sup> NAGY 2003. i. m. 174.



5. kép. Moiret Ödön:  
*Válás*, 1914 előtt, reprodukálva:  
*Művészet*, 1914. 233.



6. kép. Nagy Sándor: *Táncolók*, 1930 körül, tus, toll, papír, 233x306 mm  
Gödöllő, Nagy Sándor-ház

a nőalak mozdulata Körösfői-Kriesch *Kasszandrájának* testtartására emlékeztet, de jobb lábának görcsös fordulata eltér Körösfői-Kriesch hősnőjének harmonikus, kiegyensúlyozott mozgásbrázolásától (3. kép). A *Belső boldogság* nőalakja szintén az orkesztikából ismerős mozdulatban ábrázolt.<sup>23</sup> A *Válás* című, a Céhbeliek kiállításán bemutatott reliefe szintén emlékeztet a gobelin hősnőjének tánc által ihletett mozdulatára (4–5. kép). A lábak jobbra tartanak, a test balra fordul, a fej profilból látszik. A nőalak teljesen betölti a vastag keretet, feltartott kezei a síkhoz igazítottak. A kompozíció szigorúan szimmetrikus felépítésű, a mellkas megoldása az egyiptomi domborművekre emlékeztet, formálásában a legnagyobb felület törvénye érvényesül.

Nagy Laura visszaemlékezése szerint a gödöllői szobrászműhely tagja volt a lengyel származású, leMBERGI születésű Duczynska Irma (1869–1932), aki mindig görögös ruhában járt, s a híres angломán család, a már említett Békássyék rokona volt. Duczynska Bécsben tanult, majd főként itt és Münchenben dolgozott; Rudolf Steiner híve volt. 1909 és 1914 között Bécsben festőiskolát nyitott Simay Imrével. Az iskolában Kövesházi Kalmár Elza is tanított. A névazonosság folytán felmerül, hogy rokona volt a már említett Duczynska Ilnának, aki Szabó Ervinék és Jászi Oszkárék barátja volt. Talán ezen az úton kerülhetett rövid időre Gödöllőre. Említett viselete arra utal, hogy az új táncművészet híve volt.

A néhány éven át Gödöllőn élő művészettörténész és festő, Rózsaffy Dezső húga, Rózsaffy Malvin, aki Dalcroze módszerű iskolát tartott fenn, szintén fehér, antikizáló öltözékben látható

<sup>23</sup> MOIRET Ödön: *Belső boldogság*, 1919, bronzplakett, 14,5x11,4 cm, j. l.: fecit, monogram, b. l.: VII 1919. (A nőalak mögött német nyelvű felirat.) Gödöllői Városi Múzeum, ltsz. 86.232. A szobor meghatározásában nyújtott segítségéért, mely szerint az az orkesztikából ismert mozdulatot ábrázolt, itt szeretnék köszönetet mondani Öríné Nagy Cecíliának.



7. kép. Undi Mariska: *Táncoló római lányok*, mozaikterv, 1918, tempera, papír, 62×2340 mm, j. n., SZM–MNG, ltsz.: F. 94.33.



8. kép. Undi Mariska: *Táncoló nő II.*, akvarell, diófafác, papír, 280×185 mm, j. b. I. UNDI MARISKA, SZM–MNG, Grafikai osztály, ltsz.: F. 93.80.



9. kép. Undi Mariska: *Táncoló nő III.*, akvarell, diófafác, papír, 275×185 mm, j. b. I. UNDI MARISKA, SZM–MNG, Grafikai osztály, ltsz.: F. 93.82.

egy fotón.<sup>24</sup> Rózsaffyék és a gödöllőiek első nemzedéke között szoros szellemi kapcsolat volt, s Remsey Jenővel is jó barátságban voltak, de nincs rá adat, hogy a telepen Rózsaffy Malvint ismerték volna.

<sup>24</sup> Granasztói Olga szíves közlése.



Nagy Sándor mozdulatművészeti érdeklődéséről nem szólnak a visszaemlékezések, de néhány vázlatrajza táncosokat ábrázol (6. kép).<sup>25</sup>

Undi Mariskát szoros barátság fűzte Dienes Valériához. Undi művészetének iránya meggyezett a vezető gödöllői mesterekével, együtt állítottak ki, de a feminizmus egyik legismertebb képviselője független úton járt, s nem telepedett le Gödöllőn. Hibás lába miatt ugyan nem táncolhatott, de többször felkereste Dienes Valéria Széll Kálmán téri táncstúdióját, s pasztellportrét is festett róla.<sup>26</sup> Plakátokat rajzolt Dienes különböző oktatói vállalkozásaihoz, s vázlatfüzetében gyermekéről, Dienes Gedeonról készült portré is látható.<sup>27</sup> Ismert egy antik viseletben táncoló, frízszerűen egymás mellé sorolt leányokat ábrázoló festménye is. A lendületes mozgású táncosnők végtelenül folytatódó ornamentika-sorként jelennek meg (7. kép).

Undi Mariska láthatta Gyagilevék nagy sikerű budapesti fellépéseit (1912–1913). Lelkesedett a testvérművészetekre jelentős hatást gyakoroló Orosz Balettért, az 1914 és 1916 között, majd később is néhányszor Budapesten tartózkodó Nizinszkij művészetéért. Kosztümterveket, táncosokat ábrázoló grafikai sorozata igen változatos, találunk köztük indiai táncosnőt is. Feltehetően a Leon Bakszt tervezte fantáziadús kosztümök inspirációjára készültek (8–10. kép).

A szecesszió mestereihez hasonlóan Dienes Valéria is hirdette az ember és a környezet közötti harmónia megteremtésének szükségességét, de úgy látta, nem elég, ha a nők a művészi formált enteriőrben a tér díszítőformáival összhangot alkotó ruhát viselnek. Ahhoz, hogy az ember maga is „műtárgy” legyen, önformálás is szükséges. „A művészetet kedvelő ember, aki iparművészeti szépségekkel szereti körülvenni magát, talán levetkőzi vele [a táncművészettel – G. K.] csúnyaságának göggyét, melylyel a szépséget csak vásárolta és saját mivoltának esztétikájáról megfeledkezett és egy lépéssel közelebb jut ahhoz, hogy a művészi környezetben az ember maga is értékes műtárgy legyen” – írta.<sup>28</sup>



10. kép. Undi Mariska: *Táncoló nő IV.*, akvarell, diófapác, papír, 275×185 mm, j. b. I. UNDI, SZM–MNG, Grafikai osztály, ltsz.: F. 93.83.

<sup>25</sup> NAGY Sándor: *Táncosok*, színes tus, toll, 230×350 mm, Gödöllő, Nagy Sándor-ház; *Táncosnő*, színes tus, toll, 15,8×0,37 cm (a hátoldalon is táncosok), Gödöllő, Nagy Sándor-ház; *Táncosnő*, színes tus, toll, 19,3×11,3 cm, Gödöllő, Nagy Sándor-ház, ltsz.: 86.263.

<sup>26</sup> Undi Mariska 1996-os gödöllői gyűjteményes kiállítása során került elő a pasztellportré. GELLÉR Katalin–HAIDER Edit–ŐRINÉ NAGY Cecília: *Undi Mariska festő- és iparművész (1877–1959)*. Gödöllő, Városi Múzeum, 1996.

<sup>27</sup> VINCZE 2013. i. m.

<sup>28</sup> DIENES 1915. i. m. 237.

Dienes Valéria mozgásművészetének célja azonban nemcsak az esztétizáló szépségkeresés, hanem a táncon keresztül a tudatba való leszállás és a kozmoszt uraló dinamikához való kapcsolódás; az „Élet” és az „Eszmélet” különböző szintjeinek megtapasztalása volt. Táncelmélete a gödöllői vezető mesterek test és lélek harmóniáját, etika és művészet egységét kereső önfejlődéselvének eszközeiben eltérő, de célkitűzésében azonos útját képviselte.

Katalin Gellér

## Cassandra's Dance

Dance and movement art were not actively practiced by anyone at the art colony of Gödöllő, where every branch of the arts found a home. Its influence, however, unquestionably left its mark on the art of Aladár Körösfői-Kriesch (1863–1920), Ödön Moiret (1883–1966) and Mariska Undi (1877–1959). An admiration of the art of Antiquity constituted a common ground for representatives of the new movement art and masters of the Gödöllő artists' colony. In Aladár Körösfői-Kriesch's tapestry entitled *Cassandra* (1908–1909), the influence of Pre-Raphaelite painters who had incorporated inspirations from the art of Antiquity and Greek vase decorations is perceptible. The secret behind the unique harmony of the female figure defined by a gently flowing line is that the ecstatic gesture of despair is a dance movement.

Several depictions of dance movements by Ödön Moiret are known: the bronze reliefs *Belső boldogság* (*Inner Happiness*) and *Válás* (*Separation*) are built on gestures from orchestrics. In his architectural design ensemble *Az új élet városa* (*The City of New Life*, 1924–), dance and music education also had a role.

Mariska Undi was a personal friend of Valéria Dienes. One of her paintings depicts dancing girls dressed in garments reminiscent of the garb of Antiquity in a frieze-like manner. The vibrantly dancing girls resemble an unending row of ornaments. Undi's costume designs and series of graphic works depicting dancers were presumably inspired by the costumes of Léon Bakst.

*Keywords:* Art Colony of Gödöllő, movement art, orchestrics

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 szórványként 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.”<sup>1</sup> Winckelmann 1755-ben a *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban* című értekezésében a „nagyválság” útját a régiek, mégpedig az ókori görögök utánzásában látta.<sup>2</sup> Winckelmann művében hosszan írt az emberi testről és a testmozgásról. A testet a szépség letéteményesének tartotta, példaként állítva korra 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.*

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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 háttérrel 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> Nietzsche írásai a magyar mozdulatművészeti körökben is ismertek voltak. „A legmagasztosabb dolgokra csak tánccal lelhetek magyarázatot” – mondja Nietzsche egyik dalában Zarathustra. Ugyanakkor a szerző tánccal 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 tánca irányította a figyelmét.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> *A tragédia szü-*

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

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

<sup>5</sup> 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.

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

<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

## 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 Babitscal együtt fogalmazta meg.<sup>9</sup> 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 *Nyugat*ba. 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 *Bakhánslárma* című verseket, amelyeket Kelevéz Ágnes tanulmányában a nietzschei dionüszoszi–apollóni ellentétpár szerint csoportosított.<sup>10</sup>

Dienes Valéria az 1910-es években ugyancsak mindennapos érintkezésben állt Babits barátjával, Szilasi Vilmossal, aki 1908-ban a *Nyugat*ban jelentette meg *Görög derű* című írását, amelyben határozottan szembefordult a winckelmanni görögségeszménnyel.<sup>11</sup> Babits korai antikizáló művészete kapcsán közismert, hogy a költő és író az angol Walter Pater *A renaissance* című könyvén keresztül ismerte Winckelmann munkásságát. Paternek nemcsak a reneszánszról, hanem a görög művészetről szóló könyvét is olvasta.<sup>12</sup> Azt nem tudni, hogy Dienes Valériára mennyire hatott Pater, mindenesetre a *Világ* 1919. december 2-i cikke párhuzamot vont kettőjük között: „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.”<sup>13</sup> *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%26acute%3Bnisme](http://www.fabula.org/atelier.php?De_Nietzsche_%26agrave%3B_Maurice_Emmanuel%3A_danse_et_hell%26acute%3Bnisme) (letöltés ideje: 2014. március 17.).

<sup>8</sup> RABINOVSKY Máriusz: *A tánc*. Budapest, Anonymus Irodalmi és Művészeti Rt., 1946. 44–47.

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

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

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

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

<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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. Mozdulatkincese, amelyből Dienes Valéria kiindult, letisztult geometriájával inkább apollóninak mondható.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

### Az ókori minták újjászületése a színpadon, a „mozdulatrepszász” kezdetei

Noha a képzőművészetben az antikvitás művészete rendszeresen vissza-visszatérő példaképek 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.”<sup>18</sup> 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-

<sup>14</sup> Babits–Szilasi levelezés (Dokumentumok). 1979. i. m. 5.

<sup>15</sup> MTA BTK MI, Adattár, MDK-C-I-133, Siminszky Budai Piroska gyűjtése a Női Továbbképző Iskoláról és a Vasárnapi Köréről. 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.

<sup>16</sup> Szemben Isadora Duncan szabadabb, inkább dionüszoszinak nevezhető táncaival.

<sup>17</sup> OA-MGY, dvh-f-00615 és dvh-f-00265.

<sup>18</sup> RABINOVSKY Máriusz: *A test kultúrájának lehetőségei*. 1922. Országos Színháztörténelmi 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 delsarte-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.<sup>19</sup> 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 kiegészítéseként 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) rekonstruálását kísérelte meg, mivel nézete szerint azokban – szemben a saját korával – még megvolt a zene, a tánc és a költészet egysége.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> Emmanuel könyvében néhány helyen (például amikor arról értekezik, hogy némely vizuális ábrázoláson a görögök nem tartják be az euritmiát, és láthatóan önkívületi állapotban vannak) a nietzschei dionüszoszi görögségképet támasztja alá.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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.

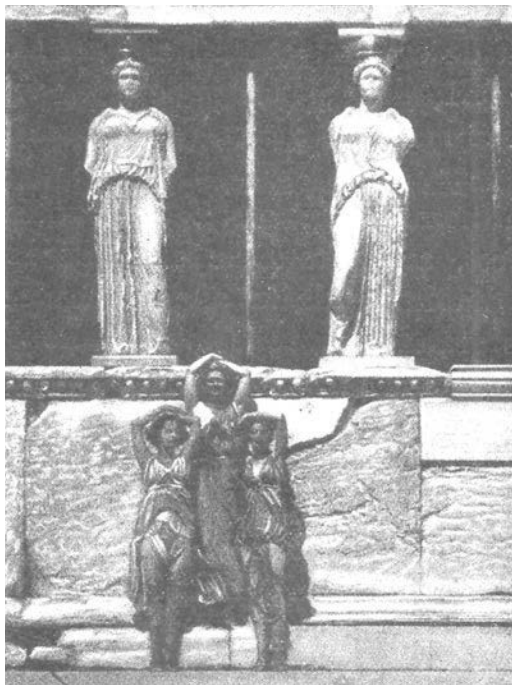
<sup>19</sup> DIENES Gedeon: *A mozdulatművészet története*. Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2005. 75.

<sup>20</sup> MAURICE EMMANUEL: *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Paris, Hachette, 1896. 1.

<sup>21</sup> 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 Roszbach és Johann Hermann Heinrich Schmidt művére.

<sup>22</sup> EMMANUEL 1896. i. m. 326–327.

<sup>23</sup> 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 Erechtheion 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.”<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> A közreműködő művésznők közül Márkus Emília színésznő – férje, Pulszky Károly családja révén – ekkortájt kapcsolatban áll a Pulszky-család házitanítónőjével, Dienes Valériával, az orkesztika későbbi megalapítójával, aki először Pulszkyékkel látta Isadora Duncan táncát.<sup>26</sup>

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.<sup>27</sup> A táncosnő sem tagadta, hogy koreográfiái távol esnek az antik görögökétől: „Bár a táncaim inspirációi a görögöktől származnak, nem igazán görögök, hanem nagyon modern, saját elképzelések” – nyilatkozta.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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

<sup>24</sup> DUNCAN 2009. i. m. 51.

<sup>25</sup> N. n.: Mulatságok, művészestély. *Magyar Nemzet*, 21. 1902. 64. 11.

<sup>26</sup> 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).

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> Isadora Duncan raps Maud Allan 1908. i. m. C3.

<sup>30</sup> 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: *L'adieu 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.<sup>31</sup>

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 Operaház-

ban. Az 1912. december 29. és 1913. január 8. közötti programban a *Tűzmadár*, a *Szilfidek*, a *Karnevál*, a *Rózsa lelke*, a *Kleopátra*, a *Polovec táncok*, vagy például az *Egy faun délutánja* is szerepelt. Mirkovszky Mária hagyatékában rajzok lelhetők fel néhány Leon Bakst-kozstümvitről (a *Daphnis és Chloé*, a *Spártai Heléna* és az *Egy faun délutánja* kozstümvitről). Ezek egyikének, az *Egy faun délutánja* nimfájának öltözékét megörökítő rajznak a hátulján Mirkovszky Mária édesanyjának,

<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup>

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.<sup>33</sup> Fokin nemcsak mozdulataiban és ruházatában 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 Ravellal dolgozzon együtt.<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> Mozdulatkincsében, erőteljes profilozását tekintve ugyanakkor Vaclav Nizsinszkijnek az *Egy faun délutánja* koreográfiáját is a klasszicizáló művek közé sorolhatjuk (5. kép).<sup>36</sup>

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

<sup>33</sup> 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.)

<sup>34</sup> FOKIN 1968a. i. m. 200–201.

<sup>35</sup> 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 előadásaiból s a legnagyobbbrészt erre az alapra épült orosz balettekből ismerjük.” DIENES 1915. i. m. 226.

<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup> 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 megbeszélték, hogy a Louvre antik gyűjteményénél ismét találkozhatnak, 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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup>

## 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.”<sup>40</sup> 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 újrateemteti azt a saját inspirációm szerint.”<sup>41</sup> 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 újjáfejlesztteni tudó mozgáskultúra léssen, igazi keresztény kalokagathia” – írja mozdulatművészeti rendszertanában.<sup>42</sup>

kor csatlakozott Budapestre a társulathoz (mivel Sztarvinszkij 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.

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

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> Bronislava NUJNSKA: *Mémoires 1891–1914*. Paris, Ramsay, 1981, 279. Átvéve: HUESCA 2012. i. m. 36.

<sup>41</sup> HUESCA 2012. i. m. 36.

<sup>42</sup> 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 tánccal 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.<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup> A test Raymond Duncannél a lélek szolgálatában áll, annak kifejezőeszköze.<sup>45</sup>

Ugyanígy Isadora Duncan *A jövő táncában* a természethez, illetve az ókori görög művészethez való visszafordulást az elveszett harmónia újra megtalálásával indokolja:<sup>46</sup> „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.”<sup>47</sup> Később kifejti, hogy az ókori görög vázákban ugyanez a harmónia jelenik meg: a Cupido vagy a szatír mozgása megfelel koruknak, testi felépítésüknek, tehát mozgásuk harmonikus.<sup>48</sup>

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.<sup>49</sup> 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

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> DUNCAN 1914. i. m. 2–5.

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

<sup>46</sup> Isadora Duncan számára a visszafordulás a természethez és az ókori görög művészethez szinonim fogalmak voltak, az ókori görögség az „elveszett Paradicsomot” testesítette meg.

<sup>47</sup> Isadora DUNCAN: *A jövő táncában*. In: *Táncpoétikák. Szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig*. Szerk. FUCHS LÍVIA. Budapest, L'Harmattan, 2008. 131–139: 131.

<sup>48</sup> DUNCAN 2008. i. m. 134.

<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup> 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.<sup>51</sup>

## 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 görögtorna-tanfolyamot.<sup>52</sup> 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 kitont viselek, mezítláb 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. Nézetei emlékeztetnek mestere nézeteire, ám annál kiforrottabbak: „A mozdulat nem másolja, hanem kifejezi a lelket azzal, hogy formát ad az eszmélésünknek. [...] A mozdulatban rejülő 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 hálózni 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.<sup>53</sup>

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

<sup>51</sup> DUNCAN 1914. i. m. 1.

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

<sup>53</sup> *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 reneszánszáként 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 bizonyága szerint évezredekkel ezelőtt eljutott.”<sup>54</sup> Tehát a Duncan-iskolához hasonlóan Madzsar Alice a görögökre hivatkozik, és a testet egyfajta műtárgynak tekinti.<sup>55</sup> 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.”<sup>56</sup> Madzsar Alice sorai a Raymond Duncannél görög tornát tanult Dienes Valéria néhány évvel későbbi gondolataival – a női torna „formálja és építi a képzőművészetek elsőrendű adottságát, a testet” – mintegy összezsengnek,<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup>

## 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-

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

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

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

<sup>57</sup> DIENES 1915. i. m. 226.

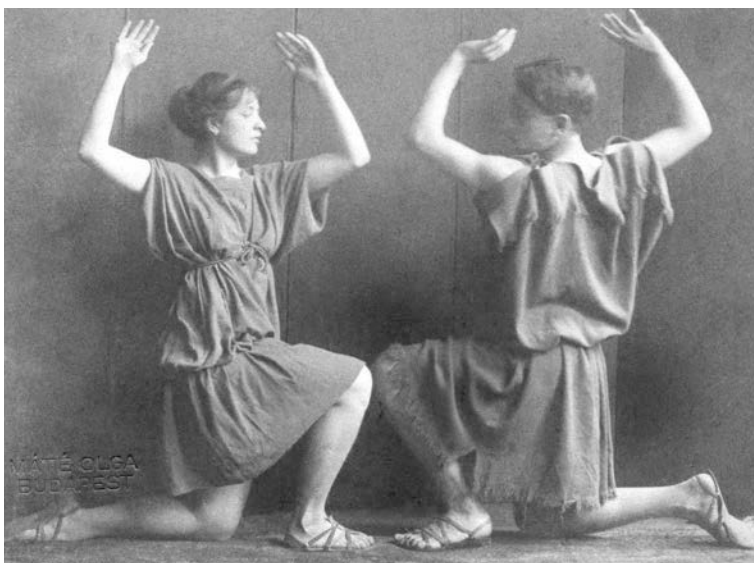
<sup>58</sup> Fent láthattuk, hogy későbbi elméletében már Dienes Valéria is a megromlott civilizációra hivatkozik.



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).<sup>60</sup> „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 Márika 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 körüti terme] és nálam tartattak. 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.

niscenciák között ugyancsak megkérdőjelezhető lenne, hiszen azok a korszak táncrepertoárjának részét képezték, a varieté műfajában is fel-feltűntek, és időnként a halál bennük csak az expresszív tánc ürügyül szolgált.<sup>59</sup>

## Dienes Valéria korai koreográfiái

A Dienes-iskola 1910-es évekbeli fellépéseiről igen gyérek az információink: Dienes Valériának a Tanácsköztársaság bukása után menekülnie kellett Magyarországról, ezért ebből az időszakból jórészt csak tanítványánál,

<sup>59</sup> A revüre példa: Marlene és Howard akrobatikus tánckettősét, a *Haláltáncot* (előadva a *Táncosok és artisták. A táncművészet revüje a klasszikus balettől a szeptptáncig* 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.

<sup>60</sup> 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).<sup>63</sup> Ugyanabban az évben a Feministák Egyesületének június 11-i előadásán bemutatták a *Laodameia* verstáncot (a táncosok Révész Ilona és Mirkovszky Mária).<sup>64</sup> 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.<sup>65</sup> A közönség soraiban Augusztia főhercegasszony és gyermekei ültek. Az 1910-es években alkalmanként Dienes Valéria is fellépett: 1918. szeptember 22-én

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, Lévy, Gyöngyösyék, Ferenczy Zs<sup>66</sup> – emlékezett vissza a kezdetekre Mirkovszky Mária édesanyja, Greguss Gizella.<sup>61</sup> 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...”<sup>62</sup>

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-



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

<sup>61</sup> OA-MGY, jelzet: mmh-p-00002\_20.

<sup>62</sup> 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 Orchestrikai Iskola 1917/18 tanévi értesítője*, 13.

<sup>63</sup> OA-MGY, jelzet: mmh-p-00002\_1.

<sup>64</sup> OA-MGY, jelzet: mmh-p-00002\_22.

<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup> A bécsi Konzerthaus nagytermében tartott orkesztikai esten 1919. március 1-jén ezeket kiegészítve Dienes Valéria egy Bach *a-moll angol szvitjére* koreografált táncban és a Beethoven *Sonata pathétique-jére* készült *Endümión és Szeléné regéjében* is színpadra lépett.<sup>67</sup> 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.<sup>68</sup> A Mirkovszky Mária és Markos György által táncolt *Fegyvertánc* (1920) a fennmaradt fotók alapján az ellenfelek harci felállása után pajzzsal és dardával történő küzdelemmel folytatódott: a gyengébb fél térdre ereszkedve védte magát (8–9. kép).<sup>69</sup> 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 előadástípusok 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.

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

<sup>67</sup> *Orchestrale 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.

<sup>68</sup> 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).

<sup>69</sup> 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 férfiduó 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.<sup>70</sup> A koreográfia első részét, a *Moirákat*, önállóan is műsorra tűzték. Második része a tulajdonképpeni 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. Hozzájuk tart Perszephoné és Démétér. Az alvilág (Aido-

<sup>70</sup> 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.<sup>71</sup>

### 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 formateremtésére alkalmazta. Ugyanakkor a formateremtés 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 bemutató 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 állókép és a tánc. A középkori képnél ez esetben Teleki Margit kúp alakú fejedőben, sötét-kék bársonyruhában mint főúri dáma trónolt, körülötte táncolt Zichy Erzsébet. A zene és a kosztüm korhűsége 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*.

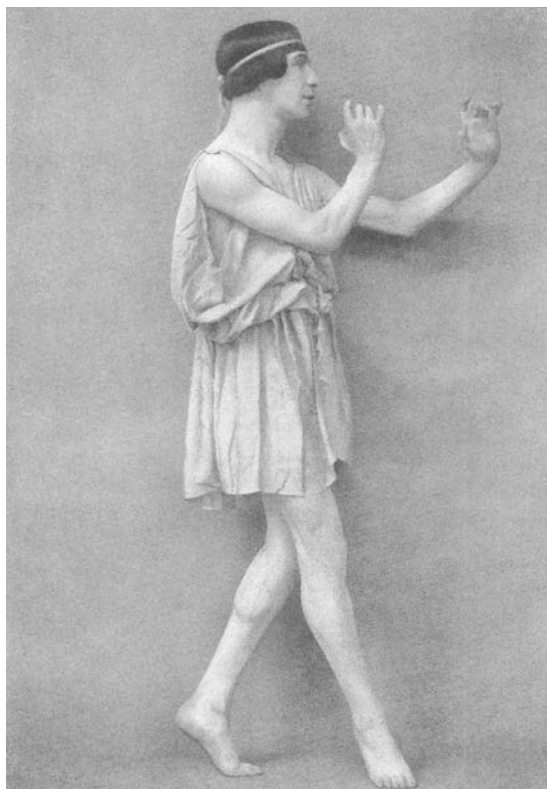
A képzőművészet és tánc egyaránt a vizualitásból táplálkozik, a kompozíció vagy színpadi megjelenés fontos tényezője a test vagy testek térbeli elrendezése (a tablón, a színpadon vagy az utcán), a fény és a test. Háromdimenziós mivoltukból fakadóan a szobrászat és a tánc között számos párhuzamot találhatunk.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

<sup>71</sup> 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.<sup>72</sup> A 20. század elején a táncművészek gyakran merítették 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.

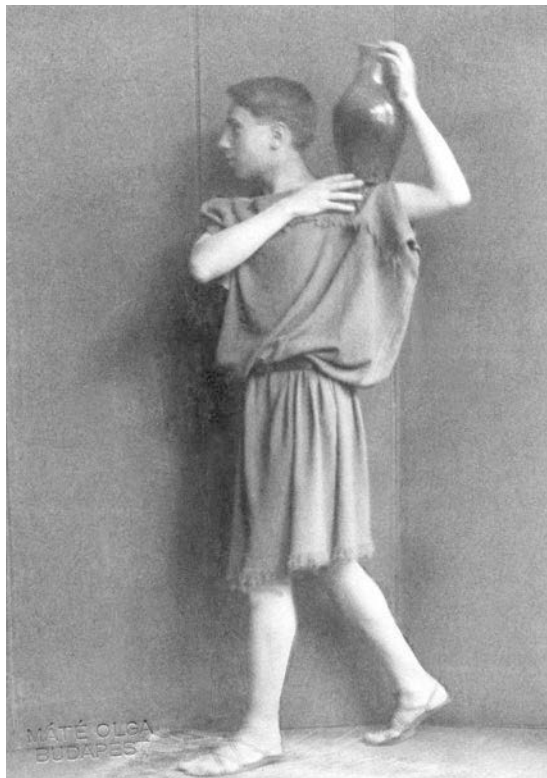
ményekről kölcsönözte, „táncképeknek” nevezte.<sup>73</sup> Repertoárjában Gainsborough-, Reynolds-, Botticelli-, Greuze- és Moritz von Schwind festmény-parafrazisok szerepeltek.<sup>74</sup> Az orosz származású Bella Reine (1897–1983) táncai megtervezésekor ugyancsak gyakran nyúlt képzőművészek, leginkább 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.

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

<sup>73</sup> 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.

<sup>74</sup> 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.).<sup>75</sup> Ugyanakkor tanulmányozta a természetes emberi mozdulatokat és hatott rá Dalcroze módszere is, mint mondta: „Én nem zenére táncolok, a zenét táncolom.”<sup>76</sup> 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 szólósorozatot.<sup>77</sup> Görögös (apollóni) koreográfiái debütálására 1910 júniusában, a müncheni Odeonban került sor.<sup>78</sup> 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.<sup>79</sup> A Rabinovszky–Szentpál házaspár munkássága szorosan összefonódott. Köztudott, hogy Rabinovszky könyveket és cikkeket írt a táncról, az iskolában táncelméletet és férfitornát tanított. Ő szerzte 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-

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

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

<sup>77</sup> Ian STRASFOGEL: 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 STRASFOGEL 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 TOEFFER 1997. i. m. 219.

<sup>78</sup> 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 STRASFOGEL 1982b. i. m. 3.

<sup>79</sup> 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.”<sup>80</sup> Az iskolát jellemző erős képiséget, Szentpál Olga tér- és képérzékét a korabeli kritikák is kiemelték. A *Dávid* című darab kapcsán *Az Újság* korabeli tudósítója megemlíttette, hogy benne a koreográfus „kitűnően dolgozza fel a teret és a színt és plasztikus hatásokat.”<sup>81</sup>

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.<sup>82</sup> Az ellentétes fő funkciót (mozgástílust) 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 fő tengelye 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

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

<sup>81</sup> OSZMI Táncarchívum, Szentpál Olga hagyatéka (32-es fond), újságvivágot.

<sup>82</sup> 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. Közben 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)*.<sup>83</sup> A Szentpál-táncsoport öszö-vetségi feldolgozása az 1932-ben, a Bortnyik Sándor által tervezett kosztümökben előadott *Dávid* táncszvit. Mariológiai témájú koreográfiája az iskolának Szentpál Olga *Siratója*(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.<sup>84</sup> A művészetében bekövetkezett változásokhoz nagyban hozzájárult a Szegedi Fialokkal való szoros együttműködése.<sup>85</sup> E folyamat végén, 1940 körül jelent meg rendszertanában az ellentétes mozgásstílus.<sup>86</sup> 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

<sup>83</sup> 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.

<sup>84</sup> 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.

<sup>85</sup> A *mozgásművészet útja. SZENTPÁL Olga pedagógiai munkásságának húszéves, a Szentpál-iskola fennállásának tizenöt éves fordulója alkalmából kiadja: A Szentpál-iskola*. Szerk. RABINOVSKY Máriausz. 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.

<sup>86</sup> Rabinovszky Máriausz 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 vezetéknev használataiból, 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.<sup>87</sup> Az est repertoárja széles körű volt, a klasszikus balettől a sztepptáncig több műfaj képviselője is bemutatkozhatott: Szemjon Troyanoff (Trojanov), Harangozó Gyula, Szentpál Olga. A Bartók *Mikrokozmoszára* kom-

<sup>87</sup> *Táncosok és artisták. A táncművészet revüje a klasszikus balettől a sztepptáncig.* 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”.<sup>88</sup>

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

<sup>88</sup> Uo.

<sup>89</sup> 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.

<sup>90</sup> MTA BTK MI, Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka. Szabó Júlia interjúja Róna Magdával (gépelt 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 előadásában 1929-től gyakran a tárgyakat, épületeket is táncosok személyesítették meg. Így a *Srác és Vagabund Hipokráciában* című darabban a tükört tartó kariatidák emberek voltak. A szoborszóló nem ismeretlen a 20. századi tánc történetben: Jean Börlin 1920. március 25-én a Comédie des Champs-Élysées-ben mutatta be *Néger szobor* című szólóját.<sup>91</sup> Ugyanekkorra datálhatók Alexander Sakharoff *Quattrocento víziók*, illetve *Középkori víziók* című szólói.<sup>92</sup> Sakharoff nehéz ruhákat viselt ezekben a koreográfiákban, amelyeknek olyan hatása volt, mintha az egy faszobrász vagy egy kőfaragó alkotása lenne: „a szobrok kiléptek a fülkékből, [...] hogy benne újjászülessenek és átadják nekünk szellemiségüket” – jellemezte korabeli monográfusa Sakharoff ezen koreográfiáit (24. kép).<sup>93</sup> 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.<sup>94</sup> Ugyanakkor utalnunk kell itt az „élő szobrok” hagyományára is mint a szobor inspirálta koreográfiák párhuzamaira.<sup>95</sup>



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

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

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

<sup>93</sup> VUILLERMOZ 1933. i. m. 60.

<sup>94</sup> 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.

<sup>95</sup> Henry de Ury (1900) bibliai és jeleneteket, harcot 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

Balázs Katalin

## Tánc a két világháború közti Olaszországban

A két világháború közötti magyar és olasz táncművészet kapcsolatáról, a magyar táncművészek olaszországi tanulmányairól és turnéiról ma még igencsak hiányosak az ismereteink. Ha Olaszország és Magyarország tánc történeti kapcsolatait vesszük számba, Szalay Karola, Egri Zsuzsa és Miloss Aurél neve tűnik megkerülhetetlennek. Ám a korszakban számos további magyar mozdulatművész tanult vagy turnézott Olaszországban.<sup>1</sup> Ezekhez a kapcsolatokhoz szeretnék hozzátenni néhány adatot, a magyar mozdulatművészeket is tanító és Magyarországon többször fellépő Rosalia Chladek itáliai előadásainak bemutatásával pedig a két világháború közötti olasz táncművészet történetét egészíteném ki néhány megjegyzéssel.

Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma őriz néhány értékes felvételt az *Iphigénia Tauriszban* című görög tragédiának a siracusai görög színházban bemutatott előadásáról, 1933-ból (1. kép).<sup>2</sup> E bemutató háttérére és a két háború között az INDA (L'Istituto Nazionale del Damma Antico) fennhatósága alá tartozó dél-itáliai nyitott színházakban (Siracusa, Agrigento, Ostia, Paestum) megrendezett fesztivál-előadásokra szeretném felhívni a figyelmet néhány megtalált adat ismertetésével.

Az 1933-as előadás díszletét Duilio Cambellotti (1876–1960) tervezte, aki a siracusai színház *Feste Classiché*inek állandó tervezője volt 1914-től, amikor Aiszkhülosz *Agamemnón* című darabjának előadásához készített díszleteket. A *Klasszikus előadások (ünnep)*-sorozat, a franciaországi és észak-itáliai antik drámafelújításokon felbuzdulva, Mario Tommaso Gargallo siracusai arisztokrata kezdeményezésére indult el ezzel a bemutatóval, majd az első világháború okozta hiátus után, 1921-ben vált hagyománnyá Aiszkhülosz *Áldozatvivők* című tragédiájának bemutatójával, egyúttal Siracusát téve a klasszikus görög színház felélesztésének központjává. Az eseménysor Emilio Romagnoli művészeti vezetése alatt zajlott, egy olyan területen, ahol a trójai és thébai mondakör alakjai a népköltészetben is fennmaradtak. Ebből nőtte ki magát az INDA mint intézmény és szervezet. Cambellotti a folyamatban a kezdetektől részt vett. Tevékenységi köre fokozatosan bővült a jelmezek terveivel, a színpadkép alakításával és az előadásokhoz, programokhoz készült plakátok, grafikai anyagok megtervezé-

*Balázs Katalin művészettörténész. Jelenleg az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetének doktorandusza, rendszeresen publikál 19. és 20. századi művészettel kapcsolatos témákban. Korábban az MTA BTK MI fiatal kutatói ösztöndíjasa, óraadó a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, illetve a Visart Művészeti Akadémián.*

*Katalin Balázs is an art historian. Currently she is a doctoral student in the Institute of Art History at Eötvös Loránd University. She publishes regularly on 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century art. Previously she held the junior research grant at the Institute of Art History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences. She has also served as a lecturer at the University of Theatre and Film Arts and the Visart Art Academy.*

<sup>1</sup> Gondolhatunk itt többek között Bognár Dusira és az 1902-ben született Korb Flóra is, aki rendszeresen turnézott Olaszországban. Lásd VINCZE Gabriella: Mézeskalács-revű, Korb Flóra mozdulatművészről. *Artmagazin*, 2014. 1. 52–54.

<sup>2</sup> Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma, Dienes-hagyaték. Köszönetemet szeretném kifejezni az archívum munkatársainak, Behuminé Szúdy Eszternek és Halász Tamásnak, valamint köszönöm Elisabetta Vedres és Elena Vedres pótolhatatlan segítségét is.

sével, egészen 1948-ig.<sup>3</sup> Cambellotti a Liberty szel-lemiségétől átítatott stílusban, összművészeti te-vekenységre törekedve indult. Az *Alinari* jóvoltából illusztrálta az *Isteni színjátékot* 1901–1902-ben, bú-tortervei közt róla elnevezett lámpák szerepelnek, és ő volt az első olaszországi üvegablak-kiállítás szervezője 1912-ben. Az 1911-es Római Világkiállít-ás keretében az Agro Romano-kiállítás szervezése is ráhárult. 1905-től az Ugo Falena vezette római Teatro Stabilével való együttműködése során fő-ként Shakespeare-művek színpadra állításában se-gédkezett, majd Siracusa mellett az Istituto fenn-hatósága alatt működő egyéb helyszíneken, Paestumban, Ostiában dolgozott, de tervezett operadíszletet is az *Aidához*. Díszleteinek egyes ele-mei visszaköszönnek monumentális murális mun-káin Raguzában és Latinában. Szoros kapcsolatot ápolt a futuristákkal, bár nézeteiket nem osztotta, a Marinettitől származó „passatismo” ellen maga is harcolt. Marinetti egyébként éles kritikával illet-te a *Feste Classiche* mögött húzódó, az antik szín-ház felújítását célzó össznemzeti törekvéseket, és azt javasolta, hogy kortárs olasz írók darbjait mutassák be az ókori amfiteátrumokban. Cam-bellotti a húszas évektől egyre tudatosabban igyekezett újra felfedezni a görög színpadot, s szándéka volt az antik esztétika közelítése a kortárs formavilághoz. Színpadtervei, jelmezter-vei és plakátjai a századfordulón divatos régészeti, illetve történeti hűségre törekvő szemlélet után fokozatosan egyre inkább a hangulat megragadására helyezték a hangsúlyt, bár az inspi-rációforrások tekintetében antik emlékek pastiche-ei maradtak – mindez azzal párhuzamo-san, ahogy a naturalisztikus-mimetikus olasz színház koncepciója is átalakult. Az antik szín-pad Vitruvius által megfogalmazott „kötelező elemei” közül a királyi palota díszleteit rendsze-resen az antik hagyományokkal ellentétben nem frontálisan, hanem oldalirányban helyezte el, a monumentális lépcsők és rámpák kulcsfontosságú szereplőkké váltak tervein, majd a gyakran polikróm építészeti elemek fokozatosan redukálódtak egy-egy kőfalra vagy tömbre, a művész saját szavaival, „építészeti stílusban”, lassan teljesen felszámolva a díszítményeket. A színpad használatából és a mozgatható elemek variációs lehetőségeiből (az egymást követő előadá-sok számára egyaránt használható tömegek alkalmazásával) egyfajta drámaértelmezés is ki-rajzolódott annak megfelelően, hogy a színpad mely részét, mely „dimenzióját” állították kö-zéppontba a cselekmény függvényében, konfliktusok kifejezésekor, vagy egyes karakterek pszi-chológiai jellemzésekor. Értelmező tervezői magatartását abban is nyomon követhetjük, hogy díszlet- és jelmezterveire rendszerint felvázolta a színészek vagy a kar mozdulatait, színpadi pozícióját. Bizonyos esetekben ugyanakkor, mint a maszkok használata esetében, ragaszko-dott a görög hagyományokhoz. Munkáihoz a legtöbb inspirációt és forrást a dél-itáliai múzeu-mi gyűjteményekben – részben Paolo Orsi Siracusa környékén végzett feltárásainak köszönhe-tően – őrzött emlékek (különösen az *Oidipusz király* esetében 1922-ben), leginkább a vázafest-mények jelentették. Utóbbi ábrázolások a modern tánc inspirálói között is kiemelkedő szerepet



1. kép. Rosalia Chladek táncsoportja:  
*Iphigénia Taurisban*, Siracusa,  
1933, OSZMI Táncarchívum, jelzet: 2010.427.4.

