

PÉTER PETRA

Testképek a magyar mozdulatművészeti mozgalomban

„A mozdulatkultúra közkinccsé tétele (...) számos munkást kíván.”¹

A múlt század első felében kialakuló magyar mozdulatművészeti mozgalom története, kialakulása, hanyattatásai, végül betiltásának körülményei, Lenkei Júlia munkáiból² megismerhető. A kultúrpolitikai kényszerhelyzet hatására³ 1928-ban létrejött Mozdulatkultúra Egyesület mindhárom, elsőgenerációs iskolaalapítója, Dienes Valéria, Madzsar Alice és Szentpál Olga izgalmas elméleti írásokat hagyott az utókorra. Elsősorban ezeket az írásokat veszem alapul, amikor annak próbálok utánajárni, hogy az egy platformra kényszerült, de különböző forrásból táplálkozó iskoláknak a (mozgó) testtel kapcsolatos szemléletmódja mennyiben hasonló.

Először azt vizsgálom meg, hogy milyen viszonyban van a mozgalom esztétikai-társadalmi tö-

rekvése a modernitással. A testképek vizsgálatát egy társadalmi-politikai kontextussal indítom, majd a művészeti kifejezésre alkalmas test kritériumainak vizsgálata után térek rá a szűkebb értelemben vett testtechnikai alapelvek leírására.

A korszak: a modern tánc kora

„A modernség nem cél,
hanem következmény.”⁴

A három iskolaalapító munkásságát a szerény mennyiségű magyar nyelvű tánc történeti szakirodalom egyhangúlag a „modern tánc” címszó alatt tárgyalja. Fuchs Livia 2008-ban megjelent huszadik századi tánc történeti összefoglalója⁵ csakúgy, mint az 1977-es Koegler-féle, magyar címszavakkal kiegészített *Balettlexikon*.⁶ Ez utóbbi szinonimaként a következő fogalmakat sorolja fel:

¹ Dienes Valéria, *Az Orkesztikai Egyesület programja*, <http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/mozdmuv/dv-a1.htm> letöltve: 2010. január 3.

² Lenkei Júlia, *A mozdulatművészet Magyarországon. Vázlatos történet*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004.

³ Lenkei Júlia (szerk.), *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*, Budapest, Magvető–T-Twins, 1993.
⁴ 1928-ban egy belügyminiszeri rendelet államilag elismert testnevelő tanári képzettséghez köti mindenféle „torna” tanítását, köztük a mozdulatművészeti iskolák tevékenységét is. A mozdulatművészek már a megjelenés előtt értesültek a rendelettervezetről. Lásd erről: Új miniszteri rendelet a tánc- és tornatanításról, *Esti Kurír*, 1928. július 5., idézi Lenkei Júlia in uó. (szerk.), *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*, Budapest, Magvető–T-Twins, 1993. 52–53.
Lásd erről még: Lenkei Júlia, *A mozdulatművészet Magyarországon. Vázlatos történet*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004. 21.

Erre hivatkozik Merényi Zsuzsa is: L. Merényi Zsuzsa, Szentpál Olga munkássága. Halálának 10. évfordulója alkalmából, *Táncudományi Tanulmányok*, 1978–1979. 286.

Dienes Valéria is ezt az okot említi visszaemlékezésében. A mozdulatművészet és a hatóságok, in Dienes Valéria, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, Budapest, Planétás, 1995. 111.

Továbbá az Egyesület alapszabálya a célok között első helyen említi a magyar mozdulatkultúra érdekeinek a hatóságok előtt való képviseletét. Lásd Fuchs Livia, Egy elfelejtett egyesület dokumentumaiból, *Táncművészeti Dokumentumok*, 1990. 78–81.

⁴ Szentpál Olga–Rabinovszky Mária, *TÁNC. A Mozgásművészet könyve*, Budapest, Általános Nyomda, Könyv- és Lapkiadó Rt., 1928. 11.

⁵ lásd: „3. A balett alternatívája: a modern tánc (1920–1950)” fejezetén belül: „A modern tánc magyarországi megalapozói” in Fuchs Livia, *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, Budapest, L'Harmattan, 2008. 103.

⁶ lásd: „modern tánc” címszó in Horst Koegler (szerk.), *Balettlexikon*, Budapest, Zeneműkiadó, 1977. 490–491.

szabad tánc, kifejező tánc, expresszionista tánc, közép-európai tánc, új művészi tánc, mozdulatművészet. Lenkei Júlia következetesen pusztán mozdulatművészetként tárgyalja az alkotókat és a korszakot, de a 2004-ben megjelent összefoglaló munkájának szerkesztői előszava a jelenséget egyértelműen a klasszikus avantgárd korához, azaz a modernséghez köti.⁷ Szintén a modern táncra utal a *Magyar Színháztörténet* kötetben megjelent, a mozdulatművészetet tárgyaló írásának bevezetője is a mozgással kapcsolatban.⁸

Milyen támpontot adnak ezek a munkák ahhoz, hogy mit jelent a modernség, mint táncművészeti fogalom? Milyen közös (esztétikai, társadalmi) jellemzők alapján lehet őket egy mozgalom részeinek tekinteni? Találunk-e olyan specifikumot, ami csak rájuk jellemző, és az időben párhuzamosan virágzó modern balettra már nem?

A kérdés nagyon egyszerűnek is tűnhet, ugyanakkor meglepően ingoványos területre visz. A modern tánc elsődleges specifikumaként ugyanis a legtöbb idézett munka azt nevezi meg, hogy az a balett-művészettel szemben, attól való különbségében fogalmazza meg önmagát. A kortársak intenciója valóban ez volt, s a legtöbb korabeli, és nem csak magyarországi, vallomás, dokumentum, elméleti munka megerősíti ezt az általánosan elterjedt magyarázatot. A balettel való szembenállást emeli ki az *Oxford Dictionary of Dance* „modern dance” címszava is: olyan táncformák gyűjtőfogalmaként írja le, amelyek közös jellemzője, hogy nem a klasszikus balett technikára épülnek, elutasítják annak strukturális kötöttségeit és könnyed tematikáját. Közös jegyük egy szabadabb mozgásstílus, és témaválasztásban a politikai vagy pszichológiai irányultság.⁹

A modern tánc kialakulásának mozgatójaként ugyanakkor az idézett írások gyakran nem esztétikai, hanem társadalmi folyamatokat, igényeket jelölnek meg. Ezek a táncosok „a saját korukról akartak szólni, s ehhez új mozgásformákat kísérleteztek ki. Ez pedig hamarosan többféle egyéni, és az akadémikus balettet elvető táncnyelv megszületéséhez

vezetett, s ezzel kialakultak az ekkortól modern táncnak nevezett irányzat kodifikált rendszerei.”¹⁰

Susan Au tánc történeti munkájában a tematikai változást hangsúlyozza: „Amikor a „modern tánc” kifejezés 1927 körül felbukkant, nagyon jól illett azokra a táncosokra, akiket ezzel jelöltek, mivel ők úgy gondolták, hogy a táncnak a kortárs viselkedéseket és gondolatokat kell kifejeznie. Még ha a darabjaik más korszakokat is idéznek meg, mint például Graham görög mitológiai tárgyú darabjai, mégis XX. századi szempontból nyúlnak a feldolgozott témához. A későbbi években azonban a „modern tánc” fogalmát széles körben használták alapelvek és technikák meghatározására, némelyik céljai messzire estek az eredeti modern táncosokéitól. Ma a kifejezés már nem jelenti az egyoldalú elkötelezettséget a modern élet kifejezése felé.”¹¹

Sally Banes a posztmodern táncot bemutató, magyarul is megjelent, kötetének két bevezetésében részletesen tárgyalja a modernség fogalmát, elsősorban a posztmodern tánchoz való viszonyában. „Modern táncon eredetileg bármely, a balettől és a népszerű szórakoztató műfajoktól eltérő színpadi táncot értettek. Az 1950-es évek végére azonban a modern tánc önálló táncágazattá vált – kifejlődött saját formarendszere és elmélete. Hanglejtések és társadalmi üzenetek közvetítéséhez stilizált mozgásokat és energiaszinteket használt világosan értelmezhető struktúrákban (például téma és variációk, ABA, stb.). A koreográfiát olyan kifejező színpadi eszközökkel támogatták, mint a zene, a kellékek, a különleges fényeffektusok vagy jelmezek.”¹²

Banes a továbbiakban azt is leírja, hogy a modern tánc célja a test felszabadítása volt, és hogy a tánc hozzáférhetővé váljon akár a gyermekek számára is, majd hozzáteszi, hogy sajnos éppen ez nem valósult meg, mivel a kialakuló modern testtechnikák hasonlóan „stilizált formanyelvvé csontosodtak”, mint a sokat kárhozott balett-technika. Sőt, a koreográfusok a modern táncműveket is drámai-irodalmi-érzelmi jelentéssel duzzasztották fel,

⁷ Lenkei Júlia, *A mozdulatművészet Magyarországon. Vázlatos történet*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004. 7.

⁸ Lenkei Júlia, *A mozdulatművészet*, in Bécsy Tamás–Székely György (főszerk.), *Magyar színháztörténet 1920–1949*, Budapest, Magyar Könyvklub, é. n. 920.

⁹ Debra Craine–Judith Mackrell (ed.), *The Oxford Dictionary of Dance*, New York, Oxford University Press, 2004. 328.

¹⁰ Fuchs Livia, *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, Budapest, L'Harmattan, 2007. 81.

¹¹ Susan Au, *Ballet and Modern Dance*, London, Thames & Hudson, 2002. 119.

¹² Sally Banes, *Terpszikhóré tornacsukában. Az amerikai posztmodern tánc*, Budapest, Planétás, 2000. 11.

ahogy az a balett romantikus és klasszikus hagyományában is kötelező érvényű eljárás volt.

A modernség fogalmát tehát a kortársak elsősorban a szó hétköznapi értelmében használták, azaz a modern korra reflektáló, a modern kor problémáit megjelenítő művészet létrehozása volt a kitűzött céljuk. Ehhez kerestek új eszközöket, mert a meglévőket (a balettet, vagy szórakoztató ipar kereteit) nem találták alkalmasnak erre a feladatra. A „modern tánc” fogalma, ahogyan azt ma táncesztétikai fogalomként értjük, már az utókor tapasztalatával láttatja a korszakban kialakult testtechnikai rendszereket, és azok közül is elsősorban azokat, amelyek (a baletthez hasonlóan!) strukturált rendszerekké váltak. Mivel ez a folyamat nem pusztán a rendszeralkotók, de nagy mértékben a tanítványok munkáját igényelte, a magyar mozdulatművészeti mozgalom, az 1945 utáni ellehetetlenülése miatt, nem termelt ki ilyen értelemben „technikát”. Ma modern tánc technikák közt tartja számon a táncművészeti oktatás a Graham-, a Limón-, a Lábán-, a Cunningham-„technikákat”. Az általam tárgyalt három alkotó közül egyedül a Dienes-féle orkesztikai rendszer hagyományát ápolja a kilencvenes évek elején (újra)alakult Mozdulatművészeti Egyesület, de a hivatásos táncművész képzésbe az általuk gondozott orkesztikai hagyomány nem épült be.

A modern tánc kialakulásának hangsúlyos társadalmi háttere miatt érdekes Banesnek az a megállapítása is, hogy a hatvanas évek posztmodern táncosait sem valamilyen közös esztétikai elv kötötte egymáshoz, hanem a tánc társadalmi szerepének újraértelmezése, és csak a hetvenes évekre alakult majd ki egy sajátos esztétikával rendelkező új forma. Banes erről Michael Kirby-t idézi a *Drama Review* 1975-ös számából: „a posztmodern koreográfus nem vizuális kíváncsagnak kíván eleget tenni. A látvány belülről fakad: a mozgást nem előre, jellegzetességei szerint válogatják ki, hanem bizonyos döntések, célok, tervek, képletek, szabályok, elképzelések vagy problémák eredményeképp jön létre. Az előadásban bármilyen mozdulat elfogadható, amelyik bizonyos elvek korlátain és irányításán belül marad”.¹³

Banes bevezetője szerint a modern tánc időszemlélete is hasonló a balettéhez: a klasszikus hármas tagolású szerkezeti dinamika határozza meg, azaz előkészítés-tetőpont-végkifejlet. A térhez va-

ló viszonyban sem módosult lényegileg a modern tánc a baletthez képest: tipikusan vízszintes, akadálymentes, egynemű padlófelületet használ, hagyományos színpad-nézőter osztatú terét egy konvencionálisan színházi környezetben (nem különböző alternatív helyszíneken) hozza létre. Ezzel összefüggésben a modern tánc a közönséghez való viszonyában is közel áll a XIX. századi baletthez, ugyanis hasonlóan nem tart igényt a közönség aktivizására, nem folytat ilyen irányú kísérleteket.

Banes további meghatározó különbséggé mutat rá arra is, hogy a posztmodern tánc a kontextusa miatt tekint valamit táncnak, míg a modern tánc valamilyen esszenciális tartalmat feltételez önmagáról. Ezekből következik a posztmodernnek az a sokkal szélesebb spektrumú kérdésfeltevése, amellyel a test, az idő és a tér használatát vizsgálja.

A modern táncban továbbá a tánc hangsúlyosan az önkifejezés eszközeként jelenik meg, szemben a posztmodernnel, ahol a test akciói gyakran munkát, vagy más hétköznapi tevékenységeket mutatnak be. További jellemzői még a modern táncnak, a posztmodern távlatból tekintve, a zeneiség és ritmikus szerkezet, a drámai tagolás, a kontrasztok, a feloldás, a pszichológiai vagy irodalmi jelentés (melyek többnyire a romantikus és klasszikus balettekre is jellemzők).

A posztmodern testképe is radikális újat hoz (s ezzel szintén egy platformra helyezi a balettet és a modern táncot), ugyanis nem tesz különbséget a táncos test és a mindennapi test között. A modern táncos teste, hasonlóan a balett-táncos testéhez, kidolgozott, technikai tudással felvértezett test. A posztmodern nem feltétlen tart igényt erre a fajta testre.

Szintén csak a posztmodern távlatából válik lényegessé az a jellegzetesség is, ami a populáris kultúrához való viszonyban mutatkozik meg: a modern táncosok öndefiníciója szerint nem csak a balettől, hanem a szórakoztató ipartól is élesen elhatárolódtak, hiszen épp táncuk művészi mivoltát akarták elismertetni. Ezzel szemben a posztmodern éppen megnyitja határait a populáris kultúra előtt.

David Michael Levin tanulmányában kifejezetten amellet érvel, hogy utólagos nézőpontból a balett és a modern tánc közelebb állhat egymáshoz, mint azt a modern tánc művelői a saját korukban gondolták. A tánc történet „modern” paradigmáján

¹³ Uo.

belül két irányzatot különböztet meg, melyek időben egymást követik: egyiket tradicionális modernnek hívja, s ide sorolja a romantikus és klasszikus balett-repertoárt. A másikat avantgárdnak nevezi, s itt említi Duncan, Graham, Humphrey, Wigman, Jooss, Nizsinszkij, sőt Taylor, Nikolais, J. Robbins és Fred Astair nevét is.¹⁴

Levin gondolatával párhuzamos az a kilencvenes évek eleji magyar irodalomtörténeti koncepció, mely hasonlóan a modernség paradigmájához sorolja a klasszikus (esztétista) modernség és a történeti avantgárd formációját, s a különböző formációkat a szubjektumfelfogás és a jelhasználat tekintetében különbözteti meg egymástól.¹⁵

Az elmélet szerint a klasszikus modern szemléletében a szubjektumnak van egy stabil középpontja, mely megragadható, kifejezhető. A modern táncosok önkifejezésre törekvésének hátterében ezt a szemléletmódot érhetjük tetten. Ehhez kapcsolódik formailag a népszerűvé váló szólótánc forma, valamint az egyéni mozgásformák felfedezésének igénye a pedagógiai munkában.

A középpont szerepe a kialakuló új testtechnikában is meghatározó lesz: a Duncan által „megfigyelt” solar plexus, vagy a Graham-technika egyik kulcsfogalma, a „központ” azt a „felfedezést” írják le, mely szerint a táncmozdulatok a test (energetikai) központjában keletkeznek, és onnan terjednek tovább a test többi része, végül a végtagok felé. A modern tánc órák instrukciója szerint: „a központ indítja a mozgulatot”.

A test decentralizációja, amikor a test bármely pontja lehet a mozgulat elindítója, tendenciózan csak a kortárstáncban válik tudatosan alkalmazott elvvé.

A jelhasználat tekintetében a klasszikus modern formációját Kulcsár Szabó elemzése szerint az auto-szemiotizmus jellemzi, a denotátum (a jel tárgya, azaz a jelölt) létezésének evidenciája, míg az avantgárd sajátja épp a deszemiotizáció. A modern tánc művelői körében erős az a hit, hogy a kialakított testnyelvvel a táncos képes közölni bizonyos gondolatokat, hangulatokat. Az önkifejezés (a mozgulatművészeti törekvések egyik kulcsszava) is ezt

a szemléletet feltételezi. Dienes filozófiai rendszerében (evologika) ugyan tematizálja a közlés (befogadó) problémáját, amit óriási szellemi energiával egy matematikai képlettel le is ír, de ezzel, még a hetvenes években tartott híres előadásában is,¹⁶ inkább megerősíti a klasszikus modernségre jellemző jelfelfogást.

Az avantgárd jelhasználatára jellemző deszemiotizáció kevésbé érhető tetten a magyar mozgulatművészek, de az európai vagy amerikai modern táncosok gondolkodásában is. Az a gondolat, hogy a megmutatott mozgulat jelként funkcionál, és hogy egy bizonyos jelentés kapcsolódik hozzá, melyet az értő néző „olvasni” képes, elég sokáig tartotta magát a modern táncos körökben.¹⁷ Annak ellenére is, hogy a magyar avantgárd színház története, Palasovszky Ödön révén, szoros kapcsolatban volt Madzsar Alice iskolájával. Az együttműködés eredményei, a bemutatott előadások azonban inkább a színházi jelrendszer más aspektusai (tér, idő, színpadkép, dramaturgia) írhatók le az avantgárd esztétikával, és jórészt érintetlenül hagyták a testről és a mozgulatról vallott nézeteket.

