



Fodorné Molnár Márta

Modern táncművészeti törekvések Európában és Magyarországon a 20. század első felében¹

Az ipari forradalom – amely a 18. század végétől Nagy-Britanniából kiindulva végigsöpört Európán át egészen Észak-Amerikáig – átfogó gazdasági és társadalmi változást hozott. A technikai fejlődés, az életszínvonal emelkedése és ennek következtében a lélekszám megkétszereződése új élethelyzeteket, új életérzéseket, s az örök emberi kérdések új megvilágítását helyezte előtérbe, amely egyenes úton vezetett a művészetek forradalmához, megújulásához. A művészek érzékenységük és „jövőbe látásuk” révén azonnal reagáltak a világ új hangjaira, a változásokra, a művészet minden ágában.

A képzőművészet, azon belül is a francia impresszionista festészet lépett fel elsőként, 1860-tól kezdődően, a látásmód megújulása nyomán a közvetlen és tiszta érzékelés apológiájaként. A festők kivonultak a természetbe, ahol minden a fénynek és állandó változásainak függvénye volt.² Monet 1892–94 között több mint harmincszor állt neki megfesteni a roueni katedrális, amelyet persze mindig másnak és másnak talált, hiszen a látvány a fényviszonyok hatására pillanatról pillanatra változott. Ezek megragadásához a festők felbontották a színeket, a körvonalakat, a formákat és ezzel az új technikával csak magát az érzéki benyomásukat, impressziójukat rögzítették. Nevüket is Claude Monet *A felkelő nap impressziója* című képe (1872) után kapták. Témaválasztásuk radikálisan eltért a korábbiaktól, háttérbe szorították a hagyományos történelmi, vallási és romantikus festészetet, inkább a tájképeket és a mindennapi élet jeleneteit, a tűnő látványt, a röpké pillanatot részesítették előnyben. Minden árnyalat volt és sejtetés. Valóban az impressziójukat festették meg, nem azt, amit ismertek, és amiről tudták, hogy ott kell lennie.

A zenében Arnold Schönberg, majd két tanítványa, Alban Berg és Anton Webern nevéhez köthető az atonális hangzás, a diszsonancia, amely elvetette a harmóniák törvényszerűségét és a hangnemnélküliséget helyezte előtérbe. (Schönberg: *Három zongoradarab* – Op.11., 1908; Webern: *Hat zenekari darab* – Op.6., 1909; Berg: *Wozzeck* – Op.7., 1914–1925; a legelső és teljes mértékben atonális művek.) E zeneszerzőkhöz köthető a dodekafónia (ahol valamennyi hang a kromatikus skála 12 különböző fokának előre meghatározott rendje szerint követi egymást) kialakítása és elfogadtatása is, amely ideális megjelenítője volt ezen időszak életérzéseinek és választ adott a kor hangjaira. (Webern: *Fünf Sätze* (Öt tétel vonósnégyesre) – Op. 5, 1909; az egyik első és nagyszerűségével is kiemelkedő dodekafon alkotás, amelyre Maurice Béjart készített 1966-ban koreográfiát.) A színház világában is a kísérletezések, az új megoldások keresése került előtérbe, hogy a könnyed szórakoztatás helyett a színművészet visszatérjen a kultúrában korábban elfoglalt, megszentelt helyére, legyen ismét a társadalmi állapotokra való komoly reflektálás színtere, amely a magasrendű érzelmek és a szinte vallásos megtisztulás élményét adja. Ennek az útkeresésnek az egyik első képviselője, Richard Wagner, olyan



összművészetet (Gesamtkunstwerk) kívánt létrehozni, amely egyesítette a költészetet, a zenét, a táncot, az építészetet és a festészetet, hogy mély érzelmi és átélési lehetőséget nyújtson a zenedráma közönségének.³ Harmónia, totalitás, egyetlen akarat és szellem: ugyancsak e gondolatok köré szerveződtek II. György, Antoine, Sztanyiszlavszkij, Appia és Craig a színház művészetével kapcsolatos elméleti és írásai a századfordulón, amelyek nemcsak korukban, de ma is visszaköszönnek a színházi gondolkodásban.⁴ Sokféle új szemlélet jelent meg, de elsősorban és legfontosabbként a rendezőközpontúság került előtérbe. A rendezés immár átfogta az előadás egészét. Új értelmezést, funkciót, jelentőséget kapott a rendező személye, akinek szerepével a színház művészete visszanyerte jogait (mint az antik görögöknél) és önálló, alkotó művészetté válva megszűnt a pusztán tolmácsoló-közvetítő jellege.⁵ A Sztanyiszlavszkij, Craig, Mejerhold és Reinhardt által rendezett színházi előadások a legkülönbözőbb módon, de alkalmazkodtak az emberek, a közönség új, 20. századi élethelyzetéhez, gondolkodásmódjához, kérdésfeltevéséhez, valamint életritmusához és ez által tudtak a kor érdeklődésének középpontjába kerülni. A táncművészet – a többi művészeti ághoz hasonlóan – igyekezett az új évszázad elvárásainak megfelelni. Elvetette a klasszikus balettet, amely a legharmonikusabb formanyelvet használta – az „en dehors”-t, a lábak kifelé forgatottságát, a tökéletes tengelyt, amely mentén a test körbeforgatható volt, valamint a klasszikus pózokat, amelyek arányai megfelelték az aranymetszés szabályainak –, mivel ez a táncnyelv csak az eszményi szépség, az idilli kifejezésére volt alkalmas. Ezt a hagyományt törte meg először Isadora Duncan, elsősorban a táncművészetről vallott filozófiájával, s az ezt alátámasztó tánctechnikai újításaival. Többek között a „parallel lábtartással”, és a „kontrakcióval” (a tengely meghajlításával), amely már a diszharmónia megjelenítésére is képes volt és beláthatatlan utat nyitott meg követői számára. A táncművészet mai, új irányzatai közül egyik sem születhetett volna meg a tánc akkori forradalma nélkül.