<sup>3</sup> Cambellotti siracusai munkásságához lásd *Il mestiere di Dioniso: Duilio Cambellotti e le origini*. INDA in scena, Archivio della Fondazione INDA, 2012.

töltenek be. Cambellotti figyelmét fiatalkori görögországi útja során nem a klasszikus görög, hanem sokkal inkább az archaikus, prehellén művészet emlékei ragadták meg. Példaként az *Agamemnón* 1914-es és 1948-as díszletének egy-egy elemét említhetjük, amelyeken nyomon követhető a műkénéi Oroszlános kapu „felhasználásának” módjában bekövetkezett szemléletbeli változás a pontos másolattól a pusztá felidézéssig és szabad értelmezéssig. E folyamatban annak is szerepe volt, hogy a tervező 1922-ben végre személyesen is meglátogatta az addig csupán felvételekről ismert siracusai színházat, ám úgy ítélte meg, hogy annak teréhez a görög-ség „barbár” időszakának emlékei nem illenek.

A tervező – legalábbis az 1922-es bemutatóktól kezdve – komoly gondot fordított a néző figyelmének irányítására, a háttér lezárására annak érdekében, hogy a körben húzódó táj helyett a szereplők színpadi jelenlétére helyeződjön a hangsúly, ugyanakkor a nyílt térből fakadó fényviszonyokat rendszerint kompozíciós elemként használta a tervezés során. A hellerau-laxenburgi iskola növendékeiből álló tánckar 1922-ban szerepelt először a siracusai előadásokon, a *Bakkhánsnőkben*, Valeria Kratina vezetésével.

Az *Iphigénia Tauriszban* 1933-as előadásának koreográfusa a „szabad tánc” úttörője, a cseh származású Rosalia Chladek (1905–1995), akinek nem ez volt az első munkája a délolasz görög színházak színpadán. Koreográfusként (alkalmanként szólótáncosként) csehszlovákiai, ausztriai és svájci előzmények után dolgozott Itáliában. Újrafelfedezése, egyedi, a mozdulatok „osztályozásán” alapuló módszerének elismerése az utóbbi évtizedekben zajlott. A 20. század elején több irányzat is született, amely a táncművészet hagyományos formáit igyekezett megújítani. Amerikában Isadora Duncan ókori görög inspirációkból indult ki, míg Európában többek között Jaques-Dalcroze „gondolta újra” a zene és a tánc viszonyát, az improvizációnak, a pszichológiának és a pedagógiának is kiemelkedő szerepet juttatva. Módszerének terjesztésére indította el iskoláját Drezda külvárosában, Hellerauban, amelyben a ritmus és a zene fi-

zikai megélése érdekében a mozdulat jutott központi szerephez. A helleraui iskola később áttelepült a Bécs melletti Laxenburgba (2. kép). A magyar mozdulatművészet fő alakjai közt a Dalcroze-irányhoz köthető Szentpál Olga, aki a helleraui iskola növendéke volt.

Chladek itt, a közép-európai térség számára oly kiemelkedő jelentőségű laxenburgi akadémián tanított, és tanítványaiból állította össze a tánckart, akikkel Olaszországban is turnézott. Köztük szerepelt Elena Vedres, a magyar szobrász, Vedres Márk svájci származású későbbi menyje, aki éppen az 1933-ban rendezett délolasz turnét követően telepedett le Firenzében, ahol nem sokkal később megismerte a Vedres-családot.<sup>4</sup> Az, hogy



2. kép. Akademie Hellerau-Laxenburg, OSZMI Táncarchívum, jelzet: 2010.430.4.

<sup>4</sup> A szóbeli elbeszélések kiegészítéséhez az Elena Vedres életútját feldolgozó, a Vedres-család által kiadott albumot használtam: *Elena Vedres. Immagini dal mondo di una danzatrice*. Magánkiadás, 2010.

a fiatal, művészetek iránt fogékony lány tánccal kezdett foglalkozni, áttételesen az akkor még ünnepeelt táncosnőként ismert Leni Riefensthalnak volt köszönhető, aki a lány szüleit Dalcroze iskolájáról írt lelkes hangú levelében meggyőzte, hogy támogassák lányuk tánctanulmányait. Elena Vedres Chladek növendékeként 1928-ban Bázelen kezdett tanulni, majd mesterének Ausztriába költözése után Laxenburgban folytatta tanulmányait. Milánóba költözve már 1937-ben történt házasságkötése és saját tornamódszerének kidolgozása után tehetős milánói nők otthonába járt gimnasztikát tanítani, majd saját stúdiót nyitott, amely ma is működik Milánó belvárosában.

Elena Vedres fotóarchívuma Chladek csoportjának római látogatásáról is őriz felvételeket 1933-ból. A csoport innen indult turnézni Szicília amfiteátrumaiba Chladek klasszikus görög drámákra készült koreográfiáival, amelyekről szintén tekintélyes mennyiségű fotó áll rendelkezésre Vedres archívumában, és amelyek pandantjai a Táncarchívum Dienes-hagyatékában is megtalálhatók.

Elena az *Iphigénia Tauriszban* mellett a *Trakhiszi nők*ben is szerepelt (3–5. kép). Cambellotti ezekhez a drámákhoz a korábbiaktól merőben eltérő terveket készített, a jelmezekben pedig a színekkel és a szabással segítette a szereplők megfelelő jellemzését; a díszítményekkel szakított éppúgy, mint a leíró jellegű szemlélettel. Ezek a díszletek ugyanis szimbolikusak és elvontak, a stilizáltság és egyszerűsödés útján is mérföldkönek számítanak. A színpad lépcsővel és rámpával tagolt, azaz a térbeli lehetőségeket nagymértékben kitágítja. A lehangsúlyosabb elem az *Iphigénia Tauriszban* előadásában szereplő áldozati oltár, amelynek horrorisztikus elemei (vér, koponyák) között a leginkább figyelemreméltó Artemisz istennő attribútuma, a fegyverre, erőszakot sugalló tárgyra hasonlító koronázómotívum, a ridegséget sugárzó holdsarló (1., 6. kép).



3. kép. Rosalia Chladek tánc csoportja: *Trakhiszi nők*, Siracusa, 1933, OSZMI Táncarchívum, jelzet: 2010.427.1.



4. kép. Rosalia Chladek tánc csoportja: *Trakhiszi nők*, Siracusa, 1933, OSZMI Táncarchívum, jelzet: 2010.427.2.

Chladek tavaszi fesztiválkoreográfiái Jia Ruskaja (1902–1970) 1930-as, a siracusai sorozat részét képező munkáját, az *Iphigénia Auliszban* című tragédiára készült koreográfiáját követték. Ez az előadás diptichont alkotott a vele együtt bemutatott *Agamemnónnal*, amelynek scenográfiája teljesen új volt az 1914-es előadáshoz képest. A duncani indíttatás, de a futurista kísérletezés felé is nyitott Ruskaja hozta létre az első táncakadémiát Olaszországban (Accademia Nazionale di Danza), amelyről a nemzetközi (köztük a magyar) sajtó is rendszeresen és elismerően írt,<sup>5</sup> az olasz szakirodalom azonban ellentmondásos figuraként írja le a táncosnőt, aki gyakorlatilag teljhatalommal rendelkezett az olaszországi modern tánc terén.<sup>6</sup> Az olasz tánc hagyományosan erősen kötődött (és kötődik a mai napig) a színházi, illetve operatársulatokhoz, a modern tánc iránt kevés nyitottságot mutatott.<sup>7</sup> Az olasz táncosok külföldön, mindenekelőtt Oroszországban tanultak (ismeretes a modern színpad kérdését zászlajukra tűző futuristák és a Rómában dolgozó Gyagilev-balett szoros kapcsolata az 1910-es évekből), Ruskaja azonban Olaszországban maradt. Agrigentóban is koreografált előadást, és az 1940-es



5. kép. Rosalia Chladek táncsoportja: *Trakhiszi nők*, Siracusa, 1933, OSZMI Táncarchívum, jelzet: 2010.427.3.

évek végén csoportjával (ekkor már saját iskolájának növendékeivel) ismét Szicíliában turnézott. Vallotta, hogy a tánc a zenei inspirációk mellett táplálkozhat irodalmi forrásokból, sőt magából a természetből és képzőművészeti példákból egyaránt; az antik táncok kutatása mellett középkori gyökerekből is merített. Chladek és Ruskaja dolgozott kortárs zeneművek, többek között Giuseppe Mulè művei alapján is. Elena Vedres archívuma és emlékei szerint 1933 után Chladek, illetve hozzá kötődő koreográfusok továbbra is dolgoztak Olaszországban (ezekben az előadásokban maga Elena Vedres is részt vett): 1936-ban Paestumban a *Panathenaia* című, a Parthenón frízétől inspirált előadás díszletét és ruháit Cambellotti tervezte, Chladek pedig a koreográfiát készítette. Siracusában a *Hippolitoszhoz* is készült

koreográfiája – e bemutató színpadképének szintén Cambellotti volt a tervezője, aki a kosztümmel igyekezett hangsúlyozni az énekesekből és a táncosokból álló kórusok különállását, utóbbiakat is két csoportra osztva. 1939-ben is Chladek koreográfiával mutatták be az *Aiasz* és a *Hekabé* című előadásokat, 1948-ban pedig az *Oreszteiát*. 1937-ben Tusnelda Risso koreografált a Chladek csoportjának néhány tagjából álló társulat számára előadást az előbbiektől igen eltérő adottságú, zárt vicenzai Teatro Olimpico-ba.

Az olasz fotótörténet a futurista kísérleteken túl elsősorban a (regionális felosztottságot követve) műemlékek és a kulturális örökség módszeres feldolgozására, valamint a fasiszta társa-

<sup>5</sup> Lásd az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában, a Dienes-hagyatékban őrzött újságkivágatokat Magyarországról és Olaszországból egyaránt. Ezekben Ruskaja csoportja és Chladek korábbi előadásai közt gyakori párhuzamok, összefüggések rajzolódhatnak ki.

<sup>6</sup> *La danza come un modo d'essere* (1927) című könyve táncosok nemzedékeire gyakorolt hatást, többek közt Elena Vedresre is. Jia RUSKAJA: *La danza come un modo d'essere*. Előszó: Marco RAMPERTI. Milano, Casa Editrice I.R.A.G., 1927. Újryanyomva: Milano, Alpes, 1928.

<sup>7</sup> Leonetta BENTIVOGLIO: *La danza moderna*. Milano, Longanesi, 1982.



dalmi berendezkedésben a reprezentatív portréra helyezte a hangsúlyt. A színházfotó-történeti szempontból kiemelkedő értéket képviselő 1933-as felvételek készítője a Baer stúdió, amelynek munkássága további kutatási feladatot jelent. Éppúgy, ahogy annak a társadalom- és talán politikatörténeti háttérnek a feltárása is, amely felfedi a felvételek Dienes Valéria hagyatékába érkezésének történetét és körülményeit, a két világháború közti Magyarország és Olaszország között fennállt „táncdiplomáciai” kapcsolatokat. Az antik drámafelújítások igénye a századfordulón jelent ugyan meg Itáliában, de a fasiszta berendezkedésben virágozott fel – tudjuk, hogy az előadások nézői közt rendszeresen felbukkant Mussolini, aki, nyilvánvalóan propagandaokokból is, nemzeti jelentőségű üggyé tette az antik drámaünnepeket Dél-Itáliában. Cambellotti maga inkább szocialista szemléletű alkotó volt, a nyitott színháztereket, némiképp szintén az antik felfogásra utalva, egyedülálló kommunikációs lehetőségnek tekintette a közönséggel, olyan előadások létrehozásának ígéretét látta bennük, amelyekből mindenki részesülhet. A monumentális színházi ünnepek két háború közötti kiemelkedő jelentősége azonban az olasz társadalom- és kultúratörténet izgalmas, hazai szempontból is érdekességeket hordozó területe lehet.



6. kép. Rosalia Chladek tánccsoportja: *Iphigénia Tauriszban*, Siracusa, 1933, OSZMI Táncarchívum, jelzet: 201.61.1.

Katalin Balázs

## Dance in Interwar Italy

This article examines Italian dance of the interwar period, focusing first and foremost on performances of dramas from Antiquity in Southern Italy – most prominently in Syracuse – and their scenery. The essay concentrates on the designs of Duilio Cambellotti, including on the one hand data and surviving photographs from the Dance Archives of the National Museum and Institute of the History of Theatre and, on the other, photographs from the personal archives of the former dancer Elena Vedres. A survey of the performances allows one to perceive the outlines of the connections between Central European progressive dance and Italy.

*Keywords:* Italy, dance, Dalcroze-method, Greek theatre

Parti Szilvia

## Ami megmaradt *Lengyel Lajos fotográfiai Nagy Etel táncairól*

Lengyel Lajos szociofotós, Kassák Lajos Munka-körének tagja, könyvművészetünk meghatározó alakja volt.<sup>1</sup> E néhány szó, néhány cím, ami eszünkbe jut neve hallatán, bár utal életműve gazdagságára, korántsem fedi le teljesen pályáját. Mint azt a 2010-es, Vadas József nevével jelzett monográfia is részletesen és alaposan bemutatja, Lengyel Lajos *œuvre*-jében a könyvtervezői, tipográfusi munkák mellett reklámgrafikák, kollázsok, montázsok is szerepelnek.<sup>2</sup> Fotográfiai műveinek csupán egy szegmensét alkotják szociofotói. Lengyel a fotográfia más műfajaiban is kipróbálta magát: csendéletek, tájképek, portrék gazdagítják életművét. Kísérletezett a fotogrammal is (már az 1930-as években, majd később az 1960-as évek derekától). Hagyatékának egyik színtestje Nagy Etelről készült sorozata az 1930-as évekből, s az az album, amelyben a táncképek egy része megjelent 1940-ben.<sup>3</sup>

Nagy Etelt mint Simon Jolán gyermekét és Kassák Lajos nevelt lányát ismerhetjük. Vas István első felesége volt. Nem utolsósorban pedig táncosnő, a két világháború közötti magyar modern tánc egyik képviselője, előadója. Bár élete és karrierje tragikusan korán véget ért (mindössze hat évet töltött színpadon; 32 évesen halt meg agydaganatban), a személyét és táncait megörökítő írásoknak, valamint fotográfáknak köszönhetően emléke máig fennmaradt. Vas István több önéletrajzi művében is megidézte őt.<sup>4</sup> Nagy Etel közeli kapcsolatban állt Déry Tiborral is, aki *A befejezetlen mondat* című regényében Krausz Évi figuráját részben róla mintázta.<sup>5</sup> A táncosnő halála után megjelent emlékkönyv a barátok, kortársak lírai és prózai megemlékezéseivel, valamint kép-

*Parti Szilvia fotótörténész.*

*Kutatási területe a két világháború közötti fotóművészet. 2007-ben monográfiát írt Sugár Katáról. 2005–2006-ban a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára, 2007–2008-ban az ArtMagazin munkatársa. Kutatásait a Kállai Ernő művészettörténeti-művészetkritikusi ösztöndíj támogatásával (2004–2005), a Magyar Fotográfiai Múzeum ösztöndíjasaként (2004–2006) és az MTA BTK MI megbízásából folytatta.*

*Szilvia Parti is a photo historian.*

*Her field of research includes photography of the interwar years. In 2007 she wrote a monograph on Kata Sugár. She was a fellow at the Department of Photography of the Hungarian National Museum (2005–2006) and worked at ArtMagazin (2007–2008). She has pursued research with the support of the Ernő Kállai Grant for Art Historians and Art Critics (2004–2005), as the recipient of a scholarship from the Hungarian Museum of Photography (2004–2006), and on commission from the Institute of Art History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences.*

<sup>1</sup> Munkámhoz nyújtott segítségét és javaslatait szeretném megköszönni Páll Evelinnek, Vincze Gabriellának és Lengyel Jánosnak. Továbbá köszönettel tartozom a felkeresett gyűjtemények azon munkatársainak is, akik segítőkészségükkel támogatták kutatásomat.

<sup>2</sup> *Lengyel Lajos 1904–1978.* Szerk., bev. VADAS József. Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2010. (A magyar fotográfia történetéből, 49.)

<sup>3</sup> *Egy magyar táncosnő. Nagy Etel emléke.* Szerk. VAS István. Budapest, Cserépfalvi, 1940 (a továbbiakban VAS 1940a). „Ez a könyv Lengyel Lajos fotóival és tipográfiai terve szerint készült. A belső címloldal táncoló figurája Nagy Etel rajzaiból való. Nyomta a Hungária Nyomda Rt., Budapesten, 1940 február havában, a nyomdászat 500-ik évében. Felelős kiadó: Vas István.”

<sup>4</sup> *Elveszett otthonok; Nehéz szerelem; A félbeszakadt nyomozás; Miért vijjog a saskeselyű?*

<sup>5</sup> TASI József: Modell és mű. Krausz Évi alakja *A befejezetlen mondat*ban. (Készült a Petőfi Irodalmi Múzeumban 1994. október 18-án tartott Déry Tibor-emlékülésre.) *Új Forrás*, 1995. 6. 70–77: 70. Online megjelenés: [http://www.jamk.hu/ujforras/9506\\_21.htm](http://www.jamk.hu/ujforras/9506_21.htm) (letöltés ideje: 2013. január 21.).

anyagával egyedülálló módon őrizte meg alakját az utókor számára.<sup>6</sup> E kötetben a művésznő három – főként táncelméleti, tánc történeti vonatkozású – esszéje is közlésre került.<sup>7</sup> Gondolatai, érzései, stílusa sokat elárulnak róla. Néhány fellépéséről korabeli kritika is olvasható. Mindezeknek köszönhetően személyiségéről, táncainak sajátosságairól viszonylag sokat tudunk.<sup>8</sup>

Mielőtt rátérnék a táncképek bemutatására, röviden vázolólok a két művész pályafutását, Lengyel Lajos esetében (főként) a fényképezésre és az 1930-as évek életrajzi és szakmai eseményeire fókuszálva.

## A fotográfus: Lengyel Lajos<sup>9</sup>

Szülei a hat elemi elvégzése után iparosnak szánták fiukat; a fiatal Lengyel – rövid lakatostanonci kitéró után – a nyomdász mesterség kitanulását választotta. 1923-ban betűszedőként pályáját egy makói nyomdában kezdte. 1927-ben, biztos állását feladva, Budapestre költözött. Lépését elsősorban erős tanulási vágya motiválta. Bár jó pár hónapig munkanélküliként élt a fővárosban,<sup>10</sup> idejét igyekezett aktívan, hasznosan eltölteni: továbbképző tanfolyamra iratkozott be, valamint eljárt a szakszervezetbe, és bekapcsolódott a baloldali kulturmunkába is. A következő időszakban olyan új kapcsolatokra tett szert, melyek további pályáját tekintve meghatározónak bizonyultak. Lengyel és néhány társa 1928-ban létrehozta a nyomdászszakszervezet szavalókórusát,<sup>11</sup> melynek vezetésére Simon Jolánt kérték fel.<sup>12</sup> Miután a vezetőség leváltotta az asszonyt, Lengyel többedmagával kivált a kórusból. Önálló csoportot alakítottak: a Nyomdászok Szavalókórusát. Utóbbi (1928 novemberétől) csupán pár hónapig működött, Lengyel 1929 tavaszától már a Munka-körben folytatta ez irányú tevékenységét. Időközben, Simon Jolán révén, Lengyel a Simplon kávéház rendszeres vendége lett. Itt került kapcsolatba Kassák Lajossal, a hazai avantgárd vezéregyéniségével, aki éppen akkoriban indította új lapját, a *Munkát*. Lengyel hamarosan már Kassák és a lap legszűkebb köréhez tartozott. Szerepelt a *Munka* szavalókórusában és részt vett a színjátszó csoport munkájában is.<sup>13</sup> A körben sokrétű tevékenység folyt.<sup>14</sup> Albertini Bélát

<sup>6</sup> A könyvben szerepel Vas István *Nagy Etel 1907–1939* (a továbbiakban: Vas 1940b), SZENTKUTHY Miklós *In memoriam*, RADNÓTI Miklós *Ősz és halál*, BOLDIZSÁR Iván *A magyar táncosnő*, KESZI Imre *A távozó test táncjai*, HAJNAL Anna *Ezüstös szép ruhában* című műve, valamint NAGY Etel három írása. Vas 1940a. i. m.

<sup>7</sup> NAGY Etel: Beszélgetés a táncról (*A költő, A táncosnő*) (1937). In: Vas 1940a. i. m. 37–46. Eredeti megjelenés: *Argonauták*, 1937. 2. június 21. 129–144 (a továbbiakban: NAGY 1937, 1940); NAGY Etel: Az új táncművészet kibontakozása (1938). In: Vas 1940a. i. m. 47–56. Eredeti megjelenés: *Munka*, 1938. április. 2050–2060 (a továbbiakban: NAGY 1938, 1940); NAGY Etel: *A test művészete*. In: Vas 1940a. i. m. 57–60 (a továbbiakban: NAGY 1940).

<sup>8</sup> Életét a Magyar Televízió „A múzsa csókja” című sorozatának egyik részében is bemutatták. *A múzsa csókja. Vas Istvánné Nagy Etel*. Videó. Rendező: MÉREI Anna. MTV, 1999.

<sup>9</sup> Makó, 1904. december 5.–Budapest, 1978. január 10.

<sup>10</sup> 1928. május 1-én Lengyel már a Fővárosi Nyomda szedője volt.

<sup>11</sup> „Különböző kulturális tevékenységek (testedző vagy turista egyesületek, szavalókórusok, énekkarok) szervezése legális és bevett formája volt a két háború között a Szociáldemokrata Párt irányítása alatt álló szakszervezeteknek, amelyeket a Horthy-korszak kormányzati politikája igyekezett kordában tartani.” VADAS 2010. i. m. 15.

<sup>12</sup> Nem véletlenül esett választásuk az asszonyra, hisz Simon Jolán az 1920-as évek ismert előadóművésze és az emigrációból hazatért Kassák első számú munkatársa volt.

<sup>13</sup> Lengyel később maga is vezetett szavalókórust, például a Természetbarátok Turista Egyesületének kispesti csoportjánál.

<sup>14</sup> A már említettekén túl népdalkórus is működött a körön belül. Ének-zenei tevékenységüket főként a bartóki vívmányok inspirálták. ALBERTINI Béla: Intézmény nélkül – intézményesen. Művészeti és politikai nevelés Kassák Lajos Munka-körének fotócsoportjában. In: *Reform, alternatív és progresszív műhelyiskolák 1896–1944*. Szerk. KÖVES Szilvia. Budapest, Magyar Iparművészeti Egylet, 2003. 89–96: 89.

idézve: „a kulturális, a sokoldalú művészeti és a politikai nevelés komplex együttélése testesült meg” itt – hasonlóan a Bauhausban megvalósult modellhez.<sup>15</sup> A csoport kohéziós erejét a „közös tevékenység öröme, a közös ideálok és a vitákban formálódó elméletek jelentették”, fogalmazott Konok Péter.<sup>16</sup> Későbbi visszaemlékezések és korabeli fotográfiák is mesélnek a Munka-kör tagjainak közös programjairól: az előadásokról, fellépésekről, kirándulásokról, szemináriumokról. A fiatalok (nemcsak a Munka-kör, hanem a Természetbarátok Turista Egyesülete, valamint a Munkás Testedző Egyesület – MTE – tagjai is)<sup>17</sup> gyakran összejöttek például a Gödi Fészekben,<sup>18</sup> ahol tornáztak, énekeltek, „kultúrmasort adtak”.<sup>19</sup> Néhányan párhuzamosan több kör, egyesület munkájában is közreműködtek. Lengyel például részt vett a közös tornagyakorlatokban is (1. kép).<sup>20</sup> Visszaemlékezése szerint „Kassák mindig hangsúlyozta, hogy a Munka-kör nem egy frakció a munkásmozgalmon belül, hanem egy kultúrmozgalom, amelyik egy irodalmi lap köré tömörülve fejti ki tevékenységét. Tagjai emellett dolgoztak a párt- és szakszervezeti csoportokban, az MTE-ben, a Természetbarátok Turista Egyesületénél és másutt.”<sup>21</sup>

Évekkel később Vas István – egy kétnapos, Munka-körös kirándulás emlékét felidézve – így jellemezte a fiatal Lengyelt: „A dobogókői menedékházban egy szobába kerültünk vele, s amikor másnap felébredtem, meglepetve láttam, hogy a fárasztó túra közben izmos, arányosan kidolgozott teste aggályos pontossággal végzi reggeli tornagyakorlatait. Nappal pedig, beszélgetés közben elbámultam modern műveltségén és ízlésén. Ez az ízlése, amely azóta híressé tette, nemcsak a tipográfiában nyilvánult meg, hanem abban az érdeklődésben is, amellyel minden látható művészet felé fordult. Lengyel valahonnan az Alföldről jött Pestre, s ez a paraszti alap jólesően érződött az osztályöntudatos munkás viselkedése mögött. Ezekre a rétegekre rakódott rá, Kassák nevelő hatására, a testkultúra és a modern csín ötvözete.”<sup>22</sup>

A szakszervezeti rendezvények, az MTE, a Munka-kör számos újabb ismerőst, barátot hozott Lengyel életébe. Fiatal képzőművészekkel ismerkedett meg: Kepes Györggyel, Korniss Dezsővel, Schubert Ernővel, Hegedüs Bélával, Vajda Lajossal és Trauner Sándorral például, akik



1. kép. Bass Tibor: Lengyel Lajos, 1930-as évek eleje, Lengyel János tulajdona

<sup>15</sup> Uo.

<sup>16</sup> KONOK Péter: A Munka-kör szellemi, politikai hátszaga. *Múltunk*, 2004. 1. 245–257: 250. Online elérhetőség: <http://www.polhist.hu/regi/letoltes/konok3.pdf> (letöltés ideje: 2014. február 11.).

<sup>17</sup> Munkás Testedző Egyesület (MTE): szakszervezeti szociáldemokrata kezdeményezésre 1908-ban létrejött szerveződés; különböző szakosztályokkal. Valószínűleg Nagy Etel is tornázott az egyesületben. Vas István: *Nehéz szerelem*. Budapest, Holnap, 2000. 258. Az MTE baloldali tornászai egyébként gyakori szereplői voltak az 1920-as évek második felében és az 1930-as évek elején a Munka-kör fellépéseinek, valamint Madzsar Alice csoportjával is dolgoztak együtt.

<sup>18</sup> A hely közigazgatásilag Dunakeszi külterületéhez tartozott, 1923-ban itt alakították ki az MTE turista szakosztályának új telephelyét, faházas nyaralótáborként. Forrás: [http://helytortenet.szod.hu/Home/Documents/PDF/Meselo\\_Godi\\_Kepes\\_Levelezolapok\\_ajanko.pdf](http://helytortenet.szod.hu/Home/Documents/PDF/Meselo_Godi_Kepes_Levelezolapok_ajanko.pdf), letöltés ideje 2014. február 19.

<sup>19</sup> Kiss Sándorné VEZSÉNYI Margit: Egy fiatal nő a Munka-körben. In: *Kortársak Kassák Lajosról*. Szerk., s. a. r. ILLÉS Ilona–TAXNER Ernő. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Népművelési Propaganda Iroda, 1975. 121–123: 122. Kiss Sándorné Vezsényi Margit 1932–1933-ban Justus Pál feleségéként kapcsolatban állt a Munka-körrel.

<sup>20</sup> „Legtöbben tagjai voltunk a Munkás Testedző Egyesületnek; [...] Lengyel Lajos és a többiek is részt vettek a gúla-gyakorlatokban és más tornamutatványokban.” VEZSÉNYI 1975. i. m. 122.

<sup>21</sup> LENGYEL Lajos: *Fiatal éveim és Kassák*. In: ILLÉS–TAXNER 1975. i. m. 107–109: 109.

<sup>22</sup> VAS István: *A kassáki öntés*. In: ILLÉS–TAXNER 1975. i. m. 69–76: 72.

ugyancsak Kassák köréhez tartoztak néhány évig.<sup>23</sup> Schubert Ernővel egyébként közös albérletben lakott; lakótársuk volt Juhász László és Csáder László is. A Munka-körben találkozott Lengyel Lajos későbbi feleségével, Pápa Gabriellával is.<sup>24</sup> S az egyik legfontosabb momentum: Lengyel itt ismerkedett meg alaposabban a fotografálással. Tagja lett a Munka-kör fotócsoportjának, sőt annak „egyik legeredetibb alkotójaként működött”<sup>25</sup>

Lengyel Lajos fotográfusi működésének kezdetéről keveset tudunk. Egy 1974-es interjúban így emlékezett: „A harmincas évek elején én még lényegében elég messziről nézegettem a fotót; sem a gépeket, sem az eljárást nem ismertem. Érdeklődésem iránta tulajdonképpen a Munka-körben megtalált barátok révén alakult ki, akik közül néhányan már akkor rendelkeztek fényképezőgéppel, és ismerték az alapvető technikai követelményeket is.”<sup>26</sup> Másutt megemlíti, hogy már Makón elkezdte a fényképezést, de ott, akkor még nem járt sok sikerrel.<sup>27</sup> Első ismert felvétele valóban Makóról származik, a képen két korszó látható házuk ablakában.<sup>28</sup> 1926-os *Korszós csendélete* után hagyatékában viszont már az 1928-as évtől kezdve találunk fényképeket. Ezek többsége a Munka-kör tagjaihoz vagy Munka-körös eseményekhez köthető.<sup>29</sup> Az 1930-as évek elején készültek Lengyel első szociofotói. Ezekkel párhuzamosan szép számmal születtek portrék barátairól, ismerőseiről, rokonairól (2–3. kép).<sup>30</sup> 1930-tól képeinek gyakori modellje volt párja, Ella (Pápa Gabriella). Gönci Sándor visszaemlékezése szerint a fotókörben mindenkinek saját gépe volt, az előhívás pedig Lengyelék albérletében zajlott.<sup>31</sup> A *Munka* és fotókörre jelentette tulajdonképpen azt a szellemi környezetet, amelyben Lengyel igazán fényképezni kezdett, s amely alkotói látásmódjára nagy hatást gyakorolt. A fotókör indulása 1930-ra tehető.<sup>32</sup> A csoport tagjai nagyobb részben szociofotókat készítettek (mint nem egy baloldali szellemű és szociális érzékenységgel bíró alkotó ebben az időben).<sup>33</sup>



2. kép. Lengyel Lajos:  
Simon Jolán, 1928 körül,  
Lengyel János tulajdona



3. kép. Lengyel Lajos:  
Kassák Lajos, 1930 körül,  
Lengyel János tulajdona

<sup>23</sup> LENGYEL 1975. i. m. 107.

<sup>24</sup> Érdekeség, hogy házasságkötése révén két Munka-körös társa (Schubert Ernő és Haár Ferenc) is sógora lett.

<sup>25</sup> ALBERTINI 2003. i. m. 89.

<sup>26</sup> KERÉNYI Mária: Beszélgetés Lengyel Lajossal. In: *Lengyel Lajos. Könyvertervező, fotográfus, oktató és humanista*. Budapest, Kosuth Nyomda, 1995. 33–42: 33. Eredeti megjelenés: *Magyar Fotóművészet*, 1974. 4.

<sup>27</sup> LENGYEL 1975. i. m. 108.

<sup>28</sup> VADAS 2010. i. m. 16.

<sup>29</sup> Lengyel 1928 körül több Simon Jolán-portrét is készített, valamint megörökítette a Munka-kör különböző programjait, találkozóit (főként 1928 és 1931 között, például: *Bp. a Munka-kör összejövetele* [1928], *Göd: a Munka-kör túrája* [1929], Kassák Múzeum).

<sup>30</sup> Például: *Muterka* (1930), *Kassák Lajos (Fehér inges)* (1930 k.), *Kis Ferenc* portréja (1930 k.), *Gró Lajos* portréja (1930 k.), *Haár István* portréja (1930-as évek eleje), *Kinszki Imre* portréja (1930-as évek eleje).

<sup>31</sup> GÖNCI (FRÜHOF) Sándor: Egy fotográfus a Munka-körben. In: ILLÉS–TAXNER 1975. i. m. 117–120: 117.

<sup>32</sup> A *Munka* fotókörének indulását egy felhíváshoz köthetjük. Gró Lajos (az MTE fotósainak képviselőjében) a *Munka* 1930. júniusi számában – valószínűleg német példát követve – felszólította a munkásokat, hogy örökítsék meg az életüket (maguk készítette) fényképeken. A felhívás nyomán még azon a nyáron megalakult a fotócsoport. Albertini Béla feltételezése szerint a Munka-kör fotócsoportjának magva az MTE-ből való „átigazolással” keletkezett. ALBERTINI 2003. i. m. 90.

<sup>33</sup> A csoport tevékenységében valamilyen formában részt vett Bass Tibor, Bergmann Teréz, Bodon Sándor, Bruck László, Frühof (Gönci) Sándor, Haár Ferenc, Kovács Zsuzsa (Schmidt Anna), Lengyel Lajos, Tabák Lajos és Vajda János. ALBERTINI 2003. i. m. 92.

Korszerűek voltak témáik, s korszerű volt formanyelvük is. Legfőbb teoretikusuk és kritikusuk Kassák,<sup>34</sup> valamint Gró Lajos filmesztéta volt. Kassák már 1926-tól kezdve hangoztatta: „a korszerű és társadalmilag igazán hatásos vizuális kultúra eszköze immár nem a festőecset, hanem a fényképezőgép.”<sup>35</sup> Gró Lajos a film világa felől érkezett. Több publikációja jelent meg az orosz filmművészetről, melynek jelentősebb alkotásait (például Eisenstein, Pudovkin filmjeit) utóbb a csoport tagjai Bécsben meg is tudták nézni.<sup>36</sup> „Ezek az élmények később visszatükrözödtek fotografálásunkban is: a kompozícióban, a látószög újszerűségében” – nyilatkozta az 1974-es interjúban Lengyel, példának hozva a *Szénhordók* vagy az *Erőszak* című képét.<sup>37</sup> Nemcsak az orosz filmek képi világa, hanem a (már korábban említett) Bauhaus szellemisége, vizuális kultúrája is hatással volt munkájukra, képanyelvükre: „a hazai fényképezés átlagát meghaladó mértékben érvényesítették a Bauhausban kialakított kompozíciós és nézőpont-választási újításokat, illetőleg az ott ugyancsak ható új tárgyiasság stiláris eszközeit, elsősorban az anyagszerű ábrázolásmódot” – állapította meg Albertini Béla.<sup>38</sup>

Lengyel és néhány társa fotómontázsokat is készített. Külföldi lapokból összegyűjtötték a kép(alap)anyagot, majd Lengyelék albérletében nekiláttak a munkának. Az elkészült művekről aztán hosszan beszélgettek, vitakoztak.<sup>39</sup> Érdemes megemlítenünk, hogy a Munka-kör fiatal képzőművészei is szívesen használták fel a fotót: Korniss, Kepes, Trauner vagy Hege-düs is készítettek fotómontázsokat, képeiket olykor fotóval kombinálták.<sup>40</sup>

A Munka fotócsoportjának 1931–1932 folyamán három kiállítása volt Budapesten, egy-egy Bécsben és Pozsonyban.<sup>41</sup> Szolnoki kiállításukat 1932 áprilisában betiltották, Kassákot, Lengyelt és Tabák Lajost ekkor őrizetbe is vették. Ezt követően a csoport szervezett munkája megszűnt. 1932 májusában még megjelent fotóskönyvük *A mi életünkől* címmel.<sup>42</sup> Lengyeltől hét kép került be az albumba, valamint a borítót is ő tervezte.

E rövid áttekintésből is kitűnik, hogy Lengyel Lajos aktív szerepet vállalt a Munka-kör, azon belül is elsősorban a fotócsoport tevékenységében. „Visszaemlékezve a Munka-köri évekre, meg kell mondanom: Kassáktól kaptam a legtöbbet. Nagy türelemmel válaszolt minden felvetett problémámra. Sokat beszélgettem Gró Lajossal, jó barátságban voltam Justus Gyurival, szerettem a Nádas Endrével való találkozásokat. [...] Ezenkívül pedig nagyon sokat jelentett nekem – művészi fejlődésemben is – a festőkkel való kapcsolatom” – írta évekkal később.<sup>43</sup>

Munka-körös szerepvállalásán túl Lengyel természetesen végezte kenyérkereső munkáját is: 1931 nyaratól már a Hungária Nyomda alkalmazottjaként.<sup>44</sup> A nyomda művészeti vezető-

<sup>34</sup> Kassák Lajos figyelmét (igazán) a fotó iránt „az avantgárd eredményeinek a fotográfiában való megjelenése, a fotográfia formanyelvének megújulása” keltette fel. ALBERTINI 2003. i. m. 91.

<sup>35</sup> *Fotográfikák Kassák Lajosról 1915–1967*. Kiállítási katalógus. Szerk., előszó és kiáll. rend. CSAPLÁR Ferenc. Budapest, Kassák Múzeum, 1992. 6.

<sup>36</sup> Gró Lajos könyvében Lengyel montázsai is megjelentek: *Az orosz filmművészet*. Budapest, Munka kiadás, 1931. o. n.

<sup>37</sup> KERÉNYI 1974, 1995. i. m. 37.

<sup>38</sup> ALBERTINI 2003. i. m. 92.

<sup>39</sup> LENGYEL 1975. i. m. 107.

<sup>40</sup> CSAPLÁR Ferenc: *Kassák körei*. Budapest, Szépirodalmi, 1987. 278–279.

<sup>41</sup> Első kiállítás: 1931 márciusában Budapesten a Természetbarátok Turista Egyesületének helyiségében. 1931 áprilisában újabb tárlat a Kovács Szalonban. A következő kiállítást az Atelier Személynök utcai helyiségében 1932 februárjában rendezték meg. A kiállítás meghívóját Lengyel Lajos tervezte.

<sup>42</sup> A könyv a Hungária Nyomdában készült. *A mi életünkől: a Munka első fotókönyve*. Szerk. KASSÁK Lajos. Budapest, Munka kiadás, 1932.

<sup>43</sup> LENGYEL 1975. i. m. 109.

<sup>44</sup> A készítedő osztályon tervező-művezetőként kapott állást. A nyomdában magas igényű tipográfiai és grafikai munka folyt. Lengyel később az egész nyomda műszaki vezetője lett.

je Kner Albert volt,<sup>45</sup> akinek neve felbukkan az Atelier művészeti iskola tanárainak névsorában is.<sup>46</sup> Lengyel Lajos is bejárt az Atelier-be, ahol feltehetően grafikát tanult Kner Alberttól és Végh Gusztávtól.<sup>47</sup> 1935-ben Pap Gyula iskoláját látogatta,<sup>48</sup> majd 1935–1936-ban Goldman Györgynél tanult alakrajzot.<sup>49</sup>

1934-ben Lengyel megnősült, feleségével önálló lakásba költöztek. A magánéleti változások művészetében is tükröződtek: figyelme egyre inkább a mindennapok jelenségei, tárgyai felé fordult. „Az 1934-ben családot alapító művész világa szemlélődő attitűdöt, bensőséges és lírai karaktert nyert.”<sup>50</sup> Az évtized végéig még foglalkozott ugyan szociofotókkal és fotómontázsokkal is, de a korábbiakhoz képest már más művészi hangvételen.<sup>51</sup> Fotogrammal kísérletezett, továbbá portrékat, csendéleteket, tárgy-, épület- és természetfotókat készített. Ebben az időben fotografálta Nagy Etel táncait is. A harmincas évek derekától a könyvtervezés, a nyomdai tevékenység került munkásságának középpontjába.<sup>52</sup> Fotográfiai szempontból nyugdíjas éve tekinthetők ismét termékenyek.

Mind a fotográfusi, mind a könyvtervezői munkásságát értékelők véleménye alapján – és Lengyel alkotásai láttán – nyitott, kísérletező művészként ismerhetjük meg őt.<sup>53</sup> Érdeklődéssel fogadta be az újító tendenciákat, de a hagyományoknak sem fordított hátat. Saját egyéniségén átszűrve hasznosította megszerzett ismereteit. Mindig nagyon elmélyülten dolgozott,

<sup>45</sup> Kner Albert (Gyoma, 1899–Chicago, 1976) nyomdász, grafikus. 1926-tól a budapesti Hungária Hírlapnyomda művészeti vezetője, majd cégvezetője.

<sup>46</sup> Az Atelier alapítása Orbán Dezső festőművész nevéhez kötődik. A korszerű szemléletet közvetítő iskola nagyszerű tanári gárdával indult 1931-ben Budapesten. A grafika tanszakon Végh Gusztáv tervezőgrafikát, Kner Albert tipográfiát oktatott. Az Atelier-ben a gyakorlati tervezés került leginkább előtérbe. BAKOS Katalin: Az Atelier művészeti tervező és műhelyiskola 1931–1948. In: KÖVES 2003. i. m. 77–82.

<sup>47</sup> Végh Gusztáv (Vác, 1889–Budapest, 1973) grafikus, illusztrátor.