Mi az, ami mégis megmarad, mint a modern táncra, illetve a mozgulatművészetre jellemző specifikum, ha a fentiekben leírt tapasztalatokat figyelembe vesszük?

A balettől való éles elválasztottságot óvatosan kell kezeljük, és szigorúan a testtechnika bizonyos alapelveire korlátozni. A kompozíció terén, valamint a társművészetekkel való együttműködés tekintetében a modern tánc sokkal inkább kötődik még a megelőző századhoz, s ezeken a területeken az igazi változást a késő modern, s a posztmodern kísérletek hozzák el.

A testtechnikában olyan alapelveket igyekeztek megvalósítani a modern tánc nemzedékének tagjai, Európa- és Amerika-szerte, mely szoros összefüggésben van az ember, és különösen a nő, akkori társadalmi helyzetével, igényeivel. A szabadság megélése, az igazság kimondásának igénye, a függetlenség, az egészséges test és lélek voltak azok az eszmei mozgatók, amelyek életre hívták az új eszméket megmutatni képes testtechnikákat.

¹⁴ David Michael Levin, *Postmodernism in Dance: Dance, Discourse, Democracy*, in Hugh J Silverman (ed.), *Postmodernism—Philosophy and the Arts*, New York–London, Routledge, 1990. 222.

¹⁵ Kulcsár Szabó Ernő, *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Budapest, Argumentum, 1996. 11.

¹⁶ Dienes Valéria, A szimbolika főbb problémái, in Gráfik Imre–Voigt Vilmos (szerk.), *Kultúra és szemiotika*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981. 15–37.

¹⁷ Az 1950-es években, Amerikában Merce Cunningham szakított programszerűen ezzel az igénnyel.

A magyar mozdulatművészeti mozgalom három iskolaalapítója így nyilatkozik a modern kor kihívásáról:

A Szentpál iskola programadó könyvének első fejezetében, az „erkölcsi program” fejezet alatt olvasható Rabinovszky Márius írása: „Új táncot akarunk? Nem. Művészi táncot akarunk. Olyan táncot, mely a lélek mélyéből tör elő és sűrített lelki élményeknek ad testet. A mai ember lelkéből fakadó művészet azonban szükségszerűen mai és bizonyos fokig új művészet lesz. A modernség nem cél, hanem következmény. A modernség nem akart, hanem önkénytelen.”¹⁸

Madzsar Alice könyvének a kibővített, második kiadásába került bele ez a szövegrész, a „kifejező mozgásról” írt fejezetbe: „Színpadi működésünket az a törekvés vezérelte, hogy az emberi mozgásban rejlő erőt és eleven értelmet új eszközökkel és új viszonylatokban próbáljuk megmutatni a mai kor emberének. (...) A szokványos burokból kihámozott emberi mozdulat szuggesztív erejével rámutatni azokra az összefüggésekre, melyek fennállnak közöttünk és a környező dolgok között s melyek a mai élet iramát meghatározzák. Az emberi tagok életében megnyilvánuló sorsszerűségeket, az emberi test és a mechanizmusok viszonyát, az ember és a gép kölcsönösségét, a munka ritmusait, vagy a természet formáihoz való közünket igyekeztünk modern művészi formában kifejezésre juttatni.”¹⁹

Dienes Valériától elég nehéz találni olyan utalást, mely korhoz kötötnék tekinti az orkesztika kialakításnak igényét. Elképzelése, érvelése következetesen univerzális. Ez a kis szövegrészlet azonban elárulja, hogy „korszerűnek” érzi a mozdulattal való foglalkozást, de jellemzően nem használja a „modern kor” fogalmat az érvelésében: „minden jel arra mutat, hogy az igazi és teljes mozdulatreneszánsz a mi századunkra várt. (...) az orkesztikai iskola (...) nem utánozni vagy másolni kívánja a görögök orkesztikáját, hanem az ő nyomaiakon indulva a mai kor kulturális igényeihez idomított, modern orkesztikát teremt a mai kor emberének testi-lelki tökéletesítésére.”²⁰

A három iskolaalapító pályafutása, írásaik

Az iskolák, valamint a Mozdulatkultúra Egyesület történetével e tanulmány kereteiben nem foglalkozom, csupán annyit tartok fontosnak megemlíteni, hogy a tárgyalt három iskolaalapító milyen hatásra kezdett el mozdulatművészettel foglalkozni, milyen kulturális-társadalmi környezetben éltek, milyen tanulmányokat folytattak. A három iskolaalapító három teljesen különböző szakmai tapasztalattal kezdett mozgással foglalkozni.

Dienes Valéria (1879–1978) matematika, filozófia és esztétika tárgyakból doktorált, egyik első női egyetemi hallgatóként Magyarországon, majd Párizsban Henri Bergson tanítványa volt. Számos matematikai és filozófiai publikációt jelentetett meg, de minden új tudomány felé izgalommal fordult, így pszichológiai, később jelelméleti tanulmányokat is publikált. A mozgással egyrészt Bergson elmélete, másrészt a szintén Párizsban megismert Raymond Duncan (Isadora Duncan testvére) hatására kezdett el foglalkozni. Szigorú tudományos igénnyel dolgozta fel az emberi mozdulat „határmányait” és alkotott egy rendszert, melyet orkesztikának, azaz mozdulat tudománynak nevezett el. Dienes a századelőn tagja volt a Huszadik Század körének, de később eltávolodott tőlük, tanítványai jellemzően a keresztény úri középosztályból származtak. A húszas évek emigráns idejében Nizzában majd Párizsban két évig élt a Raymond Duncan által vezetett kommunaszerű kolóniában²¹ két gyermekével együtt. A század második felében gyakorlati téren nem foglalkozott a mozdulatművészettel, viszont ebben az időszakban publikálta írásait. Az ekkor kialakuló katolikus vallásossága inkább tabunak számított, mint korábbi mozgásművészeti tevékenysége.²²

Madzsar Alice (1880–1935) női „egészségi” torna oktatásába fogott, miután Bess M. Mensendicknél, a norvég mesternőnél, a *Frau der Körperkultur* szerzőjénél tanulta a speciálisan női testre

¹⁸ Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 11.

¹⁹ Madzsarné Jászi Alice, *A női testkultúra új útjai*, Athenaeum Rt., 1929. 128.

²⁰ Dienes Valéria, *Az Orkesztikai Iskola története* (1918), in Dienes Valéria, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, Budapest, Planétás, 1995. 90.

²¹ 20–30 ember élt együtt a kolóniában, közösen nevelték a gyermekeket, szövással, ruhafestéssel, szandálkészítéssel kerestek pénzt. Lásd Dienes Valéria, *Emigráció és migráció* (1920–1929), in uő. *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, Budapest, Planétás, 1995. 101–105.

²² Hegyi Béla, *A Vigilia beszélgetése Dienes Valériával, Vigilia*, 1977/május. 330.

kidolgozott gyakorlatokat és szemléletmódot. Orvos férjével élénk társasági életet éltek, a *Husza-dik Század* körével, és a szocialista Szabó Ervin-nel is szoros kapcsolatban álltak. Testvére, Jászi Oszkár volt a *Husza-dik Század* című társadalom-tudományi lap, valamint a Társadalomtudományi Társaság egyik alapítója. Palasovszky Ernővel való együttműködése révén Madzsar és tanítványai aktív szerepet vállaltak a magyar avantgárd színházi mozgalomban is. Korai halála után tanítványaik vitték tovább örökségét, 1945 után legnagyobb hatással, az ő elméleti és gyakorlati munkásságára épülő, gyógytornász szakma kialakulá-sára volt.

Szentpál Olga (1895–1968) a korban népszerű Emil Jaques–Dalcroze által kifejlesztett ritmikus gimnasztika módszerét tanulmányozta, miután itt-hon elvégezte a Zeneakadémia zongoraszakát. A tanult új módszer, melyet a zenetanulás hatékonyab-bá tétele érdekében fejlesztett ki Dalcroze, olyan mély hatással volt rá, hogy pályát módosított és a mozgással kezdett el komolyan foglalkozni. Férje Rabinovszky Márius, művészettörténész, aki a pe-dagógiai rendszerük elméleti részének megfogal-mazója volt. A három iskolaalapító közül Szentpál volt az, aki már a kezdetektől megtalálta az utat a hivatalos-állami keretek között működő rokon szakmák felé. 1924-től a Színművészeti Akadémián tanított táncot, rendszeresen dolgozott koreográ-fusként színházi rendezőkkel, például Hevesi Sán-dorral és Németh Antallal. 1945 után a Színművé-szeti Főiskola táncrendező szakának vezetője, a Testnevelési Főiskola táncnevelési tanszékének ve-zetője. Később, amikor minden mozdulatművészeti

tevékenységet betiltottak, ő tudott az 1950-ben megalapított Állami Balettintézetben a történelmi társastánc munkaközösség vezetőjeként a pályán maradni²³ (mindezzel nem kis feszültséget okozva az enélkül is nehézségekkel küszködő mozdulat-művészeti mozgalomban²⁴).

Elemzésem során elsősorban az elsődleges iro-dalmakat igyekszem figyelembe venni, azaz, hogy mit állítanak a maguk rendszeréről a tárgyalt isko-lavezetők. Óriási szerencséje az utóknak, hogy ezek az alkotók komoly elméleti igényrel fogalmaz-ták meg azt, hogy mit gondolnak a választott szak-májukról. Persze nem elhanyagolható tánc történe-ti tény, hogy több írásmű is abból a már említett kényszerhelyzetből született meg, mely során iga-zolni és védeni kellett az új mozgalom szakmai identitását. Az 1928-ban megalakult Mozdulatkul-túra Egyesületbe tömörült iskolák együttesen tud-ták elérni azt, hogy ne testnevelésként, hanem mű-vészetként tartsák számon a tevékenységüket.²⁵ A húszas évek végének kultúrpolitikai küzdelmei va-lószínűleg nagy lökést adtak ezeknek az elméleti műveknek a megszületéséhez.

Szentpál Olga az Mozdulatkultúra Egyesület megalakulása után, 1928-ban (s az Egyesületben folyó szakmai viták hatására) jelentette meg a *Tánc*. A *Mozgásművészet* könyve című munkáját, melyben elsőként fogalmazta meg táncművészeti alapelveit, metodikai rendszerét. Rá hat évre egy rövid közle-ményben fogalmazta meg új „tanelveit”.²⁶

Dienes Valéria szintén 1928-ban adta ki *Az Orkesz-tikai Egyesület programja* című kiadványt, bár annak megírása valószínűleg ennél korábbra datálható.²⁷ Az ő tollából való az első mozdulatművészeti tár-

²³ L. Merényi Zsuzsa, i. m. 320. Lásd még erről: Lenkei Júlia, *A mozdulatművészet Magyarországon. Vázlatos történet*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004. 61–70.

²⁴ „A mozdulatművészek nagyjában-egészében két csoportot alkottak. Egyik oldalon álltak Szentpál Olga és tanítványai, a másikon jószerűen mindenki más.” Lenkei Júlia, i. m. 54–55.

²⁵ A május 7-én megalakuló egyesület egy július 4-i belügyminiszeri rendeletre Klebersberg Kunó közoktatási miniszternek címzett levélben reagált, melyben tiltakozott a „mozdulatművészetnek a tánc és torna gyakorlatával való összezavarása” ellen. (A „tánc” itt a társastáncot jelentette.) Fuchs Lívia, *Egy elfelejtett egyesület dokumentumaiból. Táncművészeti Doku-mentumok*, 1990. 78–81. Lásd még: L. Merényi Zsuzsa, i. m. 285–286. és Dienes Valéria, *A mozdulatművészet és a ható-ságok*, in Dienes Valéria, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, Budapest, Planétás, 1995. 111.

²⁶ Szentpál Olga, *A mozgásművészet útja*, in *A mozgásművészet útja*, Szentpál-iskola, 1935. 4–8.

²⁷ A kilencvenes években újjáalakult Orkesztikai Alapítvány szöveggondozói szerint a szövegben megadott cím (Krisztina körút 101.) alapján datálható 1926-ra a keletkezés. De magának a felhívásnak a tartalma is arra utal, hogy a szöveg még a Mozdulatkultúra Egyesület megalakulása előtt íródott, mivel egy hasonló ernyőszervezet létrehozását szorgalmazza: „Az Orkesztikai Egyesület otthona akar lenni minden komoly mozdulattörekvésnek. Nem speciális rendszerek szolgáló-jává szegődik, minden rendszert fel akar ölelni, mindenkinek lehetővé téve a maga szakosztályaiban a szabad munkál-kodást. És ezért szívesen látunk mindenkit, aki mozgalmunkba bekapcsolódni óhajt.” Dienes Valéria, *Az Orkesztikai Egyesület programja*, <http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/mozdmuv/dv-a1.htm> letöltve: 2010. január 3.

gyú írás 1915-ből.²⁸ Egy 1925-re datált, a pedagógiai rendszer egészének tervét tartalmazó, kézirat csak a hagyatékából került elő.²⁹ Az általa kidolgozott „mozdulattudomány”, azaz az „orkesztika” rendszerének szisztematikus kidolgozása az 1940-es évek elejére tehető, publikálására pedig csak a hatvanas-hetvenes években került sor, összegyűjtve és rendszerezve pedig csak 1995-ben jelent meg fia, Dienes Gedeon szerkesztésében.³⁰

Madzsar Alice *A női testkultúra új útjai* című munkáját, mely először 1926-ban jelent meg, 1929-ben dolgozta át és bővítette ki új mozdulatművészeti fejezetekkel.³¹

Ezeket nevezem tehát elsődleges szövegeknek, amik az iskolaalapítók tollából (vagy közvetlen munkatársuktól, mint Rabinovszky Márius Szentpál mellett) származnak, és a mozdulatművészeti mozgalom aktív korszakában (1910-es évektől a 40-es évekig) keletkeztek. Ehhez kapcsolódnak még esetenként kordokumentumok, valamint az alkotók később keletkezett visszaemlékezései, szövegei (Dienes esetében). A szövegek értelmezéséhez pedig használok másodlagos szövegeket is, amik vagy a tárgyalat témáról szólnak közvetlenül, vagy hozzásegítenek a jelenségek megértéséhez.

Ahogy azt a bevezetőben már tárgyaltam, a modern tánchoz kapcsolódó modernség fogalmát társadalomtörténeti és tánc történeti szempontból is érdemes megvizsgálnunk. A dolgozatomban vizsgált, a fent felsorolt, elméleti szövegek szerzői is hangsúlyozzák a tevékenységüket létrehozó társadalmi közeg fontosságát. A következő részekben három nagyobb témához kapcsoltam az

általam kulcsfogalmaknak ítélt gondolati csomópontokat.

Egyrészt az alkotók „társadalmi programját”, másrészt a (tánc)művészetről vallott nézeteiket, majd végül a dolgozatomban fókuszában álló, szűkebb értelemben vett, testképüket vizsgálom meg. A három egymással szoros összefüggésben van, ezért is érdemes elidőzni az általánosabb, társadalmi-művészeti, témánál, mert az engem különösen érdeklő testképhez ezek szorosan hozzátartoznak, együtt rajzolják meg az emberi személyiségről alkotott képet, az énképet, melynek egyik alkotórésze a test.

1. A társadalom számára hasznos test

A mozdulatművészet tanításával foglalkozó iskolák pedagógiai szemléletének közös vonása, bár ezt különböző mértékben hangsúlyozzák, hogy a nevelés során nem pusztán mozgásformákat tanítanak, hanem a tanítványokat saját mozgásformáik megtalálására ösztönzik. Emögött egyrészt az a, már említett, személyiségkép áll, mely szerint a test és lélek egymástól elválaszthatatlan egészet alkot, s mindkettő egymással párhuzamosan fejlesztendő. Másrészt a mozdulatnak az a fogalmi meghatározása is többé-kevésbé közös pont, mely szerint a mozdulat a lélek kifejeződése a test által. Tehát a mozgásművészetben az individuum fejezi ki önmagát, a pedagógiai munka pedig lényegében személyiségfejlesztés, mely során tudatos, önmagáért és másokért felelős, kreatív, egészséges, aktív, tehát a társadalmi-közösségi élet számára is, hasznos ember formálódik.

²⁸ Dienes Valéria, *Művészet és testedzés, Magyar Iparművészet*, 1915/7–8. 226–237.

²⁹ Dienes Valéria, *A mozdulatról, Táncművészeti Dokumentumok*, 1984. 125–149. (Megtévesztő lehet a címegezés az 1964-es írással, a két szöveg azonban teljesen különböző!)

³⁰ Lásd Dienes Valéria írásait:

A mozdulatról, *Táncművészeti Értesítő*, 1964/2. 47–67.

A relatív kinetika alapvonalai, *Táncstudományi Tanulmányok*, 1965–1966. 47–75.

A mozdulatritmika alapvonalai, *Táncstudományi Tanulmányok*, 1969–1970. 91–114.

Emlékek és gondolatok az orkesztikáról, *Táncművészeti Értesítő*, 1971/1. 80–96.

Fejezetek az orkesztika történetéből, *Táncművészeti Értesítő*, 1972/3. 35–49.

A szimbolika főbb problémái, *Táncművészeti Értesítő*, 1974/1. 63–89.

Dienes Valéria, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, Budapest, Planétás, 1995. (Sajnos a gyűjteményben a tanulmányok eredeti megjelenési helyeire nem mindenhol egyértelmű az utalás.)

³¹ Ehhez még érdekes, szintén kultúrpolitikai, adalék, hogy az 1977-ben, Madzsar Alice születésének 100. évfordulójára megjelent harmadik kiadás a Medicina–Sport Kiadó gondozásában, ami nem a második, bővített változatot vette alapul, hanem az első. Így hiányoznak belőle a mozdulatművészeti részek, sőt az első két kiadás meztelen női és gyermek alakokat mutató rajzai és fotói helyett csak rajzolt tornaruhás alakokat láthatunk illusztrációként.