A táncművészetben 19. század végére eltűntek az ihletett romantika csodálatos remekművei (A. Adam – J. Perrot: *Giselle*, H. Loevenskjold – A. Bournonville: *Sylfiden*) és két ellentétes tendencia vált megfigyelhetővé. Oroszországban, a cári udvarban, virágkorát élte a balettművészet, mint egyetlen szórakozási lehetőség. Utóromantikus – klasszikus előadások jöttek létre, amelyek elsősorban Marius Petipa (1820–1910) koreográfus nevéhez kötődtek: *Esmeralda*, *Don Quijote*, *Raymonda*, *Bajadér*, *A fáraó lánya*, *Csipkerózsika*, *A hattyúk tava*, *Diótörő*. Ezek minden tekintetben „nagy”, 3-4 felvonásos balettelőadások voltak, pazar látványelemekkel, nagy létszámmal, és komoly technikai tudást követeltek meg az előadóművészekről. Mesék, idillikus történetek feldolgozásai voltak ezek a koreográfiák, de közülük három mű kiemelkedett költőiségével is (*Csipkerózsika*, *A hattyúk tava*, *Diótörő*). Mind Csajkovszkij igényes, magával ragadó zenéjére készültek, amely e korban igencsak szokatlan volt, hiszen a zeneszerzők általában csak a koreográfusok, a balettmesterek óhajait elégítették ki, mindenféle belső invenciók nélkül.⁶

Nyugat-Európában, a cári udvarral szemben, a balett teljesen háttérbe szorult. Az eszményi műfaj a táncban, így a balettben is „kiment a divatból”. Párizsban a leégett Opera helyett sokáig nem készült el a Garnier-féle új Operaház, ráadásul minden áruvá változott, és ilyen hajszolt, pénzimádó világban csak rövid ideig tartó, változatos szórakozásra, varietére vágytak az emberek. Az egész estét betöltő baletteket nem bírták elviselni.⁷ Az emberek – fiatalok és öregek, szegények és gazdagok – mohón és gyorsan akartak



szórakozni, s színházak helyett varietébe, revükbe, „café dansant”-ba jártak. E helyeken divatba jöttek a népszerű táncok: „cancan”, „cachut”, „galoppe”, és a keleti erotikát másoló táncjátékok keletkeztek, mint a *Sakuntala*, *Kámaszútra*, *Satanella* vagy a *Bajadér*. Fő szórakozóhely lett a Moulin Rouge és a Folies Bergere. Csupán opera előadásokban tűntek fel baettek, látványos táncbetétek formájában, amelyek valójában csupán dekorációs, hangulati aláfestést jelentettek: Gounod: *Faust* – Walpurgis éj, Bacchanália; Ponchielli: *Gioconda* – Órák tánca; Verdi: *A szicíliai vecsernye* – Négy évszak; Verdi: *Aida* – templomkép, nagykép. 1891 és 1901 között Párizsban, a balett fellegvárában, egyetlen új baettet sem vittek színre, s az Operaházban nem maradt férfitáncos. A helyzet igencsak hasonló volt Milánóban vagy éppen Budapesten is.

Ebbe a közegbe érkezett a párizsi világhiállításra 1900-ban Isadora Duncan Amerikából, és ki merte mondani: „Ellensége vagyok a balettnak, mert abszurd és hamis.”⁸ Többen vélekedtek hozzá hasonlóan, köztük Stéphane Mallarmé költő is, aki, míg az ihletett táncot a költészet színpadi formájának tekintette, addig a századvégi baetteket pusztán banális és üres produkcióknak. Megérett az idő a megújulásra.

Új törekvések megjelenése a színház- és táncművészetben – Isadora Duncan

Isadora Duncan (1878–1927) egész életében elszántan harcolt a balett konvenciói ellen – beleértve ebbe a klasszikus balett mozdulatainak, formanyelvének, kellékeinek és kosztümjeinek (spicc cipő, tütü), oktatásának, gondolati tartalmának tagadását, valamint a zene használatának módját és mindezek „kőbe vésését” –, amelyek teljesen elfogadhatatlanok voltak számára. Ír származású édesanyja – aki zongoratanárnőként kereste a kenyerét, s tartotta el négy gyermekét San Franciscóban –, valamint egyszer látott költő édesapja – aki egész életét meghatározó verssel ajándékozta meg –, belé oltotta a végtelen idealizmust, a függetlenség, valamint a szabadság szeretetét, de mindenképp a művészet, a szépség és a görög föld kizárólagos kultuszát.

Isadora Duncan tánc iránti szenvedélye nagyon korán megnyilvánult: „A táncról alkotott elképzelésem akkor fogant meg bennem, amikor egészen kislánykoromban az óceán hullámain néztem. Megpróbáltam követni mozgásukat, és ritmusukra táncolni”.⁹ Miközben megújította a táncot – anélkül, hogy valaha is táncolni tanult volna –, felfedezte magában az elhivatottságot, hogy továbbadja művészetét. Még nem volt tízéves, mikor táncórákat tartott féltucatnyi kislánynak, s beavatta őket az „arabesque” és „developpé” titkaiba.¹⁰ A balettiskola béklyóinak lerázása után Francois Delsarte-nál (aki a test és a lélek közti viszony kifürkészését tűzte ki célul) találta meg a magáéhoz hasonló táncelméletet, többek közt ő erősítette meg benne azt a nézetet is, amely szerint a táncművészet csak akkor valósíthatja meg magasrendű céljait, ha segítségül hívja a kultúrát és a filozófiát. Isadora Duncan tehát klasszikus balett-táncosi képzettséggel nem rendelkezett, de számára ez sosem jelentett hátrányt. Táncában és koreográfiáiban elhanyagolta a lábmunkát, csak a törzset részesítette előnyben, a napidegfonatot, a solarplexust, amelyet a test érzelmi centrumának tekintett – létrehozva ezzel a „kontrakciót” (tengely megtörését), amely később a modern tánc alapelemévé vált. A kontrakció mozdulata fizikailag is kivitelezhetetlen volt a merev, fűzőszerű felsőrésszel bíró tütüben, így azt nem használhatta, de nem is akarta, mivel alkotásainak gondolati körébe, művészi elképzelésébe a legkevésbé