<sup>48</sup> Pap Gyula (Orosháza, 1899–Budapest, 1983) festőművész, grafikus, iparművész, művészpédagógus és fotográfus. A weimari Bauhaus tanulója volt 1920 és 1923 között, majd 1926 és 1933 között Johannes Itten berlini iskolájában tanított. 1934-ben tért haza Magyarországra. Kassák kérésére a köréhez tartozó, képzőművészet iránt érdeklődő fiatalokkal megismertette a Bauhaus tanítási módszerét műtermében. A Kassák-kör fiataljai munka mellett jártak hozzá. Konstruktív kompozíciót tanított Lengyel Lajosnak és Gönci Sándornak. HAULISCH Lenke: Pap Gyula magániskolája és a nagymarosi Nagy Balogh János Népi Kollégium és Festőiskola. In: KÖVES 2003. i. m. 83–85: 83.

<sup>49</sup> Goldman György (Vecsés, 1904–Dachau, 1945) szobrász. Egyik alapító tagja volt a Szocialista Képzőművészek Csoportjának 1934-ben. Arról nincs információnk, hogy Goldmannak magániskolája lett volna. VADAS József valószínűnek tartja, hogy Lengyel egy időben több-kevesebb rendszerességgel feljárt hozzá rajzolni. VADAS 2010. i. m. 37. Lengyel a Simponból vagy a szakszervezeti mozgalomból is ismerhette pályatársát, Fenyő A. Endre visszaemlékezése szerint Goldman György korábban (a Szocialista Képzőművészek Csoportját megelőzően) Kassák körébe is eljárt. „Szabadság és a Nép”. *A Szocialista Képzőművészek Csoportjának dokumentumai*. Bev., szerk. ARADI Nóra. Vál., jegyz. LÁNCZ Sándor. Budapest, MTA MKI–Corvina, 1980. 421, 425. A Munka-körből Bass Tibor, Schubert Ernő és Korniss Dezső is kapcsolatba került a Szocialista Képzőművészek Csoportjával. (Bass a Montázs-csoportnak is tagja volt 1932–1934 táján.) Rév Miklós fényképész, aki 1926-tól a MTE tagja volt, majd 1934-től részt vett a Szocialista Képzőművészek Csoportjának munkájában is, 1937-es kiállításai kapcsán így emlékezett: „...három fotós dolgozott akkor együtt a Szocialista Képzőművészek Csoportjával: Lengyel Lajos, Bass Tibor és Haár Ferenc. [...] Sokat tanultam Lengyel Lajostól!” ALBERTINI Béla: Politika és fotográfia, fotográfia és politika. Beszélgetés Rév Miklóssal. *Fotóművészet*, 1986. 3. 3–14, 43–44: 14.

<sup>50</sup> VADAS 2010. i. m. 61.

<sup>51</sup> Például két „látens sorozatot”: 1934 k. a makói gyerekekről, majd 1938–1939 táján egy Ungvár környéki építkezésről (munkásokról és helybéli ruszinokról).

<sup>52</sup> Lengyel Lajos a második világháborút követően a Független Nyomda műszaki igazgatójaként (1945–1948), majd a Szikra (utóbb Kossuth) Nyomda vezetőjeként (1949–1969) dolgozott.

<sup>53</sup> A fentebb említett forrásokon túl Rényi Péter és Gera Mihály írásai voltak segítségünkre. RÉNYI Péter: Egy magyar avantgardista útja (Lengyel Lajos). (1970) In: Uő: *A vita folytatása*. Budapest, Szépirodalmi, 1972. 410–432. GERA Mihály: *Lengyel Lajos 1904–1978*. Budapest, Magyar Fotóművészek Szövetsége–INTERA, 1997. (Fényképtár, 4.)

mérlegelt és tervezett. Munkái egytől egyig végiggondolt, tudatosan megformált alkotások. Fotográfiai stílusa sosem harsány, mégis erőteljes. Ábrázolásmódja tárgyilagos, ugyanakkor személyes hangvételű.

## A táncosnő: Nagy Etel



4. kép. Pepa Feldscharek: Gertrud Kraus, 1925 körül, Wien Museum\*

Simon Jolán és Nagy János Pál asztalossegéd harmadik, legkisebb gyermekeként született.<sup>54</sup> Mindössze egyéves volt, amikor szülei különváltak. Nevelőapja később Kassák Lajos lett. Édesanyja Kassák élet- és munkatársaként nehéz életkörülményeik miatt nem kevés áldozatra kényszerült – évekig gyermekeit sem tudta maga mellé venni. Etel négyéves korától egy falusi zárdában nevelkedett, tízévesen „dacos és keserű lélekkel” jött el innen.<sup>55</sup> Érthető hát, hogy anya és leánya „viszonya a szenvedélyes egymásratalálások és szenvedélyes elhidegülések láncolata volt”,<sup>56</sup> bár Nagy Etel édesanyjáért – kihez „testében-lelkében olyan hasonló volt” – „végzetes szerelemmel és reménytelenséggel rajongott”.<sup>57</sup> Nagy Etel és nevelőapja kapcsolata sem volt zökkenőmentes, ugyanakkor a lány minden emberi ellenérzése mellett tisztelte Kassák eredeti szellemét.<sup>58</sup> A család bécsi emigrációjából 1926-ban tért vissza Budapestre. Etel 1927-ben egy pozsonyi mozdulatművész nő aszisztense lett, majd 1928–1929-ben ismét Bécsben élt. Nevelőnőként dolgozott egy tízéves fiú mellett. Munkaadói becsülték munkáját, és engedték neki, hogy mellette Gertrud Kraus iskolájába járjon.<sup>59</sup> Itt ingyen tanulhatott, sőt hetente néhányszor ő maga is tarthatott órát, taníthatott tornát (4. kép).<sup>60</sup> Gertrud Kraus Vas István véleménye szerint nagyon tehetséges táncosnő volt: „Egyike a legnagyobb táncosnőknek, akiket valaha láttam, de mindenesetre a legcsúnyább közöttük.

\* A képre Vincze Gabriella hívta fel a figyelmemet, amit ezúton is köszönök.

<sup>54</sup> Nagy Etel születési és halálozási adatai: Újpest, 1907. június 21.–Budapest, 1939. szeptember 24. Anyja, Simon Jolán (1885–1938) kezdetben az Egyesült Izzó munkásaként dolgozott. 1917-ben elvégezte Rózsahegyi Kálmán színiiskoláját. 1920-ban követte Kassákot a bécsi emigrációba. A *Ma* folyóirat estjei, matinéi dadaista költők verseit szolgáltatta meg. 1926-tól az 1930-as évek elejéig Budapesten munkás szavalókórusokat vezetett.

<sup>55</sup> Vas 1940b. i. m. 7–20: 9.

<sup>56</sup> Uo. 8.

<sup>57</sup> Uo.

<sup>58</sup> Uo. 12.

<sup>59</sup> Gertrud Kraus (1901–1977) bécsi táncosnő, 1925-ben mutatkozott be szólótáncosként, 1927-ben indította el iskoláját. Egy 1926-os bécsi *Ma*-esten ő is közreműködött. CSAPLÁR 1987. i. m. 26.

<sup>60</sup> Vas 1940b. i. m. 7.



Apró, torz arcú és egész szabálytalan alakú zsidónő volt, a színpadon félelmes varázsló.<sup>61</sup> Rendkívül átszellemülten táncolt mindent: zsidó zenét, orosz néptáncot, tangót. Kraus minden biznnyal hatással volt tanítványára: a modern táncról vallott nézeteivel, valamint expresszív előadói stílusával. Nagy Etel ezekben az években került szorosabb kapcsolatba a kommunista mozgalommal is. A fiatal költővel, Vas Istvánnal ugyancsak Bécsben találtak egymásra.<sup>62</sup> Kassák kettejüket bízta meg a *Munka* bécsi terjesztésével. A megbízás teljesítése nem volt túl sikeres, de a két fiatal között szerelem szövődött. Kapcsolatukat kezdetben igyekeztek titokban tartani, hisz joggal tartottak tőle, hogy családjaik nem fogják jó szemmel nézni viszonyukat. Vas 1929 júliusában utazott vissza Budapestre, Nagy Etel októberben követte őt. Szerelmükben ezután fél éves szünet következett. Nagy Etel visszaköltözött Kassákék Lehel úti lakásába. Eljárt a Munka-körbe és a szavalókórus munkájába is bekapcsolódott. Fiatal munkásokból mozgáscsoportot alakított.<sup>63</sup> Vas Istvánnal való békülése után Nagy Etel hamarosan elköltözött Kassákéktól és különböző albérletekben folytatta életét nagy szegénységben. Ezekben az években kötelezte el magát végleg a tánc mellett: ekkor komponálta első táncait és beiratkozott Káldorné Ritter Mária iskolájába.<sup>64</sup> Az iskola vezetőjének nemcsak növendéke, csoportjának szólótáncosa, de munkatársa is lett. A tanulmányok Nagy Etelt hozzásegítették ahhoz is, hogy 1933-ban maga is oktatói oklevelet, mozgásművészeti októdiplomát szerezzen és tanítani kezdjen.<sup>65</sup> Ritter Mária, felismerve tehetségét, ösztönözte a táncos pálya felé. 1933. június 1–14. között a fiatal táncosnő indult a varsói nemzetközi táncversenyen, ez volt első önálló, nyilvános fellépése. Nagy élmény volt számára a színpad, az elismerés a helyi lapokban és a sok táncos, akiknek műsorát látta. Varsói tapasztalataiból további bátorságot merített. Korábban szemérmesen, szinte szemlesütve táncolt, utána bontakozott ki gazdag és mély arcjátéka, „későbbi táncainak egyik főerőssége”, tudjuk meg Vas Istvántól.<sup>66</sup> Ezt követően Nagy Etel több szólóestet

<sup>61</sup> Uo. 11.

<sup>62</sup> Vas István (Budapest, 1910. szeptember 24.–Budapest, 1991. december 16.) költő, író, műfordító. 1928-ban – apja kívánságára – Bécsbe utazott, hogy megkezdje tanulmányait a kereskedelmi akadémián. Ebben az időben, irodalmi pályájának kezdetén, Kassák és az avantgárd mozgalom követője volt. Korai írásai 1928-tól a *Munkában* láttak napvilágot. Később publikált a kolozsvári *Korunkban*, valamint a *Nyugatban* és a *Válaszban* is. 1937-ben az *Argonauták* című folyóirat munkatársa volt. Az 1930-as évek elejétől fokozatosan eltávolodott Kassáktól, és a *Nyugat* harmadik nemzedékének törekvéseihez közeledett. Tudatosan vállalta a hagyományok folytatását. Irodalmi működése mellett 1929–1938 között tisztviselő volt a Standard Villamossági Rt.-nél.

<sup>63</sup> Vezsényi Margit visszaemlékezése szerint volt egy nagy sikerű Munka-körös előadásuk a Városi Színházban: „A munkások életét bemutató műsort Kassák és Simon Jolán írták. [...] Nagyszerűvé tette a műsort a pantomim játék, amit Nagy Eti tanított be és az MTE tornászai adtak elő.” VEZSÉNYI 1975. i. m. 122. Feltehetőleg ugyanerről a fellépésről tesz említést Csaplár Ferenc is: „Az együttes legnagyobb vállalkozására az MTE 1930. márc. 16-án a Városi Színházban rendezett fesztiválján került sor. A szavalókórus Kassák *Egy nap életünkben* című kórusdrámáját adta elő szólistákkal, tornászokkal, árnyjátékokkal, színpadi tömegjelenetekkel.” CSAPLÁR 1987. i. m. 290. Ugyancsak Csaplár könyvében olvashatjuk, hogy a *Munka* kezdeti kultúrstejn Nagy Etel modern táncszámokkal is fellépett. Uo. 291.

<sup>64</sup> Nagy Etel, „A torna és tánc között félúton megálló mozgásművészettől ösztönösen idegenkedett és az új német táncmozgalomk utánczó és variálói helyett inkább választotta azt az iskolát, mely nem igazán kacérkodott művészettel és ál-művészettel, hanem megelégedett az egészséges és egyszerű modern női tornával” – írta Vas István. VAS 1940b. i. m. 13. K. Ritter Mária Mensendieck-rendszerű gimnasztikát tanított iskolájában.

<sup>65</sup> Amikor Nagy Etel az 1930-as évek elején a Veronika utcában lakott, a lakkór fejében tornára tanította a háziasszony két lányát, s egy rokon gyermeket, az akkor kilencéves Máriaássy Juditot. Máriaássy évtizedekkel később is szeretettel és őszinte csodálattal emlékezett vissza rá: „Imádtam Nagy Etel óráit, melyek az iskolai svéd tornával ellentétben teli voltak játékkal és örömmel. Voltaképpen a saját testünk, izmaink ismeretét »oktatták«, a szebben járás, a lazítás, a jógaülés, a lélegzés tudományát. Meg a ritmus és a ritmusváltás jó érzését.” MÁRIÁSSY Judit: A tánc és én. *Táncművészet*, 1979. 7. 12–15: 12.

<sup>66</sup> VAS 1940b. i. m. 14.

is adott a Zeneakadémia kamaratermében (1933. december 14-én,<sup>67</sup> 1936. április 1-én, 1938. április 9-én).<sup>68</sup> 1934 februárjában tagja lett a Mozdulat-kultúra Egyesület művészi bizottságának.<sup>69</sup> 1934. május 16-án fellépett Káldorné Ritter Mária iskolájában, a hó végén pedig Bécsbe utazott egy nemzetközi táncversenyre.<sup>70</sup> 1935. április 7-én megrendezésre került *K. Ritter Mária mozgás-művészeti növendékei és Nagy Etel táncművész nő együttes matinéja* a Belvárosi Színházban.

Ekkor, 1935 nyarán, július 14-én kötött házasságot Nagy Etel és Vas István, a két tanú Etel nővére, Nagy Piroska és Déry Tibor volt. A fiatal házaspár lakást béreltek a Hold utcában. Otthonukat úgy választották meg, hogy az alkalmas legyen Etel növendékeinek fogadására is. A táncosnő életében fontos helyet foglalt el a tanítás, iskoláját azonban csak rövid ideig tudta működtetni: 1936 októberében politikai okokból megvonták a működési engedélyét. Nagy Etel 1935–1936 táján kezdett foglalkozni a tánc elméletével. Tanulmányai megjelentek az *Argonauták* és a *Munka* című folyóiratokban, valamint a *Pesti Hírlap Képes Vasárnap* című mellékletében.<sup>71</sup> Isadora Duncanról írt esszéjét a Rádióban is felolvasta. (Az előadás 1938. március 6-án került adásba.)<sup>72</sup> 1937. március 20-án a Kassák ötvenedik születésnapja alkalmából rendezett szerzői esten Simon Jolán és Nagy Etel is fellépett a Zeneakadémián. Ez év nyarán mutatkoztak a táncosnő betegségének első jelei. Utolsó táncestjére 1938 áprilisában került

<sup>67</sup> Első önálló estjéről Justus György írt kritikát, amely a *Munkában* jelent meg. A szerző bírálatképpen megjegyezte, hogy a táncosnő kissé túlhangsúlyozza a végtagok mozgását, ennek ellenére úgy vélte: „Nagy Etel szinte az egyetlen a magyarországi táncművészek között, aki érzi a mindenféle programokkal túldekorált és túltilizált mai gyakorlat csődjét és ezt az érzését, ezt a továbbblépő szándékát táncában éreztetni is képes.” Justus dicsérettel illette az előadó öltözkészékének egyszerűségét is – a korabeli, sokszor bántóan kirívó ruhákkal szembeállítva azt. Justus György: Táncművészet. *Munka*, 5. 1933. 32. 942–943; 943.

<sup>68</sup> Fellépéseiről Vas István így számol be: „Első táncestje 1933 decemberében volt, a második 1935 áprilisában, a harmadik 1936 áprilisában. Az elsőtől a harmadikig nagyon gyors, de egyenletes fejlődés vezet. Első előadásán még szerepelt néhány szokványos mozdulatművészeti szám is, melynek éppen csak a személyes átfűtöttség, meg a testalkat és arc eredetisége adott egyéni szint: egy induló, egy gavotte, egy zenélő óra. De műsora nagyjában kirívóan egyéni volt. A Carmagnole-lal és egy géptánc és bölcsődal munkásnő-alakjával hű maradt forradalmi eszményeihez, egy Kadosa-capriccio cigánymotívumában egész testi szenvedélyességét öntötte formába, Bartók *Medvetáncában* és *Gyermekdalaiban* pedig csakugyan megtalálta legjellemzőbb műfaját. S végül erre az estére kész volt már az »Este a székelneké!«. [...] Második táncelőadásán még több volt a kísérlet és az idegen anyag, mint az előzőben. Igaz, hogy már nem a mozdulatművészet formavilágából kísérletezett, legfeljebb keringőjét merítette ebből, melyet két tanítványával táncolt. Egy spanyol táncát a varieték mozdulataiból nemesítette, egy Rameau-menüettet a balettéből. Ebben a táncban mutatkozott először történelmi érzéke, mellyel játszva és minden nagyképűség nélkül talált haza bármelyik kultúra légkörébe. Egy nagy táncot is teremtett erre az előadására. »Samuel Goldenberg és Smuylek«-t Muszorgszkij kiállítás képeiből. [...] Művészete harmadik táncestjén bontakozott ki igazán. Ebben is volt még némi befejezetlenség, de népi táncai már elérték egyöntetű klasszicizmusukat, kemény és zárt varázsuakat.” Vas 1940b. i. m. 16–17. (Megjegyzés: a második előadás leírása az 1935-ös, Káldorné Ritter Mária iskolájával közös fellépésről szól.)

<sup>69</sup> A *Mozdulat-kultúra* 1934. 2. számában, az egyesületi hírek között találjuk az 1934. február 8-i választmányi ülésen megalakult bizottságok tagjainak névsorát. Művészi biz.: Elnök: R. Szentpál Olga, Tagok: N. Bokor Kata, Brandeis Elza, Forbáth Lujza, Mirkovszky Mária, Nagy Etel, M. Róna Magda.

<sup>70</sup> A táncversenyről (és Nagy Etel szerepléséről) lásd *Mozdulat-kultúra*, 1934. 2., 4. és 5.

<sup>71</sup> Az *Argonauták* című folyóirat, melyben kortárs költők versei jelentek meg, Hajnal Anna és Trencsényi-Waldapfel Imre közös kiadásában jelent meg 1937–1938-ban. (Szerzői közt találjuk többek között Kassák Lajost, Keszi Imrét, Radnóti Miklóst, Vas Istvánt, Hajnal Annát.) Nagy Etel *Beszélgetés a táncról* című írása az *Argonauták* 1937. június 21-i számában jelent meg (129–144). Nagy Etel *Az új táncművészet kibontakozása* című tanulmányát a *Munka* 1938. áprilisi számában közölték (2050–2060). A *Képes Vasárnap* 1939. 35. számában (Szegei Pál rendelkezésére) Nagy Etel *A tánc művészete* címmel publikált egy rövid írást (*Képes Vasárnap*, 1939. augusztus 27., 16–17).

<sup>72</sup> A Cs. Szabó László rendelkezésére elhangzott előadás szövegét Kassák kérésére Nagy Etel kiegészítette, ez az anyag jelent meg a *Munkában*. Vas István: *Nehéz szerelem*. (Harmadik rész.) *Miért vijjog a saskeselyű?* 2. Budapest, Holnap, 2002. (Vas István művei, Regények II.) 50.

sor. A kosztümök tervezésében, a kivitelezés megszervezésében Kassák és Simon Jolán is segítségére volt. A műsor sikerét több dicséző kritika tanúsítja. Nagy Etel ezután is tovább dolgozott, új táncokat komponált, de csak addig, amíg bírta erővel. 1938 szeptemberében édesanyja öngyilkos lett. Egy évvel később Nagy Etel is meghalt.

Nagy Etelt a tánc és a tanítás éltette. Jav részt autodidakta módon képezte magát „és egyedül, meglehetősen önkínzással teremtette meg saját, egész különleges technikáját”.<sup>73</sup> Folyamatosan fejlesztette tudását, megtanult zongorázni, sokat trenírozott, a balett-technikából is elsajátította, ami számára fontosnak tűnt. Bécsből való hazaköltözését követően nagy élmény volt számára Bartók és Kodály zenéje, valamint a magyar népzene. Táncaira ihletően hatott a Gyöngyösbokréta,<sup>74</sup> bár sikerült elkerülnie, hogy annak külsőségeit utánozza. Önkifejezésében szinte önkéntelenül is az ősi magyar táncot és ritmust találta meg. Sajátos úton járt: a magyar népi mozgáskincsből merítve alakította ki modern művészi nyelvét.<sup>75</sup> „Nagy Etel táncában sokat kifejezett, megérezkeltetett a magyar néplélek mélységéből, méltóságából” – írta Boldizsár Iván.<sup>76</sup> „Nem magyaros volt, hanem magyar”, tempójában, „lélekzetvételében”.<sup>77</sup>

A táncosnő a hagyományban való megújulás útján haladt csakúgy, mint a fiatal írónemzedék jó néhány tagja.<sup>78</sup> Csaplár Ferenc egy másik analógiára mutatott rá: „Korniss Dezső és Vajda Lajos az 1930-as évek közepén Bartók példáját követve kialakították a modern kelet-közép-európai művészet megteremtésére irányuló programjukat. Hasonló utat választott a táncművész Nagy Etel, Kassák nevelt lánya. Bartók műre, a *Gyermekeknek* című zongorasorozatra készített táncsal kezdte pályáját”.<sup>79</sup> Az említett koreográfiát a *Medvetánc*, az *Este a széke-*



5. kép. Angelo: Niddy Impekoven, 1924–1932 között, OSZMI Táncarchívum

<sup>73</sup> Vas 1940b. i. m. 15.

<sup>74</sup> A Néprajzi Lexikonból: „1931–1944 között minden év augusztus 20-a táján e néven rendezték meg a parasztcsoportok tánc-, ének- és játékbemutatóit Budapesten. A bemutatókon részt vevő csoportokból 1935-ben Bokréta Szövetség, később Magyar Bokréta Szövetség néven társadalmi egyesület alakult. A szövetség összefogta és irányította a „fiókszervezeteket”, és szervezte a bemutatókat. [...] A Gyöngyösbokréta megszervezése, elnevezése, a bemutatók rendezése Paulini Béla nevéhez fűződik.” A téma bibliográfiáját lásd <http://www.folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta13/index.php> (letöltés ideje: 2014. március 17.).

<sup>75</sup> Meg kell jegyeznünk, hogy ebben az időben nem csak Nagy Etel művészetére hatott ihletően a magyar népi kultúrkincs. A különböző táncprodukciókban gyakran használták például Bartók zenéjét vagy a népi dallamokat. A témával a *Mozdulat-kultura* is foglalkozott: az 1934. 4. számban jelent meg a *Népi-nemzeti elemek a mozdulatművészetben (Magyar mozgásművészet)* című cikk (írta dr. KISFALUDY-BÉKÉSSY Mária). Nem kerülheti el a figyelmünket az a tény sem, hogy Nagy Etel nevelőapja, Kassák Lajos mindig is érdeklődéssel és elismeréssel fordult Bartók munkássága felé. A zeneszerző művei megjelentek a *MA* hasábjain és matinéin, majd a *Munka* kultúrestjein is. CSAPLÁR Ferenc: *Bartók Béla, Kassák Lajos*. Budapest, Kassák Múzeum, 2006.

<sup>76</sup> BOLDIZSÁR Iván: A magyar táncosnő. In: Vas 1940a. i. m. 27–28: 27.

<sup>77</sup> Uo. 28.

<sup>78</sup> Uo.

<sup>79</sup> CSAPLÁR 2006. i. m. 22.

lyeknél, majd a *Román népi táncok* követték (Nagy Etel meghívóin, műsorfüzetein *Román táncok* címmel).

Boldizsár Iván szerint Nagy Etel táncában ösztönösség és tudatosság ötvöződött. Hasonló benyomásokat fogalmazott meg Bálint György a *Nyugat*-ban: „Én egyszer láttam Nagy Etel táncát. Nem értek e művészethez, csak szeretem. Bartókot és Kodályt táncolt. Néhány mozdulatára emlékszem már csak: vad volt és fegyelmezett, paraszti volt és kultúrált.”<sup>80</sup>



6. kép. Siegfried Enkelmann: Mary Wigman, 1930-as évek vége, OSZMI Táncarchívum

A külföldi táncosnók közül hatással volt Nagy Etelre a német Niddy Impekoven (*5. kép*),<sup>81</sup> a lengyel Ziuta Buczyńska táncaiban pedig saját művészetének testvérváltozatát fedezte fel – tudhatjuk meg Vas Istvántól.<sup>82</sup> Termékenyítően hatott rá a képzőművészet is: egy-egy műalkotás ihlető forrást jelentett számára, utolsó táncestjének egyik műsorszámát például Juan Carreño de Miranda egyik festménye, másik kompozícióját Botticelli művészete ihlette.<sup>83</sup> Tájékozottságáról, műveltségéről tanúskodnak esszéi. Az emberi mozgásról és mimikáról megfogalmazott gondolatai a korabeli mozgáskarakterológiai tanulmányok ismeretéről vallanak.<sup>84</sup> Tánc történeti fejtegetéseiből kiviláglik, hogy számára mely előadók, irányzatok voltak mérvadóak, és milyen irány követését tartotta kívánatosnak a későbbiekben.<sup>85</sup> Elsősorban Isadora Duncan, Mary Wigman (*6. kép*) és Niddy Impekoven nevével jelezte azokat a termékeny korszakokat, amelyekből aztán oly sok út nyílt, s vezetett el a korabeli mozgás- és táncművészethez. A sokféle táncos között akadt, aki inkább csak a külsőségekre helyezte előadásában a hangsúlyt, de ezzel is szép sikereket ért el; azonban volt olyan is, aki mélyebb tartalommal igyekezett megtölteni előadását – ezek közül viszont sajnos kevesebben jutottak el Magyarországra. A legkiválóbb tehetségek a „tánc új» dallamait« keresték s meg is találták, ki erre, ki arra, az

exotikus népeknél, a paraszti táncokban vagy az európai táncnak a ballelnél is régebbi hagyományában. De minden idegen stílust meg tudtak tölteni saját egyéniségük és valami ujjon-

<sup>80</sup> BÁLINT György: Nagy Etel. Egy magyar táncosnő emléke. In: BÁLINT György: *A toronyőr visszapillant. Cikk, tanulmányok, kritikák*. II. Budapest, Magvető, 1981. 504–505: 504. Eredeti megjelenés: *Nyugat*, 1940. 5.

<sup>81</sup> Niddy Impekoven (1904–2002) 1937-ig gyakran fellépett Budapesten. 1933-as előadásán Bartók zenéjére magyaros motívumokat táncolt. Nagy sikert arattak német népies jellegű táncái. Lásd (L. M.): Látogatás Niddy Impekovennél. *Mozdulat-kultura*, 1933. 1–2. „A fiatalok részint az ő példájára merülnek el bátrabban a legkülönbözőbb népek és korok táncainak formavilágába. A ballettal szemben sem viselkedik azzal a merev elutasítással, mint az előző nemzedék” – írta róla 1938-ban Nagy Etel. NAGY 1938, 1940. i. m. 55.

<sup>82</sup> VAS 1940b. i. m. 15.

<sup>83</sup> Uo. 17, 19.

<sup>84</sup> NAGY 1940. i. m.

<sup>85</sup> Esszéiben foglalkozott a klasszikus, valamint az orosz balettel is. A modern tánc megalapozói és képviselői közül többek között az alábbi személyekről tett említést: Isadora Duncan, Emile Jaques-Dalcroze, Bess Mensendieck, Rudolf Bode, Elsa Gindler, Rudolf Laban, Thun gróf, Maya Lex, Mary Wigman, Niddy Impekoven, Gertrud Kraus.

gó művészi szabadságérzet éltető áramával” – írta Nagy Etel 1938-ban.<sup>86</sup> Úgy vélte, a legjobb korabeli európai táncosok „Visszataláltak a látomások, a nagy élmények világába, a tánc ősi világába.”<sup>87</sup> Kortársai közül Ziuta Buczyńska, Harald Kreutzberg és Alexander von Swaine munkássága is bizonyította számára, hogy az új tánc már túljutott a kísérletezés korán. Ebben az új táncban a pusztá bájnál fontosabb a varázslat, az élmény. Az új magyar tánc feladatát abban látta, „hogi megőrizze párlatát a régi magyar táncnak, azt emelje a mütánc magasságába s ezzel az értékes új színnel gazdagítsa az európai táncművészetet.”<sup>88</sup> Ő maga is erre törekedett.

Foglalkoztatta a tánc mint művészet természete is – sajátosságai, anyaga s különösen pillanatnyi, tűnékeny mivolta. Veszendősége – úgy érezte – talán legjobb szépsége is egyben. A tánc maga elvész – ami megmarad: „egy szép illúzió, játszótér a képzelet számára” – fogalmazta meg *Beszélgetések a táncról* című írásában.<sup>89</sup> „Ha legördül a függöny, ha kialszik a reflektor, mi őrzi tovább a táncot?” – kérdi a Táncosnő ugyanitt. „Őrzik az összes többi művészek” – hangzik a Költő válasza: az egyiptomi falfestmények, a görög vázaképek, Watteau vagy Degas festményei és a versek.<sup>90</sup>

Ma már hozzátéhetjük: a fényképek is. S ez Nagy Etel esetében különösen igaz.

## A fényképek

Táncábrázolásokkal a képzőművészet minden ágában találkozhatunk: szobrászoknak, festőknek s később fotóművészeknek is gyakori ihletőjévé vált a művészi, a népi vagy éppen a társastánc. A 20. század elején induló modern táncirányzatok, a forradalmi hatású mozdulatművészet és a szabad testkultúra mozgalma új impulzusokat hoztak a művészeti életbe. A modern tánc- és mozgásművészet dekoratív, hajlékony, expresszív és dinamikus nőalakjai – akik a színpadon testüket izgalmas leplekbe, keleties jelmezekbe burkolták, vagy nemritkán felvállalták meztelenségüket is – megjelenésükkel, előadásaikkal egy olyan látványvilágot teremtettek, mely szinte megkövetelte magának a közvetlen képi rögzítést. A fotográfia tulajdonképpen a modern tánc megjelenését követően szinte azonnal érdeklődéssel fordult az új téma felé. Ahogy növekedett a mozgalom képviselőinek száma és népszerűsége, úgy gyarapodtak a fényképek is. A képes lapok pedig egyre szívesebben közöltek ezekből. Az új tematika és modern szellemisége már olyan meglévő fotográfiai műfajokra is frissítően, újítóan hatott, mint az aktfotó és a portré. A táncosokról készült fényképek milyenségét meghatározta az adott évek fotótechnikai fejlettsége, az éppen divatos stílusirányzatok, az alkotó stílusjegyei és a kép készülésének célja is.<sup>91</sup>

<sup>86</sup> NAGY 1938, 1940. i. m. 55.

<sup>87</sup> NAGY 1937, 1940. i. m. 45.

<sup>88</sup> NAGY 1938, 1940. i. m. 56.

<sup>89</sup> NAGY 1937, 1940. i. m. 40.

<sup>90</sup> Uo. 39.

<sup>91</sup> A századforduló és a második világháború között készült fotográfiák készítmódját és stílusjegyeit alapvetően két egymást követő, bár néhány évig egymás mellett létező irányzat határozta meg. Európában a piktorializmus fénykora nagyjából az 1890 és 1915/20 közötti évekre tehető. Hazánkban az 1910–1920-as években élte virágkorát. A stílus kedvelői már az exponálás pillanatában, vagy utólag, a kópia előállításánál belenyúltak a képkészítés folyamatába: lágy rajzú lencsék, előtéték használatával, valamint a nemeseljárások alkalmazásával. Ezek a beavatkozások lehetővé tették a kép tónusainak módosítását, a kontúrok lágyítását; összességében egy egyedi, festői, illetve grafikai jellegű mű megalkotását. A nemeseljárások magyarországi alkalmazói között tartjuk számon például Escher Károlyt, Kankowszky Ervint, Máté Olgát, Pécsi Józsefet, Székely Aladárt, Vydareny Ivánt. Az avantgárd és az új tárgyiasság hatása az 1920-as években kezdett egyre erőteljesebbé válni a fotografálásban. A régi komponálási sémák elvetése, új nézőpont, illetve új látószög keresése, szokatlan

A művészi fotográfiák mellett inkább az alkalmazott fotográfia körébe sorolható, dokumentatív, valamint a táncelméleti írások megértését segítő illusztratív jellegű fényképet is ismerünk. A szobrász Kövesházi Kalmár Elza hagyatékában az alkotó munkájához mintául szolgáló mozgásfotográfiák maradtak fenn.<sup>92</sup> Bár a tornagyakorlatokat vagy táncmotívumokat megőrkítő felvételek modelljei túlnyomórészt inkább hölgyek voltak, a férfi előadók és tornászok is figyelmet kaptak.<sup>93</sup> A műtermi és szabadtéri képek egyaránt népszerűségnek örvendtek. A fényképek egy része a korabeli sajtó különféle orgánumaiban,<sup>94</sup> műsorfüzetekben, hirdetésekben, valamint a nagyobb iskolák vezetői által kiadott könyvekben került a nyilvánosság elé. 1926–1927 folyamán havilap jelent meg *A Tánc* címmel, Tarkeövy István szerkesztésében.<sup>95</sup> 1926-ban látott napvilágot Madzsarné Jászi Alice könyve *A női testkultúra új útjai* címmel.<sup>96</sup> A szöveget 35 fénykép egészítette ki. A felvételeket Ádám Jozefa úrhölgy készítette. 1928-ban Szentpál Olga és férje, Rabinovszky Máriausz *Tánc. A mozgásművészet könyve* címmel adták ki hiánypótló és gyakorlati jellegű munkájukat első, közösen kialakított mozgásművészeti rendszerük metodikájáról.<sup>97</sup> A kötetben 32 felvétel szerepelt, készítőik neves fotográfusok, Angelo, Máté Olga és Hugo Erfurth voltak.<sup>98</sup> A harmadik legjelentősebb magyar iskola vezetőjének, Dienes

és merész képalkotások, aszimmetrikus kompozíciók alkalmazása jellemezte a Neue Sachlichkeit jegyében alkotó művészeket. Igényeiknek megfelelően éles rajzú objektíveket használtak, valamint a brómezzüst nagyításokat részesítették előnyben. Az anyagszerűség és a részletgazdagság vált a fénykép erényévé.

<sup>92</sup> A művész nő lánya, Kövesházi Ágnes mint Madzsar Alice csoportjának egyik letehetősebb tagja rendszeresen részt vett a Palasovszky Ödön nevével fémjelzett színpadi kísérletekben. Kövesházi Kalmár Elza maga készített fotókat a táncelőadásokról és lánya mozgástanulmányairól; később ezek alapján dolgozott.

<sup>93</sup> Itthon különösen sokan és sokat dokumentálták az MTE budapesti és vidéki csoportjainak eseményeit és tornagyakorlatait. A nagyrészt szabadban készült fotókon az izmos, kidolgozott emberi test, az akrobatikus mozdulatok, a csoportos munkában megnyilvánuló összhang kap főszerepet. Színpadi táncosaink közül például Molnár István táncairól több remek fotográfia ismert.

<sup>94</sup> Az 1920-as évek második felében olyan baloldali lapokban, mint az *Új Föld*, a *100%* vagy a *Munka*, főként munkássportolók és baloldali előadó-művészek képei jelentek meg. A színházi folyóiratok portrékat, táncképeket és előadások képeit közölték. A képes, magazinjellegű hetilapokban (pl. *Képes Vasárnap* – a *Pesti Hírlap* melléklete) a kiadványok jellegéből fakadóan a könnyedebb, látványosabb és érdekesnek, szokatlannak tűnő témák kaptak elsősorban helyet.

<sup>95</sup> „Műsoros mulató és Cirkuszigazgatók Szövetsége, Budapest, hivatalos lapja”. A lapban a modern táncsal és a mozdulatművészettel foglalkozó cikkek és fényképek is helyet kaptak. A fotográfiák többségét Angelo készítette, de Pécsi József és a Strelisky fiók felvételei is szerepeltek benne.

<sup>96</sup> MADZSARNÉ JÁSZI ALICE: *A női testkultúra új útjai*. Budapest, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt., 1926. Második, bővített kiadás: 1930. Az első kiadás 119 szöveg közti ábrával és 35 fényképpel (a kötet végén, 16 táblán) jelent meg. „A fotográfiákat Ádám Jozefa úrhölgy, a rajzokat Somfai István úr készítette.” A szöveg egy részében konkrét (pl. relaxáló, légző-, mellizom-, hasizom- stb.) gyakorlatokat ismertett a szerző, a fényképek is ezekhez kapcsolódtak. (A mozdulatokat tornadresseszbe öltözött vagy ruhátlan tornászok mutatták be. Néhány gyermekfelvétel is készült.) A Madzsar-iskola növendékeinek munkáját, előadásait többnyire Madzsar József örökítette meg.

<sup>97</sup> „Munkánk létrejött körül különös köszönettel tartozunk Angelo és Máté Olga mestereknek a fényképek művészi gondtal és érzékkel végzett felvételéért. Modellül szolgáltak: a Szentpál-iskola tanárai Botka Lola és Bokor Kata, a tánc csoport tagjai közül Sümeghy László, Áder Edit, Abai Magda, Hegedűs Ella, Kunos Magda és Zechmeister Maca, az iskola növendékei közül Brunner Éva, Gesmay Éva és Székely Zsuzsa” – olvashatjuk az előszóban. A könyv végén találjuk (27 oldalon) a 32, valóban művészi igényű felvételt. Angelótól 18 szabadtéri, 2 műtermi, Máté Olgától 10 műtermi fotót láthatunk: mozdulatillusztrációkat (pl. *Magas és mély elhajlás*, *Lendület*, *Halugrás-skála* stb.), valamint tánckompozíciókat (pl. *Szüreti tánc*). Hugo Erfurth két műtermi képe Szentpál Olgát ábrázolja (*Medvetánc*, *Fúriatánc*). (Erfurth 1896 és 1925 között Drezdában működött portréfotósként. Szentpál Olga az 1910-es évek elején ugyancsak Drezdában tartózkodott, Emile Jaques-Dalcroze hellerai iskolájában tanult.) SZENTPÁL OLGA ÉS RABINOVSZKY MÁRIUSZ: *Tánc. A mozgásművészet könyve*. Általános Nyomda, Könyv- és Lapkiadó Rt., 1928. Előszó.

<sup>98</sup> Mindhárom (európai képzettségű) alkotóra igaz, hogy elsősorban műtermi/portréfotósként dolgoztak. Műtermükben a korabeli művészvilág számos ismert alakja megfordult.

Valériának nem került kiadásra ezekben az években hasonló munkája. A későbbi publikációkból kitűnik,<sup>99</sup> hogy a Dienes-iskola gyakorlatairól és fellépéseiről is szép számmal maradtak fenn fotográfiák. 1933 és 1935 között *Mozdulat-kultura* címmel „Gimnasztikai és táncművészeti folyóirat” jelent meg Láng Miklós szerkesztésében,<sup>100</sup> ahogy a lap saját hirdetésében olvashatjuk: „művészi kivitelű mozdulat-képekkel illusztrálva.”<sup>101</sup> A tánc- és mozdulatfotók korabeli népszerűségére utal egy hirdetés az 1935-ös évfolyamból: „»FOTO ANNA« műterem, VI., Teréz körút 17. szám, fényképei modernek, művésziek, szépek és nagyon olcsók. Mozdulat-művésznőknek külön áreng.”

A *Képes Vasárnap* egyik 1938-as számában rövid cikket publikáltak *Táncművészet és fotóművészet* címmel,<sup>102</sup> amely a táncot megörökítő fotográfusok jelentős és nem éppen egyszerű feladatáról tájékoztatta az olvasót: „A legutóbbi évtizedek modern táncművészetének kialakulásában és technikai fejlődésében fontos szerepe van a fényképező- és filmfelvevőgépek. A mozdulat ezredmásodpercnyi töredékét megörökítő film vagy fénykép ma már nélkülözhetetlen segédeszköze a modern koreografusnak. A dolog magyarázata abban az egyszerű és magától értetődő tényben rejlik, hogy a legtökéletesebb, legszabatosabb táncleírás sem tudja megközelíteni egy jól sikerült fénykép szemléltető erejét. A tánc részleteinek megörökítése viszont a fotóművészet egyik legszebb, de egyben legnehezebb feladata is. Nem elég hozzá annyi tudás, hogy valaki csak éppen tudjon fényképezni, hanem a dolog mesterségbeli részének tökéletes ismeretén kívül gyors, biztos és abszolút művészi meglátással is kell bírnia annak, aki ilyen nehéz feladatra vállalkozik.”<sup>103</sup>

Ami a táncképek készítéséhez szükséges felkészültséget illeti, tanulságos történet olvasható Reismann Marianról.<sup>104</sup> A fotográfusnő a Ballet Jooss egyik budapesti fellépése alkalmából megrendelésre, egy napon át fényképezte a társulatot a Magyar Színházban. Az eseményre Reismann Mariannal tartottak tanítványai, ismerősei is. Képeik azonban egytől egyig használhatatlanok lettek. „Nem csoda, ő maga is, a többiek is, ekkor fényképeztek először ekkora térben, először fotóztak színpadon, először próbáltak bonyolult, koreografált mozgást megörökíteni” – írta Kincses Károly *A két Reismann* című könyvében. Reismann Marian e balul

<sup>99</sup> DIENES Valéria: *Orkesztika – Mozdulatrendszer*. Szerk., bev. DIENES Gedeon. Budapest, Planétás, 1996. Hat ábrával és 93 képpel, „A névvel nem jelzett képek legtöbbje Dienes Gedeon felvétele.” Továbbá: DIENES Valéria: *Az orkesztikai iskola története képekben*. Szerk. FENYVES Márk. Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2005. (Mozdulatművészeti sorozat, Duncan–Dienes Füzetek, 2.)