„A mozgásművészet sajátosan
társadalmi művészet.”³²

„Mi is építőmunkások akarunk lenni
egy tisztább világ felépítésében.”³³

A társadalmi életre való felkészítés aspektusát legerősebben Madzsar Alice hangsúlyozza, ami nem meglepő, egyrészt erős kötődése révén a szocialista eszmékhez, másrészt mivel ő a rendszerét elsősorban egészségügyi szempontok alapján fejlesztette ki, s csak később irányult figyelmé a torna művészeti lehetőségei felé, valószínűleg nem kis szerepet játszott ebben személyes kapcsolata és gyakorlati együttműködése Palasovszky Ödön avantgárd színházi kezdeményezéseivel.³⁴ Könyvének a második kiadásához írt előszavában fogalmazza meg ezt a változást: „Amikor a női testkultúrával foglalkozni kezdtem, bevallom őszintén, még nem lebegtek a szemem előtt mindazok a célok, amelyek felé ma töreksem. Akkor még csak egy célt láttam magam előtt: hogyan lehetne testben és lélekben szebb, tisztább és egészségesebb női generációt felnevelni.”³⁵

Madzsar könyvének több fejezetét szenteli annak, hogy munkájának társadalmi értéke mellett érveljen. „Az egészség és szépség: kötelesség” címet viselő fejezetben az egyéni felelősségre hívja fel a figyelmet, s a szépség, azaz az egészséges és testi-lelki harmóniában élő személyiség, megvalósulását társadalmi elvárásként állítja minden nő elé. „Egészségesnek lenni tehát kötelesség magunkkal és a jövő nemzedékkel szemben. Ehhez azonban még hozzátartozik: szépnek lenni is kötelesség! (...) díszítsd fel magadat egészséggel és szépséggel, tedd magad kellemessé azok szemei számára, akikkel együtt élsz, egy lakásban, egy városban, egy világon, akik számára te is része vagy a díszítendő környezetnek. Ez a társadalmi együttélés legfőbb esztétikai parancsa.”³⁶

A *kultúra hatása a testre* című fejezetben felsorolja azokat a testre és lélekre káros hatásokat, me-

lyeknek forrása a modern életforma. Ezek közül az egyik legfontosabb a még máig sem megoldott probléma: az iskoláskorú gyermekek egyoldalú szellemi nevelése, mely során napjuk döntő részében az iskolapadban ülnek. Az általános testnevelésbe pedig máig nem épültek be a tudatos izommunkára, a légzőgyakorlatok elsajátítására és az egyéni testi problémák kezelésére irányuló törekvések. Több más javaslata azonban mára már, ha nem is megvalósult, de legalább a szakmai és társadalmi közbeszéd témájává lett. Ilyenek például az egészséges táplálkozás, a napfény és a friss levegő fontossága, a különböző mérgek (alkohol, nikotin, morfium, kokain) fogyasztásának visszaszorítása. Ma már csak utópiaként tudjuk elképzelni azt a javaslatát, hogy minden gyárban kötelezővé kellene tenni a napi többszöri testmozgást, méghozzá az adott munkatípustól függő gyakorlatokkal. A javaslatok mögött álló gazdaságossági elv a prevenció fontosságára irányítja a figyelmet, s ez is máig érvényes szemléletmód: „gazdaságosabb, ha a pénzt nem kórházra költjük, hanem olyasmire, amivel emberanyagot takarítunk meg.”³⁷

Az *emberi test tökéletlenségei* című fejezetben az emberi evolúcióval, a két lábra állással, magyarázza azokat az anatómiai nehézségeket, melyekkel az emberi testnek meg kell ma küzdenie. A gerincre és a csípőre nehezedő súly és az anatómiailag helytelen testhasználat számos deformáció okozója, melyek közül a leggyakoribb a gerincferdülés és a lúdtalp. Madzsar a gyógy mód során a négykézlás testhelyezethez való visszatérést javasolja, s itt is hangsúlyozza a prevenció fontosságát, hogy már kisgyermek korban nem szabad a gyermeket idő előtt ültetni, állásra vagy járásra készíteni, mivel ekkor a még nem eléggé erős csontok és izmok nem képesek megtartani a test súlyát és eldeformálódhatnak. Szintén ellenzi a különböző fűzők automatikus használatát, mivel ezek még inkább gyengítik a testet, azzal hogy az izmok helyett végzik el a munkát. Ez a szemléletmód mára teljesen elfogadottá vált.

³² Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 44.

³³ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 8.

³⁴ 1928-tól működött iskolájában a művészcsoport, de Madzsar már 1925-ben, a Zöldszamár Színházban is koreográfiai tanácsadóként volt jelen. Lásd erről: Palasovszky Ödön, *A lényegretörő színház*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980.

³⁵ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 7.

³⁶ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 10.

³⁷ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 19.

Dienes és Szentpál kevesebbet beszél a mozgólátművészet közvetlen társadalomalakító erejéről, de írásaikban nyomára bukkanhatunk ebbéli meggyőződésüknek. Dienes az Orkesztikai Egyesület programjában írja ezt: „Aki ruganyos, életvidám, munkaképes akar lenni, aki le akarja vetni a ráneheződő elfáradások, idegeskedések nyomorúságos köntösét, aki belső harmóniát keres és azt külsőjén is győzelemre akarja juttatni, aki testi-lelki szépségre, külső és belső arányosságra vágyódik, az kezdje azon, hogy mozgólátú fegyelmet vállal, mozgólátukultúrába fog.”³⁸

Szintén Dienes egy 1964-es balettpedagógusoknak szóló előadásában beszél a pedagógus felelősségéről, aki a „társadalom értéktárgyai”³⁹ dolgozik. Az 1925-ös írásában amikor a mozgólátú „tanító értékéről” beszél, az erkölcsi nevelésben betöltött szerepét emeli ki legsúlyosabb alkalmazási területként. Érvelésében pszichológiai és fiziológiai jelenségek kapcsolatára épít: ismert tapasztalat, hogy bizonyos érzelmi állapotok milyen fiziológiai változásokat okoznak a testben (szívverés, légzés változása). Ez a kapcsolat azonban nem egyirányú: ha valaki megtanulja kezelni az érzelmi állapotok által előhívott fizikai tüneteket, melyek a mozgólátú tartományában érhetők el, akkor képes lesz úrrá lenni az érzelmein. Azaz „minél inkább hatalmunkban vannak mozgásaink, annál teljesebben uraivá lehetünk akarati életünknek.”⁴⁰

A Szentpál-iskola „Erkölcsei programja” szintén többször megemlíti tevékenységük társadalmi hatásait. Ők elsősorban a személyiség fejlődését, az ember individuális fejlődését hangsúlyozzák, s kevés közvetlen utalást tesznek ennek társadalmi hatására.

„A valódi, a hasznos testkultúra azonban nem a test céljait szolgálja, hanem a lélek felszabadulását. Képzett test híján a lélek nem tudja kiélni képességeit. Ahhoz, hogy a lélek uralkodhasson az élet felett, hogy hivatását méltón teljesíthesse, kell, hogy a testben engedelmes, kifejezőképes eszközre ta-

láljon. Nem az egészséges test teremti az egészséges lelket, hanem – végértelemben – az egészséges lélek alakítja magának az egészséges testet.”⁴¹

A „mozgólátművészet lehetőségei” között első helyen sorolják fel annak „népnevelő” voltát: „a mozgólátművészeti kultúrának be kell vonulnia az elemi és a középiskolákba, valamint az egyesületi életbe, mert az egyoldalúan szellemi és az egyoldalúan testi (sporti) érdeklődést tökéletesen hidalja át. A mozgólátművészet a legjobb pedagógiai eszköze annak, hogy az önuralmat és a gátlások leküzdését kiegyenlítsse. A tömegnevelés szempontjából az akaraterő fejlesztésére, valamint a rejtett képességek felszabadítására nincs jobb eszköz a mozgólátművészeti pedagógiánál.”⁴²

A művészeti munka társadalmi elköteleződését jelzik az olyan események is, melyek során közvetlen konfrontáció alakul ki a művész és a társadalmi rend hivatásos „őrei” között. Ilyen esemény, amikor egy táncbemutatót valamiért betiltanak. Ezek az események bizonyítják a mozgólátművészeti mozgólátumnak a szorosan vett művészetten túli hatását, azaz jelzik a társadalmi problémák, közügyek iránti nyílt elköteleződésüket.

Madzsar Alice táncscsoportja 1928-tól aktívan együttműködött a Palasovszky Ödön-féle baloldali színházi kezdeményezésekkel. Palasovszky 1922-ben kezdett Hevesy Ivánnal együtt dolgozni a „munkásművelődés” fejlesztésén, s céljuk a szocialista színház alapjainak lerakása, a baloldali kultúrfront kialakítása volt. Tették mindezt egy olyan társadalmi-politikai közegben, ahol belügyminiszteri rendelettel tiltották be a munkások művészeti szövetségének működését.⁴³ Nem meglepő hát, hogy a munkásokkal, vagy munkásotthonokban megvalósuló előadásokat kitüntette figyelmével a rendőrség. Palasovszky munkásszínházi kezdeményezéseit gyakran a főpróbák után betiltották (vagy egyszerűen csak például tűzvédelmi okra hivatkozva nem adták meg a játékszám engedélyt). Ilyen előz-

³⁸ Dienes Valéria, *Az Orkesztikai Egyesület programja*, <http://www.mozdlatmuveszet.hu/tartalom/mozdmuv/dv-a1.htm> letöltve: 2010. január 3.

³⁹ „Aki egyéni testet formál mozgólátúval, akármilyen mederben teszi is, az nemcsak az egyénnek, hanem a közösségnek, a társadalomnak is dolgozik, mert az ember spontánságának területén jár, és hatalmában vannak annak útjain tökéletesíteni is, rombolni is. Emberi fejlődések sorsa van rábízva.” Dienes Valéria, *A mozgólátúról* (1964), *Táncművészeti Értesítő*, 1964/2. 48.

⁴⁰ Dienes Valéria, *A mozgólátúról* (1925), *Táncművészeti Dokumentumok*, 1984. 136.

⁴¹ Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 13.

⁴² Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 30.

⁴³ lásd erről bővebben: Kocsis Rózsa, *Igen és nem. A magyar avantgárd színházi története*, Budapest, Magvető, 1973. 309–311.

mények után nem meglepő hát, hogy a Madzsar-féle mozdulatművészeti iskolával együttműködésben született több előadás is hasonló sorsa jutott.

Az egyik betiltott előadásuk a *Korszerű szvit* című pantomim-előadás volt, a Munkás Testedzők közreműködésével, 1933-ban, melynek a koreográfiáját Madzsar Alice és Róna Magda készítette, melyre „a félelem drámájaként” emlékeznek a kortársak. A három tételes darabot, háborúellenessége⁴⁴ miatt, még a bemutató előtt tiltották be, s végül csak egy kisebb táncos részletet adtak elő belőle a Szolnoki Művésztelepen.⁴⁵ A *Bábel* című darabjukat három előadás után tiltották be, a többi, már meghirdetett előadást a rendőrség akadályozta meg.⁴⁶ Nem sokkal később, 1934-ben betiltották a Madzsar-iskola működését (egy évre rá halt meg az iskolavezető), és Palasovszkytól is bevonták a játszási engedélyt.⁴⁷

Szentpál Olga *Gépember* című koreográfiáját 1935-ben egy előadás után tiltották be.⁴⁸ Erről az előadásról sajnos nem sok leírás maradt fenn. Minden bizonnyal az elembertelenedés felé mutató társadalmi folyamatokra hívta fel a figyelmet.

Politikusság

„De az egyéniség fejlesztése önmagában mit sem ér a kóruszellelem megteremtése nélkül.

A kóruszellelem az, mely a táncot nagy művészetté avatja.”⁴⁹

A szólóforma mellett a mozdulatművészeti produkciók szintén népszerű formája volt a mozdulatkórus, mely mindhárom iskola művészeti programjának szerves része lett. A kollektizmus eszméjét

a színpadi művészetben megvalósítani kívánó műfaj arra a társadalmi tapasztalatra kívánt választ adni, mely az individualizmust, az elidegenedést látta a korszak alapvető élményének. A kórus nemcsak Magyarországon, de Európa-szerte is széles körben használt közösségi művészeti forma lett.⁵⁰

Ennek a műfajnak elméleti és gyakorlati propagátora Magyarországon szintén Palasovszky Ödön volt, aki a kórust tekintette a haladó művészet egyik legjellemzőbb formájának.⁵¹ Palasovszky szerint a kórusforma minden ember számára lehetővé teszi, hogy vele született természetes művészi hajlandóságát egy közösségi élmény részeként megélhesse. Ugyanakkor nemcsak a szocialista, de a polgári avantgárd is fontosnak tartotta a kórusformát – „mindkét irányzat a tömegszínpad lényegének kiáltotta ki.”⁵²

A Madzsar-iskola a Palasovszky-féle színházi kezdeményezésekkel való együttműködésének keretében mutatott be ilyen csoportos műveket, gyakran együttműködve a Munkás Testedzőkkel.

De a Szentpál-iskola is elkötelezetten foglalt állást az individualista irányzatok ellen: „A szélső szólista és a szélső kóruselv felett (...). A harmadik, magasabb elv a csoportelv. Mindenki a csoport által, de egyéni lehetőségekkel él. Ha ma erősebben hangsúlyozzuk a kollektív elvet az individualizmusnál, ennek kizárólagos oka, hogy individualisztikus kor után élünk, és ellensúlyozni kell a köztudatnak művészi ügyekben még mindig teljesen individualisztikus felfogását.”⁵³

A Madzsar- és a Szentpál-iskola inkább olyan kisebb csoportos formákkal dolgozott, melyekben a résztvevők tényleges közösségi élményt élhettek

⁴⁴ A táncművészet politikai tendenciájának elfogadottságára jó példa, hogy egy évvel korábban Kurt Jooss, aki Laban tanítványa volt, a Párizsi Nemzetközi Koreográfiai Versenyen a *Zöld asztal* című, balett és modern tánc technikát ötvöző pacifista koreográfiájával első díjat nyert, majd világszerte kapott meghívásokat. Budapesten 1934 áprilisában mutatták be a darabot. vö. Fuchs Livia, *A tánc forradalmárai. Vendégzereplők 1898 és 1948 között*, Budapest, OSZMI, 2004. 66–71.

⁴⁵ Palasovszky Ödön, i. m. 116.

⁴⁶ Palasovszky Ödön, i. m. 167.

⁴⁷ Kocsis Rózsa, i. m. 348. (Ezt a tényt Lenkei Júlia nem említi a mozgalmorról szóló összefoglalóiban, de Kocsis Rózsa sem közöl hivatkozást könyvében.)

⁴⁸ Lenkei Júlia, *A mozdulatművészet Magyarországon. Vázlatos történet*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004. 46.

⁴⁹ Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 43.

⁵⁰ A mozdulatkórus eszméjének Németországban kimagasló képviselője volt Lábán Rudolf, aki több ezer fős, laikusokból álló mozdulatkórusokkal is dolgozott. Ő készítette a 36-os berlini olimpia nyitőünnepségének koreográfiáját is, melyben tízezer főt mozgatót. Fuchs Livia, *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, Budapest, L'Harmattan, 2007. 90–92.

⁵¹ Palasovszky Ödön, *Kórusok, Színház és Film*, 1930/1. 4–11. újraközölve in Kocsis Rózsa, i. m. 571–585., valamint in Palasovszky Ödön, i. m. 30–42.

⁵² Kocsis Rózsa, i. m. 318.

⁵³ A tanerőképző 1933/34. évi táncpedagógia tanjegyzetéből (8.1. sz. hagyatékában), idézi L. Merényi Zsuzsa in uő. i. m. 301.

meg. A csoportos munka során a résztvevőknek lehetőségük volt egyéni szint vinni a közösen megvalósítandó feladatba, s ezek az egyéni teljesítmények a nézők számára is láthatóvá válhattak.

Dienes, ha kórusmunkát készített, akkor jellemzően monumentális (több száz fős) „kórusdrámákat” komponált színpadra. A mű próbálása során ő is csoportokkal dolgozott, s csak a közös próbán állította egymás mellé a külön-külön megkomponált csoportokat. Egy Dienes-féle monumentális darabban a szigorúan szerkesztett térrendszerben az előírt mozdulatokat az előírt rendben kellett megvalósítani. Ez a néző számára minden bizonnyal látványos előadást nyújtott, de az esetleges apróbb előadói különbségek érzékelése nem volt lehetséges.

Nők és ambíciók

„nemcsak női, de emberi ambíciói is vannak”⁵⁴

Az általános társadalmi hatáson túl a magyarországi mozdulatművészeti törekvések a feminista eszmékhez is kapcsolódnak. Nem véletlen, hogy éppen nők azok, akik Európa- és Amerika-szerte a modern tánc első művelői és iskolaalapítói voltak. A tánc a XIX. század végére eléggé elnőiesedett szakmává vált, mind a balettszínpadon, mind a szórakoztatóiparban, a táncosnőket pedig, általánosan elterjedt nézet szerint, ledér nőszemélynek tekintették. Az újfajta, a baletthez képest radikálisan más mozgásstílusokat megjelenítő, táncformákat ezek az „üttörők” igyekeztek művészetként, magukat pedig művészként elismertetni a közönséggel. A táncos igényt tartott arra, hogy komoly szakmai munkaként ismerjék el művészetét. Erre meg is volt az esélyük, mivel ezek a nők képesek voltak a hivatásukból eltartani magukat, önálló életet élni. Életformájuk elég nagy függetlenséget, önállóságot kívánt meg, ami már önmagában szokatlan volt a századelő társadalmi közegében. Ráadásul mindezt nem akárhol, hanem értelmiségi körökben érték el.