sem illeszkedett. Ugyanez volt igaz a spicc cipőre. Egyrészt nem is volt birtokában az „en dehors”- és spicc-technikának, másrészt nem is érezte ennek művészi szükségességét. Mezítláb és átlátszó leplekkel takart meztelenségében görög szobrokhoz hasonlított – leginkább a *Milói Vénuszhoz*, az örök nőiség, érzékiség és szerelem szimbólumához. Antik vázákról, domborművekről lesett el fej- és kartartásokat, pózokat, amelyek a szabadság és életöröm kifejezését sugallták. Álmai a görög világhoz fűzték, habár tisztán látta: a görögök táncához visszatérni lehetetlen és fölösleges is. A jövő tánca, az új mozgás az emberiség egész eddigi fejlődésének gyümölcse lesz. A jövő táncának újra emelkedett, hitvallásszerű művészetnek kell lennie, amilyen a görögöknél volt. Mert a művészet, amelyet nem hitvallásszerű alázattal gyakorolnak, az nem művészet, hanem áru.¹¹

Táncait csak önmaga tudta előadni, amelyek a klasszikus balett komoly, kristálytisztára csiszolt, végletekig kigyakorolt kar-, láb- és testmunkájával ellentétben szabad, természetes mozdulatok soraiból álltak, főként „terre á terre” (földhöz kötve), nem nagy ugrásokkal (grand jeté, jeté entre lassé), inkább szökkenésekkel kivitelezve, parallel lábtartással, kontrakciókat használva, amit lendületes karmunkával (kötetlen „port de bras”-val) és dinamikával egészített ki. Isadora Duncan művészete mindvégig a szabadság, az improvizáció jegyében zajlott, és sejtéseit, érzelmeit – még ha azok a legrejtettebbek voltak is –, azonnal eltáncolta, válogatás és kontroll nélkül mindenki előtt, mindenhol (parkban, szalonokban, tengerparton, színpadon, stb.). Kizárólag a tiszta emberi érzések kifejezésére – öröm, bánat, szabadság, szerelem, szexualitás – helyezte a hangsúlyt. „Isadora Duncan, úgy tetszik, magától jutott el az érzelmek szobrászatához. A természetből meríti azt az erőt, amelynek immár nem tehetség, hanem géniusz a neve. Miss Duncan a szó legszorosabb értelmében egyesítette az életet a táncsal. A színpadon, ahol a természetesség oly ritka vendég, ő természetes. Művészetében a tánc fogékonyvá válik a vonalra, s ő maga olyan egyszerű, mint az antikvitás, amely a szépség szinonimája. Megvan benne a hajlékonyság és az érzelmi telítettség – e két nagy erény, amely mintegy lelke a táncnak, és e kettő együtt maga a teljes, a szuverén művészet.” – írta róla Auguste Rodin.¹²

Duncan hatásának másik titka muzikalitása és páratlan zenei ízlése volt, amelyet nagyrészt édesanyjának köszönhetett, tőle örökölt. Csak a legkiválóbb zeneszerzők (Wagner, Liszt, Beethoven, stb.) műveire táncolt. Amikor feltették neki a kérdést, hogy miért táncol olyan zenére, amelyet alkotója eredetileg nem tánc számára szerzett (hiszen eddig ez elképzelhetetlen volt), így felelt: „A nagy zeneszerzők – Bach, Beethoven, Wagner – műveinél nem azt gondolom, hogy tökéletesen ki tudom fejezni műveik szépségét, de testem ellenállhatatlan biztonsággal érzi ritmusukat, és azt remélem, hogy újra megtalálom az emberi mozdulatok évszázadok óta elvesztett természetes kadenciáit.”¹³

Duncan után lehetetlenné vált igénytelen zenére komoly balettet alkotni. Ezzel a zenei felfogással, valamint a téma nélküli, tiszta, absztrakt tánc bevezetésével forradalmi újítást hozott a 20. századi táncművészetbe, s utat nyitott a szimfonikus balett híveinek és követőinek.

Isadorát mélyen megérintették korának művészei, de ő is termékenyítőleg hatott a koreográfusok mellett sok neves zeneszerzőre, festőre, szobrászra és színházi rendezőre, szerte a világon. Együtt dolgozott (és élt) Edward Gordon Craig-gel, aki maga is vallotta, hogy a rendező organizáló és alkotó személy, aki egyesíti és összegzi magában a produkció valamennyi elemét, majd létrehoz egy új művet – Duncan esetében pedig még színre is viszi. De Craig sok egyéb, a színház művészetéről vallott elképzelése csengett



egybe Isadora Duncan nézeteivel: 1. „A színháznak nem szabad egyszer s mindenkorra valamilyen darabra támaszkodnia – amit előadhat –, hanem idővel a saját művészetének műalkotásait kell majd bemutatnia”¹⁴ 2. A drámákat szavak nélkül, kizárólag mozgás révén is lehet érzékeltetni.¹⁵ 3. A zene ereje óriási, felülírja a realizmust és a színpadi világ absztrahálását teszi lehetővé. 4. A realizmussal szemben szimbolista orientáció révén hatni a befogadó közönségre, amely asszociációi révén a jelentésképzés kiindulópontjává válik. Nem az anyagi, hanem a szellemi kifejezése a színpadon a cél, ehhez azonban mégis szükséges a táncos, a színész, mert a spirituális csak a materiálison keresztül juthat kifejezésre.¹⁶

Isadora Duncan keresztül-kasul bejárta a világot, terjesztve és felmutatva a táncművészet új irányvonalát San Francisco-tól Velencéig, Rio de Janeiro-tól Párizsig, Budapesttől Washingtonig. 1905-ben utazott először Szentpétervárra, a forradalom másnapján, s egész nap kísértette „az ólomszínű ég alatt elvonuló koporsók látomása.”¹⁷ A következő nap Chopin polonézére táncolt – amely zene a szabadság és forradalom szimbóluma volt – és emocionálisan expresszív előadásával nemcsak a közönséget nyugtázta le, de Fokint, a cári színház koreográfusát is. Megerősítette az ifjú művészt reformtörekvéseiben, aki ezek után, 1907-ben megkoreografálta csodálatos szimfonikus balettjét szintén Chopin zenéjére: a *Chopiniánát (Lés Sylphides)*.