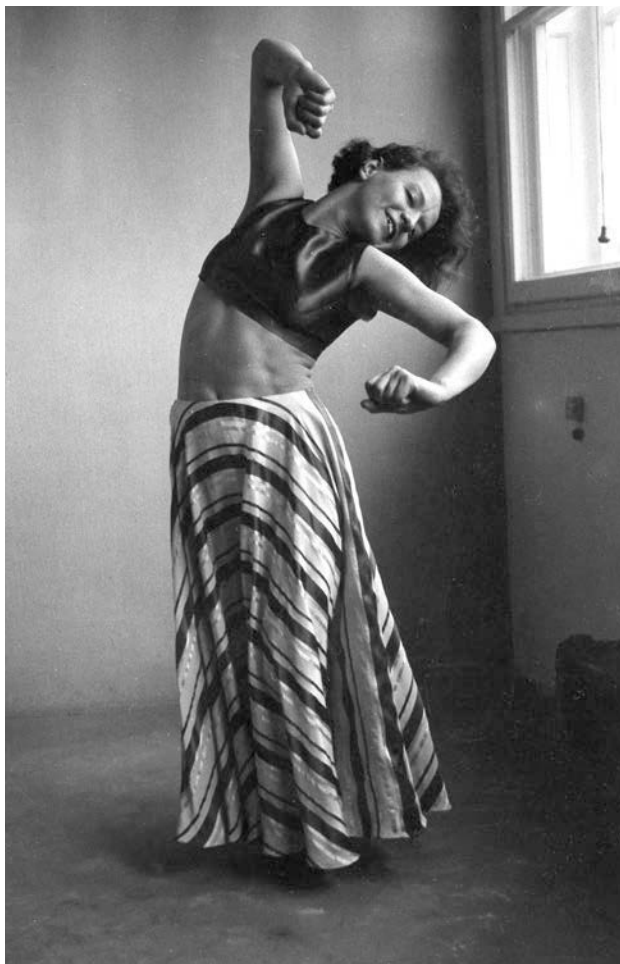
<sup>100</sup> Az újság beszámolóknak, kritikáknak, egyesületi híreknek, hirdetéseknek, a külföldi események, elméletek bemutatásának, valamint teoretikus és módszertani cikkeknek egyaránt teret adott. A lap céljának tekintette, hogy összetartsa a mozdulatművészet különféle ágait, képviselőit és segítse a rejtett tehetségek érvényesülését is. Továbbá: „Folyóiratunk célja a magyar mozdulatkultúrának minden értékes irányzatát felölelve, annak egyetemes érdekét és megfelelő propagandáját szolgálni.” A Mozdulat-kultura Egyesület tagjai (a havi egypengős tagsági díj ellenében) ingyen kapták a kiadványt.

<sup>101</sup> A lapban elsősorban a nevesebb magyarországi iskolák növendékeiről, hazai szólótáncosokról és (hazánkban épp fellépő) külföldi hírességekről (pl. Niddy Impekoven, Yeichi Nimura, Rosalia Chladek) közöltek fényképeket. A fotók készítőinek nevét sajnos – a korabeli lapok gyakorlatához hasonlóan – ritkán jelezték. A fényképeken látható táncosok nevét sem tüntették fel minden esetben, ilyenkor a képaláírás a mozdulatot jelölte (pl.: *Páros lendület, Páros ugrás, Mozgástanulmány, Csoport-tanulmány, Vonaltanulmány* stb.).

<sup>102</sup> Táncművészet és fotóművészet. (Szerző nélkül.) *Képes Vasárnap*, 1938. 14. április 3., 28., Légrady Testvérek kiadása és nyomása; a melléklet szerkesztéséért és kiadásáért felelős BÖNYI Adorján.

<sup>103</sup> Uo. A cikket szerző nélkül, három fénykép kíséretében közölték.

<sup>104</sup> Reismann Marian (1911–1991) harmincas évekbeli táncfotóival vált ismertté. A művésznő bátyja, János példáját követve tanulta ki a fotográfusi mesterséget: Münchenben kezdte magát, majd Berlinben vállalt munkát. 1932-ben tért haza, 1934-ben nyitotta meg műtermét Budapesten. Elsősorban a gyermekfelvételek és a táncfotók érdekelték, emellett remek portrék, riportképek és tájképek színesítik hagyatékát. Táncfotográfiáin az 1930-as évek új, modern látásmódja tükröződik. Modellje volt például Bauer Lilla, Botka Lola, egy jávai táncos és Uday Shankar társulatának egyik táncosa, Markos György, Kövesházi Ágnes és Molnár István is.



7. kép. Kálmán Kata: Nagy Etel, 1934,  
Magyar Fotográfiai Múzeum

sikerült fotózás után találta ki, hogy „a táncosok mozgása helyett inkább mimikájukat, az arcukon tükröződő figyelmet, feszültséget, érzelmeket fényképezi műtermi körülmények között. [...] Szokatlan és újszerű fotók kerültek ki a kezéből.”<sup>105</sup>

Az 1930-as évek magyarországi fotós életébe pillantva nem feledkezhetünk meg Hevesy Iván nevééről sem. A fényképezés technikai kérdéseivel foglalkozó írásai között külön tárgyalta a mozgás fényképezését, konkrét példákkal, esztétikai jellegű és gyakorlati tanácsokkal ellátva olvasóit. Az 1935-ben megjelent kötet, *A mozgásfényképezés technikája* (majd az 1938-as *Mozgó témák fényképezése*) illusztrációi között felesége, Kálmán Kata egyik táncképét is felhasználta; a fényképen Nagy Etel látható.<sup>106</sup>

Az előzőekben vázolt rövid kitekintés a modern tánc- és testkultúra, valamint a fotográfia kapcsolatáról (bár jelezni kívánja, milyen gazdag és szerteágazó e téma) csupán viszonyítási pontokat adhat e helyütt. A téma számos területe még feldolgozásra vár. A teljesség igénye nélkül sorolom fel végül azoknak a magyar fotográfusoknak a nevét, akiknek munkásságában helyet kaptak mozgásművészeti és táncfotográfiák – Lengyel Lajos elődeit és kortársait: Angelo (Funk Pál), Brassai, Haár Ferenc, Kálmán Kata, André Kertész, Laub Juci, Marsovszky Elemérné Ackermann

Ada, Máté Olga, Munkácsi Márton, Muray Miklós, Pécsi József, Reismann Marian, Rónai Dénes, Szendrő István, Székely Aladár és fia, Székely László, Szöllősy Kálmán.

A fenti alkotók közül Angelo, Kálmán Kata, valamint Reismann Marian készített felvételeket Nagy Etelről. Az Angelo által rögzített táncmozdulat 1930 körüli datálással ismert.<sup>107</sup> Reismann Marian csoportos produkciókban, a Ritter-iskola tagjaként örököltette meg Nagy Etelt.<sup>108</sup> A *Mozdulat-kultúrán* megjelent egy kép, a következő aláírással: *Dr. K. Ritter Mária-iskola előadásából „Schubert-keringő” (Nagy Etel, Szepes Lia, Fehér Vera) (Foto Marianne)*.<sup>109</sup> A vilá-

<sup>105</sup> KINCSES Károly: *A két Reismann*. Magyar Fotográfiai Múzeum, 2004. (A magyar fotográfia történetéből 31.) 144.

<sup>106</sup> HEVESY Iván: *A mozgásfényképezés technikája. Riport- és sportfelvétel. Fényképekkel, táblázatokkal*. Budapest, 1935. (Hafa Könyvtár 4.); második kiadása: *Uő: Mozgó témák fényképezése. Táblázatokkal, fényképekkel és vázlatokkal*. Budapest, 1938. (Hafa Könyvtár 4.)

<sup>107</sup> A kép a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárában található. A felvétel megjelent a *Képes Vasárnap* 1939. 35. számában, a táncosnő cikke mellett.

<sup>108</sup> Az 1993-ban kiadott *Mozdulatművészet* című kötet közöl két olyan felvételt Ritter Mária növendékeiről, amelyeken Nagy Etel is látható. A könyvben található képaláírások szerint a fotókat Reismann Marian készítette. *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*. Szerk. LENKEI Júlia. Budapest, Magvető–T-Twins, 1993. 118–119.

<sup>109</sup> A keringő az 1935. április 7-i matiné műsorában szerepelt. A fotó a *Mozdulat-kultúra* 1935. 2. számában jelent meg.



gos, könnyű, fodros ruha, melyet Nagy Etel ezen a fényképen visel, Lengyel sorozatának néhány darabján is feltűnik (13., 21. kép). A *Mozdulat-kultura* egyik 1934-es címlapján is látható Nagy Etel,<sup>110</sup> itt ugyanazt a képét közölték, mint ami 1933. december 14-i táncestjének meghívóján is szerepelt. A fénykép szerzője nem ismert.

Kálmán Kata<sup>111</sup> mozgástanulmányainak<sup>112</sup> modellje is Nagy Etel volt (7–8. kép).<sup>113</sup> Felismerhetjük őt jellegzetes arcvonásairól, valamint ruházata is ismerős lehet Lengyel Lajos néhány fényképéről (9–10. kép). Nagy Etelről egy hét darabból álló fotósorozat is fennmaradt az 1920-as évek végéről, Szegi Páltól.<sup>114</sup> A 6×6 cm-es fényképeken Nagy Etel Szegi Pál Branyiszko utcai könyvtárszobájában látható,<sup>115</sup> sötét, kétrészes rövid dresszben. Egy mosolygós, ülő portrén kívül a többi felvétel Nagy Etel mozdulatait kívánta megörökíteni: egy, a Lengyel képeiről is ismerős, térdelő pózt, valamint a karok, kézfejek kifejező mozgását.



8. kép. Kálmán Kata: Nagy Etel, 1934, Magyar Fotográfiai Múzeum

## Lengyel Lajos fényképei Nagy Etel táncairól

A képek készülésének körülményeiről, pontos idejéről, helyéről, konkrét céljáról nincsenek adataink. A fotós és a modell ismeretségének eredete nyilvánvaló: Simon Jolánon, valamint Kassákon és a Munka-körön keresztül minden bizonnyal már az 1920-as évek végétől ismerték egymást és egymás munkásságát. Az 1930-as évek derekán már mindketten sikereket könyvelhettek el munkájukban. Hogy melyik fél kezdeményezésére születtek a táncképek, nem tudjuk.

<sup>110</sup> *Mozdulat-kultura*, 1934. 1.

<sup>111</sup> Kálmán Kata (Korpona, 1909–Budapest, 1978) személyes tapasztalatokkal is rendelkezett a modern mozdulatkultúráról, hiszen elvégezte Madzsar Alice mozgástanfolyamát. 1929-ben házasodtak össze Hevesy Ivánnal, 1931-ben kezdett el fényképezni. Elsősorban szociofotóiról ismert.

<sup>112</sup> *Hevesy Iván és Kálmán Kata* könyvében a fotográfusnő művei között a következő tételeket találjuk: „*Mozgástanulmányok 1.* (1–9) (Bp., 1935k., 6×6 cm nitrát negatívok, Magyar Fotográfiai Múzeum); *Mozgástanulmányok 2.* (1–9) (*Táncosnő*, Bp., 1935 k., Rolleiflex, 6×6 cm nitrát negatívok, MFM, megj.: Hevesy Iván: *Mozgó témák fényképezése* 33. o.); *Nagy Etel táncosnő* (1930k., 6×6 cm nitrát negatív, MFM).” HEVESY Anna–HEVESY Katalin–KINCSES Károly: *Hevesy Iván és Kálmán Kata könyve*. Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum–Budapest, Glória, 1999. (A magyar fotográfia történetéből 15.) 226. Az OSZK Kézirattárában további két felvételt őriznek ugyanebből a sorozatból. A képek hátán 1934-es dátum olvasható. (Vas István-hagyaték, Fond 424/120.)

<sup>113</sup> VINCZE Gabriella is utalt erre: Képzőművészet a mozgás sugarában. Madzsar Alice és a képzőművészetek. In: *A gyógyító mozgás művésze. Madzsar Alice emlékének*. Szerk. ZALETNYIK Zita–REPISZKY Tamás. Budapest, Semmelweis, 2012. 185–196: 187.

<sup>114</sup> A sorozat jelenleg a Szépművészeti Múzeum gyűjteményének része. A fényképekre Csatlós Judit hívta fel a figyelmemet, akinek szíves segítségét ezúton is köszönöm.

<sup>115</sup> Szegi Pál (Budapest, 1902–Budapest, 1958) kritikus, költő. Fiatalon kapcsolatba került Kassákkal. Több lapban is publikált, valamint szerkesztőként is tevékenykedett. 1930-tól tizenkét éven át ő szerkesztette a *Pesti Hírlap Vasárnapját*. Lásd Szegi Pál. *Játék és lelkiismeret. Válogatott írások*. Szerk., bev. SZÉCHENYI Ágnes. Budapest, Argumentum–Philobiblon, 2001.



9. kép. Lengyel Lajos: Nagy Etel, 1934 körül,  
Lengyel János tulajdona



10. kép. Lengyel Lajos: Nagy Etel, 1934 körül,  
Lengyel János tulajdona

Nagy Etel minden bizonnyal szívesen vett részt a vállalkozásban, melynek köszönhetően táncái – még ha csak pillanatképekben is – megörökítést nyertek. A képeknek esetleges sajtómegjelenésnél vagy műsorhirdetéseknél is hasznukat vehették. Lengyel Lajost úgy ismerhettük meg, mint aki mindig is nyitottan, érdeklődéssel fordult „minden látható művészet” felé, az emberi test nem hétköznapi mozgásformáiról pedig személyes tapasztalatokkal is bírt mint egykori MTE-tornász. A fotográfus az 1930-as évek közepén behatóan foglalkozott az emberi test ábrázolásával Goldman György óráin. Az 1930-as évek végén Lengyel Vas Istvánról is készített portrékat, 1938-ban pedig Vas új verseskötetének, a *Menekülő múzsának* volt a tervezője és gondozója.

A fényképész hagyatékában fennmaradt táncképeken nem találunk olyan írásos információkat, melyek segítenék a fényképek datálását.<sup>116</sup> Itt csak az azonosítható táncokkal kapcsolatos ismereteink nyújthatnak fogódzót. A fotósorozat darabjai így 1936-os dátummal kerültek be a művész 2010-ben összeállított *œuvre*-katalógusába.<sup>117</sup>

A táncok, kosztümök,<sup>118</sup> helyszínek változatossága ugyanakkor azt sejteti, hogy a felvételek több időpontban készültek. Erre engednek következtetni olyan apró momentumok is, mint a táncosnő hajhosszána vagy arcvonásainak változásai. A feltevést további adalékok is erősítik: Lengyel egyik legismertebb táncképe, amely a Nagy Etel emlékére kiadott könyvben *Bartók*:

<sup>116</sup> A Lengyel János tulajdonát képező hagyatékban 16 eredeti nagytás mellett 21 eredeti üvegnegatív maradt fenn.

<sup>117</sup> VADAS 2010. i. m.

<sup>118</sup> A felvételeken mintegy 17 féle öltözékben láthatjuk Nagy Etelt.



11. kép. Lengyel Lajos: Nagy Etel, 1934  
(lásd *Egy magyar táncosnő. Nagy Etel emléke*, 1940,  
9. kép, *Bartók: Gyermekdalok*),  
Lengyel János tulajdona

melyet Nagy Etel egykor Kepes Évának ajándékozott, a kép hátán a következő szöveggel: „B. M. T. C. megalakulásának emlékére, Wien, 1934. 6. 8.-án, Nagy Etel!”<sup>120</sup> A fotón a táncosnő ugyanazt a ruhát viseli, mint a fent említett *Bartók: Gyermekdalok*-képen (12. kép).

A fotók keletkezésének időpontját a Vas István hagyatékában fellelhető fotográfiák teszik egyértelművé.<sup>121</sup> Az itt található, Nagy Etelről készült felvételek sorában szép számmal találunk Lengyel által készített darabokat, több-kevesebb rendszerességgel dátummal is ellátva. Ezek alapján megállapíthatjuk, hogy Lengyel Lajos első felvétele Nagy Etelről 1933-ban készült,<sup>122</sup> majd 1934, 1935, 1936 és 1938 folyamán további fotográfiákkal bővült a táncképek sora.



12. kép. Lengyel Lajos: Nagy Etel, 1934, Lengyel János tulajdona

<sup>119</sup> CSAPLÁR 2006. i. m. 22. Ez a koreográfia volt egyébként a táncosnő egyik első önálló munkája: Varsóban, majd első estjén is bemutatta, 1933-ban.

<sup>120</sup> 1934-ben Nagy Etel és Kepes Éva is részt vett a bécsi nemzetközi táncversenyen. Az említett fényképre Vincze Gabriella hívta fel figyelmemet, segítségét ezúton is köszönöm. A fotó eredeti negatívja Lengyel János tulajdonában található.

<sup>121</sup> OSZK Kézirattár.

<sup>122</sup> A táncosnő ruhájáról talált leírás alapján valószínűleg egy Bach-korálra készült koreográfia jelenetét ábrázolja a fénykép. Ezt a táncát Nagy Etel 1933-ban mutatta be.



13. kép. Lengyel Lajos: Nagy Etel, 1935, Lengyel János tulajdona



14. kép. Lengyel Lajos: Nagy Etel, 1935 körül (lásd *Egy magyar táncosnő. Nagy Etel emléke*, 1940, 1. kép, Rameau: *Menuet*), Lengyel János tulajdona



15. kép. Lengyel Lajos: Nagy Etel, 1935 körül (lásd *Egy magyar táncosnő. Nagy Etel emléke*, 1940, 2. kép, Rameau: *Menuet*), Lengyel János tulajdona



16. kép. Lengyel Lajos: Nagy Etel, 1938 (lásd *Egy magyar táncosnő. Nagy Etel emléke*, 1940, 14. kép, *Kuruc dallamok*), Lengyel János tulajdona

Jelenlegi ismereteink alapján Lengyel Lajos több mint ötven fényképet készített Nagy Etel táncairól. A koreográfiák – a táncosnő emlékére kiadott könyvnek köszönhetően – jórészt azonosíthatók. A témák elkülönítésénél a táncosnő ruhája, kosztümje is gyakran segítségünkre van.

A képek több helyszínen készültek: körülbelül fele-fele arányban vannak köztük szabadtéri és beltéri fotográfiák. A mozgásművészek és táncosok mozdulatainak megörökítése a szabadban bevett szokás volt ebben az időben. A természetes környezet kiválóan harmonizált az új testkultúra szellemisségével, valamint a könnyednek tűnő, de kemény izommunkát igénylő, bravúros mozdulatokkal – főként az ugrásokkal, lendülésekkel, hajlásokkal.<sup>123</sup> A mozgalmassabb, könnyedebb hatású kompozíciókat Lengyel Lajos is a szabadban rögzítette (13. kép). A közeg többnyire semleges: a háttér nagyrészt a homogén égbolt adja, a fotó alsó sávjában legtöbbször szinte csak jelzésként látható a füves talaj (14. kép). Olykor felbukkan egy-egy bokor vagy távoli domb részlete. A korábbi Munka-körös kirándulásokat tekintve adódik a feltételezés, hogy a fényképek talán valamelyik kedvelt kirándulóhelyen készültek, esetleg a Duna-kanyarban.<sup>124</sup> A negatívek között három kompozíció háttérében egy folyó – valószínűleg a Duna – is feltűnik. Figyelmünket a táncosnő mozdulatairól és alakjáról semmilyen felesleges részlet nem tereli el. A beltéri fényképek ugyancsak egyszerű környezetben születtek: parketázott helyiségben, valószínűleg a próbateremben, világos, egyszínű falfelület előtt (15. kép).

A képeket kronologikus rendben szemlélve megfigyelhetjük, hogy az 1930-as évek első felében készült felvételeken a táncmozdulatok szépsége, nagyszerűsége kapott hang-

<sup>123</sup> „Az ugrás a mozgásművészet technikájában különösen fontos szerepet visz. Az ugrás távolítja el a táncot a legjobban a realitást, a valóság síkjáról és emeli a művészi törvények szférájába” – írta Rabinovszky Máriusz 1928-ban. SZENTPÁL–RABINOVSZKY 1928. i. m. 59.

<sup>124</sup> Vadas József is utal erre: VADAS 2010. i. m. 46.



17. kép. Lengyel Lajos: Nagy Etel, 1936 körül (lásd *Egy magyar táncosnő*. Nagy Etel emléke, 1940, 4. kép: *Muszorgszkij*: Samuel Goldenberg és Schmuyle), Lengyel János tulajdona

egy kritikus kiemelte Nagy Etel 1938-as műsorából. Lengyel fényképei között is erről a táncról találjuk a legtöbb felvételt.

Lengyel Lajos kompozíciói az alkotó tudatosságáról vallanak, továbbá azt is tanúsítják, hogy a Munka-körben megismert új látásmód, annak képnnyelve a művész fotográfusi gyakorlatának szerves részévé vált. Lengyel Nagy Etelt fényképezve is alkalmazta olykor a békaperspektíva kiemelő hatását (18. kép). A nézőpont tudatos megválasztása növelte a kompozíció erejét, az alsó gépállás – csakúgy, mint a fényképész néhány szociofotóján, vagy más portréin – monumentálisá tette a modell jelenlétét.<sup>125</sup> A fotográfus igyekezett minél érzékletesebben megragadni a táncosnő tekintetének, fejtartásának, arcjátékának és gesztusainak erős érzelmi töltetét. Ennek érdekében bátran élt a képkivágás eszközével. A nem egész alakos felvételeken figyelmünk

súlyt – többnyire egész alakos kompozíciókon. Az 1936 és 1938 folyamán készült fotográfiákon a táncos érzelmi kifejezése (és ezzel együtt arcjátéka) került előtérbe. Gyakoribbá váltak a félalakos kompozíciók (16. kép). Mindez nemcsak a fotográfus érdeklődésének irányát jelzi, összefügg az ábrázolt tánc jellegével, s a táncosnő művészi pályájának alakulásával, fejlődésével is. Nagy Etel egyéniségének és táncainak drámai oldala különösen e későbbi képeken bontakozott ki, például a kuruc témájú táncot, vagy a Muszorgszkij zenéjére készült koreográfiát megörökítő fotókon (17. kép). A *Kuruc dallamot* egyébként nem



18. kép. Lengyel Lajos: Nagy Etel, 1936 körül, Lengyel János tulajdona

<sup>125</sup> KERÉNYI 1974, 1995. i. m. 37.

az arca és a táncosnő kompozícióiban hangsúlyos szerepet játszó kéztartásra koncentrálódik. A két közeli fotográfia, amelyeken csupán Nagy Etel arca látható, mély lélekábrázoló erővel bír (19. kép).<sup>126</sup> Az érzelmi kifejezést és azon túl a kiemelést, a néző figyelmének irányítását szolgálta Lengyel fényhasználata is. A táncosnő mongolos vonásai,<sup>127</sup> átszellemült arcának minden apró ráncra pontos leképezést nyert. A Lengyelre másról is jellemző, anyagszerű ábrázolásmód itt is érvényesült. A fotográfus nagyszerűen érzékeltette a kosztümök anyagának természetét is, megint csak a fény segítségével (20. kép).

Nagy Etel mimikája, lehunytt szemei, kifejező végtagmozgásai vagy akár sötétebb tónusú kosztümjei láttán olyan táncosnők fényképei juthatnak eszünkbe, mint Mary Wigman, Niddy Impekoven vagy Gertrud Kraus, akiket maga is nagyra tartott, és akik feltehetően hatással voltak előadói stílusára is.

Lengyel Lajos felvételei „nem pusztán technikai-  
lag és kompozíciós szempontból tekinthetők a magyar riportfotózásban egyedülállóan jelentős daraboknak, a szemléletük is példás” – állapította meg Vadas József, tartózkodással jellemezve a fotográfus közelítésmódját.<sup>128</sup> A fényképésznek sikerült elkerülnie a tánchoz mint a test művészetéhez érthető módon kapcsolódó érzéki motívumok előtérbe helyezését. A nőiesség, kecsesség, báj érvényesül ugyan, de minden erotikus töltés nélkül. Az olykor csupasz lábak, karok vagy a kivillanó has látványa természetes része az ábrázolásnak, nem pedig célja annak. A fotográfus érdeklődése az emberi mozgásra, a mozdulatok szépségére és hangulat-, valamint gondolatközvetítő erejére irányult. Hogy az emberi lélek a test „beszéde” által, a mozdulat nyelvén ilyen sokszínűen meg tudott mutatkozni a fényképen – a táncos és a fotográfus érdeme egyaránt.

Lengyel ebben a munkájában is pontos, tárgyilagos közléseket adott témájáról. Ez a fogalmazásmód azonban nem jelent egyben távolságtartó magatartást is. A fotók hangvétele személyes, mondhatni lírai – tartózkodva a szentimentális vagy hatásvadász elemektől. Lengyel Lajos sorozata: egy művésznő produkcióinak dokumentálása és egy szubjektív élmény átadása – művészi megfogalmazásban.



19. kép. Lengyel Lajos: Nagy Etel, 1936 körül, Lengyel János tulajdona



20. kép. Lengyel Lajos: Nagy Etel, 1938, Lengyel János tulajdona

<sup>126</sup> A képek Reismann Marian (1934–1935 táján készült) táncosportréival rokoníthatók.

<sup>127</sup> Vas István „mongol hercegnőnek” nevezte Nagy Etelt.

<sup>128</sup> VADAS 2010. i. m. 46.



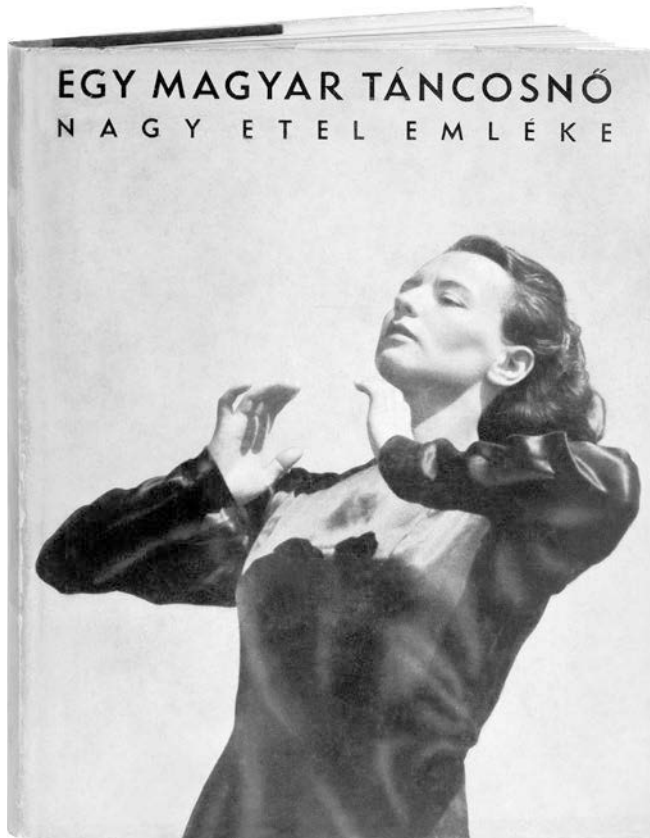
21. kép. Lengyel Lajos: Nagy Etel, 1935, Lengyel János tulajdona



A fotográfus kísérletező hajlama itt is megmutatkozott. Lengyelnek két olyan montázsáról is tudunk, amely különböző negatívok egymásra nagyításából született (21. kép).<sup>129</sup> Táncképei témájukat tekintve kivételesek *œuvre*-jében: sem korábban, sem később nem készített hasonlókat. Sorozatai közül ez a legnagyobb terjedelmű.

Ami a fényképek korabeli életét illeti, a következőket tudjuk: 1936 áprilisában a *Déli-báb* közölte az egyik Lengyel-felvételt Nagy Etel (legutóbbi) táncestjének méltatása mellett. Az 1930-as évek közepén Lengyel egyik pályamunkájához, *A tükör* címűhöz használta fel a már említett *Bartók: Gyermekdalok* című táncképét.<sup>130</sup> 1938-ban ugyanezzel és három más témájú képpel vett részt a Modern Magyar Fényképezők Csoportjának kiállításán a Vigadó épületében.<sup>131</sup> Ugyanekkor a *Képes Vasárnap*ban megjelent két fénykép *Két mozdulat. (Nagy Etel)* címmel.<sup>132</sup> A fotók készítőjének neve nincs feltüntetve, de az egyik felvételtől biztosan állíthatjuk, hogy Lengyel Lajos munkája, hisz a kép később a Nagy Etel emlékére kiadott könyvben is megjelent. A másik fotográfia nem ismert, de valószínűnek tűnik, hogy ez is Lengyel sorozatának darabja volt. A *Képes Vasárnap* 1939-ben három Nagy Etel-képpel illusztrálta a táncosnő esszéjét: a már említett Angelo-fotó mellett két Lengyel Lajos által készített felvételt is lehozta, az egyiket *Orosz tánc* aláírással, bár ezeket a képeket *Kuruc dallamok*ként ismerjük. Nagy Etelről a *Színházi Magazin* 1939. október 14-i számában rövid szöveggel és egy Lengyel-képpel emlékeztek meg.

A művésznő halála után néhány hónappal látott napvilágot az *Egy magyar táncosnő. Nagy Etel emléke* című kötet, amelynek fotóit és tipográfiai terveit Lengyel Lajos készítette (22. kép). Nagy Etelről készített képeiből egy portrét és tizenöt táncfelvételt közölt a kötetben Lengyel.<sup>133</sup> A művész monográfiájában Vadas József külön fejezetet szentelt a könyvnek és a fotósorozat-



22. kép. A Nagy Etelnek emléket állító kötet címlapja, 1940

<sup>129</sup> Lengyel már 1930-ban alkalmazta ezt a módszert. Technikailag leginkább Aszmann Ferenc (1907–1988) rokonítható vele magyar kortársai közül. (A Munka-körből Bergman Teréz *Profit* című képe is a „szendvicsnegatív” montázstechnikával készült. BEKE László: Az avantgarde és a szociofotó. In: *Magyar művészet 1919–1945*. I. Szerk. KONTHA Sándor. Budapest, Akadémiai, 1985. 540.) A Nagy Etel-montázsoknak nemcsak technikailag, hanem tematikájukat tekintve is szép párhuzamait találjuk Edmund Kesting (1892–1970) német fotográfus 1920–1930-as évekbeli (táncosokról – például Mary Wigmanról – készült) munkái között.

<sup>130</sup> VADAS 2010. i. m. 243.

<sup>131</sup> Uo. 27.

<sup>132</sup> *Képes Vasárnap*, 1938. 16. április 17. 34.

<sup>133</sup> A táncfotók Nagy Etel hét koreográfiáját mutatták be: Rameau: *Menuet*, Muszorgszkij: *Samuel Goldenberg és Schmuyle* (az *Egy kiállítás képei* egyik tétele), Chopin: *Prelude*, Kadosa: *Capriccio*, Bartók: *Gyermekdalok*, XVI. századbeli magyar dallam, *Kuruc dallamok*.

nak: *Kísérlet a szintézisre: fotók és könyv Nagy Etelről* címmel.<sup>134</sup> A szerző szerint Lengyel munkásságában ez a könyv kivételes darab: a fotós-tipográfus Lengyel Lajos műve. Vadas a művész pályájának egyik csúcsteljesítményeként értékelte, nemcsak a benne közölt képek, hanem a könyv mint tipográfiai alkotás kiemelkedő színvonalát, igényességét tekintve is.

Nagy Etelről és az emlékére kiadott könyvről Bálint György közölt cikket a *Nyugatban*.<sup>135</sup> A szerző – bár úgy vélte, a tánc tünékeny művészetének rögzítése sem a szó, sem a fénykép által nem lehet teljes – elismerte a kötet érdemeit és azt az erényét, hogy „Nagy Etel művészetéből megmentette a jövő számára, amit lehetett”.

Szilvia Parti

### What Remained. Lajos Lengyel's Photographs of Etel Nagy's Dances

Etel Nagy (1907–1939) is considered a representative of modern dance in Hungary. Her mother was Jolán Simon, and Lajos Kassák was her stepfather. We can read about her life, her career and her personality in her husband István Vas's autobiographical novels. At the end of the 1920s she studied with Gertrud Kraus in Vienna. Upon returning to the Hungarian capital, she became a pupil in Mária K. Ritter's school. In 1933 she received an instructor's certificate. In the 1930s she presented her program on several solo evenings in Budapest. Her biggest success came with her male dances and her folk-inspired compositions in the second half of the 1930s. Several dozen photographs have survived of Etel Nagy and her dances. The majority of these photographs depicting her dancing were done by Lajos Lengyel. Lajos Lengyel (1904–1978) moved to Budapest from Makó as a young typesetter. In the capital he became active in the trade union world and leftist cultural circles. He met Jolán Simon and later Lajos Kassák as a member of a speaking choir. Lengyel joined the circle of *Munka (Work)*, a periodical launched at the time by Kassák, and actively participated in their work. It was as part of this circle that he became better acquainted with the technique as well as the modern forms of photography. Photographer members of the Munka Circle primarily took social documentary photographs at the beginning of the 1930s.

The first pictures of Etel Nagy by Lajos Lengyel were taken in 1933, the year of her first public performance. The series, of which at the moment we know nearly 50 pieces, grew with further photographs in 1934, 1935, 1936 and 1938. (Some of the photographs are the property of Lajos Lengyel's son, János Lengyel. The rest are kept at the National Széchényi Library's Archive of Manuscripts, as part of the István Vas Bequest.) Some of Lengyel's dance photographs were published in contemporaneous journals. In 1940, following Etel Nagy's death, a volume was published in her memory. István Vas's recollections and the lyrical and prosaic writings of friends and contemporaries were complemented by sixteen photographs of Etel Nagy taken by Lajos Lengyel. Lengyel also contributed as a typographer in the making of this exacting book.

*Keywords:* Lajos Lengyel, Etel Nagy, dance photography, Lajos Kassák, Circle of the journal *Munka (Work)*.

<sup>134</sup> VADAS 2010. i. m. 39–47.

<sup>135</sup> BÁLINT 1940, 1981. i. m. 505.

Kövesházi Kalmár Elza

## Táncelméleti írások Részletek

Forrás: MTA BTK MI, Adattár, Kövesházi Kalmár Elza hagyatéka  
Az MDK-C-I-164/101., 102., 105, 105/2. számú német nyelvű kéziratokat fordította és jegyzetekkel ellátta Páll Evelin.  
Az MDK-C-I-164/104. számú magyar nyelvű kéziratot gondozta Vincze Gabriella.

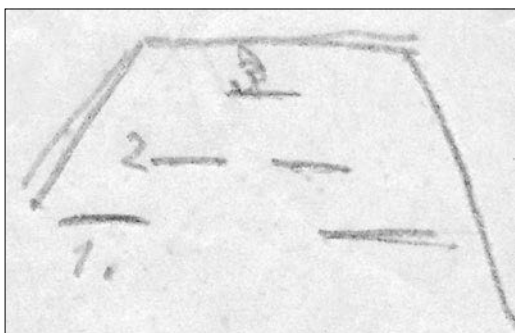
### MDK-C-I-164/101.

#### *Kompozíció-tanulmány*

Egy kompozíció akkor tökéletesen képszerű, ha a vonalvezetés és tömegeloszlás mind maradéktalanul a kitűzött célt (dekorativitás vagy kifejezés) szolgálja.<sup>1</sup> (1. ábra)<sup>2</sup>

*Hogyan viselkednek az egyes színterek [Plan] csoportjai egymásra gyakorolt képi hatásuk szempontjából?*

Az egymás mögött elhelyezkedő színterek csoportjainak a vonalvezetésük révén kell kiegészülniük, összekomponálódniuk. Akkor is, ha mindegyiküknek van saját, önmagába zárt mozdulatmotívuma (cselekménye).



1. ábra

A képfelületen belüli mozgáshoz a színterek közti mélységi mozgás [Tiefenbewegung] is hozzájárul, mely leginkább diagonálisan történik, mindazonáltal az egyes típusok és csoportok képszerűségének megtartása mellett (2–3. ábra). A horizontvonal irányába történő, előre- vagy hátrafelé irányuló mozgás csak akkor kelti a mélységi mozgás benyomását, ha azt nagyobb csoportok egyidejűleg valósítják meg (4. ábra). A hátrafelé tartó mozgás a néző számára alig értelmezhető mozgásként, ezért a szólótáncosok színpadi körmozgását ki kell iktatni, mert az egy teljes és egy fél holtpontot is tartal-

*A szövegek fordítója, Páll Evelin (1981) művészettörténész, jelenleg az ELTE Művészettörténeti Doktori Iskolájának ösztöndíjas hallgatója és az MTA Bader kutatói ösztöndíjasa, diplomamunkájáért Fülep Lajos-díjat kapott. Kutatási területe: barokk építészet és képzőművészet, a művészettörténet tudománytörténete, konceptuális művészet. A VIVO Alapítvány, majd a C3 Kulturális és Kommunikációs Alapítvány munkatársa volt, kiállítások szervezésében is részt vesz.*

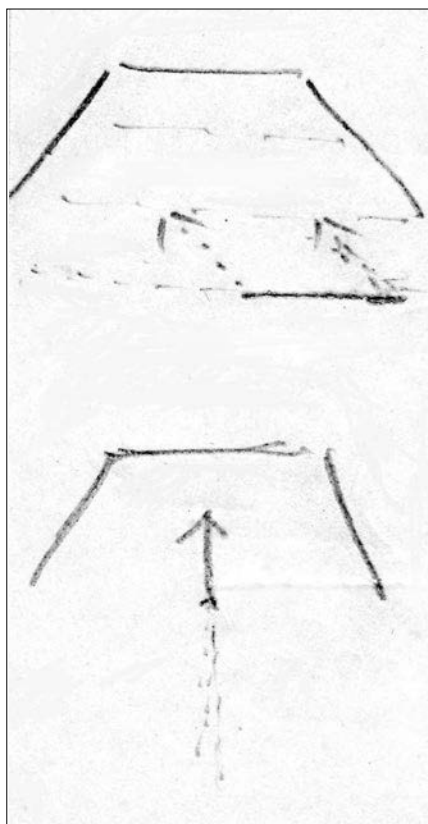
*Translator of the texts is art historian Evelin Páll (1981), who is currently a doctoral student and a scholarship recipient of the Institute of Art History at Eötvös Loránd University. She is also a recipient of the Bader Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences and received the Lajos Fülep Award for her diploma. Her field of research includes Baroque art and architecture, art historiography and conceptual art. Previously she worked for the VIVO Foundation and the C3 Centre for Culture and Communication Foundation. She has participated in the organization of various exhibitions.*

<sup>1</sup> A következő mondat áthúzva: Nagyobb csoportokat különböző terekre osztunk fel, amelyeknél a köztér térszék egészen határozottan érezhető.

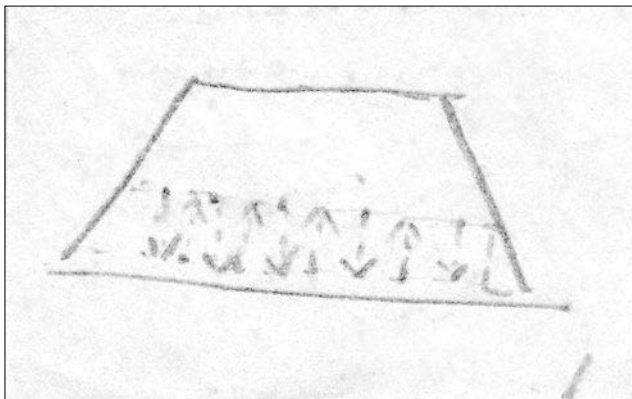
<sup>2</sup> Margóra jegyezve, az ábra mellé: Térritmus.