Az általam tárgyalt három iskolaalapítóról nem állíthatjuk, hogy a feminista mozgalom aktív tagjai lettek volna, de életmódjukkal megvalósították (s ezzel bizonyára sokaknak példát nyújtottak) a feminista törekvések önálló, dolgozó nőideálját. Dienes Valériáról ismert, hogy 1906-ban belépett az 1904-ben alapított Feministák Egyesületébe,⁵⁵ s a rendezvényeiken előadásokat tartott: „Én tudniillik azt hirdetem, hogy nem azért kell a nőket szabad térre bocsátani, mert vannak ők is olyanok, mint a férfiak, hanem azért, mert mások, mint a férfiak. Ezért mindenütt azt hangoztattam a feminista előadásokon, hogy azért kell a nőnek szóhoz jutni – minden téren, még politikailag is –, mert másra gondol, mint a férfiak, más az egész belső világa! Ha tehát az ő belső világa más, akkor mást fog csinálni az egész társadalomból.”⁵⁶

Dienes elkötelezettje volt a tudományos gondolkodásnak, a szellemi kihívásoknak.⁵⁷ Ezzel a szemléletével egy olyan női magatartást valósított meg, melyet a korban férfias viselkedésnek tartottak. Párkapcsolat-felfogása is a teljes szellemi egyenrangúságra épült. Szép bizonyítéka ennek a Lesznai Annához írt nyílt levél, mely a *Nyugatban* jelent meg 1910-ben: „Az asszony ne fátyolosan, koszorúzva és szemlesütve, a férfi ne doronggal és nőtényét védve, hanem egymást segítve, egymásból élve, egymás vállára tett kézzel, üdén, merészen, messze célokra szegezett tekintettel haladjunk együtt előre.”⁵⁸

Ezzel szemben Madzsar olyan női szerepfelfogást fogalmaz meg, mely igencsak távol áll ettől a szellemi önállóságtól. Felfogása szerint a fajfenntartásban betöltött női és férfi szerep megfordul a szellemi alkotómunka során, azaz az utóbbinál a nő tölti be a megtermékenyítő szerepet, s a férfi az, aki az alkotómunkát végzi. Ugyanakkor aggodalmát fejezi ki a „dolgozó nő” típusának általános elterjedésével kapcsolatban, de indoklása árnyalja a véleményét, s nagy éleslátással mutat rá azokra a lehetséges problémákra, amikkel ma is küzd a nőpolitika.

⁵⁴ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 72.

⁵⁵ Acsády Judit, A hazai feminizmus fénykora 7., in Csapó Ida (szerk.), *Feminista Almanach*, Budapest, MINők Egyesülete és Nőtárs Alapítvány, 2005. 159.

⁵⁶ Vitányi Iván interjúja Dienes Valériával, in Borus Rózsa (szerk.), *A század nagy tanúi*, Budapest, RTV–Minerva, 1978. 22–23.

⁵⁷ „A reggelnek pompás üde óráit (értsd: 4 órától kezdve) matematikai gyönyörűségeken töltöm, le akarom teperni Matezis urat, abszolút rabszolgaságra, hogy alázatos eszköze legyen gondolataimnak. Meg kell lenni és meglesz, én nem hiszek abban, hogy belefoghassak olyasmibe, amit ne tudnék megcsinálni véges időn belül, ha rászánom a kellő időt.” Dienes Valéria Szabó Ervinhez Budapestre, Debrecen, 1906. augusztus 3., in Litván György és Szűcs László (szerk.), *Szabó Ervin levelezése 1905–1918*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1978. 403.

⁵⁸ Dienes Valéria, *Levél Lesznai Annának*, <http://www.epa.hu/00000/00022/00061/01756.htm> letöltve: 2010. január 4.

„A nők helyzetében legutóbb beállott változások még további kérdések elé is állítanak bennünket. Ha mindinkább szaporodni fog az önálló dolgozó nők száma, szóval a nők mindinkább férfimunkát végeznek, a kenyérkeresetnek ez a terhe nem fog-e éppen ellenkezőleg a nő meglévő energiáinak is kárára válni azáltal, hogy a még szokatlanul fáradságos munkateljesítmény minden erőt leköt és felszívja magába? Nem szólva arról, hogy a nőies tulajdonságok rovására férfias tulajdonságokat fejleszthet ki a nőkben (...)”⁵⁹

Dienes és Madzsar mindketten saját élettapasztalatuk alapján fogalmazták meg ezeket az elveket. Dienesnek sikeres egyetemi karrier, intenzív tudományos munkásság áll a háta mögött, s ezt valósítja meg életprogramként egészen haláláig. Madzsar Alice a körülötte folyó intenzív társasági életben inkább „klasszikus” háziasszony volt, jellemző, hogy Dienes elég élesen fogalmaz vele kapcsolatos élményéről: „szép, finom, pici fehér pongyolás szobadisként áll ebből az időből előttem”.⁶⁰ Madzsar Alice Szabó Ervin életében tölthette be azt a „szellemi megtermékenyítő” szerepet,⁶¹ amiről ír.

Madzsar háromféle nőtípust különböztet meg: az anya, a szerető és a dolgozó nő típusát. Az első kettővel kapcsolatban problémaként fogalmazza meg, hogy míg az első típus „elveszti egyéniségét a gyermekben”, addig a második „sekélyessé válik a narcizmusában.” A harmadiknak viszont „nemcsak női, de emberi ambíciói is vannak”. Mindezeket figyelembe véve a leánygyermek-nevelés céljául azt tűzi ki, hogy majd felnőttként a „társadalomra hasznos, de egyúttal mint nő boldog legyen.”⁶² Madzsar

társadalomtörténeti okokra vezeti vissza, hogy miért a női testnevelés reformját tartja sürgetően fontosnak. A nők iskoláztatásának bevezetésekor ugyanis a fiúiskolák tantervét vették át, így a fiúkra kifejlesztett gyakorlatokat alkalmazták a lányok testnevelése során is, figyelmen kívül hagyva a két nem közti anatómiai, fizikai és funkcionális különbségeket.⁶³ A mozdulatművészeti mozgalom egyik visszatérő törekvése volt, hogy elérjék a női testnevelési módszerek megváltoztatását.⁶⁴

Dienes Valéria is megemlíti ezt a problematikát, s az orkesztika rendszerét úgy mutatja be, mint ami „alapul szolgálhatna egy női típusú és nem férfiutánzó sport és atlétika megalapításához”.⁶⁵ Madzsar fel is sorolja, hogy milyen területekre kellene koncentrálnia a speciális női testnevelésnek: azokra, melyeket az anyaság igénybe vesz: hasizom és mellizmok erősítése, valamint a gerincoszlop helyes tartása.⁶⁶

Az újfajta nőkép témájához kapcsolódik a meztelenség kérdése is, mely gyakran erkölcsi kritikaként fogalmazódik meg a korabeli sajtóban és gyakran közvetlenül a közönség soraiban is. Kezdődött Duncan, „a mezítlásbas miss”,⁶⁷ fellépéseivel (nemcsak a cipőt, de a harisnyát is elhagyva!), majd folytatódott olyan kosztümökkel, melyek, a mozgás szabadsága és a kifejezés érdekében, egyre kevesebbet takartak el a lábból, a karból, a testből.

Madzsar Alice egészségügyi szempontok miatt teljesen meztelenül, télen-nyáron nyitott ablak mellett javasolja végezni a tornagyakorlatait.⁶⁸ Iskoláját ennek megfelelően is vezeti a Ménesi úti villában. Az előadások során azonban a teljes meztelenség nem volt jellemző ebben a korszakban, inkább

⁵⁹ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 40.

⁶⁰ „most nem korrajzot írok, csak magamat” – Napló-émlékezés. *Orpheus*, 1993/1. 147. idézi Lenkei Júlia in uő. *A mozdulatművészet Magyarországon. Vázlatos történet*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004. 14.

⁶¹ Lásd erről: Litván György és Szűcs László (szerk.), i. m.

⁶² Madzsarné Jászi Alice, i. m. 71–72.

⁶³ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 49.

⁶⁴ Lásd erről: Madzsar Alice levele a közoktatásügyi népbiztoshoz, 1919. július 11., in *Testnevelés és sport Magyarországon a polgári demokratikus forradalom és a Tanácsköztársaság idején – Iratok a magyar testnevelés és sport történetéhez*, Budapest, 1970. 244–246. Közli Lenkei Júlia in uő. (szerk.), *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*, Budapest, Magvető–T-Twins, 1993. 26–27.

Javaslat a mozdulatművészetnek kötelező tantárgyként való bevezetése tárgyában, 1947. január 29., Magyar Színházi Intézet Tancarchívuma, Fond 3/44/21, közli Lenkei Júlia in uő. (szerk.), *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*, Budapest, Magvető–T-Twins, 1993. 204–208.

⁶⁵ Dienes Valéria, *Az Orkesztikai Egyesület programja*. <http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/mozdmuv/dv-a1.htm> letöltve: 2010. január 3.

⁶⁶ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 50–52.

⁶⁷ Ady Endre, Isadora Duncan, *Nagyvárad Napló*, 1902. június 4., idézi Lenkei Júlia in uő. (szerk.), *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*, Budapest, Magvető–T-Twins, 1993. 17.

⁶⁸ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 130.

a „sokat sejtető”, lengő, a test szabad mozgását és szellőzését lehetővé tévő ruhák voltak radikálisan újak a kor színpadi művészetében.

Tudományos érvelés

$$„(M_A + T_A) - E_1 - I_1 - R (M_B + T_B) - I_2 - E_2”^{69}$$

„Mindez egyszerű és világos.”⁷⁰

A mozdulatművészek érvrendszerének szerves része volt a különböző korszerű tudományos elméletek alkalmazása. A korszerű pszichológiai kutatási eredmények nagy hatással voltak a test és lélek kapcsolatának leírására, a művészeti kifejezés elméletére.

Madzsar egész pedagógiai és művészeti rendszerét pszichofizikai alapokra építi, azaz a test és lélek összetartozásának konzekvenciáit közvetlenül alkalmazza munkamódszerében mivel a művészetet a lelki tartalmak kifejezésekként érti, ahhoz hogy ezek a lelki tartalmak spontán és őszinte módon jussanak kifejezésre, szükséges nemcsak a test, de a lélek felszabadítása is a munka során.⁷¹

Dienes rendszeralkotó munkájában összekapcsolódnak a szerteágazó tanulmányai: filozófia, matematika, esztétika, a Raymond Duncan-féle gyakorlati táncórák, a pszichológiai tájékozódás hozadékaik mind jelen vannak az általa megfogalmazott „mozdulattudományban”. Az orkesztika névre keresztelt mozdulattudomány Lábán Rudolf hasonló igényű

és nagyságrendű teljesítményéhez mérhető. Mindketten, egymástól függetlenül, univerzális igényű, nemcsak a táncra korlátozott rendszerezést végeztek el az emberi test mozgáslehetőségeit vizsgálva. Lábán azonban a tánc szűkebb területén is több jelentős elméleti munkát hagyott az utókorra.⁷²

Dienes filozófiai gondolatrendszerének alapja Henri Bergson francia filozófus gondolatrendszerére,⁷³ akinek tanítványa volt a párizsi Sorbonne egyetemen, nála írta doktori disszertációját. Dienes a bergsoni „eszmelet” (=tudat) fogalmát alkalmazza rendszerének „szimbolika” részében, ahol a mozdulatok jelentésével és megértésével foglalkozik. Szintén használja a bergsoni „szubjektív idő” fogalmát is, ezt nevezi a „művészet idejének”, melynek jellemzője, hogy nem lineáris, hanem „a múlt és a jövő a jelenben együtt dolgozik” benne.⁷⁴ Az ilyen értelemben alkalmazott „időszintézis” alapvető fogalma lesz a „szimbolika” fejezetnek, s kulcsfogalom a műalkotás megértésének jelelméleti leírásában. Az eszméletek közötti „közlekedés” leírása ugyanakkor pedig egy befogadóesztétikai megértés-szemlélettel is rokonságot mutat,⁷⁵ mely gondolat a századelőn Popper Leó és Paul Valéry művészetfilozófiai írásaiban is megjelenik.⁷⁶ Dienes a műalkotás megértésének folyamatát írja le, hasznosítva matematikusi gondolkodását, azzal a képlettel, mely e fejezet első mottója.⁷⁷ Dienes a bergsoni mozdulatpszichológia gondolatait is átveszi, s általában nagy jelentőséget tulajdonít a modern lélektani kutatásoknak.⁷⁸

⁶⁹ Dienes Valéria, A szimbolika főbb problémái, in Gráfik Imre–Voigt Vilmos (szerk.), i. m. 22.

⁷⁰ Dienes Valéria, A szimbolika főbb problémái, in Gráfik Imre–Voigt Vilmos (szerk.), i. m. 20.

⁷¹ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 106.

⁷² Pár példa: effort-elmélet (az erő használatának lehetőségei és rendszere), koreozófia (a táncról vallott filozófia), táncjelzés, koreutika (kompozíciótan), térharmónia-elmélet (a zenei skálák mintájára kialakított térskálák rendszere) Fuchs Livia, *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, Budapest, L'Harmattan, 2007. 93–94.

⁷³ „A bergsoni gondolat 1908 óta szellemi életem minden tevékenységében jelen volt és természetes, hogy az emberi mozdulatnak az az érdekes szemlélete, amely Raymond Duncan óráin alakult ki bennem, eleve a bergsoni gondolatnak vezérlése alatt formálódhatott ki gondolkodásom következő éveiben orkesztikává.” Dienes Valéria, *Fejezetek az orkesztika történetéből*, III. Intézményes korszak, *Táncművészeti Értesítő*, 1972/3. 41.

⁷⁴ Dienes Valéria, A szimbolika főbb problémái, in Gráfik Imre–Voigt Vilmos (szerk.), i. m. 18.

⁷⁵ „...ezek a (...) művészetek valójában csak akkor élnek, ha emberi eszméletben fogan meg a hatásuk, ha életre találnak, amely folytatja őket az üres terem holt várakozásai helyett.” illetve „A teljes opuszban tehát Alkotó és Befogadó együtt teremti.” Dienes Valéria, A szimbolika főbb problémái, in Gráfik Imre–Voigt Vilmos (szerk.), i. m. 27, 34.

⁷⁶ Hans Robert Jauss, Horizontszerkezet és dialogicitás, in Hans Robert Jauss, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris, 1997. 291.

⁷⁷ A képlet feloldása: $M_A=A$ egyén múltja; $T_A=A$ egyén jövője; $E_1=$ az ihlet (A egyén eszméleti állapota, mely magában foglalja A múltját és jövőjét); $I_1=a$ jelekben rögzíthető mozdulatmű; $R=$ rezonancia (a jelrendszer átvitele); $M_B=B$ egyén múltja; $T_B=B$ egyén jövője; $I_2=a$ teljes válasz a műre (mely magában foglalja B múltját és jövőjét); $E_2=B$ egyén eszméleti állapota a befogadás után; a nyilak a folyamat egyirányúságát hangsúlyozzák.

⁷⁸ „Ha meghallgatnánk, amit a modern lélektan a mozdulatról beszél, jobban megértenénk, mi lehetett a Periklész korabeli görögöknek az orkesztika. Ennek a legfiatalabb tudománynak a legfrissebb hajtásai jobban megértetik velünk a mozdulat

Az orkesztika plasztikai fejezetében geometriai elvek alapján rendszerezi az emberi mozgáslehetőségeket, amellet, hogy anatómiai adottságokra is figyelmet fordít.

A természettudományok (anatómia, fizika, élettan) megismerése és eredményeinek beépítése a gyakorlatokba nagyban segítette az iskolaalapítókat abban, hogy rendszereiket szélesebb körben is elfogadtassák. A modern társadalomtudományok eredményeinek alkalmazását pedig már fentebb láthattuk. Madzsar Alice például szociológiai kutatás eredményét idézi könyvében, amikor azt mutatja be, hogy a gyermekek között hogyan növekszik az iskoláskor során a gerincferdüléssel küzdők aránya.⁷⁹

Madzsar Alice amikor leírja, hogy milyen forrásokból tanulta a szakmáját, Delsarte rendszerét említi, mely anatómiai alapokon foglalkozott az emberrel. Mensendieck Delsarte rendszerét fejlesztette tovább orvosi alapon, majd a Mensendieck-féle tornát fejlesztette tovább Madzsar az emberi mozgás mechanikai elveinek alkalmazásával. A mozgást Madzsar szerint anatómiai, esztétikai és fizikai törvények határozzák meg.⁸⁰ Könyvében számos hivatkozást közöl a korszak több tudományos munkájára, köztük van Robert Wiedersheim, német anatómiatudós, aki listát állított össze az evolúció során elcsökevényesedett emberi szervekről; Ilja Iljics Mecsnikov, orosz mikrobiológus, az immunrendszer Nobel-díjas kutatója; a magyar-osztrák belgyógyász Stiller; Rudolf Klapp, német orvos, aki a gerincferdülés ortopédiai kezelésében használt gimnasztikát, valamint gyógytornász képzést kezdeményezett; Hans Spitzzy, osztrák ortopédorvos, aki a testi fejlődéssel, különösen a kisgyermekkel foglalkozott; Genevieve Stebbins, aki a Delsarte-rendszert foglalta írásba; a német Eduard Fuchs, marxista kultúra- és történelemtudós; Yogi Ramacharaka (azaz William Walker Atkinson), aki a jogi pályáját cserélte fel a jogi pályára; Leo Kofler, tiroli származású amerikai énekmester, valamint tanítványa, Jeanne von Oldenbarnevelt, akik mindketten a „légzés művészetéről” írtak könyvet.

A kirajzolódó emberkép tehát tudományos alapokon nyugszik, s a művészeti-pedagógiai tevékenységük céljai között szerepel, hogy olyan, a társadalom számára hasznos, önmaguk életéért felelős emberek (nők) nőjenek fel, akik akár a fennálló politikai renddel is konfrontálódhatnak, ha elveik ezt kívánják.