Isadora Duncan fellépései mellett iskolákat is nyitott nővére, Elisabeth segítségével, először 1904-ben Berlinben, illetve Grünwaldban, majd Darmstadtban és Salzburgban, a Párizs közeli Bellevue kastélyban és New Yorkban. Isadora Duncan ritka, szinte páratlan eset volt: egyszerre született táncosnőnek – és pedagógusnak.

Isadora Duncan hatása Nizsinszkij-re, a Ballets Russes-re

Nyugat-Európában a balett ellenes hangulat önmagában nem sokat ért volna, és Isadora Duncan az érdeklődést a művészetével nem tudta volna ébren tartani, ha nem társult hozzá az orosz balettben megindult folyamat, amely a balettművészet megújítását tűzte ki célul.¹⁸ Az orosz balettművészet forradalma Szergej Pavlovics Gyagilev (1872–1929) nevéhez köthető, aki művelt, jó ízlésű, a művészetek iránt rendkívül fogékony fiatalemberként került a cári Mariinszkij Színházba Volkonszkij herceg művészeti tanácsadójának, ahol még mélyebben megismerhette a zeneszerzők, koreográfusok, táncművészek munkáját, valamint a repertoárt. Barátaival 1899-ben megalapította a *Mir Iszkusztva* (A művészet világa) című haladó irányzatú folyóiratot. A lap köré csoportosuló fiatal művészek – köztük Sztanyiszlavszkij, Léon Bakst, Benois és Fokin – mindannyian új orosz művészeti stílust, új orosz színházat és új balettstílust sürgettek. Minden újra felfigyeltek, minden haladó eszmére fogékonyak voltak, s ők ünnepelték legjobban Isadora Duncant, amikor 1905-ben Oroszországban vendégszerepelt. Gyagilev nem kevesebbről, mint a világ meghódításáról álmodott. Első ízben 1906-ban szervezett kiállítást az orosz festészet és szobrászat két évtizednyi anyagából Párizsban. Az óriási siker után a második „párizsi évad”-ra az orosz zene kiválóságait vonultatta fel: Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov, Glazunov, Rahmanyinov műveivel ismertette meg Európát, a következő lépés pedig már a balett bemutatása volt. „Felöltött bennem, nem lehetne-e valami új, művészi balett produkciókat alkotni, amelyekben szorosabb kapcsolat teremthető a balett három összetevője:



a zene, a dekoratív rajz és a koreográfia között. Minél többet gondolkodtam, annál világosabban láttam, hogy az igazi balettnak e három faktorból kell állnia.¹⁹ A forradalmi táncsoportnak, amellyel Gyagilev 1909-ben meghódította Párizst, majd a világot, tagjai voltak Szentpétervár és Moszkva udvari balettjének legjobb táncosai – köztük Anna Pavlova és Tamara Karszavina prímabalerinák, valamint az iskolából épp kikerülő, de már a tánc zsenijének kikiáltott Vaszlav Nizsinszkij és Mihail Fokin (1880–1942) koreográfus is. Isadora Duncan mély hatása Fokin egész életművén végigvonult és kitörölhetetlen nyomot hagyott benne. Fokin is csak igazán színvonalas, művészi zenékre alkotott, s a zene legmélyebb, szóval ki nem mondható tartalmát koreografálta meg, de nagyrészt a klasszikus balett formanyelvét használva. Isadora Duncan Chopin zenéjére előadott mezítlábas tánca után Fokin *Acis és Galatea* című alkotásában már balettcipő nélkül táncoltak a művészek, amely nem pusztán a külsőség változása volt, hanem egy új mozgásforma követelte meg egy újfajta gondolati megfogalmazás érdekében. Fokin szimfonikus, absztrakt – vagy szinte cselekmény nélküli – balettjei Isadora Duncan hatására, illetve elméletének megerősítése után keletkeztek (Saint-Saëns – *A hattyú halála*, 1905, Chopin – *Chopiniana*, 1907, Weber – *A rózsza lelke*, 1911). Ám míg Isadora a gondolati és érzelmi üzeneteit a teljes szabadság és improvizáció segítségével fogalmazta meg – megtehetette, hiszen minden fellépésen csak ő maga táncolt, egyszeri és megismételhetetlen performanszként –, addig Fokin a Mariinszkij Színház balettegütése, majd a Gyagilev együttes, a Ballets Russes számára alkotott, s műveit repertoárszerűen adták elő. Tehát pontosan meg kellett koreografálnia, precízen be kellett tanítania darabjait – akár több szereposztásnak is –, semmit sem bízva a véletlenre, s nem hagyva teret pillanatnyi ötleteknek, rögtönzéseknek.