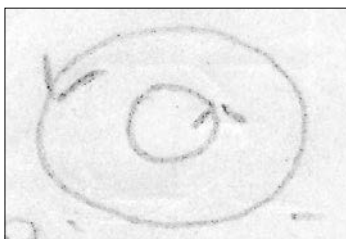
2. ábra



3. ábra



4. ábra



5. ábra

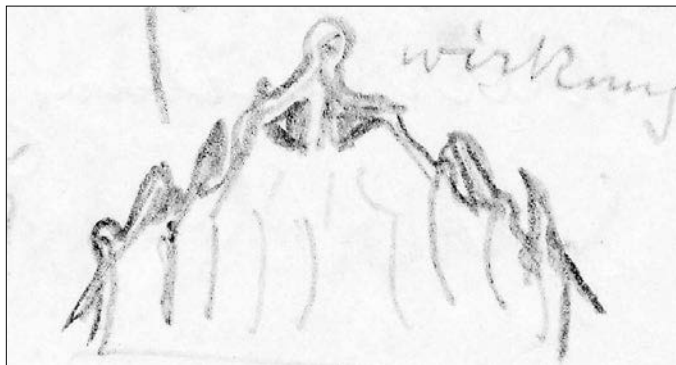
maz. Másrészt viszont, éppen azért, mert a mélységi mozgás alig észlelhető, például két szintér szereplőinek gyors helycseréje révén jelenetváltás látszata keltethető (5. ábra). Nagyobb térség esetében (például Margitsziget) a szinterek közti távolságnak is nagyobbak kell lennie. A szintér formája a nézők elhelyezkedésének megfelelően félkör vagy teljes kör lehet (6. ábra).

Annak érdekében, hogy minden oldalról követhető legyen, a mozgásnak – már ami a képszerűséget illeti – frízszerűen, lazán komponálva ezeken a vonalakon kell lejátszódnia. A szinterek egymás közti kölcsönhatására, mivel ott nem egy, hanem több látótengely van, mindez nem érvényes. Az összezsúfolt

tömeg akkor igazán hatásos, ha teljesen tiszta kontúrokkal rendelkezik (sziluettkompozíció). A csoporton belüli részletmozdulatoknak alig van hatásuk, kivéve, ha az egész csoport szigorúan ugyanazt a mozgást végzi.

#### *A kifejezés-tanulmányhoz*

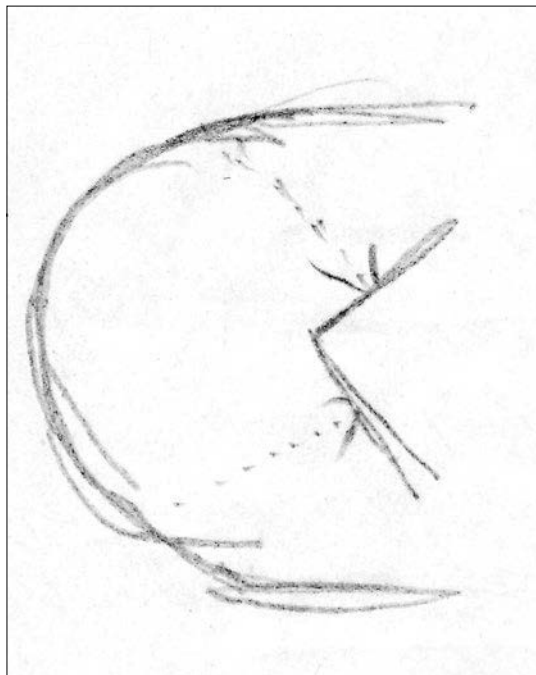
Ha valaki a színpadon a padlóra veti magát, az úgy hat a szemlélőre, mintha a színész vagy a táncos teljesen eltűnne, ezért ezt az eszközt csak ott szabad használni, ahol éppen ez a kívánt hatás, vagy esetleg egészen röviden ott, ahol később nagyarányú fokozásra lesz szükség. A kifejezés ritmusból, tempóból, képszerű vonalritmusból és színészi kifejezésből áll. Ez utóbbin



6. ábra

belül: fokozás, csillapítás, kontrasztok, meglepetések (akrobatika), disszonanciák feloldással / diszharmonikus mozgások, melyek visszatérnek a harmonikushoz, groteszk mozdulatok, helyváltogatás. A külsődleges kifejezőeszközöknek – zene, szín (háttér, kosztüm), a kosztüm jellege vagy a világítás – egységet kell alkotniuk a mozgás jellegével.

A táncruhának nem kell szükségszerűen rossznak, tehát valamiféle negatív dolognak lennie, az a jó, ha a mozgás karakteréből indul ki, azt erősíti és fejleszti tovább. A fényeffekteket diszkrétan kell alkalmazni, csak a hangulat erősítése céljából, nem pedig önnön hatásuk kedvéért [Provinzeffekte]. Főleg a vörös szín az, amely minden színt elmos, minden plaszticitást felold, ezért csak kifejezetten indokolt esetben használjuk! A reflektorvilágítás vetett árnyékai zavarják az illúziót, és ha nem kellő körültekintéssel alkalmazzák, minden képi hatás ék alakú lesz, mivel így minden oldala főnézetté válik (7. ábra).



7. ábra

#### *Hogyan alkotható meg az ideális tér?*

A „világot jelentő” deszkákat a valóságos dimenzióikon túli ideális térré kell bővíteni, amelyben a mélységi teret tetszőleges számú szintér tagolja. A szinterek térbeli távolsága jól érzékelhető, a hangúlyos térrészek térritmust eredményeznek.

Miből következik a szinterek növekvő távolsága? Nagyobb csoportok esetében a csoport szélességének megfelelően a szinterek közt nagyobb távolságot, egyúttal kevesebb szinteret feltételezünk. Ez fokozatosan csökken a szólótáncig, amelynek végtelen sok helyszín áll rendelkezésére.

A ma általános színházi stílus a barokk-patetikus frázisszerűség és a naturalizmus között ingadozik. Az elsőnek a balett mesterkélt-édeskés táncformája felel meg, az utóbbinak pedig minden, a testre mint látványosságra tekintő táncforma. A művészi formálás annyit tesz, mint olyan jelentésteli világot teremteni, amely a valós világ felett és azon túl áll. Éppen ezért van szükség arra, hogy az ideális tér, a színpad el legyen választva a nézőtértől. [Max] Reinhardt trükkjei, hogy a színpadot és a nézőteret összekösse, a naturalizmus körébe tartoznak, mely a valóság látszatát kívánja kelteni ahelyett, hogy egy magasabb, önmagában valóságos művészetet alkotna. Az ilyen trükkök hatása addig tart, amíg valamelyest újszerűnek, tehát meglepetésnek számítanak. A festészetben a panoráma, a szobrászatban a panoptikumok viaszfigurái

a párhuzamos jelenségek (ki kíváncsi még manapság ezekre?). A művész visszatapsolása a nyílt színre azért zavaró, mert megfosztja a színpadot a művészi hatástól.

## MDK-C-I-164/102.

### Euritmia-előadás a V. S.-ben [Zur Eurythmievorführung im V. S.]

Ha valakinek egy előadás szellemi tudatállapota és alapérzése önnön lényétől idegen, akkor meg kell próbálnia a dolgot önmagából kiindulva megérteni, idegen nézőpontból közelíteni hozzá, és onnan megítélni.

Az euritmia nem tánc és nem is művészeti gyakorlat. Az antropozófia tétele igen szoros összetartozást feltételez egyrészt a hangzás és a fogalmak, illetve bizonyos mozdulatok között (mint például a karmozgásom). Akik a mozdulatokat végzik, összhangban érzik magukat az egyetemes világgal és a szférák harmóniájával. A szellemi energiák harmóniára törekvéséről van tehát szó. Az antropozófia felfogásának megfelelően, miszerint mindent a szellemiből kiindulva kell megközelíteni, az euritmiát gyógyászati célokra is használják. Az euritmiára a lélekgyógyász szövetség rítusként tekint.

A dornachi Goetheanumban, ahol ezt hívók előtt hívók tömegei adják elő,<sup>3</sup> erős szuggesztív hatással lehet akár még a nem hívókra is, amennyiben képesek rá, hogy átadják magukat egy szellemi tömegmozgalomnak, mert a tömegmozgalmaknak és az odaadó hitnek mindig erős szuggesztív erejük van.

De a rivaldafényben minden egészen más. Itt nem az számít, amit az egyes előadó érez, vagy ki akar fejezni, nem a világnézete, amelynek terében mozog, hanem kizárólag az, ami művészi. A formának fedésbe kell kerülnie a tartalommal, a kifejezési eszközöknek összhangban kell állniuk a kifejezés céljával, a technika olyan szintű uralására van szükség, hogy se a hiánya, se túlságos volta ne váljék dominánssá. A színpad szempontjából az euritmia dilettantizmus, a dilettantizmus azonban (különösen az előadó-művészetekben) komoly pszichikai értékkel bír az azt művelő számára (lásd otthoni zenélés, társas amatőrszínház), ugyanakkor jó érzéssel fel is ismeri a nyilvánossággal szembeni határait. Az euritmia nem „tartozik a színpadra”, éppoly kevésbé, ahogy például nem lenne odavaló az ortopéd torna bemutatása sem.

Ebben rejlik a stílustévesztés, és ez a hiba a részletekben is tetten érhető. Miért nyugtáznak az együttműködők minden tapsot azonnali előjövettel, ha ez valójában egy rítus? Miért használják szinte válogatás nélkül minden hangulathoz a gézfátyol tisztán dekoratív serpen-tinmozgását? És miért árnyékolnak szinte bármely táncprodukcióban váltakozó, édeskés reflektorszínekkel? (Egyébként ebben lehet, hogy ártatlanok, hiszen ismerjük a színházi technikusokkal vívott csatákat.)

A produkciók egyhangúságát a szabályokhoz kötöttség okozza, különösen akkor, ha vers-kísérettről van szó, ahol minden hangnak egy-egy kötelezően előírt gesztus felel meg.

Ezzel tökéletesen megfosztják a kifejezést minden lehetőségétől. Nem tudom, vajon öntudatlan bénultságról van-e szó, vagy egyáltalán nem is törekszenek a kifejezésre? Az utóbbi tűnik valószínűnek, amennyiben a jelmezben és a világításban rejlő kifejezési lehetőségekre gondolunk, amelyeknek a színpadi atmoszféra egészének hordozóivá kellene válniuk. Mindezt tökéletesen figyelmen kívül hagyják. Főként a vörös és a rózsaszín használata hordoz olyan je-

<sup>3</sup> A svájci Dornachban épült fel a Rudolf Steiner által tervezett és kivitelezett, Goetheanum elnevezésű épület, amely az antropozófiai irányzat központjává vált. Nevét Johann Wolfgang von Goethéről kapta.

lentéseket, amelyeket csak a hívő ember ért meg a kívánt értelemben. A kívülálló számára ezeknek a színeknek egészen más a hangulati értékük.

A szólóelőadásokról, éppen említett egyformaságuk miatt, nem nagyon van mit mondani. Egy fiatal növendékük volt, aki az alapanyagot valódi táncná, formailag és érzelmileg is a mozgás folyamatává alakította. Az antropozófia keretéből nőtte ki magát a dalcroze-i, egyedi zeneillusztrációs interpretáció César Franck szonátájához. A délelőtt egyetlen, valódi műélvezetet okozó műve Morgenstern *Lucifer* című verse volt (de nem az azt kísérő előadás).

Mindent egybevéve: miért nem marad meg az ember azon keretek között, amelyek közt harmonikusan képes alkotni? Miért utazgat keresztül-kasul Európa színpadain, mikor állítólag nincs benne hiúság, a dolognak nincs reklámereje, és az előadások – mint tudjuk – nem jelentenek nagy üzletet, éppen ellenkezőleg. De akkor miért? Azt hiszem, ők a mártír belenyugvásával lépnek az arénába, odavetve magukat ededelül a hitetlen bestiáknak.

### MDK-C-I-164/104.<sup>4</sup>

A mozgásművészet alapművészet. Időben és térben mozog: két elemből áll, az egyik az érzelmi tartalom, mely az egyént a mozgásra kényszeríti, a másik a látható mozgás. Az első időben történik és a zene törvényei uralják, a másik térben történik, és a törvényei a képzőművészetek törvényei. Zene és képzőművészet az őstáncból alakultak ki, és minden jó tánc ismét hozza a térbeli és időbeli ritmus szintézisét. A mozgás az ő ősfarmájában, a gyermek tánca és a kultúr-tánc a háromdimenziós térben játszódik le. De évszázadok óta nincsen meg a művészi táncnak a háromdimenziós tér lehetősége, hanem képszerűen – kétdimenziós síkban – játszódik le. Csak a legújabb kísérletek próbálják a táncot megint a háromdimenziós térbe állítani. Mivel a háromdimenziós tér ma még egy praktikus lehetetlenség, a mozgást a kétdimenziós síkhoz viszonyítva kell alkalmazni. Az eredeti tánc zenei és saját térbeli törvényeket követ, és teljesen független a nézőtől. A mozgásművészet mint látványosság hozta létre az egy irányba beállított – a síkban való – mozdulatot. A háromdimenziós mozgásnak architektonikus, a kétdimenziós mozgásnak rajzbeli törvényei vannak.

Rajztör[vények]: a skurcok redukálása a minimálisra; tiszta, egyszerű vonalvezetés; gyors és forgó mozgásnál is azokat a pillanatokat kell hangsúlyozni – tartani –, melyek világossá teszik egyrészt a testet, másrészt az intencióját. A testnek három állapota van: a nyugalom, a konc[entrikus] mozgás, az excentrikus, ennek megfelel az elernyesztés, az erő, mely magába zárja a mozgás lehetőségét, és a mozgás kitörése. A harmadik párhuzam a nyugalom, a „Gegen Bewegung”-gal harmonikusan kibalanszírozott mozgás és a szenvedélyes, kitörő, párhuzamok által fokozott mozgás. A tánc és [a] szobrászat törvényei nem egyeznek. [Adolf] Hildebrand a szobrászatra felállította azt a törvényt, h[ogy] az a tökéletes szobor, melynek összes motívuma egyetlen pontból áttekinthető, mert az esztétikai érzéssel ellenkezik, ha a szobor arra kényszeríti a nézőt, hogy körüljárja. Viszont a tánc ideális hatása az volna, h[ogy] minden néző önkéntelenül szintén elkezdjen táncolni. A testek geometriai alapformája a kúp. Mozgásnál ügyelni kell arra, hogy a kúp legkifejezőbb és legáttekinthetőbb oldala forduljon a néző felé.

<sup>4</sup> Szövegközlésünkben az eredeti szöveg nyelvhelyességi és helyesírási hibáit korigáltuk.

## MDK-C-I-164/105. Mozgástanulmány<sup>5</sup>

### II. *Hogyan hat a mozgás a nézőre? Minden mozgás látványosság*

A kép kompozíciója a rajzművészet végtelen lehetőségeit foglalja magában, de anélkül, hogy bármi fontosat fel kellene adnia, ha bizonyos szabályok nem érvényesülnek.

Magába foglalja a felületet kitöltő barokk kompozíciót, az ornamentális, ó-amerikai térkitöltést, amely a primitívek szigorú szimmetriáját jelenti, és azok ellentétéként a laza, capricciószerűen elhelyezett, egészen aszimmetrikus régi kínai és japán kompozíciókat.

Minden stílusnak meg kell fogalmaznia a maga sajátos művészeti problémáit, és megoldást kell adnia azokra. Az ízlés kialakítása és a stílusérzék csiszolása csak a jó műalkotások értő, hosszas szemlélésével érhető el.

Általános szabályként csak a reliefszerűség megtartása érvényes, ahol a harmóniára való törekvés a cél, ott a testtartást, legyen az egy személyé vagy egy csoporté, ellenmozgás egyensúlyozza ki, ahol erőteljes kifejezésre törekednek, ott hagyni kell párhuzamos mozgásokat is akcióba lépni.

A kép, amelynek nincs tényleges térmélysége, a mélység fokozását a háttér felé rövidülő vonalakkal igyekszik érzékeltetni, a modern művészet kiváltképp Cézanne óta használja ezt a diagonális rövidülést.

A mozdulatművészetben, amely viszont effektív térmélységgel rendelkezik, ez az eszköz felesleges és ezért hibás.

Alkalmazhatunk más eszközt is, az egymás mögé állított alakok fedése, adott esetben színekkel és fényekkel is rásegítve, mélységi hatást kelt.

### *Kompozíció-tanulmány az optikai látászögről*

A színpadtér kompozíciója két egységre válik szét: a síkbeli képkompozícióra és a mélybe nyúló térkompozícióra.

### I. *Mikor látszik egy mozgáskompozíció optikai szempontból teljesnek?*

Egy mozdulat akkor tökéletesen komponált, ha minden egyes pillanatban egy – a relief-felfogás értelmében vett – tiszta és jó képet mutat, ez érvényes mind az egyes, mind a csoportmozgásra is. (Ez a követelmény a lassú mozdulatokra is érvényes. A nyers táncmozgás mindig magába foglal diszharmonikus pillanatokot – ezt a táncosokról készült pillanatfelvételek is bizonyítják –, de figyelni kell arra, hogy a jól komponált pillanatok mindig ritmikusan hangsúlyozva, elég gyakran visszatérjenek.)

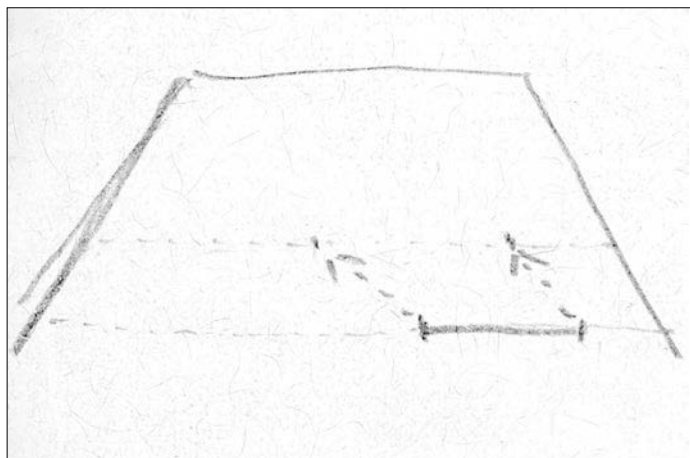
[Betoldás: Mikor tökéletesen képszerű egy kompozíció? Ha a vonalvezetés és tömegel-  
oszlás mind maradéktalanul a kitűzött célt (dekoratív vagy kifejezés) szolgálja.]

### III. *Hogyan alkotható meg az ideális tér?*

A színpadot (a világot jelentő deszkákat) tényleges méretein túli ideális térré kell bővíteni, amelyben a mélységi teret tetszőleges számú szintér tagolja. A szinterek térbeli távolsága jól érzékelhető, amelyek mint hangsúlyos térrészletek (melyek közt hangsúlytalanok helyezkednek el) térritmust eredményeznek.

<sup>5</sup> A szövegrészeket a kéziratban szereplő eredeti sorrendben közöljük, a bekezdések felcserélt számozását (II., III., I., IV.) a szerző valószínűleg utólag írta be, elképzelhető, hogy újra szeretne volna rendezni a szöveget a számozás mentén. A számozást a megfelelő helyeken jelöljük.





8. ábra

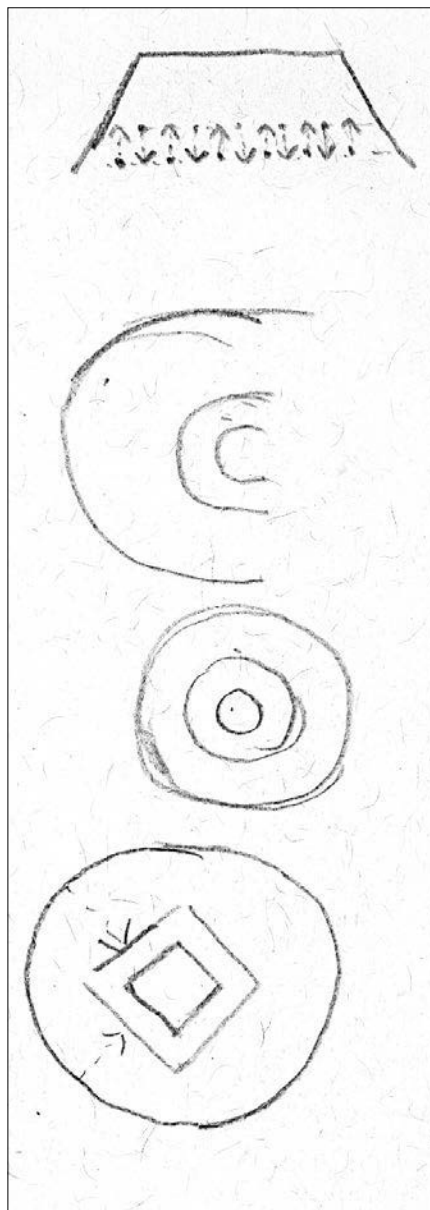
*Miből adódik a szinterek növekvő távolsága az egyes esetekben?* Nagyobb csoportok esetében a csoport szélességének megfelelően a szinterek közt növekvő távolságot, egyúttal kevesebb szintert feltételezünk. Nagy szintérkülönbségek jönnek létre olyan cselekményekből is, amelyek a két akció közti szellemi vagy térbeli távolságot kívánják hangsúlyozni. Másrészt egy további lehetőség is érzékeltethető a sok szintér bekapcsolásával, amelyek mindegyikén egy cselekmény játszódik le. A szólótáncos számára elméletileg végtelenül sok szintér áll rendelkezésre, de jót tesz, ha a termélység osztását hangsúlyozzuk.

*IV. Hogyan viselkednek több szintér csoportjai egymásra gyakorolt képi hatásuk szempontjából?*

Az egymás mögött elhelyezkedő szinterek csoportjainak a vonalvezetésük révén kell kiegészülniük, összekomponálódniuk, akkor is, ha mindegyiküknek van saját, önmagába zárt mozdulatmotívuma (cselekménye).

*Hogyan követik a szinterek mozdulatsorai egymást?*

A mozgástanulmányokból tudjuk, hogy a merőlegesen, a mélybe irányuló mozgás<sup>6</sup> a néző számára csak igen kevésbé érzékelhető. Tehát a mozgásnak diagonálisan a mélység felé kell megtörténnie, de a figura vagy a csoport képszerűségének megtartása mellett (természetesen továbbáramló mozgás). Az előre, a látóhatár felé haladó mozgás csak akkor kelt dinamikus hatást, ha egy nagyobb csoport egyidejűleg valósítja meg (8. ábra). A hátrafelé irányuló mozgásnak alig van mozgásértéke. Éppen ezért a szólótáncosok színpadi körmozgását ki kell iktatni. Van egy teljes és egy fél holtpontja [a körmozgásnak], más-



9. ábra

<sup>6</sup> Áthúzva: Vorbeizug, helyette: Tiefenhinzug (= mélybe irányuló mozgás).

részt viszont éppen azért, mert a mélységi mozgás alig észlelhető, például két szintér szereplőinek gyors helycseréje révén, jelenetváltás látszata kelthető.

*Hogyan alakul a tértagolás nagyméretű, színpadi keretekkel nem határolt térben? (Margitsziget)*

Az ilyen térben a szintér formája a nézők elhelyezkedésének megfelelően félkör vagy teljes kör alakú legyen, de lehet ék alakú vagy négyzetes is, mert akkor minden oldalról frontális nézetet kapunk (9. ábra). A szinterek közötti távolságoknak a nagy térnek megfelelően szintén nagyobbak kell lenniük. A mozgásnak, hogy minden oldalról jól érzékelhető legyen, a képszerűséget illetően frízszerűen, lazán komponálva a szintér vonalain kell lejátszódnia. Az egyik szintérről a másikra történő helyváltoztatás, minthogy nem egyetlen, hanem különböző irányú látótengelekről van szó, a szintér vonalára merőlegesen is végbemehet.

Az összezsúfolt tömegek csak akkor hatásosak, ha teljesen tiszta körvonalakkal rendelkeznek (sziluettkompozíció), a csoporton belüli részletmozdulatoknak alig van hatásuk, kivéve, ha az egész csoport szigorúan ugyanazt a mozgást végzi. A legfontosabb, hogy az ember tartsa magát a tiszta, kifejező körvonalakhoz.

A színpadot, amely, mint minden művészeti forma, egy valós világ feletti világot teremt, szigorúan el kell különíteni a nézőtértől. A művész visszatapsolása a nyílt színpadra mindig rossz hat. Hasonlóképpen rossz művészi szempontból az, amit Reinhardt tesz, hogy összeköti a nézőteret és a színpadot.

## MDK-C-I-164/105/2.

*A néző szempontjából milyennek kell lennie a mozgásnak?*

Minden mozgás egyszersmind látványosság – végezzék azt színészek vagy táncosok –, a néző számára adódó képet tehát figyelembe kell venni. Minthogy a kép kétdimenziós, a mozgás mindeképpen a síkban valósul meg.

*Mit jelent síkban mozogni?*

Síkban mozogni (feltételezve, hogy ez a sík jelenik meg a néző számára képként) annyit tesz, hogy a törzs és a végtagok mindig a lehető legszemléletesebb nézetben és csoportosításban fordulnak a néző felé.

A szembe- és a profilnézeteket kell hangsúlyozni, a  $\frac{3}{4}$  nézetek hangsúlytalan momentumként illeszkedjenek közéjük (ritmus), a néző irányába vagy visszafelé ható, a végtagok rövidülésével járó mozdulatokat lehetőleg röviden és takarékosan kell végezni. Szabályként is felfogható, hogy a teljes végtagok rövidülését (a felsőkar vagy az alsókar, a felsőcomb vagy az alsócomb) mindenképp el kell kerülni. A mozgást úgy kell kivitelezni, mintha a táncos két, egymástól 70 cm-re lévő üveglap között mozogna, amelyek esetleg a táncossal együtt mozognak előre- vagy hátrafelé.

2.7 A reliefszerű mozgás követelménye megfelel egy, az egész képzőművészetben érvényes törvénynek. (Hildebrand)

<sup>7</sup> A bekezdések eredeti, a kéziratban egymásra következő sorrendje, amelyet a számozással a szerző újrendezett: 3, 2, 5, 6, 4 (1. számú nincs).

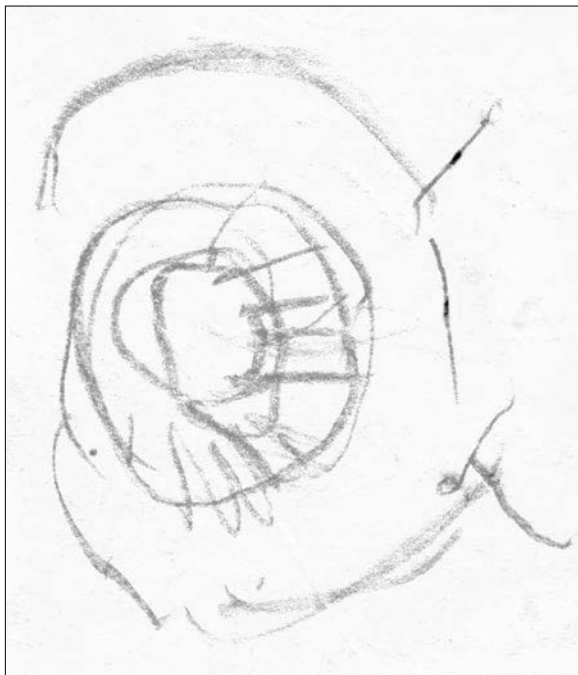
3. Min alapul ennek a reliefszerű mozgásnak a követelménye?

Az emberi szem felépítésének azon jellemzőjén, hogy csak egy bizonyos távolságból lát valamit képszerűnek, és a térbeliséget csak igen csekély mértékben észleli közvetlenül. Ha olyan szemünk lenne, mint a csigáknak, akkor egészen mások lennének az esztétika szabályai.

4. Hogyan kell kivitelezni a mélységi mozgást?

A mélységi mozgásoknak bizonyos tekintetben fokozatosan kell végbemenniük egyik képsíktól a másikig, a gyors, pörgő fordulásokat mindig képszerű pillanatoknak kell magukba foglalniuk.

5. A „látszólagos tánc” (a nézővel) a térben (az arénában) bizony ismét csak egy olyan tánc, amelynél a mozgássíkok változtatják a helyzetüket.



10. ábra

6. Mikor szűnik meg a síkmozgás követelménye?

Csak az olyan táncoknál, amelyekben a néző nem számít – néptáncok, szalontáncok, kultusz-táncok, harci táncok –, szűnik meg a sík kép követelménye (10. ábra).

# Bútorművészet Magyarországon 1800–1850

Szerkesztette ROSTÁS Péter. Budapesti Történeti Múzeum, 2012. 188 oldal színes képekkel

2011 decembere és 2012 májusa között a Budapesti Történeti Múzeum „Empire és biedermeier bútorművészet Magyarországon” címmel nagyszabású kiállítással jelentkezett. A nálunk (sajnos) ritkán reflektorfénybe kerülő műfaj színvonalas bemutatója volt ez, amelyet sok év előkészítő munka – kutatás, szervezés, restaurálás – előzött meg. A kiállításához megjelent egy azzal azonos című kísérő füzet, amely tartalmaz magyarázó szövegeivel és színes képeivel méltó társa volt az eseménynek. Azonban ez nem tartalmazta a műtárgyjegyzéket. A most tárgyalandó kötet pótolja a hiányt: a második fele szabályos, illusztrált katalógus, míg az első fele egy új tanulmánykötetrész. Vagyis végeredményben a kísérőfüzet és a most bemutatandó kötet együttesen fedi le a kiállítást – kicsit szokatlan, de végül is örömteli megoldás, hiszen két, a maga nemében hasznos és igényes munka született.

Feltűnő és sokatmondó a két szóban forgó kiadvány eltérő címe. Az egyik a nagyobb közönség számára könnyebben értelmezhető és vonzóbb „empire” és „biedermeier” megjelöléseket tartalmazza, a másik a szikárabb és semlegesebb „1800–1850” évszámokat. Az utóbbi címválasztás jól jelzi a témával kapcsolatos, de a magyar művészettörténet-írásban általában is gyakran visszatérő dilemmát: a terminológia és a periodizáció kérdését. A stílusokra való utalást megelőző, évszámokkal kijelölt intervallum vizsgálata nagyobb mozgásteret ad a szerző-szerkesztőnek. Lehetővé teszi, hogy a korszakot preconcepció és megkötöttség nélkül vizsgálja, és olyan jelenségekre is kitérjen, amelyek egyébként nem lennének az „empire”, illetve „biedermeier” fogalma alá hozhatók. Ennek szellemében Rostás Péter számos új megközelítést ad, amelyek árnyalják és gazdagítják is, módosítják is az eddigi ismereteket és összképet.

Bár Rostás volt a kiállítás rendezője és a szóban forgó kötet főtanulmányának szerzője, a könyvben két további szerző is képviselteti magát, és pedig Szabolcsi Hedvig és Radnóti Klára. Szabolcsi Hedvig a korszak és a műfaj egyik legavatottabb ismerője, aki a témával immár mintegy 60 éve foglalkozik. Tanulmánya a kiállítás megnyitóbeszédének bővített változata. Írásában gondosan felfejti a biedermeier nemzetközi fogalmának és recepciójának történetét, a kutatás fázisait. Megmutatja, hogyan lesz egy bécsi, müncheni, közép-európai jelenségből egyetemes érdekeltségű téma, hogyan illeszkedik ebbe a képbe Magyarország, és milyen fázisokon keresztül foglalja el helyét a biedermeier az 1980–1990-es évekre a művészettörténet-írásban. Konklúziója egy fontos gondolat, miszerint minden fogalom értelmezése konszenzuson alapul. Tudományunkban nincsenek abszolút szabályok és képletek, tudósok generációja csiszolja-formálja az ideákat, amíg azok nyugvópontra nem jutnak – vagy éppen az újabb adatok, újabb megközelítések meg nem nyitják más interpretációs lehetőségek felé az utat. Egyébként éppen kötetünk vezértanulmánya tesz ilyen irányban nem is sikertelen kísérletet.

Szabolcsi Hedvig, a korszak nagy kutatója és ismerője mellé még egy név kívánczik, a 2013-ban elhunyt Zlinszky Máriaé, a Vogel Sebestyén-féle bútorgyár monográ-

fusáé. Ebben a kötetben ő nem volt szerző, de munkássága nélkül nehéz elképzelni a korszak bútortörténetének kutatását. A két, immár klasszikusnak tekinthető kutató nyomdokain haladt tovább Rostás témája feldolgozásában és továbbfejlesztésében.

Mint említettük, a kötet gerincét Rostás Péter terjedelmes tanulmánya képezi. A téma-választás – mint ahogy a kiállításé is – a kívülálló számára nem evidens. A biedermeier, az empire, a klasszicizmus nem divatos téma. Kevésbé látványos korszak, emlékei a finom hatásokra, a nűánszokra épülnek. Forrásaiban és műtárgyaiban is viszonylag nehezen megragadható fél évszázad, ahol a kutatónak sok munkával viszonylag kevés kerül ki a keze alól. Olybá is tűnhetett, hogy a kutatása lényegében már le is zárult, újdonságra már kevésbé lehet számítani. Sokkal inkább szem előtt van a historizmus és a századforduló, amely látványosabb, vizuálisan izgalmasabb alkotásokat produkált, és sokkal bővebbek a rájuk vonatkozó források is. Szerzőnk egyébként ebben a korszakban szintén járatos és sokat publikált: 2010-ben megvédett PhD-disszertációja, majd a nyomában megjelent könyv Friedrich Otto Schmidt lakberendező munkásságáról szól, amely kitűnő és új perspektívákat nyújtó munka. Ilyenkor úgy vélhető, hogy a logika és a kényelmi szempontok mentén haladva a kutató tovább halad az úton a századforduló színes világának feltárásában. Rostás Péter ez alkalommal mégis másik témát választott, a kihívás egy lezártnak tűnő korszak újbóli górcső alá vételére kellő motivációnak bizonyult.

A most tárgyalt munkában a szerző újból előveszi a kérdést: mi is az a biedermeier, melyek a specifikumai, hogyan viszonyul a korszak magyar művészetéről kialakult képbe, milyen vetületekben vizsgálható, és annak mi lehet az eredménye. Megállapítása szerint a biedermeier sem nem bécsi, sem nem magyar, hanem regionális jelenség. Tág értelemben közép-európai és azon túli, elsősorban a német nyelvterület és kultúra sajátja, amelyben az azzal érintkező – elsősorban a francia és az angol – kultúrák hatása és előképei is szerepet játszottak.

A nagy és általános fogalomban a szerző igyekszik szétszálazni a biedermeier eredetét, terjedésének módját. Szó kerül a stílusjegyekről, a különböző tendenciákkal való együttéléséről. Különösen meggyőző és szemléletes, ahogy a rajzoktatás és a rajziskolák szerepéről, a vándorlásról, a divatlapok megjelenéséről és ízlésformáló erejéről esik szó, amit számos tervlap közlése tesz szemléletessé.

Egy másik kérdés nem kevésbé komplex: ki a gyártó, ki az, aki csak kereskedő, ki az, aki mind a kettő, ki hozza létre és ki az, aki csak módosítja a formákat. A tanulmányban olyan szervezetekről esik szó, mint a céhes társulás, a compánia, a magazinum, a manufaktúra. Egy másik vetülete a problematikának a pesti, illetve magyar iparosok megjelenése, működése, különös tekintettel arra a versenyre, amelyet a bécsi iparossággal kénytelen folytatni. Ebben az összefüggésben a vásárok működésének fontosságát is hangsúlyozza a szerző. Az első időben egy bécsi asztalos és kereskedő, Josef Danhauser a főszereplő, akivel nehéz felvenni a versenyt. Danhausernek Pesten is van lerakata, a Kremnitzer-házban; itteni működése azt jelzi, hogy Pesten is van már kereslet, létrejött egy tehetősebb és igényesebb polgárság, amely bútorokat vásárol és használ. A jelenség Magyarországon lényegében 1800-tól létezik, ezért is ez a tárgyalt kötet indulópontja. Bár elsősorban a polgári kultúrára összpontosít, a szerző figyel az arisztokratákra is; ők még zömében Bécs felé orientálódnak, de van, aki már Pestről rendel. Végeredményben az arisztokraták kultúrája válik a polgárság kezén közkinccsé, az általuk preferált bútor tömegesebb árucikké. Rostás a fenti, alapvető folyamatokat az utóbbi évtizedek számos kutatási eredményével támasztja alá.

Az említett Danhauser minden igényt kielégít, mindent szállít, „házberendező”, kicsit a későbbi lakberendezők elődje – nehéz is szétválasztani a saját gyártmányt és a kereskedés tárgyát. Szinte mindent gyárt és szállít, amire a lakásban szükség lehet, a bútorokon túl egyéb

berendezési tárgyakat is. Apró adalékként megemlíthetjük, hogy a távoli, Arad megyei Soborsinba, báró Forray András kastélyába 1815-ben gipsz szoborfigurát is szállít, ami a földrajzi távolság és a műfaj miatt is érdekes. Ilyen viszonyok között emelkedett ki és maradt talpon két pesti mester, illetve műhely, Vogel Sebestyén és Steindl Ferencé. Vogelnek – mint ahogy szó esett róla – már van monográfusa. Steindl Ferencnek még nincs, ám épp ebben a kötetben az egyes munkái bemutatása és elemzése révén szemléletesen felrajzolódik profilja mint mesteremberé, mint művészé és mint vállalkozóé, melyek – akárcsak Danhausernél – alig szétválasztható kategóriák.

Rostás munkájának másik fő vonulata a stílus kérdésének vizsgálata. Milyen mértékig érvényesül a biedermeier egyszerűsége törekvő tendenciája, mikor és hogyan jelentkeznek más stílusjelenségek? A szerző kifejti, hogy a tónust természetesen a biedermeier adja meg, de kimutatja, hogy mellette a tiszta klasszicizmus és a gótizálás – az építészeti korai gótizálás bútortörténeti megfelelője – mint a korszak ízlésének integráns része is jelen van. 1840 után feltűnik a (neo)reneszánsz és a (neo)rokokó; egy helyen ki is mondatik, hogy ekkor már valójában stíluspluralizmusról beszélhetünk. Ebben a sokszínűségben maga a biedermeier még egészen 1860-ig tovább él. A tanulmány egyik nagy tanulsága és újdonsága a párhuzamos stílustendenciák ilyen markáns és egyértelmű kimutatása, a megfelelő értékükön történő exponálása. Valójában ez az oka, hogy a kötet címében nem a biedermeier szó, hanem évszámok szerepelnek. Ugyanakkor az imént mondottak ismeretében óhatatlanul felmerül a kérdés: a kötet záró évszáma miért éppen 1850? Ha a biedermeier 1840-ig számít uralkodó főáramlatnak, illetve egyáltalán mint jelenség 1860-ig létezik, vajon nem lehetett volna ezek egyikét megtenni záró esztendőnek? Feltételezhető, hogy épp az 1840 és 1860 közötti kompromisszumként esett a választás 1850-re.

A bútorkultúrában jelentkező 1840 körüli váltás erős párhuzamot mutat az építészettel. Az első romantikus – és ezáltal stílusváltó – épületek az 1840-es évekből datálódhatnak: az oroszvári és a nagyugróci kastély, az első pesti bérházak, mint a Borsody-ház és a Pekáry-ház. Ezek nyomán lett 1840 a magyar építészettörténet-írásban bevett korszakhatár. Nem melleleg az említett két kastély gótizáló bútortárából maradtak is fenn darabok, hiteles fénykép-ábrázolások is – ezek említését, reprodukálását örömmel fogadta volna a korszakkal foglalkozó építészettörténész.

A stílusvonulatok mellett Rostás Péter figyelemmel fordul tanulmányában a különféle technikák felé. Ilyen a luxus kategóriájába eső furnérozás, intarzia, a réz- és bronzveret, illetve a fentieket imitáló pácolás és a szurrogátumok. Az utóbbi, olcsó megoldások a magasabb igények és a szerényebb lehetőségek konfliktusából származnak, de még ez is nagy előrelépés, hiszen 1800 előtt az arisztokrata és nemesi körökön kívül a rusztikus bútor dívik virágfestéssel – vagy másik, kedves szóval, „virágózás”-sal –, ami lényegében a népi bútorokhoz tette hasonlatossá a megfelelő darabokat. A váltás a polgári ízlés létrejöttével, egyáltalán a polgárrá válással függ össze, ami általában is Rostás vizsgálódásainak sarokpontját, illetve tanulmányának kiinduló dátumát képezi.