2. A művészeti kifejezésre alkalmas test

A három iskola közül a Szentpál-iskola vallotta magát már a kezdetektől táncművészeti profilú intézménynek. Madzsar Alice az egészséges női testkultúra elterjesztésével kezdte a munkát, Dienes Valéria pedig olyan univerzális érvényű mozdulatrendszer leírására tett kísérletet, melynek hatóköre nem szűkül le a művészi táncra. Azonban mindannyian szükségét érezték annak, s nem pusztán a kultúrpolitikai nyomás hatására, hogy megfogalmazzák, a mozdulatkultúrából milyen feltételek érvényesülése mellett születhet művészet.

Mi a tánc/művészet?

„S vajjon kell-e forognunk a gyakorlati életben?

Soha.

A táncos boszorkányos pörgése minden célszerűség káprázatos cáfolata.”⁸¹

„a lendületek közé iktatott teljes (360°-os) fordulatokkal a táncszerűség egyik lényeges alapvonását vitte a mozdulatokba.”⁸²

Mindenekelőtt szem előtt kell tartani azt a fogalmi különbséget, ahogyan a „tánc” szót használják a különböző kontextusokban. A Szentpál – Rabinovszky-féle könyv inkább esztétikai fogalomként használja, s gyakorlatilag nem tesz különbséget a mozgásművészet és táncművészet között. Szerintük ugyanis mozgásnak az a foka, ami művészi szintre emelkedik, már tánc. (Ők inkább a „mozgás” és nem a „mozdulat” kifejezést használják!) Egy Szent-

fontosságát, mint a görög orkesztikáról fennmaradt feljegyzések fáradtságos boncolgatása.” Dienes Valéria, Emlékek és gondolatok az orkesztikáról, *Táncművészeti Értettő*, 1971/1. 89.

⁷⁹ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 16.

⁸⁰ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 78.

⁸¹ Rabinovszky Márius, *A tánc. Tanulmány egy újrászülető művészetéről*, Anonymus, 1946. 7.

⁸² Dienes Valéria, *Művészet és testedzés, Magyar Iparművészet*, 1915. 237.

pál által írt lexikon-szócikk a tánc minden más formájától, így a balettől is elhatárolja ezt az új művészeti formát.⁸³

Sokszor azonban a „tánc” szó a korabeli általános használat szerint a társastáncot, vagy ahogy akkor hívták, a „szalontáncot” jelenti. Ilyen értelemben tiltakozott a Mozdulatkultúra Egyesület tevékenységüknek mind a tornával, mind a táncsal való összekeverése ellen. S mivel a „tánc” kifejezés a közbeszédben a szalontánc számára volt foglalt, ezért a Szentpál-iskola is elfogadta a mozdulatművészeti „besorolást”, azonban következetesen igyekezett elhatárolódni az általuk dilettánsnak ítélt irányzatoktól. A dilettantizmus vádjá nem csak részükről, hanem sok irányból, sokféleképpen megfogalmazódott (valószínűleg mindenki mást és mást értett alatta), s a mozgalom megszüntetése során is fontos érv lett.

De térjünk vissza eredeti kérdésünkre, hogy mitől lesz egy mozdulatból művészet?

Egy gyakorlati megközelítés Rabinovszky Máriustól: „Valóban, ott kezdődik a tánc, ahol a reális élet mozgása véget ér. Ha a köznapi életben a szoba egyik sarkából át akarunk menni a másikba, a legegyszerűbb utat választjuk s a lehető legkisebb erőfeszítést mozgósítjuk. A táncos azonban, ha a színpad egyik sarkából a másikba igyekszik, jobbra-balra lépdél, forog, ugrik, merőben célszerűtlenül. Célszerűtlenül a gyakorlati élet szempontjából.”⁸⁴

Tehát eszerint a táncművészet, ahogy azt a fejezetnyitó két idézet is bizonyítja, lényegét tekintve nem a mindennapi élethez szükséges, célszerű mozgásokból áll. Azaz vannak olyan mozdulatok, melyek a tánchoz, és vannak olyanok, melyek a hétköznapi élethez tartoznak. Ez az alapvető táncesztétikai elv változik majd meg a posztmodern és kortárs-tánc mozgásnyelvi kísérletei során a század ötvenes éveitől kezdődően (de nem Magyarországon).

Dienesnél a célszerűség azonban egész más értelmet kap, sokkal tágabb értelemben használja. Az ő filozófiai rendszere szerint minden mozdulat (azaz tudatos mozgás) szükségszerűen célszerű, mivel

eszméleti tartalma van, azaz valaki szándékosan, valamilyen okból és valamilyen célból végzi el.

Madzsar is megkülönböztet kétféle mozgást, azonban nem formai, hanem tartalmi kritérium alapján. „A mozgással kétféle szempontból lehet foglalkozni: az egyik szempont az élettani: a mozgás, mint izommunka, helyváltoztatás; a másik szempont a mozgást a kifejezés eszközeként tekinti. A mozdulatművészet, mely a testkultúra továbbfejlesztése, a mozgással természetesen csak ez utóbbi szempontból foglalkozik.”⁸⁵

Dienes Valéria is ehhez hasonló véleményt fogalmaz meg. Elmélete szerint az különbözteti meg a mozgást a mozdulattól, hogy utóbbi csak belső késztetéből, valamilyen célból jön létre, és erre csak eszmélettel bíró élőlény képes. Mivel az orkesztika tudatos, kifejező emberi mozgással, azaz mozdulattal foglalkozik, ezért nevezi az erre épülő művészetet mozdulatművészetnek.⁸⁶ De mi különbözteti meg a testedzést a művészettől?

„a torna addig a határig jut, melyen a testgyakorló mozgás önként simul át az emberi lélek kifejező eszközévé. Ezen és csak ezen a határon túl nevezi rendszerünk *táncnak* a mozdulatokat. Itt kezdődik a művészet, önálló mozdulatteremtés a belső élet szolgálatában, ezen innen marad e művészet spontánságát és szabadságát biztosító előleges tornatanulás, melynek minden eleme geometriailag pontosan meghatározott és szigorúan ellenőrzött mozdulat.”⁸⁷

Az orkesztika rendszerében az első három fejezet (plasztika-ritmika-dinamika) leíró jelleggel rendszerezi a geometriai elven megalkotott emberi testmodell, a „mozdulatfantom” mozgáslehetőségeit. A negyedik fejezet, a szimbolika foglalkozik az emberi mozgás „eszméleti” tartalmával, azaz kifejező erejével. Az orkesztika elméleti rendszerében így nem, a pedagógiai munka során azonban különválik a mozgás/mozdulat művészeti illetve testképző funkciója. (A művészi táncnak) „mondanivalója van: közlés. Valaki megalkotta, hogy mozdulataiban eszméletcserét valósítson meg. A művé-

⁸³ „A »tánc« elkopotott szó. Értik alatta a csárdást csakúgy, mint a cserltszont, a balletet csakúgy, mint a bajadér kultuszmozgását, a görlok mókáit csakúgy, mint az akrobatikus produkciókat. Ha a tánc szigorúan művészi és modern törekvéseit mindezen csak részben művészi táncfajtoktól meg akarjuk különböztetni, új szót kell teremtenünk. Ez az új szó a »mozgásművészet«.” Szentpál Olga, *Mozgásművészet* (szócikk), in Schöpplin Aladár (szerk.), *Magyar Színművészeti Lexikon. A magyar színjátszás és drámairodalom enciklopédiája*, III., Budapest, Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1931. 292.

⁸⁴ Rabinovszky Márius, *A tánc. Tanulmány egy újraszülető művészetről*, Anonymus, 1946. 7.

⁸⁵ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 102.

⁸⁶ Dienes Valéria, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, Budapest, Planétás, 1995. 11.

⁸⁷ Dienes Valéria, *Művészet és testedzés*. 237.

szi tánc a mozdulatokba öntött kommunikáció.⁸⁸ Dienes olyan általános testképzésnek tekinti rendszerét, mely alapja lehet a táncművészetnek: „A táncművészetnek elemi iskolája, minden emberi mozgásnak kiindulópontja és rendezője kíván lenni ez a rendszer, amit mindenkihez szóló általánosságban talán legjobban művészi sportnak nevezhetnénk.”⁸⁹

Madzsar Alice művészeti programja szoros kapcsolatban áll a társadalmi programjával: „Igyekezünk kell olyan szépen mozgó és élő generációt nevelni, hogy a mindennapi életben dolgozó küzdő ember maga legyen a művészet eleven forrása.”⁹⁰

A művészé válás tekintetében azt a romantikus nézetet osztják, mely szerint művészé válni tehetség, azaz a születéskor adott tulajdonság nélkül nem lehetséges. Viszont nevelés nélkül nem lesz a tehetséges emberből művész. A Szentpál-iskola szerint „valakit művészé nevelni, aki nem született annak, nem lehet. Csak a mesterségre lehet nevelni, azaz minden eszközt megadni, hogy a művészi képesség kialakulhasson és érvényesülhessen. (...) A mesterséget mindenki elsajátíthatja, szorgalommal és intelligenciával. (...) A művészi adottsággal bíró pedig csak nevelés által lehet kész művészé.”⁹¹ Madzsar is azt vallja, hogy „akiben alkotókészség nincs, abból sohasem lesz igazi művész. Bármennyit érjen is a technikai tudás, mégis csak az ösztönös művészi érzék a legfontosabb.”⁹²

Dienes Valéria éleslátóan írja le a rendszerek forrásai közti különbséget 1915-ös cikkében.⁹³ A Mensendieck-féle tudományos módszer a testet, az izomcsoportok tudatos munkába állítása révén, széppé formálja, azaz a test a gyakorlatok során sajátítja el a szépséget. Madzsar Alice is ezt a felfogást képviseli: „Amikor testünk felépítése már sikerült és helyesen tudunk lélegezni, mikor már testünket jól tudjuk kormányozni, akkor lehet szó a művészi mozgásról.”⁹⁴

Ezzel szemben Duncan már a tanítási folyamat kezdetétől úgy tesz, mintha a „feldolgozandó test” máris szép volna, azaz „a testmozgást nem mint tudományt tanítja, hanem mint művészetet suggerálja”. A Dalcroze-féle ritmikus torna pedig nem annyira testgyakorlás, mint inkább „zene-mímelés”, a testképzés így eszköze lesz a zenei képzésnek. A Duncan által megörökölt szellemben Dienesnél nem találjuk ezt a különbségtételt „született művész” és „mesterség” között. Leírása alapján nem szab ilyen korlátot annak, hogy testgyakorló mozgások egyszer csak önként „átsimuljanak” az emberi lélek kifejező eszközévé. Valószínűleg ez inkább a személyiség szabadságának és kreativitásának függvénye, ami pedig a pedagógiai folyamatban fejleszthető. Ebből a szempontból övét tarthatjuk a legnyitottabb szemléletű iskolának. Viszont azt is hozzá kell tennünk, hogy ebből a szemléletmódból könnyen válhat önjelölt művészé sok „diletáns”, ahogy az a számos Duncan-„hívó” előadótól a mai napig látható.⁹⁵

Mi nem a tánc/művészet?

„A mi feladatunk tehát nem az érzéki és individualista testkultusz, hanem a mozgáskultúra, a mozgásművészet.”⁹⁶

Ha a másik oldalról közelítünk a kérdéshez, azaz megpróbálunk bizonyos rokon jelenségeket kizárni, azzal is közelebb jutunk az eredeti kérdés megválaszolásához. A mozdulatművészek is igyekeztek (annál is inkább, mivel szakmájukat új diszciplínaként kellett elismertetni) elhatárolni tevékenységüket a testképzés más formáitól.

A Szentpál-iskola programja rámutat a két legfontosabb testtechnikára, mitől elhatárolja a maga rendszerét. Ez a balett, valamint a sport. A klasszikus balett egyeduralmát a táncművészetben ahhoz

⁸⁸ Dienes Valéria, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*. 127. vö. „A tánc az emberi test beszéde” in Dienes Valéria, *Az embertest beszéde, Vigília*, 1977. 339–343.

⁸⁹ Dienes Valéria, *Művészet és testedzés, Magyar Iparművészet*, 1915. 226.

⁹⁰ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 8.

⁹¹ Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 41.

⁹² Madzsarné Jászi Alice, i. m. 113.

⁹³ Dienes Valéria, *Művészet és testedzés, Magyar Iparművészet*, 1915. 226–227.

⁹⁴ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 94.

⁹⁵ „Isadora emléke a dilettánsok prédájává vált, táncai pedig szabadidejükben művészkedő hölgyek időtöltésévé.” Fuchs Livia, *A jövő, a múlt és a jelen, Élet és Irodalom*, 2002. november 22. <http://www.es.hu/index.php?view=doc;123> letöltve: 2010. január 3.

⁹⁶ Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 13.

hasonlítják, mintha a zenében csak Gluckot játszanánk és hallgatnánk, de Bachot vagy Bartókot nem. Egy későbbi, 1935-ös cikkében azonban már épp ennek az éles határnak az elmosódásáról beszél, és a két táncművészeti forma egységesítése mellett érvel.⁹⁷ Egyértelműen elhatárolják viszont tevékenységüket a populáris kultúrától, a tánc különböző szórakoztatóipari formáitól (európai varieté, amerikai „görl”). A sport teljesítmény-központú szemléletét és a versengésre való orientáltságát pedig társadalmi szempontból marasztalják el: „Állhat-e a népesség szolgálatában, ha tízezrek nézik, mint vesződik egy tucat lázba hozott ember centiméternyi és tizedmásodpercnyi előnyökért?”⁹⁸

Madzsar Alice a tornától és a társasági tánctól mint a mozdulatművészet két rokon szakmájától különbözteti meg tevékenységét. Leírása szerint⁹⁹ a torna pusztán az egészséget szolgálja, a tánc a szórakozást, a mozdulatművészet viszont az emberi kifejezés eszköze, azaz művészet. Tánc (értsd: társastánc) és mozdulatművészet metodikájában is lényeges különbséget fogalmaz meg, miszerint a tánc ugyanazokat a formákat (lépéseket) gyakoroltatja a gyerekekkel, mint a felnőttekkel, míg a mozdulatművészetnek speciális gyakorlatai vannak gyermekek számára, s figyelembe veszi a személyiség fejlődését is. Összességében a táncnak sokkal kötöttebb formanyelve van, mint a mozdulatművészetnek.

Dienes Valéria az 1915-ös cikkében¹⁰⁰ „művészi sportnak” nevezi az orkesztikát, s ő is megfogalmazza a sporttól való elválasztás kritériumát. Ahogy a címben is jelzi, a testedzés egy lehetőségének tekinteti rendszerét, a testnevelésből azonban hiányzik egy fontos tényező:

„nem volna szabad a testnevelésnek a testnél megállnia. Vagy a testnevelésnek is a lélek a célja, vagy, ha a test kizárólagos szolgálásában merül ki, nem tesz eleget rendeltetésének. A testnevelés ne

csupán a „Mess sana in corpore sano” értelmében szolgálja a szellemet. Szolgálja az érzés, az intellektus és a morál egész vonalán.”¹⁰¹ A testnevelés tehát a „lélektől túlságosan elhatárolja magát”.¹⁰² S ezzel elérkeztünk ahhoz a témához, melyben valamennyi mozdulatművész egyetérteni látszik.

Test és lélek

„(a mozdulat) útja pedig elvezet a testen át egészen a lélekig”¹⁰³

Lenkei Júlia joggal sajnálkozik azon, hogy összefoglaló könyvének „egyetlen lehetséges valódi címet” Paul Valéry „elírta” előle.¹⁰⁴ A *lélek és a tánc* összetartozása ha nem is a teljes táncművészetre, de a mozdulatművészeti mozgalomra bizonyára fennáll. A századelőn, talán a modern pszichológia rendkívüli népszerűségének hatására, közkeletű nézet volt (legalábbis a mozdulatművészek között), az a duális szemlélet, mely alapján az embert két részből, egy anyagiból (test) és egy nem anyagiból (lélek, szellem, tudat, eszmélet) álló organikus egésznek tekintették.

A mozdulat a mindennapi életben is, a modern pszichológiai tanítások értelmében, az ember testi és lelki tulajdonságait mutatja meg. Sőt ilyen értelemben a mozdulat igazabban szól az ember érzéseiről, mint a szavai. A mozdulattal több mindent, olyan tartalmakat is ki lehet fejezni, amiket szavakkal nem. Ez a szemlélet közvetlenül kapcsolódik a „modernség” fejezetben tárgyalt jelfelfogáshoz, mely szerint a művészek hittek abban, hogy a mozdulatok által közölni képesek gondolatokat, érzéseket, eszméket. A „tánc az emberi test beszéde”.¹⁰⁵

A mozdulatművészeti iskolák levonva a pedagógiai munkára vonatkozó tanulságot, következetesen tartották magukat ahhoz, hogy a test és lélek nevelése csak egymással párhuzamosan, egymással

⁹⁷ „A balett és a mozgásművészet nem kiegyenlíthetetlen ellentétek.” valamint: „Meggyőződésem, hogy az egységesítésnek be kell következnie.” Szentpál Olga, *Balett és mozgásművészet, Mozdulat-kultúra. Gimnasztikai és táncművészeti folyóirat*, 1935/1. 5.

⁹⁸ Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 13.

⁹⁹ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 106.

¹⁰⁰ Dienes Valéria, *Művészet és testedzés, Magyar Iparművészet*, 1915. 226–227.

¹⁰¹ Dienes Valéria: *Az Orkesztikai Egyesület programja*, <http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/mozdmuv/dv-a1.htm> letöltve: 2010. január 3.

¹⁰² Uo.

¹⁰³ Uo.

¹⁰⁴ Lenkei Júlia, *A mozdulatművészet Magyarországon. Vázlatos történet*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004. 9.

¹⁰⁵ Dienes Valéria, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, Budapest, Planétás, 1995. 126.

összhangban folytatható. De pontosan mit is értettek az egyes iskolák „lélek” alatt, és milyen helyet, szerepet szántak neki a mozdulatművészeti rendszerükben?