1914-ben nyílt levelet írt a *Times* szerkesztőjéhez, amelyben hitvallását és véleményét közölte. A régi balett megteremtette az úgynevezett „klasszikus tánc” formáját, amely minden más művészeti táncformánál többre becsülte a spicctechnikát, a kifelé fordított lábtartást, a rövid pruszlikba szorított merev alakot, a mozdulatok, gesztusok és pózok szigorúan hagyományos rendszerét. Miss Duncan megtagadta a balettet, és teljesen ellentétes, sajátos táncformát alakított ki. Divatba hozta a természetes táncot, amelyben a táncosnő teste nemcsak a fűzőtől és a balettcipőtől szabadult meg, hanem magától a balett lépésektől is. Táncát a természetes mozdulatokra alapította, mégpedig az összes táncformák közül a legtermészetesebbre, az antik görög táncra.²⁰ Fokin első alapelve az volt, hogy a koreográfus ahelyett, hogy a készen kínálkozó balett lépéseket kombinálná, minden esetben alkossa meg a balett cselekményének legjobban megfelelő új mozgásformát. Második alapelvében a mimikát és a táncot a balett drámai cselekményének szolgálatába állította. Harmadik alapelve szerint az ember képes arra, hogy egész testével fejezze ki magát, tetőtől talpig – a kézjelek és pantomim helyett. A negyedik alapelv megkívánja a színpadi csoportok és csoporttáncok kifejezés-telítettségét, és nem csupán dekorációs célt szolgál. Az ötödik alapelv meghatározza a tánc és a többi művészeti ág szövetségét.²¹ Ezeket az elveket követte nemcsak Fokin, de az egész Gyagilev féle – ekkor még alkalmi, később Ballets Russes nevű – állandó társulat. Nem csoda, hogy meghódították nem csupán Párizst, de szép lassan az egész világot, így Gyagilev álma teljesült. Az első szezon programján – amelynek premierje 1909. május 18-án volt a Chatelet Színházban – Fokin koreográfiai: *Chopiniana (Les Sylphides)*, *Armida pavilonja*, *Polovec táncok* és a *Le Festin* táncszvit eksztatikus lelkesedést váltottak ki a közönség és a kritikusok soraiból.



Ez a dátum jelöli a modern balett megszületését. A balettnak, amely az előző évtizedekben a szórakoztató látványosság szintjére süllyedt, Gyagilev és munkatársai adták vissza művészi rangját és tisztességét.²² 1911-ben az együttes Monte Carlóba helyezte állandó székhelyét és a világ összművészeti „Gesamtkunst” központjává vált. Gyagilev eklektikus és fogékony ember lévén nemcsak megérteni volt képes az új tendenciákat, de magához tudta ragadni az irányítást is.²³ Az együttesénél a következő művészek voltak alkotótársai (csak a legjelentősebbeket kiemelve): Sztavinszkij, Ravel, Debussy, R. Strauss, Satie, Muszorgszkij – zeneszerzők; Benois, Bakst, Picasso, Matisse, Braque, Miro – képzőművészek; a tánc részéről pedig Fokin, Pavlova, Karszavina, Nizsinszkij, Nizsinszka, Dolin, Lifar, Balanchine, Massine. Nem csoda, hogy a világ a lábaik előtt hevert.

Az együttes életében és a táncművészetben 1912-ben következett be az újabb fordulópontra, Nizsinszkij ekkor készítette el Gyagilev megbízására, Debussy impresszionista zenéjére az *Egy faun délutánját*. Vaszlav Nizsinszkij (1888–1950), aki olyan népszerű volt, mint ma a legnagyobb popsztárok, aki fantasztikus tánctechnikájáról és hihetetlen adottságairól volt híres – orvosok vizsgálták csontozatát, mert úgy ugrott-szállt, mint egy madár –, a klasszikus balett formanyelvéből és hagyományából mindent felrúgott. Ő maga volt a főszereplője darabjának, s az óriás színpadnak csupán 2x2 négyzetméterét igénybe véve, „terre a terre”, a földön, ugrás és mindenfajta technikai bravúr (allegro- és tour kombinációk) felmutatása nélkül, parallel lábtartással, „kontrakciókat” használva táncolt, miközben leplezetlen erotika jelent meg a színpadon. Egyszerre váltott ki óriási megbotránkozást és csodálatot. Csak jóval később tudatosult a kortársakban és követőkben, hogy a modern balett, a modern tánc úttörő munkáját láthatták, amely valóban új irányokat mutatott meg az elkövetkezendő nemzedékek számára. Egy évvel később, 1913-ban, Nizsinszkij elkészítette Sztavinszkij zenéjére a *Le sacre du printemps (Tavaszi áldozat)* című balettjét. A zene a gondolatisága, a ritmikai nehézségei miatt sok problémát okozott a koreográfusnak és a táncosoknak egyaránt. A végeredmény pedig, a barbár mese, a vad zene és annak a táncban való tükröződése olyan elementáris hatást váltott ki a józan eszére és ízlésére határtalanul büszke francia közönségben, hogy a premieren törték-zúztak, köpködtek, fűtyültek, a bukás teljes volt. De ez már nem számított. Nizsinszkij, illetve a Gyagilev együttes elérte, hogy Isadora Duncan újításai – formanyelv, gondolatiság, filozófia, zenehasználat – felkerültek a balettszínpadra (már nem csak a szalonok korszakú közönsége láthatta ezeket a modern tendenciákat), s továbbgondolásukat, továbbvitelüket már a legkomolyabban képzett táncművészek folytathatták.

Isadora Duncan hatása Amerikában és Nyugat-Európában – a táncművészet új irányzata: a mozgás- és mozdulatművészet

Gyagilev halálával (1929) a Ballets Russes feloszlása termékenyítően hatott az 1930-as évek európai és amerikai balettjének fejlődésére. A társulat szinte robbanásszerűen szóródott szét: közülük sokan vitték tovább a modern balett gondolatát és gyakorlatát.²⁴ A Gyagilev együttes legfiatalabb és a 20. század egyik legjelentősebb koreográfusa, George Balanchine (1904–1983) Isadora Duncan, majd Fokin absztrakt, szimfonikus balettjeinek beteljesítőjeként érkezett New Yorkba. Itt szervezett iskolát-együttest 1934-ben, amelynek elkészítette gyönyörű architektúrájú „fehér” balettjét, a *Vonósszerenád*ot Csaj-



kovszkij zenéjére, saját stílusának szinte minden jellemző vonását előrevetítve. 1948-tól együttese a New York City Ballet nevet vette fel, amelynek e nagyszerű és termékeny koreográfus majd kétszáz művet készített. Oly csodálatos, elsősorban szimfonikus és alapjaiban a klasszikus balett-technikára épülő alkotásokat, mint például Bizet: *C-dúr szimfónia*, Bach: *Concerto barocco*, Hindemith: *A négy temperamentum* vagy a Sztravinszkij zenéjére komponált *Agon*. Együttese ma is az USA második legjelentékenyebb társulata az American Ballet Theater után, s legkiemelkedőbb alkotásai a mai napig repertoárján vannak, nemcsak a New York City Balletnél, hanem a világ más jelentős színpadain, köztük a Magyar Állami Operaházén is.