A számos irányból történő megközelítés – amely magában foglalja a stílus, a nemzetközi kapcsolatok, a társadalmi közeg, a technika vizsgálatát – teszi a tárgyalt munkát tudományosan hitelessé, mondhatni izgalmassá. Ugyanakkor a bútortörténésznek nincs könnyű dolga, nemcsak azért, mert értelemszerűen vizsgálatának tárgya mobil, hanem mert a pusztulás-pusztítás esélye itt sokkal nagyobb volt, mint más műfajok emlékeinél, és a fennmaradt daraboknál is gyakran nehéz a proveniencia kérdését megnyugtatóan tisztázni. Jól ismert Magyarországon a „kastélyors” fogalma, de még ennél is mostohább a „bútorsors”. Érdemes ez ügyben tanulságként felidézni egy kastélyt és berendezését, amely a biedermeier korai kutatásában, fel-

fedezésében fontos szerepet játszott. Joseph Folnesics *Innenräume und Hausrat der Empire- und Biedermeier-Zeit in Österreich-Ungarn* (Bécs, 1903) című, képekkel dúsan illusztrált, úttörő és alapvető munkája számos képet tartalmaz különféle bútorokról, melyeket akkor a perkáti Győry-kastélyban őriztek. Az őrzési helyet tekintve a kötet innen szerepelteti a legtöbb darabot, amelyeket a Győry-család két generációja gyűjtött össze. Az egyébként figyelemre méltó klasszicista kastély a Fejér megyei településen a mai napig viszonylag jó állapotban létezik, könyvtárnak használják, eredeti bútoraitól azonban már megfosztatott.

Érthető módon Rostás Péter kiemeli a proveniencia problémáját, amely fogas, nemegyszer megoldhatatlan kérdés. Jól érzékelteti, milyen komoly feladat az emlékek pusztasággyűjtése és azonosítása. Mindenképpen javára kell írni, hogy a kiállításához nem a könnyű utat választotta, és nem csak a Kiscelli Múzeum és az Iparművészeti Múzeum könnyen elérhető és mobilizálható bútoranyagából válogatott. Került ide anyag a Petőfi Irodalmi Múzeumból, a Magyar Nemzeti Múzeumból, illetve vidékről a pécsi Janus Pannonius Múzeumból, a székesfehérvári Szent István Király Múzeumból, a győri Czuczor Gergely Múzeumból, a tápiószelei Blaskovics-kúriából, sőt külföldről is, például a gráci Joanneumból, a bécsi Bundesmobilienvverwaltungból, vagy egy heidelbergi magángyűjteményből. A kötetben szép számmal szerepelnek egyházi épületek bútorai, berendezési tárgyai is, így a debreceni református Nagytemplom, a pesti Belvárosi plébániatemplom, a kiskundorozsmai és a kisteleki templom egyes darabjai. Fontos, hogy ezek – bár természetesen más műfajt képviselnek, mint a polgári lakások berendezési tárgyai – jellemzően *in situ* maradtak meg, jól illusztrálva a más területen is jól megragadható tény, hogy a templomépületek Magyarországon az anyagi kultúra legjobb kontinuuus megőrzői. Ilyen szempontból melléjük sorolhatók a püspöki és érseki paloták, ahonnan szintén szerepelnek egyes darabok, ha nem is szorosan véve *in situ*, de legalább hiteles környezetből. Az egyházi épületek mellé tehetjük a patikaberendezéseket is, amelyek mint bútorművészeti együttesek ugyancsak a folyamatosság megőrzői. Ha a kiállításon nem is lehetett ennyi forrásból ilyen sokféle (részben beépített) bútort egymás mellé helyezni, a tanulmánykötetben virtuálisan egymás mellé kerülhettek.

A megvalósult bútorokhoz hasonló súlyt képviselnek a kötetben a tervrajzok, az idea megszületésének elsődleges dokumentumai. Itt a szerző megint csak sok forrásból táplálkozott, mintegy tíz – többségében vidéki, illetve egy bécsi – archívumból gyűjtve össze anyagát. Így kerülhettek egymás mellé történeti adatok, rajzi források és bútorok, imponálóan teljes és komplex összképet alkotva. Ami hiányzik, és amire a szerző eleve nem is vállalkozott, az az enteriőrök feltárása és együttes kezelése. A kortárs magyar enteriőrábrázolások száma elenyésző, talán az is bécsi, amelyik a kötetben szerepel. Más országokban, más kultúrákban hasonló ábrázolások nagy számban készültek és maradtak fenn, ahogy erről Szabolcsi Hedvig az első tanulmányban behatóbban értekezik. Lehet, hogy az egykorú leltárak, hagyatéki iratok elemzése segítene valamit a hiányon; ilyeneket már ismerünk, de a jelek szerint még nem eleget. Mindenesetre ez egy lehetséges kutatási irány a további évek munkájában.

A kötet harmadik, viszonylag rövidebb tanulmánya a zongorakészítésről és a zenekultúráról Radnóti Klára munkája. A témát két szál kapcsolja a bútorművészethez, egy direkt és egy indirekt szál. A direkt maga a zongora, a korszak fő zeneszerszáma, amely önmagában is jeles bútordarab. Díszítése, formája az enteriőrt gazdagítja. A tanulmányból jól érzékelhető az a folyamat, amelynek során különféle technikai megoldások és trükkök jóvoltából a terjedelmes zeneszerszám beilleszkedik a polgári lakás szerényebb méreteibe; számos példán keresztül láthatjuk, hogyan jöttek létre a mérettakarékos, ám egyúttal szellemes asztal-, zsiráf vagy piramis formájú zongorák. Az indirekt szál, amely a zenekultúrát a bútorkultúrához kapcsolja, általános jellegű. Egyrészt a gyártás, a kereskedelem, a céhes keretek hasonlósága, Bécs és Pest szere-

pe a magyar otthonok zongorával való ellátásában. Másrészt az az analóg folyamat, amelyben egy magas művészeti ág – jelen esetben a zene, a zongorajáték – az arisztokrata-nemesi kereteken túllépve a polgári kultúra részévé válik. Élvezetes olvasmány a kultúrtörténeti rész is, amely kitér a nyelvészeti aspektusokra (a zongora nevének kialakulása) és a szorosan vett technikatörténeti kérdésekre. Összességében telitalálat volt e tanulmány szerepeltetése a kötetben, ami jól példázza, hogyan tudják a rokon tudományágak egymást segíteni, egymást megerősíteni, hogy ezáltal a korszakról teljesebb, többdimenziós képet kaphassunk. Akárcsak a vezértanulmányban, itt is sok forrásból gyűltek össze a szétszóródott darabok és azok illusztrációi – a legimponálóbb talán egy Vogel Sebestyén által gyártott fortepiano, amely a washingtoni Smithsonian Institution egyik gyűjteményéből került elő.

Nem lehet szó nélkül hagyni a kötet szép küllemét. Itt természetesen nem csak az igényes és kifogástalan műtárgyfotókról és a – dicséretes módon hasonló súlyt képviselő – tervfotókról, nem pusztán a jó minőségű, gyakran kifutóként szerepeltetett és kivétel nélkül színes képekről, a kellemes olvasást biztosító tipográfiáról van szó. Az, hogy ez a kötet ilyen formában létrejöhetett, a műtárgy-restaurátorok sokéves erőfeszítésének, a kiállítás-szervezők gondos munkájának és a szerzők szakértelmének is az eredménye. Ilyen értelemben egy komoly kollektív teljesítményt méltányolhatunk.

*Sisa József*



# Észrevételek a Centre Pompidou tánckiállítására kapcsán

*Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours.* 2011. november 23.–2012. április 2., Centre Pompidou, Galerie 1, Paris. Kurátor: Christine Marcel és Emma Lavigne. Katalógus és prospektus: *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours.* Eds. Christine MARCEL–Emma LAVIGNE. Paris, Centre national d'art et de la culture Georges Pompidou, 2011.

Franciaország a 20. század egyik táncnagyhatalma. Itt kezdte meg 1909-ben nemzetközi pályafutását és vált világhírűvé, már csak botrányaival is, az Orosz Balett, és lépett színre 1920-ban a Svéd Balett. Az Orosz Balett koreográfusai nemcsak az amerikai táncra gyakoroltak döntő befolyást, hanem a francia táncéletra is, miután Serge Lifar került a párizsi Operaház élére. Az ország erős balettcentrikusságának következtében – a műfaj több évszázados hagyományra tekinthetett vissza – a modern tánc kibontakozására nem túl sok tér maradt. Inkább a „neoklasszicista” jelzővel illetett modern balett (Maurice Béjart, Roland Petit, Janine Charrat), illetve a pantomim és a „mime corporelle” (Etienne Decroux, Marcel Marceau) terjedt el. Az 1968-as májusi események – a diáklázadásból országos szintű tüntetéssé nőtt megmozdulások Franciaországban –, amelyek felhívták a figyelmet a művészetben és az oktatásban fennálló merev struktúrákra, a táncban is változásokat eredményeztek. Utat nyitottak az amerikai posztmodern tánc vívmányai felé, és lehetővé tették a párizsi Opera balettkarának megújulását. Elindult a kísérletezés, a különféle műfajok és művészeti ágak keveredése, amelyet elősegített a tánc franciaországi finanszírozási rendszerének átalakulása: 1994-ben már több mint húsz nagy koreográfiai központ volt az országban. Ezek többsége 1975 és 1985 között jött létre.<sup>1</sup>

Jelenleg Franciaország a táncművészet egyik központja: nemcsak Párizsban és annak vonzáskörzetében, hanem több nagyvárosban (Avignon, Lyon, Lille) működnek táncközpontok. Párizs környékén, külső kerületeiben és külvárosaiban pedig kis stúdiók teremtenek alkalmat a táncfesztiváloknak, kerekasztal-beszélgetéseknek. Nem véletlen tehát, hogy éppen itt nyílt egy olyan kiállítás, amely megtörve a hagyományt, hogy egy részterület – egy fotóművész, egy társulat vagy egy táncművész – köré szervezzen tárlatot, nagyszabású kiállítás keretében kívánta bemutatni a tánc 20. századi történetét, illetve annak a képzőművészethez fűződő kapcsolatát.<sup>2</sup> Az egyik legnagyobb kortárs táncintézmény legitimizáló szándéka, hogy a művészetek egyik mostohaágát, a táncot a vizuális művészetek közé emelje, ebben az esetben kérdéses, bár a nagyszabású kiállítás önkéntelenül is ilyen eredményt hozott. Kérdéses, hisz szemben a magyarországi helyzettel, az amerikai és a francia kultúrába a tánc mélyen be-

<sup>1</sup> Isabelle GINOT–Marcell MICHEL: *La danse au XX<sup>e</sup> siècle.* Paris, Larousse, 2002. 193.

<sup>2</sup> *Move Choreographing you* címmel a londoni Hayward Gallery 2010 végén ugyanígy a tánc és a képzőművészet kapcsolataira koncentrálna (igaz, csak az 1960 utáni táncművészetből) rendezett egy vándorkiállítást, de szemben a párizsi „adatcentrikus” voltával, az inkább érdekes kísérletnek, interaktív játszótérnek volt tekinthető. A 20. század performanszművészetének történetét a MoMA P.S.1 *100 years* című kiállítása (2009) mutatta be.

leágyazódott, tehát nincs szüksége önigazolásra. Ráadásul a posztmodern tánc alkotói ezt a feladatot részben már elvégezték, amikor elszakadva a hagyományos táncszínházi keretektől, a tánc mint vizuális műfaj és a képzőművészet rokonságát kidomborítva az 1960-as évek elejétől kezdve egyre gyakrabban léptek fel múzeumokban, illetve galériákban.<sup>3</sup> Ettől függetlenül, a hagyományos művészeti ágak keveredése a 20. századi művészetben felveti azt a kérdést, hogy mi is pontosan egy múzeum, egy kortárs múzeum gyűjtőköre. A Centre Pompidou alkalmazkodva az „új szelekhez”, a művészetben bekövetkezett változásokhoz, új médiarészlegében táncfilmeket és különféle dokumentumokat is gyűjt. A múzeumban évenként megrendezésre kerül a *Videodanse* fesztivál, alagsori előadótermei pedig táncelőadásoknak adnak helyet.

A Centre Pompidou átfogó jelleggel az egész 20. századi táncot tekintette kiállítása tárgyának, így nagyszabású feladatra vállalkozott. A tánc történetét tematikus blokkokban tárgyalva az „*érzések táncában*”<sup>4</sup> Rodintól Matthew Barney-ig követte nyomon a „modern szubjektivitás” mentén, a két világháború között születő szabadtáncot, életreform- és testkultúramozgalmakat, illetve ezek utóéletét, Martha Graham és Pina Bausch munkásságát. Kidomborította a művészek közötti kapcsolatokat, pl. Mary Wigman és Emil Nolde, Martha Graham és Isamu Noguchi együttműködését. A második nagy tematikai egység *A test absztrakciója* Loies Fullertől Alwin Nikolais-ig, amelyben Loies Fuller fátoltáncai, a futuristák, Oscar Schlemmer alkotásai, valamint Nicolas Schöffernek a Béjart-balet számára tervezett kibernetikus díszletéről készült fotográfiák kaptak helyet. A harmadik egység (*Tánc és performansz*) a táncra mint eseményre tekint a dadától a kortárs táncig: a Cabaret Voltaire-től a Bauhaus-gyökerekre is visszatekintő Black Mountain College-on (Cage és Cunningham), illetve a Judson táncszínházon át Jérôme Belig. Hogy ez a vállalkozás mennyire sikerült, kérdéses: a tánc térben és időben zajló művészeti ág, amelytől a képző- és fotóművészeti alkotások gyakran elválnak vagy önálló életet élnek vagy azok értelmezései. Élő performanszra csak korlátozott módon volt lehetőség: az első terembe belépve a 20. századi táncjelenségeket (Bauhaus, Martha Graham, Orosz Balett) összegző Daria Martin *In the Palace* (2000) című videómunkája körül Tino Sehgal *Instead of allowing something to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* (2000) című performansza zajlott. A kiállítás vége felé a klubok világának (a populáris zenének és táncoknak) a színpadi táncba történő beáramlását szemléltetendő alkalmanként Felix Gonzalez-Torres *Untitled (Go-Go Dancing Platform)* (1991) című szólójára került sor a kiállítóterben felállított színpadon. A tárlat kapcsolódó programjaiként, pótolva e hiányt, néhány performanszt, illetve táncelőadást láthattunk: Trisha Brown 1968-as *Planes* című előadását tíz alkalommal tűzték programra, emellett az amerikai posztmodern tánc klasszikusaitól (Steve Paxton) az európai kortárs minimalista táncművészetten át (Anne Teresa de Keersmaeker) a Pompidouban történelmi narratíváival rendszeresen fellépő Olga de Sotóig mintegy tucatnyi előadást kínáltak a kurátorok. Táncfilmek vetítése a kiállítóterben persze alternatíva lehet egy élő műfaj bemutatására, ám ez esetben az amúgy is gigantikusra sikeredett kiállításon a filmek túlsúlyba kerültek: jelen recenzió szerzője 15 órát töltött a kiállítóterben, a filmeknek mégis csupán egy részét sikerült végignéznie. Az arányok és a koncepció a kiállítás vége felé bomlott meg: az addig az alapvetően tematikus, de kronológiát is követő, Eadweard Muybridge mozgásfotográfiáival, illetve Isadora Duncan táncművészetével indító, és a kortárs táncsal záruló kiállítás íve megtört, ami különösen az amerikai posztmodern táncnál volt érzékelhető. A látogató, aki már korábban a befogadási képessége végére ért, hirtelen Robert Morris *Site* (1963) című filmje elé helyezve tizenöt-húsz képernyővel találta szembe magát, amelyek mindegyikén a Judson

<sup>3</sup> Barbara Naomi COHEN: *Chronology*. In: *Contemporary Dance*. Ed. Anne LIVET. New York, Abbeville Press Inc., 1978. 244–291.

<sup>4</sup> A kurzív, illetve idézőjelbe tett tartalmi egységek a kiállítás magyarító feliratairól és katalógusából származnak.

Táncszínház köré csoportosuló alkotók filmjei mentek. A zsúfoltság láttán felmerül a kérdés, hogy miért nem lehetett a kiállításához kapcsolódó három filmvetítés programjába beilleszteni ezek egy részét, illetve miért nem találtak alkalmat Tacita Dean híres, a Cunningham Dance Companyt bemutató több mint kétórás filmjének (*Craneway Event*, 2009) kiállítóterben történő vetítésére, amelyet a művész bécsi retrospektív kiállításán már megtettek, hiszen a film jól illett volna még a koncepcióba is, főként a Cunningham-filmek mellé.

Külön megfigyelés tárgyát képezheti a kurátorok válogatása a 20. századi táncból. Az amerikai és a francia táncszakirodalom összevetése a kiállítástól függetlenül is tanulságos feladat: a franciák válogatása a kortárs vagy a 20. századi tánc példáiból mindig „európacentrikus”, míg az amerikai szakkönyvek szinte teljesen mellőzik az európai alkotókat, vagy csak egy-két ismert koreográfus nevét említik.<sup>5</sup> A *Danser sa vie* válogatása a két világháború közötti „szabad tánc” esetében az európai tánc történetek mintáját veszi alapul, a német szabad tánc alkotóinak több alkotását, filmjét láthatjuk: nemcsak Wigman *Totenmalj*át (1930), illetve Kelly Nippertől egy Wigman-tánc remake-et (a *Hexentanz*t), hanem Gret Palucca-fényképeket, Valeska Gert-táncfilmet, Adolf Koch-könyvet is, ellenben több ismert amerikai alkotó (Ruth St. Denis, Ted Shawn, Hanya Holm) kimaradt a válogatásból. Tették ezt úgy, hogy még a kevésbé ismert európai táncművészek, mint a román származású Lizica Codreanu (Codreanu), vagy a korabeli olasz táncművészet is képviselve volt. A Bauhaus, illetve Alwin Nikolais hangsúlyos szerepeltetése viszont mindkét szempontrendszer szerint indokolt, hiszen Nikolais egyike volt az amerikai származású, Franciaországban alkotó koreográfusoknak. A posztmodern tánc válogatása – Anna Halprintől a *Parades and changes. Paper Dance* (1965), Cunninghamtól néhány film, köztük a híres, Andy Warhol által tervezett felhődíszlettel előadott *Rainforest* (1968) – szintén mindkét kultúrkör szempontjából megalapozottnak látszik, bár mint fent jeleztük, ez a rész már kissé kaotikusra és túlméretezettre sikerült. A kortárs táncnak mindezek után igen szűkre szabott tere maradt: Pina Bausch, Jérôme Bel, William Forsythe, Anne Teresa de Keersmaeker és Jan Fabre még hozzávetőlegesen sem képviselheti a kortárs tánc teljes palettáját, még ha ezt a hiányt a filmvetítésekkel és táncelőadásokkal a kurátorok részben pótolták is. Annak ismeretében sem indokolt a szelekció, hogy e fenti alkotók igen népszerűek a francia táncéletben: Anne Teresa de Keersmaeker rendszeresen fellép Franciaországban, Thierry de Mey<sup>6</sup> kurzusokat tart a Centre national de la danse-ban, kiállítást rendeztek neki Enghien-les-Bainsben, s Jan Fabre tanítványai számára egyenes út vezet az elismert táncszínházakba. Az amerikai (vagy esetleg a kanadai) kortárs tánc szűk keretek között történő bemutatását, mondhatni hiányát a tárlaton – a bevezetőben ismertetett balettközpontúság ismeretében is – fájónak tartjuk.<sup>7</sup> A kortárs tánc bemutatása ezen túlmenően is problémásra sikeredett: a kurátorok a kiállítóteren belül, szétszórva helyezték el az alkotókat. Miközben alapvetően kronologikusan haladtak, a Forsythe improvizációs technikáját ismertető filmet (2011), a testek térben való mozgásának geometriájára irányuló kísérleteit, Nizsinszkij rajzai mellé; Pina Bausch *Tavaszi áldozatát* Kurt Jooss *Zöld asztalához*; Anne Teresa de Keersmaekernek Thierry de Meyjel közös, *Silence et water* című filmjét (a *Counter phrases* részlete, 2000) pedig a Monte Verità mellé

<sup>5</sup> Lásd Nancy REYNOLDS–Malcolm McCORMICK: *No Fixed Points. Dance in the Twentieth Century*. New Heaven, Yale University Press, 2003. 424–492. Itt az európai új táncok bemutatása a minimálisra szorítkozik. A kortárs tánc legfontosabb alkotóit felsoroló Rosita BOISSEAU: *Panorama de la danse contemporaine, 100 chorégraphes* (Paris, Textuel, 2008) című könyve, illetve a Martha BREMSER szerkesztette *Ötven kortárs koreográfus* (Budapest, L'Harmattan, 2009) összevetése is hasonló kulturális különbségekre mutat rá.

<sup>6</sup> Thierry de Mey zeneszerző, filmrendező, Anne Teresa de Keersmaeker állandó munkatársa, aki a zene, a tér, a mozgás és a numerikus jelek kapcsolatát kutatja.

<sup>7</sup> Forsythe-ot amerikai származása ellenére, mivel alapvetően Európában él és dolgozik, nem tekintem amerikai alkotónak.

helyezték, alaposan feladva a leckét a táncban nem járatos látogatóknak. A kurátorok nyitottságát jelzi, hogy a kortárs táncban a populáris táncok hatásával is foglalkoztak. Azonban egy másik fontos kortárs hatásról megfeledkeztek: így joggal merül fel a kérdés, hogy ma, amikor a kortárs tánc eklektikus világában, Franciaországban különösképpen jellemző, hogy a kisebbségi származású vagy az Európán kívüli kultúrákból érkező koreográfusok műveikbe belecsempézik saját identitásukat, anyaországuk nemzeti mozgáskincsét, e jelenséget miért nem mutatta be a tárlat?

Összegezve, a Centre Pompidou egy régóta fennálló hiányt pótoló tudományos személetű, átfogó kiállításával. Érdemei vitathatatlanok. A tánc és a képzőművészet kapcsolatát festmények (Henri Matisse, Sonia Delaunay, André Derain, Ernst Ludwig Kirchner), grafikák (Theo van Doesburg), akvarellek (Kandinszkij), szobrok (August Rodin) és kosztümtervek (Leon Bakst, Constantin Brâncuși) sokaságával támasztotta alá. Azonban túl nagy feladatra vállalkozott, az 1960-as évekig elérve mind a kurátorok energiája, mind a kiállítótér fogyni látszott. Ettől kezdve a bemutatott anyag sem mindig felelt meg az eredeti koncepciónak (a tánc és a képzőművészet kapcsolatának). Ráadásul a látogató kevés információt kaphatott arról, hogy hol keresse a képzőművészeti jelenségeket, párhuzamokat az 1960 utáni táncalkotásokban.<sup>8</sup>

*Vincze Gabriella*

<sup>8</sup> Ezt a megállapítást személyes élményekre, a látogatók értetlenségére is alapozom.

# Megjegyzések

## a *Mozdulat – A magyar mozdulatművészet története és kapcsolatai 1902 és 1950 között* címmel megrendezett tudományos kiállítás és szimpózium anyagához

A kiállítás 2012. június 28. és szeptember 9. között volt látható, a szimpózium megrendezésére pedig 2012. szeptember 7-én került sor az Iparművészeti Múzeumban. A szimpózium előadásai megjelentek: *Mozdulat – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*. Szerk. BEKE László–NÉMETH András–VINCZE Gabriella. Budapest, Gondolat, 2013.

A 20. századi magyar mozdulatművészeti örökséget a hazai tudományos műhelyek és az önálló kutatásokat végző szakemberek mutatták be a tánc szerelmeseinek nagy örömeire. A szimpózium és a kiállítás tükröt tartott a mozdulatművészet sokszínűségének, ugyanakkor annak elmentmondásuktól sem mentes epizódjainak is. A mozdulatművészet igazi üzenetét évtizedekig méltatlanul elhallgatták a magyar táncművészeti és táncpedagógiai hagyományban. A kiállítás képanyaga a mozdulatművészet vér szerinti és szellemi örököseinek visszaemlékezéseit és a témával foglalkozó hazai történészek, szociológusok, művészettörténészek, pedagógusok, bábművészek eddigi kutatásait foglalta keretbe. A kiállítás dokumentumainak és képanyagának rendszerezése Beke László koncepciójának, Vincze Gabriella kurátornak, valamint az Orkesztika Alapítvány – MOHA – Mozdulatművészek Háza – Mozdulatművészeti Gyűjtemény vezetőjének, Fenyves Márknak köszönhető. A képzőművészet és a tánc iránt elkötelezett szakemberek kitűnő érzékkel válogatták össze a két világháború közötti mozdulatművészet személyiségeinek, kapcsolatrendszereinek és szellemi örökségének relikviáit és üzeneteit. A tárgyi emlékek és a visszaemlékezések az egykori alkotó közösségek titokzatos belső világába engedtek betekintést. A program végére kirajzolódott egy különleges összművészeti (*Gesamtkunst*) áramlat, amely nem ismert műfaji, térbeli és időbeli korlátokat. Törekvései mögött egy sajátos életfilozófia (*Lebensphilosophie*), élet-szemléletbeli változás (*Lebensreform*) állt, amely a zsidó-keresztény kultúra és az orientalista hagyomány helyenként eklektikusnak tűnő, mégis értékes kulturális örökségeként hagyományozódott az utókorra. A magas művészetként számon tartott akadémiai táncban a professzionális gyakorlat mögül sokáig hiányzott a tudományos reflexió. A tánc filozófiájára, esztétikájára, személyiségformáló erejére mégis szükségünk van, bár eltérő indíttatásból és felhasználói szinten, ennek ellenére kevesen akarnak és tudnak beszélni róla. Ugyanez a paradoxon rajzolódik ki a mozdulatművészet megfoghatatlanságát hangsúlyozó okfejtésekben. Az ellentmondás hátterében a ritualitásban és a szakralitásban gyökerező tánc „művészetté válása”, majd „profanizálódása” áll. Hozzájárul még a táncot kísérő érzelmek kavalkádja, szín- és formagazdagsága, amelyet igen nehéz szavakba önteni. A jövőben a táncelméleti és a táncpedagógiai alapkutatásokat felhasználó tudományos megközelítésektől éppen ezért jelentős változást remélünk.

A mozdulatművészet újralfedezése ismeretlen perspektívákat nyithat számunkra. Bízunk egy olyan paradigmaváltásban, amely megváltoztatja a következő generáció gondolkodását.

A kiállításon és a szimpóziumon bemutatott művészek bebizonyították a tánc képesség- és készség-, valamint személyiségfejlesztő hatását. (Különös tekintettel a mozgás megfigyelésére; a testet felszabadító tánc erejére; a tánc individualizáló szerepére; a testtudatos táncos mozgás felfedezésére; a helyes légzés alkalmazására; az energia és a dinamika összefüggéseire; az idő és a ritmus fogalmának megértésére; az emocionális folyamatok megélésére; a kooperatív és konstruktív alkotómunka örömére; az alkotófolyamat köré fonódó tabuk ledöntésére.) Általuk a mozgás rutinossá, a táncos attitűd látványossá, a testi emlékezet éberré, a testnyelv pedig tudatossá vált.

A szimpózium előadásaiból megszületett tanulmányok tematikusan csoportosíthatók. 1. Az életreform-törekvésekhez kapcsolódó mozdulatművészeti hagyomány társadalomtörténeti és társadalomszociológiai háttere; 2. a mozdulatművészet multimediális, interdiszciplináris, multikulturális és intermedialis kapcsolatrendszere; 3. a forráskutatásra támaszkodó visszaemlékezések és egyes életművek bemutatása.

## **Az életreform-törekvésekhez kapcsolódó mozdulatművészeti hagyomány társadalomtörténeti és társadalomszociológiai háttere**

Beke László művészettörténész (MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Magyar Képzőművészeti Egyetem) *Művészet-e a mozdulatművészet? – művelődéstörténeti szerepek* című előadása a két világháború közötti mozdulatművészeti és a kortárcsúcs irányzatok szerteágazó kapcsolatrendszerének áttekintésével foglalkozott. Nem csupán elemezte a többi társművészettel (zene-, báb-, képzőművészet, filmművészet) szoros szimbiózisban fejlődő iskolák jellegzetességeit, hanem társadalom- és művelődéstörténeti szempontból is megvilágította a korszakot, amelyben a rokoni, baráti szálak szövvényes hálójának, a filozófiai, esztétikai kérdésfeltevések, definíciók és megközelítések ismerete nélkül nehéz lenne eligazodnunk.

Németh András tanszékvezető egyetemi tanár (ELTE PPK Pedagógia-történeti Tanszék, Magyar Táncművészeti Főiskola, Pedagógiai Tanszék) *Életreform-törekvések és táncpedagógiai reformok a 20. század első felében* című előadásában a recepciós és a hatástörténeti összefüggések figyelembevételével elemezte a 19. század végétől szárbá szökkenő életreform-törekvéseket. A szerző rávilágított a különféle iskolák szellemi holdudvarára, a kapcsolódó nemzetközi irányzatok hatásmechanizmusaira, amelyek meghatározták a hazai és a külföldi reformpedagógia arculatát. Az előadás egyik erőssége annak a filozófiai és kultúrkritikai szemléletváltozásnak a bemutatása, amelyet több évszázados folyamat előzött meg. Gyökerei visszanyúlnak a felvilágosodásig és a romantikáig, majd elágaznak a klasszikus német filozófia, a pesszimizmus, illetve az életfilozófiák irányába (képviselve ezzel a magára maradt ember „önmegváltásának” számos kísérletét).

Boreczky Ágnes főiskolai tanár (ELTE PPK, IPPK) *Más művészet – új közönség. A mozdulatművészet és a korabeli társadalom* című előadásából családtörténeti, szociológiai adatokkal és tényekkel lettünk gazdagabbak, amelyek tovább erősítették a mozdulatművészeti iskolák és személyek szoros kapcsolatrendszeri hálóját. A szerző bebizonyította, hogy a mozdulatművészet

a 20. század szinte minden jelentősebb szellemi áramlatához kötődött. A csoportok közötti érintkezés pezsdítően hatott a kor művészeti irányzataira. A hálózat kutatási megközelítés lehetővé tette, hogy a mozdulatművészet társadalmi tere körüli szellemi tér is világosabban kirajzolódhasson.

Detre Katalin társadalomtörténész (ELTE BTK, doktorandusz) az újkori sportmozgalmak, az arisztokraták körében népszerű sportélet elemzésével és a testgyakorlással foglalkozó korabeli hazai irodalom ismertetésével vezette be *Testkultúra, életreform, egészség, szépség, szabadidő* című előadását. A szerző az alternatív testművelési rendszerekkel foglalkozva a testkultúra-mozgalmon belül négy jelentősebb áramlatot írt le (ritmusmozgalom, ázsiai testgyakorlatok, fény és levegő-mozgalom – Freie Körperkultur, erő és szépség – fitness- és body building-mozgalom). A ritmusmozgalom figyelemre méltó módszertani elmélettel és gyakorlattal rendelkező irányzatokat takar (delsartizmus, az amerikai szabad tánc, Hedwig Kallmeyer-féle harmonikus vagy esztétikus gimnasztika, a Mensendieck által kidolgozott női torna, az antropozófia talaján született euritmia mozgásrendszer). Az ázsiai testgyakorlatok szellemiségének szinkretizmusa egyesítette magában a távol-keleti és ezoterikus testművelést, valamint a hinduizmus, buddhizmus, illetve a teozófia filozófiáját.

## **A mozdulatművészet multimediális, interdiszciplináris, multikulturális és intermediális kapcsolatrendszere**

Fügedi János tánckutató, tudományos munkatárs, egyetemi docens (Zenetudományi Intézet, Magyar Táncművészeti Főiskola) *A Lábán-kinetográfia a Szentpál-iskolában* című előadása Szentpál Olga mozdulatművész kinetográfiai munkásságát elemzi. A kutatásból kiderült, hogy Szentpál joggal vonulhatott be a magyar mozdulatművészet „tudós nőinek klubjába”, ahol méltó helyet foglalt el Dienes Valéria és Berczik Sára mellett. A notációtörténeti bevezetésből megtudhattuk, hogy a Lábán-kinetográfia megjelenése az 1930-as évek végére tehető Magyarországon. A lábáni táncjelírás (kinetográfia) módszerét Szentpál nemcsak adaptálta és értő szemmel fejlesztette tovább, hanem át is adta ismereteit a tehetségesebb növendékeknek. A tanulmány szerzője megemlékezett a kinetográfiai hagyományt őrző egykori tanítványokról: Lőrinc Györgyről és Merényi Zsuzsáról (a Magyar Állami Balettintézet alapítóiról), továbbá a testtechnikákról, a történelmi társastáncokról, a néptáncról és a koreográfjáról. Szentpál Olga kutatási eredményeit, tudományosan megalapozott rendszerét azóta sem sikerült felülmúlnia az utókornak.

Tészabó Júlia (ELTE PPK Pedagógiatörténeti Tanszék) *Mozdulatművészet és tánc a baba- és bábművészetben* című előadásában szép ívet írt le. A szerző végigkövette a keleti színház-történeti hagyomány újraéledését a 20. századi bábművészetben, annak ellenére, „hogy mi Európában – az évszázadok alatt teljesen elveszítettük a képességünket az ősi színházművészet komplexitásának a befogadására”.<sup>1</sup> Nagyszerű volt, amikor a komplex zene, tánc-, báb-, színház hagyománya újra létjogosultságot nyert, és el tudta fogadtatni gazdag formanyelvi sokszínűségét. A változatosság a kor más művészeit (irodalmárokat és képzőművészeket egyaránt) magával ragadta. Az Európában marginálisnak számító bábműfaj (Lotte Pritzel) a kor meghatározó alkotóművészeit, például ismert táncosait is magához édesgette. Niddy Impekoven és Anita Berber a tánc formanyelvének segítségével a valóságban is életet leheltek a Pritzel-

<sup>1</sup> Ronald KURT: *Indien und Europa – Ein kultur- und musiksoziologischer Verstehensversuch*. Bielefeld, Transcript, 2009. 38–40.

babákba. A kor hangulatát tükröző bábelőadások szövegeknyveit népszerű írók (Rainer Maria Rilke, Oskar Schlemmer, Németh Antal) fogalmazták meg művészi módon. Lényeges, hogy a képzőművészeket sem hagyta hidegen a bábművészet fejlődése. Marie Vassilieff, Natalia Goncsarova és Mihail Larionov is avantgárd stílusú figurákkal és maszkokkal lepték meg a közönséget. Paul Poiret divattervező tervezőiskolájával és az *Atelier Martine* nevű műhely megnyitásával közvetlenül is hozzájárult a művészeti nevelés újabb kísérletéhez. Számos magyar művész: Blattner Géza, Ábel Frigyes, Detre Szilárd is megérezte a műfajban rejlő kiaknázatlan lehetőségeket, és népszerűsítette a stílussteremtő bábelőadásokat.

Vincze Gabriella művészettörténész (MTA BTK Művészettörténeti Intézet, doktorandusz) *Kelet a magyar mozdulatművészetben* című előadása az orientalista hagyomány szinkretista kísérleteit tárta elénk. A Madzsar-, illetve a Dienes-iskolában a filozófiai gondolkodás a Schopenhauerrel nevelkedett Nietzsche, valamint Bergson hatására erősödött meg, majd teljesedett ki a teozófia tanainak elfogadásában. A hindu és a buddhista filozófia üzenete többnyire csak felszínesen érintette meg a mozdulatművészeti iskolák képviselőit. A főleg Délkelet-Ázsiából származó tradíciók adaptálása a mitológiai hagyomány és a misztériumjátékokhoz hasonló koreográfiák (a teremtésmítoszok, illetve túztánc, tibeti ördögtánc) újraálmódolásában nyert értelmet. Az autentikusabb útkeresésre vállalkozó, filozofikusabb Dienes-iskola az Indiát megjárt művészek, kutatók, orvosok közvetítését tartotta fontosnak, míg a Madzsar-iskola egzotikus fűszerként használta a keleti világ hangulatát. Az előbbi a filozofikus gondolkodásra hatott termékenyítően, az utóbbi emóciókat váltott ki és inspirálta a dinamikus és a vibráló alkotások megszületését. A két irányzat mellett a szórakoztató táncműfajok rajongóinak meg kellett elégednie a Keletet szerényen ismerő, mégis stílust teremtő művészekkel (Ruth St. Denis, Sent M'ahesa, Sybaris de Severas).

## A forráskutatásra támaszkodó visszaemlékezések és életművek bemutatása

Fenyves Márk mozdulatművész, orkesztész, mozdulattörténész (Orkesztika Alapítvány – MOHA – Mozdulatművészek Háza – Mozdulatművészeti Gyűjtemény, Dienes Valéria mozdulat-hagyatékának gondozója) *Orkesztika és Dienes Valéria, Berczik Sára és a Berczik-iskola* című előadása személyes hangvételű visszaemlékezésként hangzott el egykori mestereiről. Berczik Sára életművét az intellektuális megközelítés, a módszeres gyakorlat harmóniája, az esztétikum keresése, a magas fokú zenei műveltség, az értő és megértő, kreatív, inspiratív mozgás hatotta át. A ritmikus sportgimnasztikát megalapozó írásai a zene és a mozgás segítségével navigálják a pedagógusokat a tánc tanításában. Dienes Valéria élete és munkássága igazi példa volt kortársai számára. Nem csupán megtapasztalni, élvezni akarta a tánc pillanatait, hanem érteni és közvetíteni is kívánta tanítványainak a táncról szerzett tudását. Külföldi tanulmányútjain felismerte a táncelméleti tudás (a zene, a tánc történet, a koreográfia) alapjainak szükségességét, amelynek elsajátításához a matematika, a filozófia, az esztétika elengedhetetlen. S a kétféle tudásbázis értő kezekben a tánc formanyelvének gazdagodását eredményezte. Berczik és Dienes gondolkodásmódjában a szabályozott, rendszerező, szintetizáló és teremtő erő egyaránt fontos szerepet játszott. Módszertanuk, szellemiségük és szakmai sikereik összeforrtak a mozdulatművészetről alkotott idealizált képpel.



Lőrinc Katalin táncművész, egyetemi docens (Magyar Táncművészeti Főiskola) *Egy örökség birtokában: Lőrinc György és Merényi Zsuzsa* című előadása nem nevezhető egyszerű visszaemlékezésnek. A táncszakíróvá és kritikussá érett táncművész Lőrinc Katalin megélt szakmai tapasztalatai tükrében állított méltó emléket szüleinek, a 20. századi táncművészet és táncpedagógia két kivételes *doyen*jének. Lőrinc György és Merényi Zsuzsa szakmai sikerei közé nem csupán a nevükkel fémjelzett Állami Balettintézet sorolható, hanem az a komplex oktatói-nevelői munka is, amelyet a mozdulatművészetben is jártas két balettmester felvállalt. Mindketten hozzájárultak ahhoz, hogy a hazai klasszikus balettművészet a Vaganova-technika kristálytiszta adaptálása mellett egyedi szín- és formavilággal gazdagodhasson. S ez a változás még a politikailag legnehezebb időkben is felhívta magára a nemzetközileg elismert koreográfusok és a közönség figyelmét.

Lőrincz Viktor jogász, művészettörténész *Párhuzamos életrajzok: Kemény Ferenc – a sport, a pedagógia, a pacifizmus és a művészet kapcsolódó hálózatai* című előadása az újkori olimpia-történet és az európai oktatásügy egyik karizmatikus alakjának állított emléket. Figyelme nem csupán a sport- és az olimpiai mozgalom eseményeire terjedt ki, hanem a mentálhigiénéjára, továbbá a pedagógiára is. A forrásfeldolgozás Kemény levelezésére támaszkodik, akinek személyiségét és munkásságát illetően számtalan tisztázatlan pont fedezhető fel, kezdve a szabadkőművesség iránti vonzalmától a Pierre de Coubertinhez fűződő szakmai, illetve személyes kapcsolatain keresztül a halálát megelőző eseményekig. Kemény tudománytörténeti eredményei is vitathatatlanok. Írásai, tanulmányai hatása túllépett határainkon, s ezt nem csupán a befolyásos nemzetközi szervezetekben értékelték, hanem tudományos körökben is, mivel Nobel-díjra is előterjesztették.

*Mizerák Katalin*

## In memoriam Kármán Judit (1933–2011)



Kármán Judit 1996 júliusában, a család tulajdona

A ritmikus gimnasztika atyja, Emile Jaques-Dalcroze sokszor hangsúlyozta, hogy módszereinek lényegét csak azok érthetik meg, akik belülről közelítenek hozzá, azaz személyesen is kipróbálják és átélik azt.<sup>1</sup> A Budai Táncklubban, népszerű nevén a „Kapás utcában” Berczik Sára és Hajós Klára óráin az én generációm még megtapasztalhatta ennek az egyedülálló zene- és mozgáspedagógiai módszernek a személyiségre gyakorolt hatásait. A két debreceni mozdulatművész, mesternő és tanítványa, a húszas években különböző külföldi és magyar iskolákban ismerkedett meg Isadora Duncan, Elisabeth (ismertebb nevén: Bess) Mensendieck és Dalcroze mozgásrendszerével. Berczik Sára 1932-ben saját iskolát nyitott Budapesten, ahol először tanítványa, majd hosszú évekre munkatársa lett Hajós Klára. Módszerük azonos alapokra épült, az anatómiai szempontból pontos és differenciált, ritmikailag igényes és változatos gyakorlatokat élő zenével, zongorakísérettel végeztük. A gyökerek közösek voltak, de mindkét tanár, a mozdulatművészet többi nagy egyéniségéhez hasonlóan, egyéni, senki mással össze nem téveszthető stílust dolgozott ki.