Dienes a „mozdulat” meghatározásánál hivatkozik test és lélek kettősségére, de ennek érvényességét nem korlátozza a mozdulatművészet területére, hanem univerzális jelenségként írja le: „A mozdulat testet ad a léleknek és lélekkel telíti a testet”.¹⁰⁶ „Minthogy a mozdulat az emberi test mechanikájának és lélekirányította akaratnak terméke, harmonikus csak akkor lehet, ha e két tényezője közt a súrlódás a legkisebb, ha a mozgás célszerű, vagyis az akaratnak legtökéletesebb átvitele, megtestesítése. A mozdulat e belső harmóniája a mozdulatszépség forrása.”¹⁰⁷ Filozófiai rendszere értelmében ott válik mozgásból mozdulat, ahol a lélek (eszmelet/tudat) is részt vesz annak létrehozásában. Az eszmelet pedig az emberi kommunikációban kap kulcsszerepet ebben az elméletben. A kommunikációs folyamatot gyakorlatilag két eszmelet közt való közlekedésként írja le.¹⁰⁸

A Madzsar-féle elgondolásban is jelentős szerep jut az emberi léleknek, elgondolása inkább antropológiai érvelést mutat, és erősen kötődik a „hasznos” társadalmi élet eszméjéhez. „A test a lélek lakóhelye – a mozdulat a lélek kifejeződése: maga az eleven élet. A tiszta mozgás átformálja, felszabadítja a testet.”¹⁰⁹ Leszögezi, hogy a testi és lelki nevelés egymástól teljesen elválaszthatatlan. Delsartera hivatkozik, aki először mondta ki, hogy a mozdulat a lelki élet kifejezője.¹¹⁰ Test és lélek kölcsönös egymásra hatása mellett érvel: „A lelki berozsdásodás gyorsítja a testi hanyatlást, aki szellemileg friss marad, annak teste is megőrzi frissességét.”¹¹¹ „A testileg kényelmes ember lelkileg is kényelmessé válik, ez pedig az elkonzervatívósodáshoz vezet.”¹¹²

A Szentpál-iskola a test-lélek viszonyt szervesen beépíti a rendszerének táncszakmai részébe. Tan-

tervében a mozgásművészet tárgy (a testtechnikát, a ritmikát és a plasztikát követve) feladata, hogy „a mozgásművész minden lehető lelki felfogó- és reagálóképességét, valamint formai és tartalmi fantáziáját kifejlessze.”¹¹³ Test és lélek összetartozásáról pedig ezt írják: „A valódi, a hasznos testkultúra azonban nem a test céljait szolgálja, hanem a lélek felszabadulását. Képzett test híján a lélek nem tudja kiélni képességeit. Ahhoz, hogy a lélek uralkodhasson az élet felett, hogy hivatását méltón teljesíthesse, kell, hogy a testben engedelmes, kifejezőképes eszközre találjon. Nem az egészséges test teremti az egészséges lelket, hanem – végértelemben – az egészséges lélek alakítja magának az egészséges testet.”¹¹⁴

A Szentpál-féle metodikában fontos helyet kap a test és lélek együttműködése. A rendszer szerint a mozgás egyik kategóriája, a tér, a ritmika és a dinamika mellett, az „erőadagolás”. Ez a négy kategória a „táncmozdulat azon vonatkozásai, amelyek kivétel nélkül minden mozdulatra érvényesek”.¹¹⁵ Szentpál az erőadagolás két fajtáját a test és a lélek együttműködése alapján határozza meg: A „lendített” mozdulat három mozzanathból áll: 1. erőgyűjtés, amikor a test laza, a lélek viszont aktív, mert erőt gyűjt; 2. indítás, amikor a test és a lélek egyszerre aktív, ekkor „ömlik át” az erő a lélekből a testbe; 3. maga a mozdulat, amikor a lélek kikapcsol, és csak a test dolgozik. A „vezetett” mozdulatnál viszont a test és a lélek folyamatosan együttműködik. A metodika plasztika része (mely a test-érzékről és a térérzékről szól) is használja a test-lélek kettősséget: „A torna a lélek küzdelme a testtel: az ellenálló, lusta, tehetetlen tömeg megmunkálása, meggyúrása, idomítása. A plasztikánál a lélek nem a test ellen küzd, hanem a testben. A lélek birtokába vette a testet, a test engedelmes eszköze lett: a lélek kiárad a test minden porcikájába, a test olyan hajlékony anyag a lélek hatalmában, hogy pillanatonként képes a lélek által megkívánt formát ölte-

¹⁰⁶ Dienes Valéria, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, Budapest, Planétás, 1995. 108.

¹⁰⁷ Dienes Valéria, *Az Orkesztikai Egyesület programja*. <http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/mozdmuv/dv-a1.htm> letöltve: 2010. január 3.

¹⁰⁸ Dienes Valéria, A szimbolika főbb problémái, in Gráfik Imre–Voight Vilmos (szerk.), i. m. 15–37.

¹⁰⁹ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 8.

¹¹⁰ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 76.

¹¹¹ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 14.

¹¹² Madzsarné Jászi Alice, i. m. 36.

¹¹³ Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 43.

¹¹⁴ Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 13.

¹¹⁵ Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 49.

ni, hogy mozog (...) önmagában tehetetlen, de a lélek által mindenható szervként.”¹¹⁶

Mozdulat és kifejezés

„Értsd meg a mozgulatot és megérted az Embert.”¹¹⁷

A mozgulatművészek művészet-szemléletével, valamint a test és lélek viszonyával kapcsolatban már sok szó esett a mozgulatról és az ahhoz tartozó kifejezésről. A mozgulatművészeti iskolák, bár a szóhasználatuk nem egységes (mozgás/mozdulat), egyetértenek abban, hogy a művészi mozgás (=mozdulat) létrejöttében a test és a lélek egyaránt szerepet játszik, s a mozgulat valamilyen lelki tartalom kifejezését jelenti a test, mint eszköz által.

A legkomplexebb, ugyanakkor leginkább általános érvényű, gondolatkört ezzel kapcsolatban Dienesnél találhatjuk. Ő ugyanis az egész orkesztikai rendszerét arra a filozófiai állításra alapozta, hogy a mozgulat magának az életnek a megmutatkozása.¹¹⁸ A mozgulat által lesz láthatóvá, válik kommunikálhatóvá az emberi lélek, az emberi akarat, bármilyen emberi tevékenység vagy gondolat. A bergsoni filozófia és mozgulatpszichológia érvelését alkalmazza, mely szerint ez a viszony kétirányú: az élőlény a mozgás révén eszmél, azaz önmagunk megismerése is mozgás által történik.¹¹⁹ „egész lelki életünk motorikus eredetű”.¹²⁰

Így válik Dienesnél a mozgulat és a mozgulat-tanulás univerzális érvényűvé, minden tanulás modelljévé. Dienes felfogásában a mozgulat fogalmát a választja el a mozgás fogalmától, hogy az előbbi valamilyen akarat hozza létre, valamilyen célja van, azaz kifejez (=jelent) valamit. Mozdulatot csak eszmélettel (=tudattal) bíró élőlény képes létrehoz-

ni. Ez a filozófiai állítás szerves része lesz az orkesztika mozgulatrendszernek: a mozgulat fizikai „határozmányai” (tér-idő-erő) mellett ugyanis a negyedik, pszichikai „határozmány” teszi a mozgást mozgulattá.¹²¹ Ez a negyedik fejezet (szimbolika) a mozgulat jelentéséről szól, de még inkább arról, hogy hogyan „közlekedik” két eszmélet (táncos és néző) között a jelentés. Dienes komoly logikai, filozófiai és pszichológiai apparátust mozgósít, ötvözve ezzel sokirányú tanulmányait, amikor a jel és jelentés viszonyát, valamint a megértés folyamatát elemzi. A húszas évek közepére datált szövegében egy mozgulatalapú mozgulat tudomány létrehozása mellett érvel, szemben a Dalcrose-féle zenei alapú vagy a Delsarte-féle mimikai alapú rendszerekkel.

A Szentpál-iskola nem osztja a mozgás és mozgulat ilyen értelmű megkülönböztetését. Sőt, Szentpál mozgásművészeti képzésnek nevezi munkásságát,¹²² s nem tulajdonít filozófiai jelentőséget, mélységet a mozgulat fogalmának. A különböző mozgulatok, dinamikai megoldások, légzésfajták, feszítés és lazítás használatainak kifejezőerejéről beszél, de ezt a fogalmat nem magyarázza, használatát adottnak tekinti. Külön bekezdésben szól azonban a beleélésről, s ezzel megkülönbözteti egymástól a tánc alkotójának és előadójának szerepét. „Minden művészi tánc tartalma valamilyen jelentős élmény”,¹²³ állítja, s hozzáteszi, hogy ezért a táncos-képzésnek a leendő művész képzelőerejét kell növelnie, s erre ajánl különböző gyakorlatokat, melyeket két fő csoportra oszt: az absztrakt beleélés (zene, vonal, irány, sík, magasság, emelkedés, tágulás, lágyág, keménység), valamint a drámai beleélés (természeti jelenségek, élőlények, valamint a gépek világa) gyakorlataira. A kifejezés így a beleélés által lesz része ennek a pedagógiai rendszerek. Szentpál érvelése,

¹¹⁶ Szentpál Olga–Rabinovszky Mária, i. m. 81.

¹¹⁷ Dienes Valéria, Emlékek és gondolatok az orkesztikáról. *Táncművészeti Értesítő*, 1971/1. 89.

¹¹⁸ Vö. „Kezdetben volt a mozgás (...) és a mozgás volt a lét. Azután volt a mozgulat (...) és a mozgulat volt az élet.” Dienes Valéria, *Orkesztika – Mozgulatrendszer*. Budapest, Planétás, 1995. 7.

¹¹⁹ Fekete Valéria, Bergsonizmus és görögség-kép Dienes Valéria mozgulatrendszerében, *Táncstudományi Tanulmányok*, 1988–1989. 25.

¹²⁰ Dienes Valéria, A mozgulatról (1925). *Táncművészeti Dokumentumok*, 1984. 133.

¹²¹ „Ezen fizikai határozmányok (tehát tér, idő és erő) mellett a mozgulatnak lehet jelentése, vagyis tartalma, ami azt jelenti, hogy kifejezhet valamit. Ez az eszmélő (tudattal bíró) élőlények jellemző tulajdonsága, amikor is a testet a szellem irányítja. A mozgulat tudománynak ez a pszichikai fejezete, amelyet szimbolikának nevezünk.” in uo.

¹²² A Schöpplin-féle színházi lexikonban is mozgásművészt címszó alatt ír a mozgalomról. vö. Szentpál Olga, *Mozgásművészet* (szócikk), in Schöpplin Aladár (szerk.), *Magyar Színházművészeti Lexikon. A magyar színháztudomány és drámairodalom enciklopédiája, III.*, Budapest, Országos Színházegyesület és Nyugdíjintézete, 1931. 292–293.

¹²³ Szentpál Olga–Rabinovszky Mária, i. m. 94.

egész szemléletmódja megmarad a szűkebb értelemben vett szakmaiság keretén belül.

A Madzsar-féle elképzelés közelebb áll Dienes filozofikus szemléletéhez, bár korántsem bír olyan mélységű filozófiai megokolással. A mozdulatművészet célja, Madzsar megfogalmazásában, hogy kifejezővé tegye a testet. Elkötelezett baloldali művészként a kifejezés fogalmát ő használja a legdirektebb értelemben: a kifejezés olyan közlési folyamat része, melynek célja a néző meggyőzése, tanítása.¹²⁴ Madzsar nem ragaszkodik a „mozdulat” vagy a „mozgás” szó kizárólagos használatához. Általában a művészi mozgást mozdulatművészetnek nevezi,¹²⁵ de ha önállóan használja a szót, akkor inkább „mozgást” és nem „mozdulatot” mond. A „test mint hangszer” hasonlatból kiindulva azt állítja, hogy ezen a hangszeren a lélek játszik: a kiművelt test tehát az az eszköz, mely alkalmas „a modern ember bonyolult lelkiéletének kinyilvánítására.”¹²⁶ Madzsar szerint a mozdulat elsősorban az érzelmek kifejezésére a legalkalmasabb eszköz, mivel többet mondhat róluk a test, mint a beszéd.

3. A táncra képzett test

„Minden művészet alapja – bár sohase célja – a technika.”¹²⁷

Valamilyen testtechnika elsajátítása a táncos/mozdulatművész képzés során magától értetődő követelmény volt, és az ma is. Azonban hogy ennek milyen szerepet tulajdonít az adott rendszer, és hogy mennyire felépített, milyen alapelvekre épül, és azok az alapelvek mennyire érvényesülnek benne, az rendkívül változatos képet mutat. Ehhez a jelenséghez kapcsolódik a mozgalom történetében sokat emlegetett dilettantizmus problémája is, melyről elég élesen ír Rabinovszky Márius: „Duncan sok követője és majdnem az egész új mozgalom a balett stílusával együtt elvetette nemcsak a balett technikáját, hanem minden táncos technika

ápolását is. Mert a gimnasztika, mint másnemű célkitűzésekkel rendelkező és ezért másnemű mozgásrendszer, semmiképpen sem alkalmas a táncművészet testi előfeltételeinek megteremtésére. Az új mozgalmak technikátlanokká váltak és ez a dilettantizmus felé sodorta őket.”¹²⁸

A bemutatott három mozdulatművészeti iskola szakmai munkájához hozzátartozik a testtechnikai képzés. Ebben a fejezetben áttekintem, hogy milyen esztétikai alapelvek megvalósítását tűzték ki célul, majd összegyűjtöm, hogy a testtechnikai képzésükben milyen közös pontok találhatók.

Esztétikai alapelvek

„Igazi mozdulatművészet csakis a természet által megszabott ősi törvényszerűségeken alapulhat.”¹²⁹

A mozdulatművészeti törekvések által megfogalmazott alapelvek szorosan kapcsolódnak a modern kor általános eszméihez. Az egyik legfontosabb ilyen elv a természetesség igénye. Ezt az elvet fogalmazta meg már Duncan is, aki a balettnak azért fordított hátat, mert annak testtechnikáját (kiforgatott csípő, spiccre kényszerített lábfej) és kifejezési formáját (könnyedség mímélése, érzelmes históriák előadása) természetellenesnek tartotta.

A természetesség mint a modern tánc alapelve általános érvényűvé vált,¹³⁰ s főleg a balett-technikától való megkülönböztetésben kapott nagy szerepet. Test és lélek olyan szoros kölcsönhatásban, ahogy azt a modern kor embere látta, a lélek ellen való vétek lett volna a testet természetellenes mozgásra kényszeríteni. Dienes is a természetességre hivatkozik, amikor a balett és az orkesztika közti különbségről beszél: „A balett (...) nem a természet diktátuma (...), (hanem) megfelelő korokbeli táncmesterek ízlése szerint kialakult merevítésrendszerének a sorozata, amely intézményessé, színházias-sá, rendszerré vált, mindig ugyanabban az irányban

¹²⁴ „A mozdulat átfogó művészetével érzéseket, gondolatokat akarunk közölni, a mozgás művészi erejével eszméket közvetíteni, meggyőzni, tanítani.” Madzsarné Jászi Alice, i. m. 8.

¹²⁵ „A mozdulatművészet a testkultúra továbbfejlesztése a művészi mozgás irányában.” Madzsarné Jászi Alice, i. m. 101.

¹²⁶ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 103.

¹²⁷ Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 35.

¹²⁸ Rabinovszky Márius, *A tánc. Tanulmány egy újrászülető művészetről*, Anonymus, 1946. 24–25.

¹²⁹ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 105.

¹³⁰ Vö. „A tánc reformmozgalmi a múlt század végén és az új század elején a „természetes” tánc jegyében indultak és indítottak hadat az uralkodó balettstílus természetellenes, skematikus, mesterkelt attitűdjeinek.” in Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 35.

fejlődött. Amit én az orkesztikában akartam csinálni, az természettörvény, nem ízléstörvény.”¹³¹

Madzsarnál is elsődleges szempont a természetesség: „Az én mozdulatművészeti rendszerem (...) arra törekszik, hogy a testkultúra terén a mozgásokat újra a természetes alapokra fektesse.”¹³²

A Szentpál-féle lexikon-szócikkben is ez az érv jelenik meg: „Ez az áramlat hevesen kikelt a ballet »mesterkéltségre« és egyoldalú mozgásai s főleg természetellenessége ellen.”¹³³

A természetesség fogalmához hozzákapcsolódik a különböző élettudományokból felhasznált emberkép is. Madzsar fogalmazza meg azt, hogy egy mozdulat akkor helyes, ha anatómiailag indokolt. Az anatómiai szempont figyelembe vétele valóban nagy újítása modern tánc szemléletnek, s ezt szemléletmódot a posztmodern és kortártánc is öröklíti tőle. Szintén ilyen hatású „felfedezés” a mozdulat ökonomikus szemlélete, azaz hogy egy mozdulatot csak annyi erőárfordítással és csak azokkal az izmokkal hozzunk létre, amit az feltétlenül megkíván. Mindezek az alapelvek az egészséges test kialakítására, illetve megtartására irányulnak. Társadalmi oldalról nézve pedig ahhoz a demokratikus jelenséghez vezetnek el, hogy az emberek széles köre számára elérhető nemcsak a nézése, de a művelése is, valamint a táncos pályafutás időbeli határai sokkal kötetlenebbé válnak, nem feltétlenül szükséges gyermekkorban elkezdni a test tréningezését, valamint egészen idős korig folytatható nem csak pedagógiai, de előadóművészi munka is. Bár ez utóbbi elterjedéséhez szükséges volt a befogadói elvárások megváltozása is.

Kell-e testtechnika?

A kor közkeletű hasonlata szerint a táncos teste olyan, mint a zenésznek a hangszere. Ahogy a legjobb zenész sem tud rossz minőségű hangszeren játszani, úgy a táncosnak is tökéletesre kell formálnia művészetének eszközét, a testét. A testtechni-

kai képzés tehát elengedhetetlen a táncossá válás folyamatában. A balettel való szembefordulás azonban magával hozott egyfajta technika-ellenességet,¹³⁴ mivel a balettről olyan kép alakult ki, hogy legmeghatározóbb jegye a különleges testi képességeket bemutató technikai virtuozitás.