Amerikában a 20. század elején a modern tánc másik irányvonalát – amelyet akár szabad táncnak is nevezhetnénk – egy „nagy hármas” forradalmasította a táncszínpadon: Ruth St. Denis (1879–1968), Ted Shawn (1891–1972) és Martha Graham (1893–1991). A moderntánc- mozgalmat Amerikában soha nem nevezték szabad táncnak, mert nem voltak államilag támogatott iskolák vagy színházak, amelyek valamilyen hivatalosan elismert stílust kötelezővé tettek volna, mindenki azt táncolt, amit akart, vagy tudott. Így a modern tánc Amerikában nem a hagyományok elleni lázadást jelentette – szemben Európával – mert ilyenek ott nem voltak.²⁵ A „nagy hármas” legjelentősebb alakja, Martha Graham volt a modern táncszínház mitikus megalapítója, aki a pszichoanalízis tapasztalatait és felismeréseit ültette át műveibe. Táncnyelvének alapelemévé vált az Isadora Duncan által használt „kontrakció” és a parallel, majd ezt az utat folytatva és továbbfejlesztve alakította ki és kanonizálta a „Graham technikát” – amely ma is teljes mértékben használatos a modern tánctechnikában. Együttesének és iskolájának (School of Contemporary Dance – alapítva 1927) tagjait tökéletes technikai képzésben részesítette, amelyben még az intellektuális nevelés is szerepet kapott. Martha Graham mozdulatai mindig a lényegre törtek, minden felesleges elemet, felületes momentumot száműzött a színpadról. Térérzéke annyira fejlett volt, hogy minden számában csak a szigorúan kiszabott teret vette igénybe, de annak aztán minden pontját aktivizálta. Nála az üres térnek is olyan fontos szerepe volt, mint a szünetnek a zenében.²⁶ Műveiben legtöbbször mélylélektani kérdésekkel foglalkozott: félelem, halál, szorongás, iszonyat, lázadás, s ezekhez ideális alaptémákat talált a görög drámákban (*Klytáimnésztra* – H. El Dabh, 1958, *Phaedra* – R. Starer, 1962) vagy a bibliai történetekben (*Herodiade* – P. Hindemith, 1944, *Judith* – W. Schumann, 1950). Martha Graham hatása a későbbi amerikai táncművészetben főként Antony Tudor és Jerome Robbins műveiben követhető nyomon.²⁷

Európában Isadora Duncan-t követve Lábán Rudolf (1879–1958) – aki elsősorban táncpedagógus és táncteoretikus volt – 1911-ben nyitotta meg első „szabadtánc” iskoláját a svájci Asconában, valóban a szabadban. Az oktatás a természetben folyt, amely jellemző a kor mozgás- és mozdulatművészeti irányzataira, tiltakozva a tánc formanyelvének kötöttségei és a tanítás-gyakorlás zárt helyszínei (sokszor sötét, ablaktalan balett-termek, táncstúdiók) ellen is. Lábán Rudolf tizenévesen

Párizsba ment, ahol képzőművészeti, színművészeti és táncos képzésben részesült. A táncot az ember természetes kifejezésformájának tekintvén, a továbbiakban autodidakta módon fejlesztette technikáját és művészetét.²⁸ Kora ifjúságától a tömegek mozgatása, az egyén kinetikája, valamint a színházi események rajzos megjelenítése érdekelte. Az 1920-as és 30-as években koreográfiák készítésével is foglalkozott Németországban – elsősorban a csoportok mozgatásával fejezte ki mondanivalóját (*Ingó templom*



– 1922) –, de fő célkitűzése az maradt, hogy a táncból ne csak művészetet, hanem tudományt alkosson. Ez sikerült neki, hiszen mozdulatművészeti munkássága mellett, amit „koreutikának” nevezett, létrehozta a „Labanotation” néven ismert kinetográfiát, táncírást, amely komoly filozófiai háttérrel rendelkezik, bár nehézkessége miatt ma inkább csak a néptánc területén használják.²⁹

Európa másik kiemelkedő jelentőségű táncosnője a német származású Mary Wigman (1886–1973), aki az 1910-es évek elején Emilé Jaques Dalcroze iskolájában kezdett tanulni. Dalcroze elsősorban zenetanár volt és a mozgást a zenetanítás szolgálatába állította. E módszer, az „euritmia” lelkes hívévé vált Adolphe Appia is, és 1910-ben együtt hozták létre a Drezda melletti Hallerauban az Euritmiai Intézetet, majd fesztivált. Míg Dalcroze elsősorban a zene- és táncoktatással foglalkozott, addig Appia részletesen kidolgozta a rendező feladatkörét, mint a modern színház fő kreatív erejét, valamint kifejlesztette elméletben és gyakorlatban is a színpadtervezés és mindenekelőtt a színpadi világítás új formáit.³⁰ Appia hatása túlnőtt korának színházi kísérletein és rendkívüli módon befolyásolta az egész modern színházművészetet, bár szcenikai újításait igazából csak halála után valósították meg, elsősorban a bayreuthi Wagner-rendezésekben.³¹ Mary Wigman rövid idő után fellázadt Hallerauban – a táncnak a pusztán segítő, alárendelt szerepét nem tűrve –, és átment Lábán iskolájába, ahol megértésre talált, és a mester asszisztense lett. Itt kezdődött táncosnői és koreográfusi pályafutása. 1920-ban maga alapított iskolát Drezdában, amely a német tánc központja lett. Mary Wigman lázadása elsősorban a zenei kötöttségeknek szólt, és koreográfiáiban vagy nélkülözött mindenfajta zenei kíséretet, vagy csupán hangeffekteket (gong, drótseprű), legfeljebb ütős hangszereket használt. Mivel a test és mozgása a táncban egy, elmondhatjuk, hogy a tánc anyaga a mozdulat, amely az emberben ritmikus erő révén nyilvánul meg. Ennek eszköze és közvetítője – minden vonatkozásban – az emberi test.³² Két tényező volt számára fontos, a test és a tér. A test ritmikus mozgása és az üres tér alkották koreográfiáit, amelyek nagyon kifejezőek voltak, ám fokozatosan elszakadtak a cselekményes tartalomtól és eljutottak az absztrakcióig. Az 1940-es, 50-es években már átértékelődött számára a zenehasználat, s oly kiemelkedő alkotásokra készített koreográfiákat és rendezett, mint például Orff: *Carmina Burana* – 1942, Gluck: *Orfeusz és Euridike* – 1947, Händel: *Saul* – 1954, Sztravinszkij: *Le sacre du printemps* – 1957.