Az esztétikus gimnasztika<sup>2</sup> az évek során nélkülözhetetlen része lett az életemnek, de igazán Klári néni, majd Sári néni halálakor tudatosodott bennem, mekkora veszteség a műfaj eltűnése. Megpróbáltam megfogalmazni, először a magam számára, hogy mi ennek a mozgásnak a sajátossága, és minél többet tudtam meg róla, annál világosabbá vált, hogy hihetetlenül gazdag és izgalmas múlt áll mögötte, melynek tárgyi és szellemi értékeit meg kell őrizni. Keresni kezdtem a tanúkat: táncművészeket, tanárokat, tanítványokat, és kiderült, hogy léteznek még műhelyek a Kapás utcán kívül is, ahol a mozdulatművészet különféle irányzatai alapján tanítanak mozgást. Az egyik ilyen műhelyben, az Orkesztika Alapítvány Mozdulatművészeti Stúdiójában találkoztam 2006 tavaszán először Kármán Judittal, az Egészségügyi Főiskola Fizioterápiai Tanszékének adjunktusával, aki akkor táncosoknak tartott alapozó tréninget.

<sup>1</sup> Marie-Laure BACHMANN: *Dalcroze Today: An Education Through and Into Music*. Oxford, Clarendon, 1993. 23.

<sup>2</sup> Berczik Sára így nevezte mozdulatművészeti rendszerét.

Kármán Judit többféle mozgásrendszer tapasztalatának birtokában fordult a gyógyító mozgás felé. Közvetlenül a második világháború után Kállai Lili, majd Berczik Sára magániskolájában tanult. 1948-ban részt vett az utolsó mozdulatművészeti tanárképző tanfolyamon, ahol többek között Berczik Sára, Szentpál Olga, Szentpál Mária, Hirschberg Erzsébet, Rábai Miklós, Molnár István, Szalay Karola tanította. Az 1949-ben kapott, nyilvános tánctanításra jogosító diplomát azonban félre kellett tennie, hiszen a magániskolákat megszüntették, az állami oktatásból pedig kiszorították a műfajt.<sup>3</sup> Ekkor ő még nem akart elszakadni a tánctól: először a néptánc irányába indult. Több tanfolyam elvégzése után felvették az Államvédelmi Hatóság táncegyüttesébe, emellett színházi fellépéseket és oktatást is vállalt. Később művészitorna- és balettoktatói oklevelet szerzett, mégsem találta helyét az ötvenes évek táncéletében. Ezután talált rá a gyógytornára, nem véletlenül, hiszen ebből a sokgyökerű, komplex mozgásrendszerből több irányba vezetett az út.

A gyógytorna önálló hivatássá válása Európa sok országában, így Németországban és Franciaországban is a második világháború után kapott új lendületet. Magyarország ekkor elszigetelt helyzetében csak a saját hagyományaira támaszkodhatott. Nálunk 1945 előtt nem volt szervezett, államilag elismert bizonyítványt adó gyógytornászképzés, viszont a mozdulatművészeti magániskolák tananyagának egyik alappillére volt Mensendieck higiénikus gimnasztikája, amely alapvetően a civilizációs ártalmak kiküszöbölését célozta, így a magyar gyógytorna a mozdulatművészet alapjaira építkezett. A mozdulatművészek, köztük Kármán Judit is, mind az oktatás megszervezésében, mind a tananyag összeállításában, mind a terápiás munkában vezető szerepet játszottak. Kármán Judit a fiatalabb nemzedék tagjaként a kilencvenes évek végéig sokat tett azért, hogy a magyar gyógytorna nemzetközi elismerést kivívó, egyetemi diplomát adó hivatássá váljon. Nyitott volt az új irányokra, ugyanakkor kutatta a gyökereket is. Egy dániai tanulmányút során Mensendieck-tanfolyamon vett részt. Hazatérése után az eredeti alapokhoz visszanyúlva egyrészt megújította az idők során deformálódott Madzsar-rendszert, másrészt Berczik Sára esztétikus testképző rendszerével bővítette a főiskolai oktatás anyagát. Rendszerének lényegét így foglalta össze könyvében: „Az esztétikus testképzés megtartja Mensendieck szemléletét és a Madzsar-rendszer korrekciós, egészségügyi gondolkodásmódját. Mégis túllép mindezekon, önálló formastílussal dolgozik, és követi az esztétikai törvényszerűségeket, amennyiben a mozgásokat, mozdulatokat a tér–idő–erő összefüggéseiben vizsgálja. [...] Elsődleges célja a mozgáskészség kialakítása, mely kinesztézián keresztül jut el a tudatos izomműködésig. Abban különbözik más funkcionális és higiénikus moz-



Kármán Judit néptáncos kosztümben,  
1950-es évek, a család tulajdona

<sup>3</sup> Lásd LENKEI Júlia: Volt egyszer egy táncnevelési szak. In: *Színház és politika. Színháztörténeti tanulmányok. 1949–1989.* Szerk. GAJDÓ Tamás. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2007.



Kármán Judit gyógytornát tanít az Egészségügyi Főiskolán,  
1980-as évek, magántulajdon

gásrendszerektől, hogy a testet esztétikus és természetes formában dolgozza ki. A mozgásfolyamatokat elemző módon közelíti meg, variációs lehetőségekkel gazdagítva a gyakorlatanyagot. Pozitív pszichés hatása több tényezőtől tevődik össze. A tanulási folyamat során kialakul egy olyan testtudat, amelynek birtokában kontrollálni tudjuk mozdulatainkat, uraivá válhatunk saját testünknek. A zenére végzett mozgás öröme sikerélményt ad. Inspiratív tanításra és a gondolkodás sokféleségére nevel. Lehetőséget ad az önkifejezésre és a fantázia szabadságának érvényesülésére.”<sup>4</sup>

Kármán Judit a kilencvenes évek végén ismét kapcsolatba került a táncművészettel, amikor részt vállalt a Magyar Mozdulatkultúra Egyesület és a mozdulatművészeti oktatás újjáélesztésében. Nem rajta múlt, hogy a kezdeményezés nem lett igazán sikeres. Csak remélni lehet, hogy törekvései nem voltak hiábavalók. Szakkönyvei, jegyzetei az egyetemi képzést segítik, egy részük (mint a François Delsarte-ról írt könyve) ma még kiadatlan. A vele készült interjú, amelynek részleteit az alábbiakban közöljük, arról tanúskodik, hogy személyében a gyógytornász szakma kiváló tanárt és szakembert, a magyar mozdulatművészet pedig lelkes hívét és avatott képviselőjét veszítette el.

*Detre Katalin*

<sup>4</sup> KÁRMÁN Judit: *Módszerek múltja és jelene. A funkcionális és analitikus testképzéstől a komplex esztétikus mozgásig.* Budapest, A Magyar Mozdulatkultúra Egyesület Mozdulatművész Pedagógusképző Tanfolyamának tanjegyzete. 1995. 41–47.

# „A mozdulatművészet hivatalosan nem létezett többé”

*Interjú Kármán Judittal*

## Tánc

*Detre Katalin:* 1933-ban születtél. Mesélj néhány szót a csaláodról – kik voltak a szüleid, honnan indultál?

*Kármán Judit:* A szüleim polgárok voltak, de az égvilágon semmi közük nem volt sem a mozgáshoz, sem a művészethez, sem a tánchoz. Nekem a háború szörnyű évei után tetszett meg a mozgás. A házukban lakott egy idős balerina, és anyuval elmentünk hozzá, mert valami ilyesmit szerettem volna csinálni. Tizenkét éves voltam. Megkérdeztük, hogy szerint hol tudnék balettozni. Mire azt mondta, hogy sehol, mert az én koromban már nem lehet elkezdni. Akkoriban ez a válasz sok szenvedést okozott. Azt ajánlotta, hogy próbálkozzam egy mozdulatművészeti iskolában.

Már nem is tudom, hogyan kerültem Kállai Lili iskolájába.<sup>1</sup> Körülbelül egy évet töltöttem el nála. Tulajdonképpen jólesett az a mozgás, csak valahogy keveselltem. Sokat táncoltunk, különböző kifejező mozgásokat végeztünk, kicsit „proletkult” volt. Annak idején így hívták az olyan jellegű mozgásokat, amelyek pillanatnyi, demonstratív mozdulatokból álltak, mint például „cipelek egy zsákot”, „most azt a zsákot leteszem”. Ezenkívül sokat szaladgáltunk, ugrottunk. Megjegyzem, Fáy Mária, aki balettmester lett a londoni Royal Academyben, szintén Kállai Lilinél tanult. Majd egy alkalommal hívtak, hogy menjek el [Berczik] Sárkához.<sup>2</sup> Odakerültem, bejártam egy-két órára, és [a két iskola közötti] óriási különbséget már az a kislány is megérezte, aki akkor voltam: hogy Berczik Sáránál egy nehéz, szabályozott technikáról van szó.

*D. K.:* A Kállai Lili-féle módszer csak improvizációkból állt?

*K. J.:* Igen, főként improvizáltunk, bár voltak mensendieckes és magyaros gyakorlatok is, taps és zenei ritmusok. De azért nem esküszöm meg rá, hogy ennyi volt az egész, hiszen tizenkét

<sup>1</sup> Kállai Lili (1900–1996) mozdulatművész, koreográfus, táncpedagógus. A Zeneakadémia zongora tanszakán szerzett diplomát, később Freund Ernőnél tanult Dalcroze-módszert, vagyis a zenepedagógia felől közeledett a táncművészet felé. A húszas években külföldön több híres mozdulatművésznél tanult, többek között Rudolf Laban és Mary Wigman módszerével is megismerkedett. 1922-ben nyitotta meg saját iskoláját Budapesten. A laikusképzés mellett tanár- és művészképzéssel is foglalkozott. Iskoláját 1950-ig, a mozdulatművészet betiltásáig működtette.

<sup>2</sup> Berczik Sára (1906–1999) mozdulatművész, zene- és táncpedagógus, művészi torna mesteredző. Perczel Karolánál és Nirschy Emiliánál klasszikus balettet tanult, majd Ausztriában megismerkedett a mozdulatművészet több irányzatával. 1922-től önálló koreográfiákkal jelentkezett. A fellépések mellett diplomát szerzett a Zeneakadémián. 1932-ben önálló iskolát nyitott, ahol tanárképzés is folyt. A mozdulatművészet betiltása után a Testnevelési Főiskolán a ritmikus gimnasztika válogatott mesteredzője és koreográfusa lett. Emellett a Színház- és Filmművészeti Főiskolán művészi mozgást tanított.

éves voltam! Kezdetől fogva el akartam onnan menni, pláne amikor megláttam, hogy Sári néniénél mi van. Leesett az állam. Ott tanítottak a nagyok, akik fantasztikusan tudtak: Szöllősi Ági, E. Kovács Éva.<sup>3</sup> Végül elhagytam Kállai Lilit.

*D. K.:* Megfogalmazná kicsit pontosabban, hogy mi volt a különbség a Kállai-féle és a Sári néni-féle mozdulatművészet között?

*K. J.:* A Kállai Lili-féléről olyasvalakit kellene megkérdezni, aki hosszú időt töltött nála. Én mindig dacos kislány voltam, és ha valamit nem bírtam, akkor azt nem bírtam! És én nem bírtam Kállai Lilit. Az első óra után megkértem Sári nénit, hadd járjak hozzá.

*D. K.:* Hol volt Sári néni órája?

*K. J.:* A Szent István parkban, a lakásán.

*D. K.:* Emlékszel esetleg, melyik részen?

*K. J.:* Kérlek szépen, persze! A park végéből, a Dunapark Kávéház mellett kellett bemenni, egyet fordulni, kicsit továbbmenni, és ott volt a ház, pontosan Budára nézett. Háromszobás lakás volt, az egyik szoba volt az öltöző, a középső szoba volt a tréning-szoba, a harmadikban lakott Sárika férje.<sup>4</sup> Ez volt az iskola, mert a Teréz körútít lebombázták.

Sárikánál ragadtam. 1945-től 1948-ig jártam hozzá, amikor jöttek az első hírek, hogy be fogják tiltani az egész mozdulatművészetet, a tanfolyamokat is. Ekkor még egyszer, utoljára felvetődött a minisztériumban a gondolat, hogy kellene csinálni egy utolsót, de összesűrítve, tehát nem három évre elhúzva, hanem egy év alatt, reggeltől estig! Éppen bekerültem a legeslegutolsóba, 1949-es diplomával, ez volt az utolsó mozdulatművészeti tanfolyam.<sup>5</sup> Én voltam a legfiatalabb. Olyanok tanítottak és olyanok vettek részt a tanfolyamon, akik nem tudták, hogy mi lesz velük azután. És kik tanítottak? Ez leírhatatlan. Nem lehetett tudni, hogy mi lesz, akkor jött a nagy változás. Az összes tanáromat nem biztos, hogy fel tudom sorolni: a mozdulatművészetet Szentpál Olga, Szentpál Mária, Hirschberg Erzsébet tanította, ő a Dienes-vonalon volt, a balettet Szalay Karola, a néptáncot Rábai Miklós és Molnár István tanították.<sup>6</sup> Molnár István<sup>7</sup> csodálatos, híres néptáncgyűjtő volt, egészen kiváló. Akkoriban két irányzat volt a néptánc területén, amit ők ketten képviseltek, Rábai és Molnár, később csak Rábai maradt, mert Molnár kiöregedett. Akkoriban táncírást is tanultunk, Lugossy Emma tanította.

<sup>3</sup> E. Kovács Éva (Elek Jenőné, 1922–) Dienes Valéria, majd Berczik Sára tanítványa, majd ez utóbbinak Szöllősi Ágnessel együtt vezető táncosa. A mozdulatművészetet annak betiltása után ritmikus gimnasztika néven tanítja tovább Mészáros utcai lakásában. Szöllősi Ágnes (1924–2010) Perczel Karola, majd Berczik Sára tanítványa, majd ez utóbbinak vezető táncosa E. Kovács Évával együtt. A mozdulatművészet betiltása utána az Állami Népi Együttes (majd Duna Művészegyüttes) koreográfusa, ugyanakkor a lokálet (Moulin Rouge, Béke) fellendülésekor megrendelésre is készít koreográfiákat. Több helyen tanított, egyebek mellett a Théba Művészeti Szakiskola tánctagozatának vezetője volt.

<sup>4</sup> Pap László katonatiszt volt. Lemondott a rangjáról, hogy feleségül vehesse a zsidó felmenőkkel is rendelkező Berczik Sárát. 1949-ben feleségével együtt kitelepítették. 1952-ben halt meg. (Jós Fruzsina szóbeli közlése alapján.)

<sup>5</sup> Tánc és Mozdulatművészet Tanítóképző Országos Tanfolyam.

<sup>6</sup> A tanárok névsorából itt kimaradt Berczik Sára.

<sup>7</sup> Molnár István (1908–1957) táncművész, koreográfus, néptáncukutató. 1951 és 1955 között a SZOT Művészegyüttesének művészeti vezetője volt.

D. K.: Ez nagyon érdekes. Most jelent meg egy könyv Labanról.<sup>8</sup>

K. J.: Bizony, Lugossy Emma is a Laban-módszert tanulta.

D. K.: És a zenetanítás?

K. J.: Persze, volt zenetanítás is, még politikai gazdaságtan is volt!

D. K.: Ki tanította?

K. J.: Akkoriban volt egy szerelmem, aki a Színművészetire járt, őt bízták meg, hogy nálunk – ugyan nem politikai gazdaságtant, hanem valami szociálpolitikát vagy mit tudom én, mit, mindegy, valamilyen politikai tárgyat – tanítson. Dobai Vilmosnak hívták. Azt hittem, elájulok, amikor megláttam! Azt nem muszáj tudni, hogy egy évvel később a férjem lett. Ilyen is volt. Volt még néptánc Vadasi Tiborral. Nagyjából ők voltak a tanáraink. Egy év leforgása alatt elvégeztük, szépséges diplomát kaptunk, Duka Antalnétól aláírva a minisztériumból. Ekkor lezártam a tanulóéveket, és ki kellett gondolnom, hogy hogyan tovább.

Akkoriban derült ki, hogy a rendszerben nincs helye a mozdulatművészetnek, mert régi, a múlté, dekadens. Jó pár iskola bezárt, egy-két iskola maradt csak, a legtöbben átnyergeltek más területre. Például Szentpál Olga történelmi társastáncot tanított a Színművészeti Főiskolán. Azt hiszem, egyedül Kovács Éva tartotta meg az iskoláját, a többiek mind elmentek a toronvalra, vagy ide-oda. A mozdulatművészet hivatalosan nem létezett többé.

Én pedig ott álltam egy mozdulatművészeti diplomával tizennyolc évesen. Ekkor jött a néptánc, ezt is meg kellett tanulnunk, mert ha az ember akkoriban nem tanult néptáncot, akkor tényleg el kellett tűnnie valahová, egy egészen más szakmába. Kállai Lili is elment valamilyen hivatalnoknak, bezárta az iskoláját. A Népművelési Intézetnél voltak különböző tanfolyamok, amiket elvégeztem, egyet, kettőt, hármat, négyet. Akkoriban virágzottak a néptánc-együttesek, az együttesi élet. Divat volt a vállalatoknál a saját táncsoport, felvételiztem az Államvédelmi Hatóság Táncegyüttesébe, ahová fel is vettek, ott roptam a táncosok között egy évig, emellett tanítottam is a néptáncot. Egy héten egyszer-kétszer járogattam, táncsoportokat vezettem, mert pénzt is kellett keresnem. Tehát mozdulatművészetet Sárinál és ezen az említett [mozdulatművészeti] tanfolyamon lehetett tanulni, majd snitt, és jött a néptánc. A néptánc és a balett, merthogy akkoriban ezt a kettőt kellett csinálni.

D. K.: Végül mégis tanulhattál balettozni?

K. J.: Kérlek szépen, igen, balettet is tanultam! Volt egy négyéves délutáni tanfolyam, ami után felvételt nyertem a Balettintézetbe, az esti iskolára. Ezt a tanfolyamot Hidas Hedvig vezette, akivel korábban együtt jártunk a mozdulatművészeti tanfolyamra.<sup>9</sup> Négy év után kaptam egy balettoktatói diplomát. Ekkor már tudtam balettet és néptáncot tanítani, ekkor férjhez mentem, gyerekeim lettek, így leállt egy kicsit a dolog, bár hívtak sokfelé, például Kovács Éva munkaközösségébe balettet tanítani.<sup>10</sup> Sokan csinálták, de ekkor előjött a makacs énem,

<sup>8</sup> Rudolf Laban (1879–1958) táncos, táncpedagógus, koreográfus, a táncírás korszerűsítője, a ma is alkalmazott Laban-mozgásrendszer kidolgozója. Önéletrajzi írásaiból készült válogatás 2009-ben jelent meg. LABAN Rudolf: *Táncnak szentelt élet*. Szerk. FUCHS Livia, a kísérő tanulmányt írta: FÜGEDI János. Budapest, L'Harmattan, 2010.

<sup>9</sup> A Tánc és Mozdulatművészet Tanítóképző Országos Tanfolyamon végeztek mindketten 1949-ben.

<sup>10</sup> 1945 után a magániskolákat államosították, ettől kezdve munkaközösségként működhetnek tovább, ami jelentősen kisebb autonómiát jelentett a korábbi iskolavezetők számára.

és azt mondtam, hogy nem fogom a szülők kénye-kedve szerint ugráltatni a gyerekeket! Nem fejleszthetek, hanem különböző produkciókra kell betanítanom őket, amire rámegy egy egész félév! Ekkor megtorpantam, és azt mondtam, hogy ezt nem! Eddig tartott az életem egyik része.

## Gyógytorna

*K. J.:* ...és akkor egy véletlen kapcsán megtudták a barátaim, többek között egy orvos barátom, hogy gondban vagyok, és megkérdezte: miért nem jössz el gyógytornásznak? Tudok szólni Mancini néninek [Gál Lászlónénak] az ORFI-ban, gyere el gyógytornásznak!<sup>11</sup>

*D. K.:* Gál Lászlóné Madzsar-tanítvány volt?

*K. J.:* Madzsar-tanítvány. Wald Béláné is, aki szintén az ORFI-ban volt. Ott voltak a [magyar] gyógytorna kezdeteinél, Geguss Kornélia, aki Dienes-tanítvány, tehát orkesztikás<sup>12</sup> volt, szintén. Ők hárman kezdtek el a gyógytorna vonallal foglalkozni.

*D. K.:* Hány éves voltál, amikor elhívtak gyógytornásznak?

*K. J.:* Olyan huszonhét éves korom körül, talán 1957-ben, a gyermekbénulás-járvány időszakában. Akkoriban nagyon sok gyógytornászt vettek fel. Felvételizni kellett, félttem, mert már túlkoros voltam, huszonöt év volt a korhatár, én pedig már huszonhét éves voltam. De Mancini néni egy bűbáj volt, és mondta nekem, hogy „Magát én úgyis felveszem!” Elvégeztem a kétéves iskolát, nagyon örültem neki, bár kritikus szemmel néztem a magyar gyógytornára, mert akkor már sok mindent tudtam. Ugyan nem a gyógytornáról, hanem általában a mozgásról, és voltak is fenntartásaim azzal kapcsolatban, hogy mit hogyan tanítanak.

*D. K.:* Kik voltak a tanáraid?

*K. J.:* Gál Lászlóné, Wald Béláné, Gardi Zsuzsa és Geguss Kornélia.

*D. K.:* Gardi Zsuzsa nem Madzsar-tanítvány volt; ő honnan érkezett a gyógytorna területére?

*K. J.:* Nem tudom, hogy honnan jött, de azt tudom, hogy nagy karriert futott be, Gál Lászlóné őt támogatta, és végül ő lett kinevezve igazgatónak, amikor az iskola átváltozott hároméves főiskolává.

<sup>11</sup> Magyarországon 1945 előtt a gyógytornász tevékenység hivatalosan az orvosi gyakorlat része volt, nem létezett önálló gyógytornász szakemberképzés. Az első hat hónapos tanfolyamot 1952-ben indították. 1955-ben indult meg a kétéves, rendszeres képzés, melyet a gyermekbénulás-járvány nagy gyógytornászígénye tett sürgetővé. Az oktatás első vezetője dr. Wald Béláné volt, ő dolgozta ki a traumatológiai tananyagot. 1957 és 1967 között az iskola vezetője Gál Lászlóné Venetiáner Margit lett. 1966-ban korszerű gyógytornászjegyzetet állított össze, melynek gyakorlatanyaga ma is érvényes. 1975-ben a gyógytornászképzés főiskolai szintre emelkedett az Orvostovábbképző Intézet Egészségügyi Főiskolai Karának Gyógytornász Szakaként. A Szak vezetésével dr. Riskó Tibort bízta meg az Egészségügyi Minisztérium. Helyettese és egyben az operatív vezető Gardi Zsuzsa lett. Ma az egyetemi integráció következtében a Főiskolai, majd Egészségtudományi Kar a Semmelweis Orvostudományi Egyetem része.

<sup>12</sup> Az orkesztikáról lásd bővebben e folyóiratszámunkban Vincze Gabriella tanulmányát.



*D. K.:* Gál Lászlónénak mitől volt ilyen nagy befolyása?

*K. J.:* Mert madzсарista volt, de Waldnak is legalább akkora befolyása volt, mert hol Wald Kata volt az igazgató, hol Gál Manci, ez mindig változott. Kommunisták voltak! Egyrészt Gál Manci Venetiáner-lány volt, Wald Béla pedig kommunista orvos volt, egy kicsit hasonlított Madzсар József esetéhez, mert egyértelműen kommunisták voltak. Nem is nagyon volt más, aki a vezetésbe bele tudott volna szólni. Ők határozták meg a tananyagot is, volt elmélet, volt anatómia, gyakorlat, minden az égvilágon, orvosokat, anatómust hívtak tanítani, majd a végzetek különböző kórházakban helyezkedtek el.

*D. K.:* Te például hol?

*K. J.:* A neurológián, az ideggyógyászatban töltöttem el tizennyolc évet. Akkor úgy hívták, hogy Róbert Károly Közkórház, most pedig a Nyíró Gyula. Volt egy óriási elmeosztály, a valamikori Angyalföldi Tébolyda utóda, idővel különböző részlegeket építettek hozzá. Közben tanítottam a főiskolán, először csak kiküldtek hozzám tanítványokat gyakorlatra, azután behívtak, először félállásra, azután egész állásra, így lettem főiskolai adjunktus.

## A Mensendieck-módszer<sup>13</sup>

*K. J.:* Gyógytornász voltam, és volt egy pályázat, amivel ki lehetett menni Koppenhágába Mensendieck-módszert tanulni.

*D. K.:* Ez mikor volt?

*K. J.:* 1984 körül kaptam egy kéthetes ösztöndíjat. Volt szerencsém megnézni egy ilyen Mensendieck-kurzust, amiből kiderült, hogy Koppenhágában bizony ez egy teljesen külön stúdium. Voltak a fizioterapeuták, és voltak a mensendieckesek.

*D. K.:* Egészen pontosan hol is volt ez így?

*K. J.:* Ez a világon mindenhol így van, én Dániában voltam, de Hollandiától kezdve Amerikán keresztül Norvégiában, Svédországban, mindenhol van Mensendieck-iskola.

*D. K.:* Mondanál pár szót arról, hogy mi az a Mensendieck-iskola és mire használják a gyógytornában?

*K. J.:* „A nagy Mensendieck” kidolgozta, hogy az emberi testtel milyen módon és hogyan kellene helyesen foglalkozni. Elhatárolódott a különböző balettformáktól és egyéb tornáktól, mert nem tartotta egészségesnek azokat. És itt jött az igazi forradalom! Őt tartom a mozgalművészet anyjának, mert felhívta a figyelmet a „spicc” és a többi testtartás káros következményeire. A mozgást, a balettet nem esztétikai szempontból, hanem az emberi test élettani, anatómiai felépítése szempontjából figyelte – hiszen eredetileg orvos volt! Ebből kiindul-

<sup>13</sup> Dr. Elisabeth (Bess) Mensendieck (1866–1959) holland-amerikai orvosnő, az élettani-higiénikus gimnasztikai rendszer, egyben az első női tornarendszer kidolgozója.

va dolgozta ki a Mensendieck-szisztémát, amit később több helyen is tanítottak a világban. Vannak Mensendieck-társaságok, amelyek kapcsolatban állnak egymással, összeülnek, konferenciát tartanak stb. A mensendieckesek a következő tárgyakat tanulják: anatómiát, tornát, magát a Mensendieck-anyagot, élettant, zenét...

*D. K.:* Ennek a módszernek is eleme a zene?

*K. J.:* Nem. De ez egy érdekes dolog, mert tanulnak zenét, de nem azért, hogy felhasználják! Sok felkiáltójelet tegyél oda!!! Mensendieck azt tanítja, hogy nekem, magamnak kell a saját testemet kontrollálnom. Minden, ami azon túl van, az csak zavar. A testemet magamnak kell felfedeznem. Ezért először tükörben kell megtanulni kontrollálni a mozdulataimat, tükör előtt, hátul, oldalt, mindenhol! A begyakorlás után, amikor már tudom, hogy melyik izmom mit csinál, hogyan történik egy hajlás – melyik izommal irányítom a hogyan –, akkor fogom tudni, hogy hogyan kell tartanom magamat. Ha nem mondom el százszor magamnak a hogyan, és közben nem ellenőrzöm a tükörben, akkor ez nem fog menni! A zene pedig elviszi a figyelmemet a hogyanról. Végeredményben Mensendieck meglehetősen ortodox módon a tornát elsősorban a saját test megismerésének tekintette. Idővel a tudatosságra ráépült az esztétikai szemlélet is, így alakult ki az esztétikus gimnasztika. És ettől a szemlélettől lettek a mensendieckesek az ortopédiában, a nőgyógyászatban stb. profik. Kórházakban a fizioterápia mellett is alkalmazzák őket, mensendieckesek is foglalkoznak a szülészetben az anyával, a terhesgondozással, a skoliózissal, mindenféle gerincbajokkal stb.

*D. K.:* Miért maradt ez mégis külön ága a gyógytornászatnak?

*K. J.:* Azért, mert végül is nem olyan, mint a gyógytorna. A gyógytorna sok segédeszközt használ, és nem olyan precíz, mint a mensendieck. Mert a mensendieck alapja, hogy ha állsz, akkor tudnod kell, milyen izmok dolgoznak.

*D. K.:* Tehát a tudatosság áll a központban.

*K. J.:* Az abszolút testtudatosságra nevelés! Pontosan tudni kell, hogy melyik izom mit csinál, és eszerint dolgozni. Hiszen ha nem tudom, hogy ha állok, akkor megfeszítem a combizmomot, és felhúrom a térdkalácsom, akkor abból soha nem lesz egyenes tartás. Tudnom kell, hogy itt meg itt mi mit csinál! Órákat lehet ezzel eltölteni. Persze unalmas akkor, ha nem gondolkodsz, hiszen ehhez a gondolkodás is hozzátartozik. Ezért mondom, hogy ő forradalmár, Mensendieck, nem pedig Madzsar Alice!

*D. K.:* Persze, ő a tanítványa volt.

*K. J.:* Így van, és mindenki, Sári néni is járt mensendieckre, mert forradalmi újítás volt. Aztán, valahogy az idők során elveszett a Mensendieckből kiinduló tudatosság. Kezdetben Madzsar Alice-on és Hajós Klárin keresztül (nem is tudom, kit soroljak még ebbe a stílusba!) még érvényesült, majd valahol átalakult. Mindenki csinálta a magáét. Szentpál Olga, Lili is, Sári pedig abszolút! Ő a tánc felé ment, mert művész volt. Mensendieck viszont orvos volt, anatómus és egy zseni, de a tánchoz nem volt sok köze. Valamennyi esztétikusság azért volt benne, ezt ő úgy hívta, hogy esztétikus gyakorlatok, amiben csinált egy-két táncos mozdulatot, de ennyi. Viszont minden háború előtti mozdulatművésznek kellett mensendieckre járnia, mert

ez volt az alapja mindennek, ebből következően minden tanfolyamnak volt anatómiaórája is természetesen.

A kéthetes koppenhágai Mensendieck-kurzusra visszatérve, borzasztó sokat tanultam! Kaptam egy csodálatos könyvet, amiben a különböző alapok vannak lefektetve. Miután hazajöttem, elkezdtem gondolkodni, hogy jó, Madzsar Alice is valami ilyesmire gondolt, de aztán átalakult, és a gyógytorna is elfajult. Rájöttem, hogy a Mensendieck-módszer csodálatos! Egy gerincferdüléssel lány esetében például a lánynak tudnia kellett, hogy a hátizmának melyik részét kell a legjobban dolgoztatnia, miközben nézte a tükörben és folyton javította önmagát. Mert csak a saját magam által elért tudás jelent valamit! Ez a fajta precíz, az egyes izmokra kiterjedő munka fantasztikusan korrigál.

A nem tudatos, utánzásos mozgás – ezért vagyok ellene az aerobinak és a többinek –, az nem ér semmit. Esetleg a keringést javítja valamennyire, de a gyerekből egy nagy nulla lesz, ha csak összevissza csapja és dobja magát. Mert mi előz meg egy előrehajlást? Őt fázis! Meg kell nyújtózkodni fejtetővel fölfelé, a talpat le kell nyomni... Őt fázis, és akkor jön csak a hajlás, amit kérdés, hogy honnan indítunk! Hogyan haladunk csigolyáról csigolyára lefelé, melyik izom lazít el, melyik izom dolgozik. Ezért lett belőle gyógytorna. Annyira megtetszett nekem, hogy eszerint működtem, a főiskolán is ezt tanítottam, sőt még a tanfolyamon<sup>14</sup> is volt külön Mensendieck-óra, amit egy kicsit untak a hallgatók, de engem nem érdekelt. Unták persze, mert nagyon szájbarágós volt.

## Új irányok

*D. K.:* Dévény Anna<sup>15</sup> ugyancsak mozgásművészeti tapasztalatait használta fel a gyógyításban...

*K. J.:* Dévény Anna Kovács Éva tanítványa volt, és együtt is dolgozott vele. Rengeteget tett és tesz azért, hogy a gyerekek valahogy talpra álljanak, mert éjt nappallá téve foglalkozik a hendikep gyerekekkel, szóval fantasztikus, amit csinál, de [nála] csak az van, amit ő elképzelt, csak az ő irányzata és elképzelése működik.

*D. K.:* Úgy tudom, hogy nem ért egyet a Pető-módszerrel...

*K. J.:* A Pető-módszer egészen más gondolkodásmódon alapul, mert nem hisznek benne, hogy a gyerek meggyógyulhat, hanem valamilyen módon normálissá szeretnék tenni az életét, hogy közlekedjen csak úgy, ahogyan bír, és nem akarják az egész világot felfordítani. Tehát – hogyan mondjam – más a szemléletük, azt mondják, sosem lesz a sérült gyerekekből igazán valami, és ehhez kell alkalmazkodni. Panni [Dévény Anna] pedig azt állítja, hogy a gyerekek bizonyos mértékig meggyógyulhatnak. Ő gyógytornászként kezdett, azután ment a művészi vonalra, fordítva, mint én. Kár, hogy kivonja magát [az általános gyógytornászképzésből], mert ő végül is egy valaki.

*D. K.:* A régi mozdulatművészek később elkülönültek a gyógytorna-oktatáson belül? A Madzsar-féle irány végig megmaradt?

<sup>14</sup> Lásd alább.

<sup>15</sup> Dévény Anna gyógytornász, művészi torna szakedző. Koraszülöttek, sérült gyermekek és felnőttek mozgásrehabilitációjával foglalkozik. Az általa kidolgozott módszer felhasználja a mozdulatművészet alapjait, ugyanakkor a sérült izmokat és inakat speciális manuális technikával regenerálja. Jelenleg posztgraduális képzést tart gyógytornászok számára.

K. J.: A Madzsar-féle szemlélet idővel deformálódott, egy mechanikus gyakorlatsorrá alakult. Mert másod-, harmad- és negyedkézen elromlott a dolog: elindult a Mensendieckből, majd Madzsar is rárakott valamit, azután Gál Mancsi néniék is... Akkoriban ez sokunknak nem tetszett, például Berczik Sárának, Kovács Évának, Dévény Panninak és nekem se. Akkor vetődött fel az ötlet, hogy meg kellene reformálni ezt az egészet, mert ez túl statikus, itt minden csupa izomerő! Gardi Zsuzsának felvettem, hogy dinamikusabban, a teret kihasználva kellene egy esztétikus testképzést csinálni! A kezembe adták az irányítást, és attól kezdve szegény Madzsar Alizka ki lett fúrva, legalábbis a részemről, mert én visszatértem az ortodox Mensendieckhez. Kialakítottam egy inkább berczikes, de a gyógytorna-szemponthoz figyelembe vevő esztétikus testképzést. A rendszer – ezt hozzá kell tennem – akkor olyan hajlékony volt, hogy elfogadták, hogy behozzam ezt az úgynevezett esztétikus képzést, amit azóta is csinálnak a főiskolán. [...]

Viszont az is biztos, hogy Madzsar Alice-nak voltak komoly érdemei, mert rengeteg mindent csinált. Koreografált, szegényeken segített, gyógyította a tüdőbetegeket. Nagyon komoly, radikális polgári ember volt, aki a férje mellett csinálta a forradalmat. Mert az, hogy kiment gyárakba, és szegény munkásnőket próbált tornáztatni, az azért nagyon nagy ügy volt.

A főiskola egyre jobban fejlődött, hároméves lett. Addig nem jöhetett külföldről semmi, főttünk a magunk zsírjában, de bizonyos idő után ez szerencsére oldódott. Akkoriban jött egy amerikai gyógytornász kolléga [Nelson Coffey<sup>16</sup>], és felnyitotta a szemünket, hogy mi minden van még és még és még a világban! Ezt Balogh Ildikó<sup>17</sup> – nem tudom, ismered-e – felkapta, és viszonylag forradalmi dolgot csinált. Élettanilag bizonyította be [a gyógytorna hatásmechanizmusát], írt is egy könyvet erről *Mozgás ABC* címmel,<sup>18</sup> és [egy új módszert] is behozott, a tulajdonképpeni mozgásanalízist, ami addig nálunk nem volt. Ezek forradalmi dolgok voltak... Aztán egy kicsit meg is bánták [a kollégák], mert Ildikó nagyon ügyesen és jól csinálta ezt a dolgot.

## Fizioterápia

K. J.: Szóval ez az amerikai fiú rengeteg dologra nyitotta ki a szemünket. [...] Az amerikai módszerre tanított minket, ami számunkra nagyon új volt. Akkoriban már nem úgy hívták, hogy gyógytorna, hanem úgy, hogy fizioterápia, ami magában foglalta az elektrót, a balneót és a mindenféle fizikai terápiákat. Külföldön is külön iskola volt a fizioterápia és a mensendieck. Mind a kettőt használták, bár a mensendiecket csak egy kiegészítő valamiként, a lényeg, a fizioterápia mellett, amiben minden benne van: a kezelések, a súlyok, a szerek, minden. De ez már más, mint ami nekünk valamikor régen a gyógytorna volt, egy csomó minden más is belekerült. Az alapelveiben is nagy különbségek vannak.

D. K.: Milyen volt a régi gyógytorna?

K. J.: A régi gyógytornában benne volt a Madzsar-anyag, és a Madzsar-anyagot adaptálták a különböző betegségekre, vagyis a Madzsar-elvek alapján dolgozták ki, hogy a töréseknél, a gerincproblémáknál, a skoliózisnál és egyebeknél, hogyan kell aktívan vagy passzívan mozgatni.

<sup>16</sup> Nelson Coffey amerikai fizioterapeuta. A hetvenes évek végén tartott tanfolyamot a Gyógytornász Főiskolán.

<sup>17</sup> Balogh Ildikó, gyógytornász. 1975-ben végzett a Madzsar Alíz Gyógytornásképzőben, a Semmelweis Egyetem Egészségtudományi Kar Fizioterápiai tanszékének docense, Többek közt elnöke a Magyar Gyógytornászok Társaságának, a Gyógytornászok Világszövetsége (World Confederation for Physical Therapy) európai régiója Oktatási Bizottságának tagja.

<sup>18</sup> BALOGH Ildikó: *Mozgás ABC. Kineziológiai alapismeretek*. Budapest, Tillingér Péter kiadása, 1999.

*D. K.:* És az újban?

*K. J.:* Az újban elemien más a szemlélet, sokkal több az elméleti tudás. A korábbi inkább tapasztalati volt, amihez jött az elméleti tudás, plusz a különböző mechanikai lehetőségek, amelyek segítették a gyógytornászt. Más volt. Sokat tanultunk az amerikai módszerből. Azonban manapság sajnos egyre rosszabb az alapanyag, mert mindenkit felvesznek [a főiskolára]. Annak idején alkalmassági vizsgát kellett tenni, most semmi nincs. Most az az elv, hogy mindenkit felvesznek, és olyan buták, hogy szörnyű. A kolléganőim sokat kínlódnak. Olyan szinten vannak itt a hallgatók, mintha a középiskolában nem tudna írni, olvasni valaki. Azért ezt nem szabadna!

*D. K.:* Magát a gyógytornászképzést hogyan ítéled meg?

*K. J.:* Rendben van. Csak kevés az idő, és nagyon rossz az alapanyag, nehéz velük dolgozni. Most már van angol nyelvű képzés is. Összevissza, mindenféle országból jönnek, alig tudnak angolul, de azért jönnek, és a kolléganők nagyon-nagyon sokat dolgoznak, hogy valamit kihozzanak belőlük... Régen azért megnéztük, hogy kit veszünk fel. Beszélgetés, tapintásvizsgálat, orvosi vizsgálat is volt.

*D. K.:* Mit jelentett a tapintásvizsgálat?

*K. J.:* Mindenféle fajta anyagot vittünk be, a felvételizőnek be kellett hunyia a szemét, és megállapítania, hogy érzékeli-e, hogy ez selyem, fa, vagy mit tudom én, hogy mi. És ha például nagyon izzadt a keze, akkor is eltanácsoltuk, mert az ebben a szakmában nagyon kellemetlen. Aztán voltak koordinációs vizsgálatok és gyakorlatok, ennyi volt a felvételi. De tíz éve nem vagyok benne a dologban, azt tudom elmondani, amit a kolléganőimtől tudok.

## A Mozdulatkultúra Egyesület

*D. K.:* Mesélnél arról, hogy honnan indult a Mozdulatkultúra Egyesület,<sup>19</sup> volt-e kapcsolat a második világháború után a régi mozdulatművészek között, és hogyan kelt életre az 1990-es években?