A magát úttörő műnek valló¹³⁵ Szentpál-metodika a képzés alapjának tekinti a testtechnika elsajátítását, ezért a rendszer első lépcsőfoka, a „testtechnika” megtanulása, melynek célja, hogy kifejlessze a testben szunnyadó összes mozgáslehetőséget. Ez azonban nem pusztán fizikai tréningezést jelent, hanem párhuzamosan a testtudat kialakítását is. A testtechnika kiképezi a táncos testét, és kifejleszti testtudatát.

Tehát elsőnek a testtechnikára, azaz a táncos mozgás alapelveinek elsajátítására van szükség. Ilyenek (a még későbbiekben részletesebben tárgyalt) feszítés és lazítás, a tudatos izommunka, a test súlypontja, a helyes légzés. A további képzés pedig ezekre épül: A „belső szemlélet” azaz a testtudat eszközeit pedig két irányban kell keresni: egyrészt a ritmika területén, amely tárgy az idővel foglalkozik, másrészt a plasztika területén, ami pedig a test és tér viszonyával foglalkozik. Ha mindezt elsajátította a növendék, akkor kerülhet sor a mozdulatművészeti képzésre, melynek célja, hogy alkalmassá tegye a testet művészi feladatok megoldására.

A Madzsar-féle rendszer nem ennyire szigorú: „A táncban csak az nélkülözheti az alapos testkultúrát, akinek azonfelül, hogy már eredetileg is jó testalkattal van megáldva, kezdetől megvan a helyes izomérzése és légzőtechnikája.”¹³⁶ Tehát Madzsarnál az esztétikussá és harmonikussá formált test természetes mód alkalmassá válik művészi kifejezésre. Könyvében a különböző testrészekre szabott gyakorlatok után egyszerűen csak felsorol pár példát az esztétikai gyakorlatokra is. Ugyanakkor hangsúlyozza, hogy a művészi munka során már nem szabad mozdulatokat tanítani, a tanítványok-

¹³¹ Dienes Valéria a táncról. Interjú, készítette: Bisztray György, *Kultúra és Közösség*, 1981/4. 8–10. idézi Fekete Valéria in uó. i. m. 33.

¹³² Madzsarné Jászi Alice, i. m. 105.

¹³³ Szentpál Olga, *Mozgásművészet (szócikk)*, in Schöpplin Aladár (szerk.), i. m. 292.

¹³⁴ „A balett legfőbb büszkeségét, a technikát, nem csak hogy elhanyagolták, de részben meg is vetették.” in Szentpál Olga–Rabinovszky Mária, i. m. 35.

¹³⁵ „úgy tudjuk, hogy a mozgásművészet metodikáját sem magyar sem idegen nyelven nem tárgyalja könyv az egész területet áttekintően és a részleteket szisztematikus összefüggésben feltárón.” Szentpál Olga–Rabinovszky Mária, i. m. 7.

¹³⁶ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 91.

nak maguknak kell megkeresni a kifejezésre leginkább alkalmas mozdulatokat.¹³⁷ S mivel az alkotó, azaz komponáló készséget is az ösztönös művészi érzékre bízta, csak érintőlegesen foglalkozik a mozgás olyan tényezőivel, mint a tér, az idő és az erő, s szintén röviden említi a formátan, valamint a komponálás alapelveit is. A komponálást is ösztönös feladatnak tekinti: „csak a teljes művészi átélés adhatja meg a kompozíció erejét és igazi értékét.”¹³⁸

Dienes analitikus szemlélete nem kívánja meg az ösztönös művészt. Rendszertana leíró jellegű, feltérképezi az emberi test lehetséges mozdulatait a tér, az idő és az erő kifejtés hármában. A mozdulatművész fizikai képzése során ennek az elméleti és a hozzá kapcsolódó gyakorlati tudásnak a megszerzése szükséges. Erre a tudásra épülhet a mozdulat kifejező erejének tudatos használata, mely során az előadó és a néző tudata (eszmelete) közötti kommunikációs folyamat játszódik le, de ezt is univerzális jelenségként fogalmazza meg a szimbolika fejezetben.

Testtechnikai alapelvek

Ebben a fejezetben azokat a mozdulatművészeti iskolák által hangsúlyozott alapelveket tekintem át, melyek a közvetlenül a test működtetésére, a mozdulatok fizikai létrehozására vonatkoznak. A felsorolt alapelvek mindegyike új szemléletként jelenik meg a XX. század eleji mozdulatművészeti és modern táncos képzések metodikájában. Ezért előjáróban a balett-technika testszemléletét mutatom be, hogy a két korszak közötti éles különbség (vagy esetenként a meglepő hasonlóság) láthatóvá váljék. Az egyes jellemzők leírása során pedig a Martha Graham által kidolgozott modern tánctechnika fogalmaira hivatkozom,¹³⁹ melyet ma a legletisztultabb modern tánctechnikaként tanítanak.

A balett-technika¹⁴⁰ olyan testmodellel dolgozik, amely az emberi testet egy forgástestnek tekinti, melynek sajátja a függőleges tengely, az egyenesen és függőlegesen tartott törzs, körüli for-

gás. A lábmunka hangsúlyos használata (forgások, ugrások, apró-gyors „lábminták”) a láb kidolgozottságát kívánja meg. A törzs gyakorlatilag függesztőtengelyként funkcionál, melyre a csípőnél és a vállövnél vannak fölfüggesztve a végtagok. A kar munkája többnyire díszítésre, illetve a láb munkájának megsegítésére (lendületvétel) korlátozódik. A törzs stabil, kevésbé mozgékony tartóelem. A végtagok a törzshöz kapcsolódva, az ízületekből végzik a mozgásukat. A láb jellegzetesen csípőből kifelé fordul, a lábfejek 180 fokos szögig nyílnak. A balett testképében a mozdulat kiterjedése a test fizikai kiterjedéséig tart, ott véget ér. A mozdulatok variációs lehetősége és egymással való kombinálhatóságuk rendkívül korlátozott, csak a tér bizonyos kitüntetett irányait (30, 45, 60, 90 fokos szögek) használja. A mozdulatkincs szinte kizárólag álló pozíciókban valósítható meg. A gondosan felépített metodikában gyakorlatilag a teljes variációs skála leírható, ezért lehetséges a balett-technika oktatásában és előadások rögzítésében a táncleírás hatékony használata.¹⁴¹ Végül pedig ez a fölfüggesztett, forgástest igyekszik úgy tenni, mintha nem hatna rá a gravitáció. Egy balett-táncos teljesítménye annál csodálatra méltóbb, minél inkább képes, lebegéssel, vagy ugrással, elszakadni a talajtól.

A modern tánc-technikák testképe szakít ezzel a súlytalan testképpel (bár számos fennmaradt és publikált fotó levegőben elkapott, ugró pillanatot rögzít!¹⁴²), valamint az is általános változás, hogy a láb kiforgatottságának igénye megszűnik, legtöbbször párhuzamos (parallel) helyzet váltja fel, a test anatómiájához visszatérve. A további tendenciák, bár ezek az általam tárgyalt három iskola programjában nem minden esetben jelennek meg, a következők: a gravitáció megmutatása, a talaj használata (fekvő, ülő, térdelő gyakorlatok), a testközpont mint energetikai központ használata, a mozdulat terének kiterjesztése a testen túlra, a törzs differenciáltabb használata, és általában a testrészek „egyenjogúsítása”, valamint az

¹³⁷ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 111.

¹³⁸ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 124.

¹³⁹ Vö. Lőrinc Katalin, *Martha Graham nyomában*, Budapest, Planétás, 2007.

¹⁴⁰ A leírás a klasszikus balett-technikára vonatkozik. A modern illetve kortárs balett-technikák már sok mindenben alkalmazzák a modern- és kortárs technikák alapelveit.

¹⁴¹ Vö. „A »klasszikus« balett csupa sztereotípe ismétlődő motívum. Innen van, hogy a balett a maga szűk szótára számára megtalálhatta a megfelelő táncírást.” Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 93.

¹⁴² Vö. „Az ugrás távolítja el a táncot a realitás, a valóság síkjáról és emeli a művészi törvények szférájába.” Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 59.

egyestestrészek mozgulatainak szabad kombinálhatósága.¹⁴³

A Dienes-féle geometriai szemléletű testmodell bizonyos tekintetben erősen hasonlít a balett-technika testképére. A „mozdulatfantom”, melyet az emberi test modellezésére alkalmaz a plasztikai fejezet mozgáselemzése során, testegységekből és forgópontokból (izületekből) áll, tehát a különböző „pózok” nála is izületekből valószínűsíthetőek meg: „a fantom nem anatómiai, hanem geometriai modell. Feladata megmutatni, hogy a vonalak hogyan mozognak el az egyes pontokban az adott tengelyek körül.”¹⁴⁴

Dienes részletesen bemutatja a kar- és lábskálákat (azaz ezek mozgáselektégeit), melyek során ő is 30, 45, 60, 90 fokos szögeket használ, csakúgy, mint a balett. Megjegyzi ugyan, hogy a törzsvonal nem merev és nem csupán a kitüntetett három ponton képes mozgasra (nyak, vállközép, derék), de ezen túl nem részletezi a mozgáselektégeit, s gyakorlatilag ő is stabil függesztőtengelynek tekinti a törzset. A pózok tárgyalásánál ugyan bevonja a térdelő, ülő, fekvő pozíciókat is a leírásba, de gyakorlatilag rendszerét álló testhelyzetre dolgozza ki. A ritmikai fejezetben tárgyalta „elmozdulásformák” között is csak álló gyakorlatokat említ: a három alapelem a lépés, a futás és az ugrás. A dinamikai fejezetben tárgyalta „támasztékok” is csak a lábakra korlátozódnak (egy vagy két támaszték), s ugyanitt a helyváltoztatási formák mindegyike lábmunkát igényel (csosszanás, ugrás, csúszás, lépés, ugrás). Dienes darwinista érvel indokolja ezeket a korlátozásokat, azaz hogy az emberről válás folyamatában a két lábra állás volt az egyik legfontosabb fizikai mozzanat. Ugyanakkor azzal is érvel, hogy a „motoszféra”, azaz a mozgulattal elérhető ember körüli tér, álló helyzetben a legnagyobb kiterjedésű.¹⁴⁵ De fő érve a természetesség.¹⁴⁶

A Madzsar-iskola egészen más eredményre jut a darwinizmus elméletére és a természetesség elvére hivatkozva. Az ő rendszerében éppen a két lábra állás negatív élettani hatásait kiküszöbölendő jelenik meg a négykézlábra való visszatérés, és ezzel

minden olyan gyakorlat, mely a gerincet tehermentesített helyzetben dolgoztatja. A természetesség elvével pedig éppen a kisgyermek olyan mozgásformáira hivatkozik, amik nem két lábon, hanem számos alternatív formában történnek. Madzsar rendszere anatómiai szemléletű testtel dolgozik, a test csontozatát, izomzatát veszi figyelembe a mozgáselektégek megadásakor. De nem is igénye a teljes emberi mozgulatkinca leltárba vétele, mivel „tananyaga” alapvetően a test hibáit ellensúlyozó gyakorlatokból áll. A művészi mozgást pedig kizárólag az egyéni mozgulatkinca felfedezésére építi, azaz nem tanít formákat, így egy ilyen lajstromra ebben az esetben nincs is szüksége.

A Szentpál-féle rendszer szemléletmódja áll legközelebb a mai modern és kortárs tapasztalatokra építő táncképzéséhez. Egyrészt a metodika kifejezetten táncművész-képzésre irányul (azaz nem univerzális emberi és nem is egészségügyi indíttatású). A képzés alapja maga a „testtechnikának” nevezett rendszer, mely a táncos testének képzése mellett a testtudatát is kifejleszti. Célja, hogy „kifejlessze a testben szunnyadó összes mozgáselektéget”.¹⁴⁷ A test fejlesztését követi a belső szemléleti technikák kialakítása a ritmika (idő) és a plasztika (test és tér viszonya) által. A negyedik szint maga a mozgásművészeti képzés. A rendszer nem mozgulatok osztályozásából, felsorolásából áll, hanem a mozgulatok jellemzőinek a számba vételéből ritmikai, plasztikai és dinamika téren egyaránt. Így a mozgáselektégek nem szűkülnek le, hanem a különböző elveknek a kézenfekvő példákról a kevésbé kézenfekvő példákra való átvitelekor éppen gazdagodhatnak.

A három iskola tehát eléggé különböző testképpel dolgozik, mégis bizonyos testtechnikai alapelvek tekintetében több közös vonást találhatunk. Ezeket veszem most sorra.

Légzés

Madzsar külön fejezetet szentel könyvében a légzésnek, melyben egy XV. századi jogi könyvére, a

¹⁴³ A szabad kombinálhatóságot Cunningham alkalmazza tudatosan és legradikálisabban, amikor koreográfiai szervezőelvként bevezeti a véletlen alkalmazását.

¹⁴⁴ Dienes Valéria, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, Budapest, Planétás, 1995. 39.

¹⁴⁵ Nem számol például azzal a rendkívül egyszerű esettel sem, amikor két kézen állva, felfelé nyúló lábakkal elérhető ugyanaz a motoszféra.

¹⁴⁶ „a leggyakoribb és legegyszerűbb, tehát legtermészetesebb fajtájú támaszték a láb, és a leggyakoribb és legtermészetesebb támasztékszám a kettő.” Dienes Valéria, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, Budapest, Planétás, 1995. 64.

¹⁴⁷ Szentpál Olga–Rabinovszky Mária, i. m. 35.

Hatha jóga klasszikusára, valamint egy XX. századi nyugati követőjére, hivatkozva¹⁴⁸ rendszerezi a különböző légzésformákat (hasi, mellkasi, kulcsfontos, és teljes légzés). Hangsúlyozza a légzés egészségjavító és betegségmegelőző hatását. A táncművészethez szükséges testkultúrának pedig elengedhetetlen alapfeltételeként említi. Lényeges gondolata, hogy a légzés ritmusát összhangba hozza a mozdulattal: „Ügyeljünk arra, hogy míg az izomfeszülés tart, tehát energizálunk, addig belélegzünk – mikor pedig az izomfeszülés megszűnik, akkor kilélegzünk.”¹⁴⁹

Ez a szemléletmód, tehát a tudatos, a mozdulattal harmonizáló légzés a modern tánc egyik sajátja. Graham szintén feszítés-lazítás ellentétéhez kapcsolja a lélegzést.

A Szentpál-féle metodika a testtechnikai fejezetben belül tárgyalja a légzőgyakorlatokat, melyeknek az a feladata, hogy automatikussá tegyék a helyes, gazdaságos és egészséges légzést. Ő háromféle légzést különböztet meg: hasi, mellkasi és teljes légzést. Ezeken túl beszél még felület és mély, valamint hirtelen, lassú és kitaró légzésről. Ez utóbbiak használata már szorosan a mozgásművészi kifejezéshez kapcsolódik, s ennek tudatosításával közelebb kerül a modern tánc légzés-használatához.

Dienes rendszerében nincs kitüntetett helye a légzésnek, és egyik fejezetben sem találtam említést a légzés szerepéről. Dienes annyira a mozdulatok analizálására koncentrál, hogy erről a kifejezetten a kivitelezéshez tartozó jelenségről „megfeledkeznek”. Valószínűleg a gyakorlati munka során a test természetes igényéhez igazítja a légzés ritmusát.

Tudatos izommunka

Atáncos saját teste fölött gyakorolt tudatos kontrollja alapvető követelménye a táncművészetnek. Azonban a légzés kérdéséhez hasonlóan Dienesnél erre vonatkozólag is csak elvétve található utalás. Az „eszmelet” fogalomnak ugyan a „tudat” egy lehetséges szinonimája, azonban ezt a fogalmat Dienes nem az izmok működtetésével, a mozdulat fizikai megvalósításával kapcsolatban használja, ha-

nem a szimbolika fejezetben a mozdulat jelentésének elemzésénél, az ösztönösséggel szembeállítva. Dienes csak később, egy 1964-ben írt előadásában beszél a tudatosságról testtechnikai értelemben. Ekkor a „belső mozdulatlatás” kifejezést használja, s pedagógiai szempontból hangsúlyozza jelentőségét: „A mozdulatnak a látáson keresztül be kell vonulnia a szemlélő fiziológiájába, hogy onnan a közös birodalomba, a látható testfelületre jusson.”

A Szentpál-rendszerben a képzés első fejezete, a „testtechnika”, melynek célja amelllett, hogy kiképezze a táncos testét, az is, hogy ezzel párhuzamosan kialakítsa a testtudatát.¹⁵⁰ Ez azonban még nem elegendő a művészi tánchoz, hanem erre épülnek a többi fejezetek, úgymint ritmika, dinamika, plasztika, formatan. A plasztika fejezetben az erő kifejtés részénél olyan részletezett mozgásskála, és dinamikai skála leírásokat közöl, amelyek nagyfokú tudatos testhasználatot feltételeznek, s így fejlődik ki a test érzékeny „reagáló készsége” is, mely a táncművész sajátja. „Nem minden erős mozdulat kemény és nem minden halk mozdulat határozatlan. Az ilyen finom árnyalatnyi különbségeket csak a belső átélés segítségével tudjuk kifejezni. A belső átélés viszont önmagában szintén nem elegendő, ha a test nem bír a megfelelő reagáló érzékkel. Ezt a testi reagáló érzéket műveli ki a plasztika.”¹⁵¹ A táncos akkor lesz alkalmas a mozgásművészeti képzésre (mely a metodika negyedik, legmagasabb fejezete, ha már képes a test teljes kontrolljára: „a mozgásművészet (...) feltételezi a test feletti teljes uralmat.”¹⁵²

Madzsar rendszerében is hangsúlyos helye van a gyakorlatok tudatos kivitelezésének. Az öt fő szabály között említi meg (többek között a légzés mellett): „mindig arra az izomcsoportra kell összpontosítanunk a figyelmünket és akaratunkat, amellyel dolgozunk.”¹⁵³ A *testkultúra módszere* című fejezetben részletesen foglalkozik a tudatosság kérdésével. Felhívja a figyelmet, hogy nem csak a tudatos izomfeszítést kell elsajátítani, hanem ugyanennyire fontos, ha nem fontosabb, az izmok tudatos relaxációja. A testkultúra feladata és sikerességének záloga, hogy a testet „izomtudatra” ébressze. Ehhez lelki összeszedettség és akaratérő szükséges. A gyakor-

¹⁴⁸ Swatmarama Swami és Yogi Ramacharka (W. Atkinson), in Madzsarné Jászi Alice, i. m. 85.