Lábán Rudolf leghíresebb tanítványa Kurt Jooss (1901–1979) rendkívüli koreográfiai tehetséggel rendelkezett. Tanult Bécsben és Párizsban a klasszikus balett táncakadémiáin is. 1927-ben Essenben megalapította a „Folkwang-iskolát”, ahol a Lábán-féle szabad tánc mellé bevezették a klasszikus balett oktatását is. Kurt Jooss igazi világsikert hozó koreográfiája a *Zöld asztal* (zene: F. A. Cohen – 1932) című műve volt, amelyet több mint negyven évig játszottak és az előadások száma meghaladta a háromezret. Ez a táncjáték nyolc képből álló drámai szatíra, radikális társadalombírálat, expresszív módon megfogalmazva. Táncnyelvében a szabadtánc és a klasszikus balett szintézisével új utat nyitott a következő koreográfusnemzedék számára.

A modern tánc, a mozgás- és mozdulatművészet hatása Magyarországon

Magyarországon nagy feltűnést keltettek elsősorban a polgári, a művészi és az értelmi-ségi körökben a legjelesebb modern irányzatok, a szabad- és modern táncokat előadó



művészek vendégszereplései. Isadora Duncan 1903-ban az Urániában harmincszor táncolt telt ház előtt, majd ezt ismételte meg 1905-ben. A Gyagilev együttes 1912-ben és 1927-ben vendégszerepelt Magyarországon, Mary Wigman 1922-ben turnézott itt, Lában Rudolf eleve magyar származású volt, míg Kurt Jooss *Zöld asztalát* 1934-ben láthatta a budapesti közönség. A Városi Színházban, a Vigadóban és a Zeneakadémia koncertpódiumain sorra léptek fel a modern, szabadtánc követői és mozdulatművészei – hálás, műértő réteggel találkozáskor –, eközben az Operaház vezetése, közönsége és bizonyos főkig maguk az operaházi táncosok is kételkedve fogadták ezt az irányzatot, úgy véelve, hogy annak a színpadon nincs létjogosultsága. Az Operaházban a klasszikus iskolázottság szilárd és folyamatos volt, olykor túlságosan és mereven hagyománytisztelő. A századfordulón Bécsből szerződött Nicola Guerrának egyrészt elévülhetetlen érdemei voltak a magyar balettművészet, balett-technika kifejlesztésében, másrészt tizenhárom évi (1902–1915) működése alatt a klasszikus stílust a gyagilevi „ostrom” alatt is „muskétás-ként” őrizte.³³ Harangozó Gyula (1908–1974), e korszak legtehetségesebb hazai koreográfusa, tanulmányozta a Gyagilev együttes alkotásait az utolsó periódusukban, és később ő maga is megkoreografálta az ott látottakat (*Poloveci táncok* – Borogyin, 1938, *Francia saláta* – Milhaud, 1938). Am alapvetően a néptánc, kisebb részben a klasszikus balett formanyelvét használta, s többi alkotása is a népies stílus jegyében készült (Kenessey Jenő: *Csárdajelenet* – 1936, *Csizmás Jankó* – 1937). Az egyedüli haladó irányt Bartók Béla zenéjének színpadra vitele jelentette (*A fából faragott királyfi* – 1939), de a mű formanyelve változatlanul konzervatív, a népi- és a balett elegye volt. Ez a magyarázata annak, hogy a modern, szabad táncművészeti irányzatok nem tudták bevenni az Operaház állásait, noha erre több kísérlet történt.

A külföldről érkezett irányzatok sok tehetséges embert készítettek arra, hogy e művészek-től, illetve iskolájukban tanuljanak és tudásukat aztán itthon kamatoztassák, a kimunkált testképző és művészi mozgásrendszert a társadalom fizikai, esztétikai, etikai és közösségi nevelésének szolgálatába állítsák.³⁴

Madzsar Alice (Madzsar Józsefné, Jászi Aliz 1885–1935) a Mensendick–Delsarte módszerrel tanulmányozta Berlinben és Svédországban, és 1912-ben már megnyitotta iskoláját Budapesten. Talán orvos édesapjának köszönhetően eszménye a szépség és egészség egysége volt: a szépség nem egyszerű adottság, hanem a test tudatos és következetes fejlesztésének eredménye, vagyis elérhető cél. Vallotta, hogy az emberi test tökéletlenségeit kell korrigálnunk.³⁵ S bár ő maga sohasem táncolt, érezte és tudta a tánc jelentőségét és erejét a gyógyításban éppúgy, mint a művészetben. Mozdulatművészeti munkásságát így két részre lehet osztani: a modern női torna (torna, korrekciós torna, gyógytorna) bevezetésére (1912–1925 között), valamint a modern színpadi mozgásformák ötvözésére, ahol már a test kifejező erejét használta a mondanivaló megfogalmazásához (1925–1935 között). Mindkét irányvonal kibontakoztatásánál a legfontosabb szempontja az emberek testi-lelki közérzetének javítása volt.