*K. J.:* 1993-ban összehívtak minket, Kovács Évát, Berczik Sárát, Dienes Gedeont,<sup>20</sup> Szöllősi Ágneszt és még nem tudom, ki volt, biztos volt még... De ez volt a lényeg. Leültünk és megtárgyaltuk, hogy hogyan lehetne feléleszteni a Mozdulatkultúra Egyesületet, hogyan lehetne komoly stúdiómot csinálni belőle. Ekkor megpróbáltam megkönyékezni az iskolámat, hogy be tudnának-e venni vagy szponzorálni minket.

<sup>19</sup> Az első Mozdulatkultúra Egyesület (sic!) 1928-ban alakult azzal a céllal, hogy a mozdulatművészetet önálló műfajként elismertesse. Az Egyesületet és magát a mozdulatművészetet 1945 után mint dekadens, polgári műfajt betiltották. 1993-ban elkötelezett hívei újra életre hívták Magyar Mozdulatkultúra Egyesület névvel, azzal a törekvéssel, hogy a magyar mozdulatművészet értékes hagyományait megmentsék, és átadják az újabb generációknak.

<sup>20</sup> Dienes Gedeon (1914–2005) Dienes Valéria fia, kezdetben mozdulatművész, később táncörténész és kritikus. Minthogy több nyelven beszélt, a Nemzetközi Tánctanács főtítkárhelyettese és a Tánc Világszövetsége Végrehajtó Tanácsának tagja, több hazai és külföldi könyv, lexikon és folyóirat szerkesztője volt.

D. K.: A Gyógytornászképzőre gondolsz?

K. J.: Igen, és főleg magára az Egészségügyi Főiskolára. Kértük, hogy engedjék meg nekünk, hogy indíthassunk egy új diplomás stúdiomot. Úgy gondoltuk el, és úgy is hirdette meg a Főiskola ezt a tanfolyamot, hogy folyamatban van a diploma engedélyezése. Folyamatban volt, de előre mondom neked, hogy nem sikerült diplomás képzéssé emelni! Viszont sikerült két mozdulatművészeti tanfolyamot tartani, ami egyszerűen fantasztikus volt. Akkor még éltek a nagyok, és melléjük jött a művészettörténet, a zene, az összes mozdulatművészeti ág, az anatómia, és minden az égvilágon! Dienes Gedeon orkesztikát, Kovács Éva, Berczik és jómagam a saját stílusunkat, Szöllősi Ági pedig jazz-balettet tanított. Egyszóval fantasztikus képzést kaptak a diákok. Jelentkező is sok volt, mert mindenki, aki korábban Berczik- vagy Kovács-tanítvány volt, özőnlött hozzánk.

D. K.: Dévény Anna nem tanított?

K. J.: Nem, ő mindig külön utakon járt, de nagyon sokan részt vettek a tanításban, olyanok, akik részben a sport területéről jöttek, részben Berczik Sári tanítványai voltak, például Bencze Marika.<sup>21</sup> A második tanfolyam indításakor a Kari Tanács véget vetett a képzésnek, mert úgy találta, hogy semmi köze az egészségügyhöz, és nem ad ezért diplomát. Úgyhogy nagy-nagy fenékre ülés lett a vége.

A másodikban már benne volt Fenyves Márk és Pálosi István is.<sup>22</sup> Megpróbálták továbbvinni, de nem tanfolyamként, hanem a Magyar Mozdulatkultúra Egyesület keretében. Egy darabig sikerült is nekik, de aztán valahogy az egész dolog leült. Ebben szerepet játszott Berczik Sára halála, majd Kovács Éva komoly betegsége. Egy idő után a fiúk összevesztek Kovács Évával, később Szöllősi Ágival is... Csak én maradtam, de most már én sem vagyok tevékeny. Legvégül pedig már az igény is hiányzott. Amíg Sárka élt, addig legalább volt igény a képzésre! Hiszen a személye hatalmas vonzóerőt jelentett, nélküle ezt már – főleg diplomát adó képzés nélkül – nem lehetett tovább csinálni.

*Az interjút készítette Detre Katalin  
Szerkesztette Páll Evelin*

<sup>21</sup> Giliczéné Bencze Mária Nívó-díjas táncpedagógus, Berczik Sára tanítványa, majd asszisztense. Művészi tornát oktat kisgyermekkortól több helyszínen a mai napig.

<sup>22</sup> Fenyves Márk, Pálosi István – táncművészek, koreográfusok és táncpedagógusok. A magyar mozdulatművészet, ezen belül kiemelten Dienes Valéria és Berczik Sára elméleti és gyakorlati örökségének őrzői és továbbfejlesztői.

# Stricker (Zeisel) Éva (1906–2011)

*Az ipari formatervező, a képzőművész és a mozdulatművész*

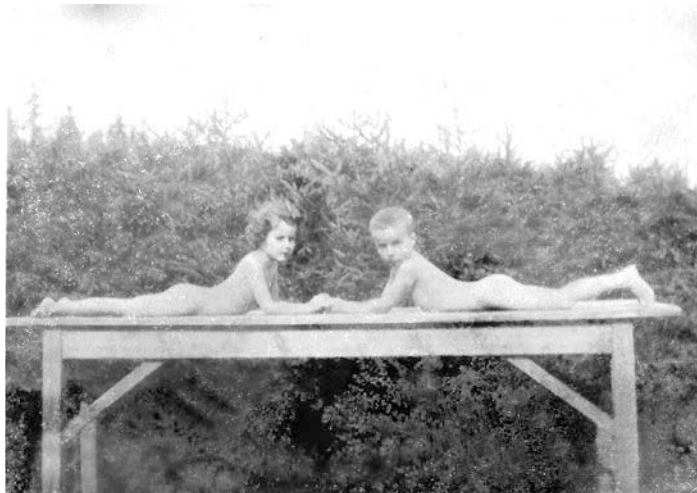
Közvetlenül elhunyt előtt, 2011 őszén egy New York közelében fekvő kisvárosban, New Cityben talákoztam Stricker Évával, a világhírű iparművésszel. Stricker Éva az első nő volt a New York-i Museum of Modern Art történetében, akinek 1946. április 7. és június 9. között *New Shapes in Modern China Designed by Eva Zeisel* címmel (1. kép) önálló kiállítást szenteltek. 2011-ben már rosszul látott, és igencsak rosszul hallott, Katzi (Kövesházi Ágnes mozdulatművész) nevére azonban visszatért bele az élet. Hallani akarta a hangját, látni a fotóit! Életének első évtizedei: a barátnője, Katzi és a szerelme, Gyuri, akivel a Balatonon együtt csónakázott, láthatóan mély nyomot hagytak benne.

Stricker Éva 1906. november 13-án, Stricker Sándor és Polányi Laura második gyermekeként született Budapesten. Anyai nagyanyja, Cecile Wohl Pollacsek és édesanyja, Polányi Laura, aki az egyik első egyetemet végzett nő volt Magyarországon,<sup>1</sup> a pszichoanalitikus mozgalom lelkes támogatói és a Dalcroze-módszer magyarországi meghonosítói voltak.<sup>2</sup> Polányi Laura (Mauzi) 1911-ben egy, a naturizmus és a pszichoanalízis elveivel összhangban működő kísérleti<sup>3</sup> iskolát létesített 5-6 éves gyermekek számára (2. kép).<sup>4</sup> Ebben az iskolában Dalcroze módszerét egy svájci mozdul-



1. kép. Stricker Éva, 1920-as évek, MTA BTK MI, Adattár, Kövesházi Ágnes hagyatéka (MDK-C-I-165)

- <sup>1</sup> Polányi Laura 1904-ben végezte el a Budapesti Tudományegyetem angol–történelem szakát, 1909-ben doktorált magyar történelem, esztétika és angol irodalom tárgyakból. Lásd Judit SZAPOR: *The Hungarian Pocahontas: the Life and Times of Laura Polanyi Stricker, 1882–1959*. New York, Columbia University Press, 2005. 23.
- <sup>2</sup> Cecile Wohl Pollacsek 1909-ben pszichoanalitikus terápiának vetette alá magát a zürichi Bircher-Brenner klinikán. Lásd SZAPOR 2005. i. m. 21. A kúra hatására Cecil mama a pszichoanalízis lelkes híve lett, ezt tükrözi *Kunst und Psychoanalyse* című tanulmánya. Forrás: OSZK Kézirattár, Polányi-hagyaték, 212-es fond, Polányi Cecil cikkei. Magyarul lásd POLÁNYI Cecili: *Művészet és pszichoanalízis*. In: *Írástudó nemzedékek. A Polányi család története dokumentumokban*. Szerk. LENKEI Júlia. Budapest, MTA Filozófiai Intézet–Lukács Archívum, 1986. 43–45.
- <sup>3</sup> Szapor Judit 1911 szeptemberére teszi az iskola nyitását. Lásd SZAPOR 2005. i. m. 33.
- <sup>4</sup> Sigmund FREUD–FERENCZI Sándor: *Levelezés, I/2. kötet, 1912–1914*. Szerk. Éva BRABANT–Ernst FALZEDER–Patrizia GIAMPIERI-DEUTSCH. Budapest, Thalassa Alapítvány–Pólya, 2002. 60. 281. levél.



2. kép. A naturizmus jelentkezése Polányi Laura gyermeknevelésében, 1911 körül, MTA BTK MI, Adattár (MDK-C-I-165)

latművész, Odier kisasszony,<sup>5</sup> a rajzot Czigány Dezső tanította.<sup>6</sup> Egy évvel később, 1912-ben, Stricker Éva nagyanyja, Cecile Wohl Pollacsek a magyar hölgyeknek egy tudományos továbbképző tanfolyamot, úgynevezett Női Líceumot indított, ahol azok heti nyolc órában ismerkedhettek a korszak tudományos eredményeivel. A tantárgyakat többek között Dienes Valéria (lélektan), Dienes Pál (fizika) és Madzsar József (biológia) tanították. Az irodalmi órákat a nyugatosok (Ady Endre, Ignotus, Kaffka Margit), a képzőművészeti előadásokat jó részt a Nyolcak tagjai tartották: Czigány Dezső (*A festői lehetőségek*), Berény Róbert (*A művészet fejlődése*), Kernstok Károly (*A művészi termelés lelki kényszerűsége*), Lesznai Anna (*Művészet és kézimunka*), Vedres Márk és Undi Mariska (*Iparművészet és kézimunka*).<sup>7</sup> A Női Líceummal egy időben Cecil mama egy minden korosztály számára (gyermek, ifjak, felnőttek) nyitott Dalcroze Intézetet is alapított, illetve működtetett.<sup>8</sup> Ily módon iskoláival mintegy összekapcsolta az irodalmat, a táncot és a képzőművészetet. A három nagy mozdulatművészeti irányzat: az orkesztika (Dienes Valéria), a Mensendieck elvein alapuló női torna (Madszar József révén közvetve) és a Dalcroze-vonal képviselői pedig – ha nem is táncpedagógusként működve – tanári szerepet kaptak iskoláiban.

Stricker Éva apai ágról szintén ismert női felmenőkkel bírt: apai nagynénje, Stricker Gina szobrászművész előbb Telcs Ármin, majd Kernstok Károly felesége volt. Stricker Éva unokatestvére, Szentpál (született Stricker) Olga mozdulatművész, tulajdonképpen Polányi Laura és Cecile Wohl Pollacsek 1911–1912-es kísérleteinek beteljesítője volt – e kísérletekben Dalcroze módszerét szerették volna Magyarországon meghonosítani. Szentpál Olga az elsők között sajtótította el itthon a módszert, és már 1917 és 1919 között a budapesti Dalcroze Intézet tanáraként működött.<sup>9</sup> Stricker Éva Szentpál Olgával és annak férjével, Rabinovszky Máriusszal egész életében szoros kapcsolatot ápolt: az 1930-as években segédkezett kivándorlási terveik megvalósításában, a második világháború utáni nehéz helyzetet a házaspár az ő támogatásával élte túl.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Fernand Divoire: *Pour la danse*. Paris, Editions de la danse Saxe, 1935. 242. A szakirodalom általában egy Svájc-ból hozott Dalcroze-tanárként említi. Ezzel szemben Pat KIRKHAM tanulmányában (Eva Zeisel: *Design Legend 1906–2011*. In: *Eva Zeisel: Life, Design, and Beauty*. Ed. Pat KIRKHAM–Pat MOORE–Pirco WOLFFRAMM. New York, Chronicle Books LLC, 2013. 9–44: 16.) magát az iskolateremtő Emile Jaques-Dalcroze-t nevezi meg a Dalcroze-módszer tanáraként. Valószínűleg Divoire 1935-ös táncmonográfiájának adatát kell hiteles forrásnak tekintenünk, aki Rabinovszky Máriusz közlésére alapozva az első magyar Dalcroze-tanárként a svájci Odier kisasszonyt említi. A Polányi-féle iskolában tanító Jeanette Odier Chambaud valószínűleg rokona annak a Florence Odiernek, aki Appia távoli unokatestvére és Henry Odier lánya volt.

<sup>6</sup> Eva Zeisel Archive, Eva Zeisel életrajza, New City.

<sup>7</sup> OSZK, Kézirattár, A Polányi-család hagyatéka, Fond 212/264/8, *Polányi Cecil Női Líceumának értesítője*. Az 1912/13-as év értesítőjének egyik példányában néhány nevet, illetve előadást áthúztak, így nem egyértelmű, hogy a képzőművészek közül végül Kernstok Károly és Undi Mariska megtartotta-e az előadásait.

<sup>8</sup> VEZÉR Erzsébet: *A Polányi család*. In: *Írástudó nemzedékek. A Polányi család története dokumentumokban*. Szerk. LENKEI Júlia. Budapest, MTA Filozófiai Intézet–Lukács Archivum, 1986. 5–25: 10.

<sup>9</sup> Szentpál Olga szülei Stricker Gyula és Mimi (Vilma) Wechsler; férje Rabinovszky Máriusz művészettörténész volt.

<sup>10</sup> OSZK, Kézirattár, A Polányi-család hagyatéka, Fond 212/284, Rabinovszky Máriusz levelei Stricker Évához.





3. kép. Mozdulattanulmány Stricker Éváról, 1920-as évek második fele, MTA BTK MI, Adattár (MDK-C-I-165)

valamint Madzsar Alice bátyja, Jászi Oszkár, az 1910-es évek tudományos életének, a reformpolitikai gondolkodó közegnek voltak meghatározó alakjai. A Tanácsköztársaság bukása után a Madzsar-iskola ennek a gondolkodásmódnak lett a folytatója. Ugyanakkor a társasághoz tartozó hölgyek (Polányi Laura, Cecile Wohl Pollacsek) grafológia és pszichoanalízis iránti érdeklődésének is a Madzsar-iskola vált az örökösévé.<sup>12</sup> Stricker Éva a gyermekkori Dalcroze-oktatás után, Madzsar Alice-éknál is kapcsolatban maradt a mozgással, ám nem tudni, mennyi ideig foglalkozott tánccal. Lenkei Júliának mesélte, hogy Kövesházi Ágnessel és harmadmagával fehér ruhában részt vett egy háromszereplős mozgásprodukcióban, ami „biztos elég érdekes volt”, ám arcán fehér maszkot kellett viselnie, mivel édesanyja, az első magyar feministák egyike, nem engedte, hogy a jó családból való fiatal lány exponálja magát.<sup>13</sup> A leírás a Madzsar-táncso-

A rokoni szálak ellenére Stricker Éva mégsem Szentpál Olga iskolájában, hanem a közös szellemi háttérből adódóan Madzsar Alice-ékkal kezdett dolgozni. Anyai nagybátyja, Polányi Károly és távoli rokona, Szabó Ervin,<sup>11</sup>



4. kép. Stricker Éva speciális kosztümben, 1920-as évek második fele, MTA BTK MI, Adattár (MDK-C-I-165)

<sup>11</sup> Szabó Ervin édesanyja, Pollacsek Lujza, Stricker Éva nagyapjának volt a testvére.

<sup>12</sup> Cecile Wohl Pollacsek pszichoanalízissel kapcsolatos tanulmányát lásd a 2. jegyzetben. *Graphologie* című tanulmánya az OSZK, Kézirattár, Polányi-hagyatékában (212-es fond) található. Madzsar Alice ugyancsak tanulmányozta a grafológiát, lásd MADZSAR Józsefné JÁSZI Alice: A grafológia, mint tudomány. *A gyermek*, 18. 1925. 5–8. 65–77. Madzsar Alice elméletben és gyakorlatban egyaránt foglalkozott mozgáskarakterológiával is.

<sup>13</sup> LENKEI Júlia: Pontositás. *Élet és Irodalom*, 50. 2006. 48. december 1. 16.



5. kép. Stricker Éva festménye, 1920-as évek, olaj, vászon, magántulajdon



6. kép. Stricker Éva festménye, 1920-as évek, olaj, vászon, magántulajdon

port korai, *Csicsibua* című előadását idézi, amelyet 1926–1927-ben az *Új Föld*-esteken is előadtak, ám a fennmaradt dokumentumokban a táncosok között nem szerepel Stricker Éva neve. Ismerünk két képet, amelyek feltételezni engedik, hogy táncsal is foglalkozott: az egyikben táncszerű pozícióban, a másikon speciális kosztümben látható (3–4. kép). Ugyanakkor a kezdeti időkben életét a festészet határozta meg.

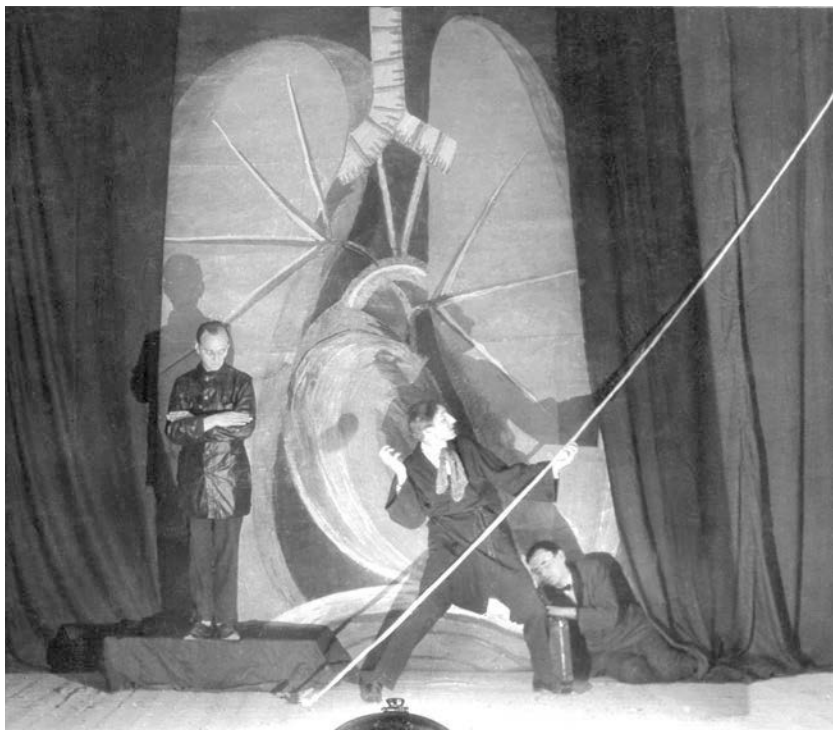
Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskolát 1923 őszétől, Vaszary János tanítványaként, három féléven át látogatta.<sup>14</sup> Ismerte Márffy Ödönt és Derkovits Gyulát is, akik alkalmanként festeni tanígtatták.<sup>15</sup> Ez utóbbi a család Istenhegyi úti hatalmas kertjében avatta be Stricker Évát a fák festésének rejtelmeibe. Kertjükben, illetve a kertjükben álló, műteremmé alakított üvegházban alkotta Éva első díszletterveit, festményeit és grafikáit. Korai időszakában főként – valószínűleg az egykori Nyolcakon keresztül érkező – fauve hatásokról árulkodó képeket festett (5–6. kép). Az 1920-as években a festés mellett díszlettervezéssel is foglalkozott, de az ilyen irányú munkásságáról viszonylag keveset tudunk. A Madzsar–Palasovszky-féle színház programjaiban először az *Új Föld*-esteken, a *Rómeó és Júlia. A szerelem játéka a XIV. és a XIX. században* című darabnál tűnik fel a neve.<sup>16</sup> A társulathoz talán barátnője, Kövesházi Ágnes révén kerülhetett. Gyermekként, az 1910-es években mindketten Bécsben éltek, valószínűleg ott ismerték meg egymást. Legismertebb színházi díszlete Palasovszky Ödön Rendkí-

<sup>14</sup> PÜNKÖSTI Árpád: A legkisebb hidacska. *Új Tükör* (é. n.). 6. MTA BTK MI, Adattár, Kövesházi Ágnes hagyatéka, újságkivágat (MDK-C-I-165).

<sup>15</sup> Uo. (PüNKÖSTI a Stricker Évával készített riportból idéz). Azt, hogy Czigány Dezső és Márffy Ödön tanígtatta az ifjú festőnőt, Pat Kirkham is említi. Lásd: KIRKHAM 2013. i. m. 18–19.

<sup>16</sup> A harmadik *Új Föld*-est programja, 1927. április 29., Zeneművészeti Főiskola Kamaraterme, MTA BTK MI, Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka (MDK-C-I-107/462).

vüli Színpadának *A lélek kulisszái* című előadásához készült (7. kép).<sup>17</sup> Nyikolaj Jevrenov művében egy, az emberi lélekben fél perc alatt lezajló történet elevenedik meg: az egyén gondolkodó, érzelmi és tudat alatti énjének megszemélyesítéseivel játszódik le a dráma. A gondolkodó és az emocionális én küzd egymással, az egyik a feleséget hívja segítségül, a másik a táncosnőt, végül az érzelmi győz, öngyilkosságot parancsolva a testnek.<sup>18</sup> A darab végén megjelenik egy lámpást tartó férfi (a Kalauz), aki csak annyit mond: „végállomás.” Stricker Éva az előadáshoz egy erekkel át-szótt emberi szívet és tüdőt tervezett papírból. A díszlet olyan nagy méretű volt, hogy csak ösz-szetekerve, gyalog lehetett Budáról Pestre, a Zeneakadémiához átvinni a Strickerék kertjében megtervezett anyagot. Az előadást félhomály és sötétség uralta, csak a színpad hátsó részén elhelyezkedő szív és tüdő volt megvilágítva. Stricker az előadás közben a színpad szélén ült, és a díszletszívbbe vezetett elektromos vezetékek kezében lévő végének össze-összeérítésével lüktetésbe hozta azt.<sup>19</sup> A díszletnek, akárcsak a darabnak, sikere volt, *Az Ujság* külön bekezdést szentelt az előadás szuggesztíóját erősítő szívkompozíciónak.<sup>20</sup>



7. kép. *A lélek kulisszái* színpadképe, díszlettervező Stricker Éva, 1928, MTA BTK MI, Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka (MDK-C-I-107/484/4)

Stricker Éva családjának tulajdonában található egy fotó, amelyen egy, az ég felé tekintő férfi látható. Az alak bal térdben hajlított, előrelépő lába, illetve könyökben hajlított karjai révén geometrikus hatást kelt. Mellkasán szívszimbólum látható. Ugyancsak geometrikus hatású – körökből, háromszögekből épül fel – az alak felé hajló utcai lámpa. A fotó párdarabját az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Adattára őrzi: a figura ezen már elvesztette emberi jellegét, feje leegyszerűsített alakzat. Nem tudni, pontosan mihez készültek a tervek, talán *A lélek kulisszái*hoz vagy *Palasovszky Ödön mechanikus konferansz-revüjéhez* (8. kép).

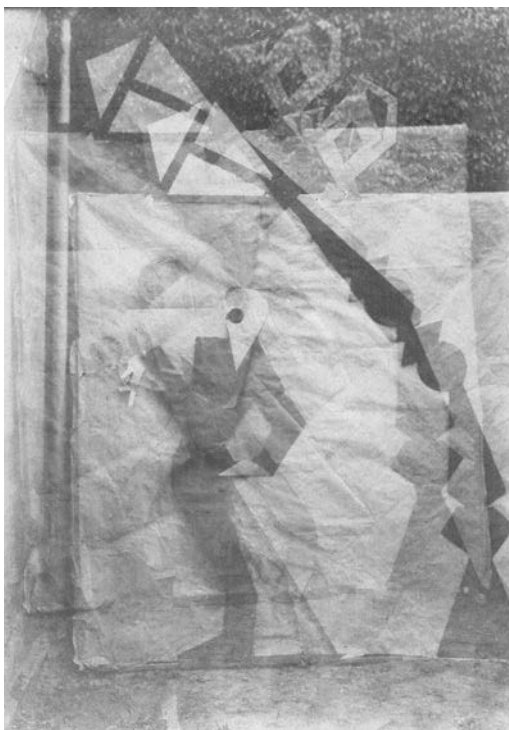
Stricker Évának a Rendkívüli Színpadhoz köthető tevékenysége nem korlátozódik *A lélek kulisszáira*. Színpadtervezője volt *A mechanizált ember* című est *Bimini* pantomimjának és

<sup>17</sup> Rendkívüli Színpad bemutató előadása, *Happy End*-est, 1928. október 13., MTA BTK MI Adattár, Kövesházi Ágnes hagyatéka (MDK-C-I-165/III/b/4).

<sup>18</sup> A Palasovszky-féle színház legjellemzőbb vonása a pszichológia iránti érdeklődés volt. A *Versenyfutás az árnyékkal* című későbbi darabjukban az író vetélytársát a pszichoanalízis fegyverével kényszeríti öngyilkosságra. Idesorolhatnánk a társulat kései darabjait, Madzsar Alice mozgáskarakterológiáját, vagy Palasovszky Ödön Freud-sanzonjait is.

<sup>19</sup> Stricker Éva szóbeli közlése.

<sup>20</sup> N. n.: *A lélek kulisszái*. *Az Ujság*, 1928. október 14. (az újságkivágat a család tulajdona).



8. kép. Stricker Éva terve, 1928 körül, MTA BTK MI, Adattár (MDK-C-I-165)

*Palasovszky Ödön mechanikus konferansz-revüjének is.*<sup>21</sup> Az utóbbi különféle szerepekbe ragadt embereket (*Hivatalnok-automata, Sportoló-gép*), gépiessé váló szokásokat és (pót)cselekvéseket (*Az évés kényszere, A sablonok ünnepe*) vitt színre. A *Bimini* koreográfiája mintha Stricker Évára lett volna kitalálva: Bimini „hajdan a mesék országa volt, ma Üvegyár Rt., amely kis üvegfigurákat gyárt. Egy ilyen üvegfigura veszi magának a bátorságot, hogy ellejtse a szerelem egész történetét.”<sup>22</sup> A koreográfia egy szülő formájában előadott „duó” volt, amelyet az ezüstre festett Róna Magda táncolt. A zenei kíséretben két hangszer felelgetett egymásnak: a táncosnő volt a „fuvola”, a másik, a párja csak a zenében, a zongorajátékban jelent meg.<sup>23</sup>

Stricker Éva nem a színpad hatására fordult el a festésztől, ennek jelei már korábban megmutatkoztak. Főiskolai tanulmányait megszakította, hogy az iparművészet mellett kötelezze el magát: 1925-ben a Budapesti Tetőfedő, Kályhás és Kútcsináló Mesterek Ipartestületénél szerzett segédlevelet. Az egyik első női keramikusként első munkahelye hat hónapra a kispesti Gránit Kőedény- és Porcelángyár lett, amely jó minőségű, nagysorozatú termékeket dobott a piacra. Stricker Éva egyebek mellett egy kézi fes-

tésű, keleti hatásokról árulkodó teáskészletet tervezett a gyárnak, madarakkal és ágakkal. 1925-ben Párizsba látogatott, majd 1927 nyarától hat hónapra a jelenleg Hamburg külvárosában található Hansa Kunstkeramikhál helyezkedett el. Úgy tűnik, hogy Madzsar Alice-ék számára azokban az időszakokban tervezett színházi díszleteket, amikor éppen munka híján volt: az *Új Föld*-estek díszleteit, miután otthagya a Gránitot, a Rendkívüli Színpad számára pedig hamburgi hazatérése után. Szívóssága már a korai időszakban is példaértékű volt: míg Kispessten heteken át a maga készítette ágyban, a gyárban aludt, addig Hamburgban a vörös lámpás negyed közelében élt és alkotott. Az intellektuális közegekből egyszerű emberek közé, a nagypolgári milióból egy rideg, kemény, nélkülözésekkkel teli világba került. A nagy ugrás karrierjében 1928 őszén következett be, amikor Budapestről Schrambergbe ment, ahol a főként étkészletekre és háztartási kerámiákra specializálódott Schramberger Majolika-Fabrik ipari formatervezője lett. Mintegy 350 ember dolgozott a keze alá, hogy az előzetesen vázlatokban, kisméretű modellekben megformált tervek kivitelezésre kerüljenek. Másfél év alatt több mint 200 terve kerül forgalomba, és a német *Die Schaulade* magazin elismerően írt munkáiról. Stricker Éva schrambergi tervei geometrikusak voltak, amit nem kell feltétlenül Bauhaus-hatással magyaráznunk; ő ezt úgy interpretálta, hogy a geometrikusság a korszak levegőjében volt. Arra törekedett, hogy naprakész legyen a kortárs iparművészetben, meglátogatta az 1925-ös párizsi *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*-t, majd főnöke kérésére

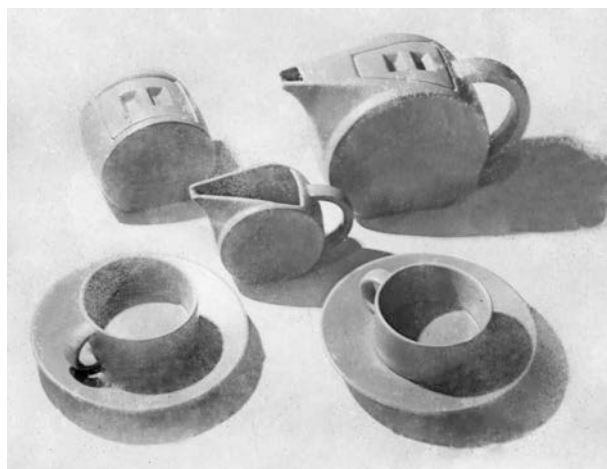
<sup>21</sup> *Palasovszky Ödön mechanikus konferansz-revüje* a Rendkívüli Színpad második – *A mechanizált ember* címet viselő – bemutató előadásán 1928. október 27-én a Zeneakadémia kamaratermében volt látható.

<sup>22</sup> N. n.: *A mechanizált ember*. Az *Újság*, 1928. október. Újságkivágat. MTA BTK MI, Adattár, Palasovszky Ödön hagyatékából (MDK-C-I-107).

<sup>23</sup> MTA BTK MI Adattár, Szabó Júlia interjúja Róna Magdával, gépelt változat (MDK-C-I-107/436/8-9).

részt vett a párizsi és a lipcsei iparművészeti kiállításon. 1930 körül Berlinbe ment, mivel úgy érezte, hogy Schramberg számára túl szűkös, és zavarta, hogy tervein sok esetben nem tűntetik fel a nevét. Édesanyja neki és testvérének Emil Nolde hatalmas lakását és műtermét bérelte ki, amely csakhamar a berlini művész- és tudósvilág összejövetelének egyik fontos helyszíne lett. A Stricker testvéreknél nemegyszer gyűlt össze százfős vendégsereg. Gyakran látogatta a korabeli értelmiség közkedvelt találkozóhelyét, a műterméhez közeli Romanisches Cafét, ahol esténként politikai és filozófiai eszmecserék folytak. Asztaltársai és barátai között találhatjuk Radványi Lászlót, Arthur Koestlert, Anna Segherst, Szilárd Leót, Victor Weisskopfot, Alex Weissberget, Fritz Houstermanst, Charlotte Riefenstahl, Hans Zeiselt és Paul Lazarfeldet. Ugyanakkor a Bauhausszal szemben – bár Forbát Alfréddal, aki néhány tervét megmutatta neki, barátságot kötött – továbbra is fenntartásai voltak. Ahogy a kommunizmussal szemben is: bár ismerősei többségükben baloldaliak voltak, ő magát soha nem vallotta annak. Berlinben a Carstens alkalmazásában állt, főként a hirschau gyárnak készített terveket, amelyek lágy geometrikus formáikkal – mint életrajzírója, Pat Kirkham írja – Lindig és Friedländer, illetve Trudi Petri (Königliche Porzellan-Manufaktur) hatását mutatják (9. kép).<sup>24</sup> A nagy gazdasági világválság következtében, 1931 végén a Carstens bezáratta a hirschau üzemet, így Stricker Évának ismét tovább kellett állnia. Ekkor kézenfekvőnek tűnt, hogy a Szovjetunióba menjen, mivel az egyik barátja, Alex Weissberg lengyel-osztrák fizikus kutatói állást kapott az ukrajnai Harkovban, és a vele kötött névházassága révén Stricker Éva maga is vízumhoz jutott. A rövid kiruccanás végül sokéves kint tartózkodássá nyúlt. 1932 januárjában, röviddel megérkezése után állást kapott: az ukrán porcelán- és üvegyárak ellenőrzése lett a feladata, majd 1932 nyaratól a leningrádi Lomonoszov Porcelángyárban a szobrász Natalja Danko és a szuprematista festő és grafikus Nyikolaj Szuetyin mellett dolgozott. Műveit egy konferencián Vlagyimir Tatlin is méltatta.<sup>25</sup> Karrierje egészen 1936-ig folyamatosan ívelt felfelé: 1934-ben a Dulevo Porcelángyár, 1935-ben a moszkvai Porcelán- és Üvegyár művészeti igazgatója lett.

Életében a nagy törés 1936 májusában következett be, amely dokumentálva van börtönnaplójában, barátja, Arthur Koestler pedig megírta a *Sötétség délben* című könyvében. Azal vádolták meg, hogy részt vett egy Sztálin elleni merénylet kitervelésében, és az általa külföldről hozott modelláló munkás Trockij embere. Letartóztatták és 16 hónapig – 1936 májusától 1937 szeptemberéig – börtönben tartották. Ezzel egy időben megindult a Szovjetunióban a külföldi tudósok bebörtönzése: korábbi férjét, Alex Weissberget, a fizikus Fritz Houstermanst, és Stricker Éva távoli rokonát, Hevesi Gyulát szintén letartóztatták. Valószínűleg ennek a letartóztatási hullámnak az áldozata lett Madzsar József is, aki felesége, Madzsar (Jászi) Alice halála



9. kép. Stricker Éva feltehetően berlini kerámia kávékészlete, 1930 körül, MTA BTK MI, Adattár (MDK-C-I-165)

<sup>24</sup> KIRKHAM 2013. i. m. 25.

<sup>25</sup> Uo., 27.

után a Szovjetunióba távozott, majd ott 1938 elején nyoma veszett.<sup>26</sup> Stricker Éva végül megmenekült: bár fegyvereket csempészték a lakására és hamis tanúzásra kényszerítették, végül elengedték, és kiutasították a Szovjetunióból.

A nácizmus árnyékában előbb Bécsbe, majd Londonba ment. 1938 őszén érkezett újdonsült asszonyként – régi barátja, a jogtudós Hans Zeisel feleségéeként – az Egyesült Államokba. A *China, Glass and Lamps* szerkesztőjének köszönhetően ismét beindult a karrierje, egy évvel megérkezése után már a brooklyni Pratt Institute-ban tanított, ahol ő vezette be az ipari szemléletet, és a diákokat gyakorlatokra vitte. 1942-ben Eliot Noyes, a Museum of Modern Art (MoMA) frissen alakult ipari formatervezés részlegének igazgatója felkérte, hogy tartson előadást *Handicraft and Mass Production* címmel; a projekt az 1950-es években a *Good Design* elnevezésű kerekasztal-beszélgetésekkel folytatódott. Ugyanakkor 1946-ban – az amerikai tervezők közül elsőként – egy dekoráció nélküli, tiszta fehér, modern étkészlettel rukkolt elő, amelynek elismeréseként az első nő volt, akinek 1946-ban a MoMA önálló kiállítást szentelt. Ipari formatervei a világ minden táján ismertek. Hosszú élete folyamán számos cég – a Hall China, a Rosenthal China, a Castleton China, a Western Stoneware, a Federal Glass, a Heisey Glass és a Red Wing Pottery – számára készített terveket.

Stricker Éva hosszabb szünet után az 1980-as években újra tervezni kezdett. Magyarországi látogatása során a Zsolnay-gyárral dolgozott együtt. Kései alkotói fázisából egyebek mellett a Chantal részére tervezett teáskanna, a Nambe-nak tervezett poharak, illetve a Klein Reidnek készített kerámiák emelkednek ki. Ugyanakkor a textilművészetben is kipróbálta magát: a The Rug Company-nek leegyszerűsített halformákból álló szőnyeget alkotott. 1987-ben *Zeisel Éva, a modern amerikai keramika úttörője* címmel a budapesti Iparművészeti Múzeumban nyílt kiállítása.<sup>27</sup> Aktivitása élete végéig jellemezte, amint kíváncsisága és emberszeretete is, bár utolsó éveire egészségügyi állapota igencsak megromlott. Eredményes, hosszú, ám igen kemény és gyötrelmes életutat járt be.

Vincze Gabriella

<sup>26</sup> REPISZKY Tamás: A „zöldfűlű gyermek” – Dr. Madzsar József. In: *A gyógyító mozgás művésze. Madzsar Alice emlékének*. Szerk. REPISZKY Tamás–ZALETNYIK Zita. Budapest, Semmelweis, 2012. 283–298: 296.

<sup>27</sup> A kiállítás 1987. április 16.–május 30. között volt látható, a kurátor Ernyey Gyula volt.

## In memoriam Nagy Zoltán (1944–2011)

Későn értesültem arról, hogy balesetben életét veszítette. Hirtelen halála megdöbbenett, hiszen hosszú ideig dolgoztunk együtt: egy évtizedig a *Művészet* című folyóirat szerkesztőségében, és közel öt esztendőn keresztül Székesfehérváron a Városi Képtár – Deák Gyűjteményben, ahová ő mint a képtár igazgatója hívott meg munkatárnak többek között az intézmény készülő új katalógusának szerkesztésére. Halála tragikusan korainak tűnik, még hetvenéves sem volt, és tudomásom szerint nem is betegeskedett.

Az Eötvös Loránd Tudományegyetem művészettörténet szakán végzett 1967-ben. A Fővárosi Tanács Művelődési osztályán kezdett dolgozni, majd az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának tudományos munkatársa volt (1971–1981), ezt követően pedig a *Művészet* szerkesztőségének tagja (1981–1991), főmunkatársa, a Tanulmány rovat szerkesztője. 1993 és 1995 között a Múcsarnokban a Kiállítási osztályt vezette. Emellett a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetemen docensként oktatott (1994–1996). A székesfehérvári Városi Képtár – Deák Gyűjtemény igazgatójaként (2001–2006) ment nyugdíjba.

Tudományos munkássága számottevő. 1981-ben kandidált, disszertációját Uitz Béla festészetéből írta (*Uitz Béla korai szovjet korszakának művészete [1926–1938]*). Szöveggyűjteményt szerkesztett az 1945 utáni időszak magyar művészettörténetének és kritikájának dokumentumaiból (*Kritikák és képek*, Budapest, Corvina, 1976). Munkatársa volt *A magyarországi művészet története* hetedik, az 1919–1945 közötti időszakot tárgyaló kötetének (szerk. Kontha Sándor, Budapest, Akadémiai, 1983). 1991–1992-ben bibliográfiai anyagot gyűjtött az Országos Műemléki Felügyelőség műemléki topográfiájának Komárom megyei kötetéhez. Szerzője volt a *Kortárs magyar művészet* és *A Körmendi-Csák Gyűjtemény* című könyveknek (Budapest, Körmendi Galéria, 1997). Szerkesztésében jelent meg az *Innen és túl a szobrászaton* című katalógus (Múcsarnok, 2001), és megrendezte a *Három a tánc (Magyarországi táncbrázolások 1686–1940, Deák Gyűjtemény, 2002)* című kiállítást. Főszerkesztője volt a *Városi Képtár – Deák Gyűjtemény* című reprezentatív katalógusnak (Székesfehérvár, 2005), melyet Mravik László a következőképpen méltat (*Új Művészet*, 2006. 6. 38.): „a kötet talán túl is szárnyalja a magán-gyűjteményekről megjelent könyveket: a szöveg gazdagságában és alaposágában.”

Nagy Zoltán már nincsen közöttünk, tudományos munkái, igényesen megírt tanulmányai, cikkei azonban őrzik szellemét, emlékét.

Zoli, nyugodj békében!



Lóska Lajos



Hajós Klára egy ismeretlen Berczik-darabban, 1930-as évek vége, magántulajdon