¹⁴⁹ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 131.

¹⁵⁰ Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 84.

¹⁵¹ Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 92.

¹⁵² Uo.

¹⁵³ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 131.

latok kivitelezése erős koncentrációt igényel: „Mert nem érnek semmit a mechanikusan ismételt sematikus tornamozdulatok. Kell, hogy munka közben minden mozdulat tudatosan történjen.”¹⁵⁴

A tudatos testhasználatához kapcsolódik a test használatának ökonomikus igénye is. Madzsarnál megjelenik ez az ökonomiai alapelv is, mely később, a kortárstánc törekvések egyik alaptétele lesz, azaz hogy egy mozdulat létrehozásához csak annyi izommunkát alkalmazzunk, és csak annyi izomcsoportot hozunk működésbe, amennyi feltétlenül szükséges.¹⁵⁵

Feszítés és lazítás

„A feszítés és lazítás tulajdonképpen a modern táncgimnasztika alapvető fontosságú felfedezése”¹⁵⁶ írja könyvének testtechnikai fejezetében Szentpál Olga. Hozzáteszi még, hogy a balett dinamikája eléggé kis skálára szorítkozik, s nem használja sem a teljes feszültséget, sem a teljes lazaságot. A balett esztétikájától távol áll, hogy láthatóvá tegye a mozdulatok kivitelezéséhez szükséges erő kifejtést. A modern táncnak ellenben éppen egyik jellegzetessége ez az „igazmondás”. Graham az igazság megmutatásának az igényével kezdte saját rendszerét kidolgozni és jutott el a feszítés és lazítás között folyton pulzáló mozgásvilág megalkotásáig.¹⁵⁷

Szentpál és Madzsar egyaránt, ahogy fentebb láttuk, a tudatos izommunkához kapcsolódva beszél a feszítés és a lazítás tudatos kivitelezéséről, és mindketten hangsúlyozzák hogy a két izomállapot váltakozása, megkülönböztetése alapvető testtechnikai elem.

Madzsar Delsarte-ra hivatkozik, hiszen Mensendiecken keresztül hozzá vezet vissza saját rendszerét is. „Delsarte három lényeges alapelvben állapította meg a testmodellálás lényegét és ezeket rendszere összes továbbfejlesztői átvették. Ezek: az energizáció, a relaxírozás és a légzés.”¹⁵⁸ Madzsar a nyugati ember civilizációs hátrányának tudja be,

hogy kevésbé képes a lazításra, izmai a test pihenése közben is gyakran feszültek. Ezért a képzés során a „relaxírozásra” még nagyobb figyelmet kell szentelni, mint az „energizálásra”.

Dienes nem foglalkozik a nagy körülményekkel rendszerbe szedett mozdulatkincs kivitelezésének módjával. Elméletében nem utal arra, hogy a leírt mozdulatok végrehajtása során hogyan használja az ember az izmait.

Központ

A testközép fogalma viszont már valamennyi iskola metodikájában megtalálható. Itt ismét Graham rendszerével érdemes összevetni a fogalom tartalmát. Grahamnál a központ (mely a test súlyközpontja, azaz a medence területe) a mozdulat létrehozásában fontos szerepet játszik. A Graham-technikában a végtagok mozdulatai sem a váll- illetve csípőízületben keletkeznek, hanem a központból kiinduló impulzus hatására modulnak, viszik tovább az ott keletkezett energiát.

A magyar mozdulatművészek rendszereiben általában nincs ilyen organikus funkciója a testközpontnak. Azonban megjelenik, mint a mozdulatok térbeliségének meghatározását, leírását segítő viszonyítási pont. Éppen ezért sokszor nem egy pontot jelent, hanem a törzs vonalát.

Szentpál a szívgyödörnél (a bordaívek találkozásánál) határozza meg a testközponthelyet, de hozzáteszi, hogy tágabb értelemben az egész törzs is központnak tekinthető.¹⁵⁹ Említi viszont a test súlypontját, melynek helyét a második keresztcsigolya előtt jelöli ki,¹⁶⁰ de ez a pont a mozdulatképzésben nála sem játszik szerepet. Ellenben a mozdulatok dinamikai elemzése során mégis megemlíti egy olyan kapcsolatot, mely során a belülről érkező impulzus a testrészekbe érkeve hozza létre a mozdulatot: „A plasztikánál a lélek nem a test ellen küzd, hanem a testben. A lélek birtokába vette a testet, a test engedelmes eszköze lett: a lélek

¹⁵⁴ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 46.

¹⁵⁵ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 78.

¹⁵⁶ Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 63.

¹⁵⁷ „contraction-release” technika: A szakszó Grahamnál nem egyszerűen egy bizonyos izom feszítésére illetve lazítására vonatkozik, hanem egy speciális testtechnikára utal, ezért ennek magyar fordítása nincs is a táncos köznyelvben („kontrakció-rilíz”)

¹⁵⁸ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 76.

¹⁵⁹ Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 81.

¹⁶⁰ Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 65.

kiárad a test minden porcikájába.”¹⁶¹ A mozdulatok két csoportját különbözteti meg ebből a szempontból: az egyik az „autoszugeszciós”, mely során „felfokozott érzelmi szimpátiával kísérik a test mozdulatait”, és „az az érzésünk, hogy minden mozdulat lelkünk legmélyéből árad”, a másik pedig az indifferens, melynél érzelmileg közömbös marad a táncos (mint egy bábu), és technikailag a mozdulat indító erejét „a mozgó ízületre lokalizálja”.¹⁶² Ebből a részből következtethetünk arra, hogy Szentpál testtechnikai szemléletében már megjelent a központból kiinduló mozdulat gondolata.

Madzsarnál is megtalálható ez a gondolat, nála is a mozdulat keletkezési helyének egyik alternatívájaként: „Igen nagy szerepet játszik az is, hogy honnan, milyen testrészből, központból vagy periférikusan indítjuk-e a mozgást, és hogy a mozgás hogyan terjed tovább és milyen üzleteken fut keresztül.”¹⁶³

Dienesnél az előzőek ismeretében nem meglepő, ha kizárólag geometriai értelemben foglalkozik a testközponnttal. A mozdulatfantom háromdimenziójú koordináta-rendszerbe állításával, a tengelyek metszéspontjánál határozza meg ezt az „origót”.¹⁶⁴ A testközponntot funkcionális szempontból a végtagok helyzetének meghatározására használja. Vonatkoztatási pontként kezeli, s a mozdulatfantom „fővonalsora”, (azaz a gerincoszlop) mentén két helyet nevez meg, a vállközéppontot (ahol a vállvonal keresztezi a fővonalsort) és a csípőközéppontot (ahol a csípővonal keresztezi a fővonalsort). Ugyanakkor röviden utal a testközponnt más értelmezésére is: „Itt felmerül a kérdés, hogy hol van a test középpontja. A modern mozdulatelméletek ezt a magyarban olykor napközponntnak nevezett plexus solarisban jelölik meg.”¹⁶⁵ Dienes itt az Isadora Duncan által megfogalmazott tapasztalatra utal.¹⁶⁶

Összegzés

Mindhárom iskola öndefiníciójában meghatározó pont az (még ha egymás törekvéseit nem is így lát-

ják), hogy olyan önálló (más, rokon művészetektől független) művészeti formát hozzanak létre, amelynek „eszköze” a mozgó emberi test, a mozdulat. Mégpedig olyan mozdulat, mely nem (ballet)-technikára épül, s a modern ember érzéseiről, gondolatairól képes közölni valamit hiteles, korszerű formában. A táncművészet történetében az önálló művészeti ágga válás igényével Noverre lépett fel először, s törekvései vezettek a romantikus balett kialakulásához. A modern tánc úttörői a XX. század elején újból egy olyan helyzetben találták magukat, amikor igazolniuk kellett a (modern/korszerű) táncművészet létjogosultságát. A századeleji kulturális, társadalmi, politikai és művészeti hatások többféle kiinduló pontot adtak ezeknek az intézménnyé szerveződő kezdeményezéseknek. Közös gyökerek a modern kor problémáira való válaszadás igénye, a táncművészet szűkebb területén pedig az előző évszázadról rájuk maradt, korszerűtlen örökségtől (a balettől) való radikális elfordulás.

Ezek a huszadik század eleji modern tánc törekvések ugyan, bizonyos szempontból, valóban *formabontóak* voltak, de művészetelméleti kérdések tekintetében több szempontból inkább a múlthoz kapcsolódtak. A test és a lélek „együtt mozdulása”, az érzelmek kifejezésének igénye a romantikus művészetfelfogáshoz állnak közelebb, mint a modernség eszméihez.

Végezetül röviden utalni szeretnék arra, hogy az egyes iskolák tanításából mi az, ami a XXI. század elején is érvényes lehet a táncművészeti szakmában. Mindhárom metodikában több-kevesebb hangsúllyal megjelenik a tér-idő-erő hármassága, amivel leírható egy mozdulat. Ez ma is érvényes rendszertani alapelv. A mozdulat önmagában való jelentésének kiemelt szerepe (mely talán szintén a romantika öröksége volt) mára elhalványodott, helyét a tudatos koreográfusi munka, a rendezői koncepció, a dramaturgia foglalja el.

A Dienes-féle analitikus szemléletmód (nem maga az orkesztika, hanem az elveiben ahhoz hasonló,

¹⁶¹ Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 81.

¹⁶² Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, i. m. 84.

¹⁶³ Madzsarné Jászi Alice, i. m. 119.

¹⁶⁴ Dienes Valéria, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, Budapest, Planétás, 1995. 12.

¹⁶⁵ Dienes Valéria, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, Budapest, Planétás, 1995. 14.

¹⁶⁶ „Stúdiójában órákig állt kezét a solar plexusra helyezve. »...Kutattam és végül rá is jöttem minden mozgás fő eredetére, a motorikus erő fészke, a központra, melyből a különböző mozdulatok születnek... kerestem a kifejezés lelki forrását, ami a test csatornáiba kerülve, vibráló fénnel tölti meg azt...« – írja önéletrajzában.” Joseph H. Mazo, *A modern amerikai tánc története*, Budapest, Planétás, 1995. 37.

azonban erősebben intézményesült Lábán-féle rendszer), a mozdulatelemzés a táncművészeti és táncpedagógiai képzés felső szintjén alkalmazott módszer, mely segíti a mozdulatok tudatosítását, a metodikai eszköztárat gazdagítja.

Madzsar rendszeréből a test anatómiai szemlélete, az ökonomikus energiafelhasználás elve, a tudatos légzés (és vele a jóga iránti érdeklődés), a

tánc/mozgás gyógyító és terápiás hatásának felismerése az, ami ma is korszerű gondolat.

Szentpál-örökségnek tekinthető a szigorú szakmaiság igénye, a laikus és hivatásos képzések és közösségek közötti határ meghúzése, ugyanakkor pedig a modern tánc határainak megnyitása más táncművészeti formák, köztük a balett, felé.

Felhasznált irodalom

- Acsády Judit, A hazai feminizmus fénykora 1–11., in Csapó Ida (szerk.), *Feminista Almanach*, Budapest, MINők Egyesülete–NőTárs Alapítvány, 2005. 20–23, 38–39, 60–61, 86–88, 111–112, 136–138, 159–160, 175–176, 194–196, 224–226, 243–244.
- Au, Susan, *Ballet and Modern Dance*, London, Thames & Hudson, 2002.
- Banes, Sally, *Terpszikhoré tornacsukában. Az amerikai posztmodern tánc*, Budapest, Planétás, 2000.
- Craine, Debra–Mackrell, Judith (ed.), *The Oxford Dictionary of Dance*, Oxford University Press, 2004.
- Dienes Valéria interjú, készítette Vitányi Iván, in Borus Rózsa (szerk.), *A század nagy tanúi*, Budapest, RTV–Minerva, 1978. 9–55.
- Dienes Valéria levele Lesznai Annához, Nyugat, 1910. II. 1088–1092. <http://www.epa.oszk.hu/00000/00022/00061/01756.htm> letöltve: 2010. január 3.
- Dienes Valéria, A mozdulatritmika alapvonalai (1942), *Táncstudományi Tanulmányok*, 1969–1970. 91–114.
- Dienes Valéria, A mozdulatról (1925), *Táncművészeti Dokumentumok*, 1984. 125–149.
- Dienes Valéria, A mozdulatról (1964), *Táncművészeti Értesítő*, 1964/2. 47–67.
- Dienes Valéria, A relatív kinetika alapvonalai (1942), *Táncstudományi Tanulmányok*, 1965–1966. 47–75.
- Dienes Valéria, A szimbolika főbb problémái, in Gráfik Imre–Voigt Vilmos (szerk.), *Kultúra és szemiotika*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981. 15–37.
- Dienes Valéria, A szimbolika főbb problémái, *Táncművészeti Értesítő*, 1974/1. 63–89.
- Dienes Valéria, Az embertest beszéde, *Vigilia*, 1977. 339–343.
- Dienes Valéria, *Az Orkesztikai Egyesület programja*, <http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/mozdmuv/dv-a1.htm> letöltve: 2010. január 3.
- Dienes Valéria, Emigráció és migráció (1970), *Táncművészeti Dokumentumok*, 1976. 2–18.
- Dienes Valéria, Emlékek és gondolatok az orkesztikáról, *Táncművészeti Értesítő*, 1971/1. 80–96.
- Dienes Valéria, Fejezetek az orkesztika köréből, III. Intézményes korszak, *Táncművészeti Értesítő*, 1972/3. 35–49.
- Dienes Valéria, Fejezetek az orkesztika történetéből, (Emigráció és migráció, Újrakezdés itthon), *Táncművészeti Értesítő*, 1971/2. 61–79.
- Dienes Valéria, Művészet és testedzés, *Magyar Iparművészet*, 1915. 7–8.
- Dienes Valéria, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, Budapest, Planétás, 1995.
- Fekete Valéria, Bergsonizmus és görögség-kép Dienes Valéria mozdulatrendszerében, *Táncstudományi Tanulmányok*, 1988–1989. 21–37.
- Fuchs Livia (szerk.), *Fejezetek a modern tánc történetéből*, Budapest, Magyar Művelődési Intézet, 1995.
- Fuchs Livia, A jövő, a múlt és a jelen, *Élet és Irodalom*, 2002. november 22. <http://www.es.hu/index.php?view=doc;123> letöltve: 2010. január 3.
- Fuchs Livia, *A tánc forradalmairai. Vendégszereplők 1898 és 1948 között*, Budapest, OSzMI, 2004.
- Fuchs Livia, Egy elfelejtett egyesület dokumentumaiból, *Táncművészeti Dokumentumok*, 1990. 67–93.
- Fuchs Livia, *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*, Budapest, L'Harmattan, 2007.
- Hegyi Béla, A Vigilia beszélgetése Dienes Valériával, *Vigilia*, 1977/május. 330–339.

- Kálmán Kata, *A Madzsar iskola 1927–1929*, Vintage Galéria, 2007.
- Kocsis Rózsa, *Igen és nem. A magyar avantgard színháték története*, Budapest, Magvető, 1973.
- Koegler, Horst (szerk.), *Balettlexikon*, Budapest, Zeneműkiadó, 1977.
- Kulcsár Szabó Ernő, *Beszédmod és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Argumentum, 1996.
- L. Merényi Zsuzsa, Szentpál Olga munkássága. Halálának 10. évfordulója alkalmából, *Táncstudományi Tanulmányok*, 1978–1979. 281–335.
- Lenkei Júlia (szerk.), *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*, Budapest, Magvető–T-Twins, 1993.
- Lenkei Júlia, *A mozdulatművészet Magyarországon. Vázlatos történet*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004.
- Lenkei Júlia, A mozdulatművészet, in Bécsy Tamás–Székely György (főszerk.), *Magyar Színháztörténet 1920–1949*, Budapest, Magyar Könyvklub, é. n. 920–965.
- Levin, David Michael, Postmodernism in Dance: Dance, Discourse, Democracy. in Silverman, Hugh J (ed.), *Postmodernism-Philosophy and the Arts*, New York and London, Routledge, 1990.
- Litván György–Szűcs László (szerk.), *Szabó Ervin levelezése 1905–1918*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1978.
- Lőrinc Katalin, *Martha Graham nyomában*, Budapest, Planétás, 2007.
- Madzsarné Jászi Alice, *A női testkultúra új útjai*, Athenaeum, 1929.
- Madzsarné Jászi Alice, *A női testkultúra új útjai*, Medicina-Sport, 1977.
- Mazo, Joseph H., *A modern amerikai tánc története*, Budapest, Planétás, 1995.
- Palasovszky Ödön, *A lényegretörő színház*, Budapest, Szépirodalmi, 1980.
- Rabinovszky Márius, *A tánc. Tanulmány egy újraszülető művészetről*, Anonymus, 1946.
- Rabinovszky Márius, Az új táncművészetért, *Új idők*, 1945. 92–93.
- Szentpál Olga–Rabinovszky Márius, *TÁNC. A mozgásművészet könyve*, Budapest, Általános Nyomda, Könyv- és Lapkiadó Rt., 1928.
- Szentpál Olga, A mozgásművészet útja, in *A mozgásművészet útja*, Szentpál-iskola, 1935/június. 4–8.
- Szentpál Olga, Balett és mozgásművészet, in *Mozdulat-kultúra. Gimnasztikai és táncművészeti folyóirat*, 1935/1. 5–6.
- Szentpál Olga, Mozgásművészet (szócikk) in Schöpflin Aladár (szerk.), *Magyar Színművészeti Lexikon. A magyar színháztudomány és drámairodalom enciklopédiája, III.*, Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1931. 292–293.