Dienes Valéria (1879–1978) párizsi egyetemi éve alatt látta először Isadora Duncant, s annyira magával ragadta a természetes könnyedségű tánc, hogy a Sorbonne-on folytatott filozófiai tanulmányai mellett beiratkozott Isadora bátyjának, Raymondnak az iskolájába is. Itt nemcsak magát a táncot ismerhette meg és tanulhatta, hanem a görög nyelvet, irodalmat, de még a kithon-szabást is. E tudással felvértezve érkezett haza és nyitott iskolát Budapesten, ugyancsak 1912-ben. Tudását továbbfejlesztette és saját mozdulatrendsze-



rét orkesztikának nevezte el. Az orkesztika – mint mozdulattudomány – nem a pózt vette alapul, hanem az élő emberi test mozdulatkészletét. Rendszerében a mozdulatoknak négy meghatározója volt: tér (plasztika), idő (ritmika), erő (dinamika) és jelentés (szimbolika), vagyis fizikai és pszichikai szempontból is rendszerezte az emberi mozdulatokat – sokban hasonlítva Lában Rudolf kinetográfiai elméletéhez. Iskolájának, növendékeinek számtalan lírai és drámai tánckompozíciót, úgynevezett orchémákat készített, Isadora Duncan-hez hasonlóan igényes zenékre koreografált. Munkái – néhány példával – a következőképpen csoportosíthatók: nagy formátumú misztériumdramák a magyar történelemből (*Szent Imre misztérium*), parabolajátékok bibliai témakörből (*A nyolc boldogság*), mesejátékok (*Csipkerózsika*), költői arcképek (*Babits Mihály*), jellemrajzok, mozdulatképek (*Hajnalvárás*), rendszertani etűdök („nyilvános órák” számára).

Szentpál Olga (1895–1968) Mary Wigman-hez hasonlóan a Drezda melletti helleraui Dalcroze iskolában tanult, és 1919-ben nyitotta meg saját iskoláját Budapesten, ahol kialakította saját, „mozdulatművészet”-nek nevezett rendszerét. A mozdulatművészet, mint a 20. század műfaja, nem előre épített formákat használt, hanem analizálta a mozdulatokat, vagyis először a testrészek többi testrésztől függetlenül mozgását használta alaptechnikául, és ebből épített újszerű mozgásharmóniákat. Ennek a módszernek két óriási előnye volt: egyrészt mivel a követelményei relatívak voltak – szemben a klasszikus balettével –, oktatása mindig az adott növendék képességeihez alkalmazkodott, és fejlesztette azokat a lehetőségek határáig. Alkalmas volt a profilaxisra (erő és egészség egységére): tartásjavítás és erőfejlesztés céljaira, valamint szintézisben harmonikus, esztétikus mozdulatok kialakítására. Másik előnye a módszernek, hogy a többszólamú mozdulatok egybefűzése, stílusalakító és kifejező lehetősége révén matériájává válhatott a modern táncművészetnek.³⁶ Szentpál Olga munkájában tevékenyen részt vett férje, Rabinovszky Máriusz (1895–1957) is, aki táncesztéta, művészettörténész és színikritikus volt, s óriási ismeretségi körrel rendelkezett. Mint előadóművész, Szentpál Olga csak 1925-ig szerepelt szólószámokkal, azt követően koreográfiáit a Szentpál Táncsoport részére készítette, mivel elsősorban a csoportmunka érdekelte, és új kifejezési formákkal kísérletezett. Az egymástól elszigetelten működő klasszikus balett, néptánc és mozgásművészet szintézisének megteremtésével próbálkozott. „Ezúttal megelégedtem azzal, ha különösen a fiatal nemzedéknek útmutatással szolgálhattam, s ha a művészet iránti fogékony közönséggel sikerült megértetnem, mily beláthatatlan lehetőségeket rejtő művészet a mozgás, a tánc művészete. Húsz évvel ezelőtt megmosolyogtak, tizenöt évvel ezelőtt felfigyeltek ránk. Talán ma már meg is értenek, de ha nem, tizenöt vagy húsz év múlva bizonyára. Az emberi élet rövid szakasz ugyan, de a művészet – hiszem s tudom – örök.”³⁷

Legtermékenyebb koreográfiai periódusa 1930 és 1942 közé esett, amikor is táncsoportja számtalan estét adott bel- és külföldön, bérelt színpadokon és stúdiókban. A fővárosban a Nemzeti Színházban, az Operaházban, a Vigadóban, de a Szegedi Szabadtéri Játékokon is előadták műveit: *Oberon és Titánia*: táncbetét – Mendelssohn; *Medvetánc*, *Allegro barbaro*, *Júlia szépleány*, *Bartók*, *Pünkösdlő*, *Magyar halottas*. Nagy színházi rendezőkkel (Hevesi Sándor, Hont Ferenc, Bánffy Miklós) dolgozott együtt, akik nem zárt táncszámokat kívántak, hanem a cselekménnyel teljes egységet alkotó mozdulatkíséretet, a szöveget felerősítő gesztusnyelvet (*Az ember tragédiája*, *Faust* – 1927). Több mint 150 táncot és legalább ennyi etűdöt komponált, így tekintélyes alkotói tapasztalata hal-



mozdított fel, amit aztán tovább adott a tanításban. Szerinte a kiindulás a mozgás, a tér adta lehetőségek, a zenéből fakadó szükségszerűségek pontos felmérése volt. Ezt követte a feltártakból való válogatás, a legjobb megoldások megkeresése. Mindig az alapötlet határozta meg a tánc indítását és befejezését, mert a kezdet és a vég határozta meg a mű belső szerkezetét, a fejlődés vonalát.³⁸

Berczik Sára (1906–1999) mozdulatművész és iskolaalapító tíz évi szigorú klasszikus balett tanulás után kezdett el kísérletezni a modern tánc irányába, és készített koreográfiákat a balett formanyelvén (*Diótörő – Csajkovszkij*) éppúgy, mint modern, szabad táncstílusban (*Ima és templomi tánc – Grieg*). Miután megszerezte a mozdulatművészeti oklevelét, 1930-ban nyitotta meg tánctanár- és művészképző iskoláját. Berczik módszerének lényege, hogy az ízületek lazítása által, az egyes testrésznek a másiktól függetlenített mozgását kifejleszti, és aztán művészi fokon összehangolja. A szakaszos törzsmozdulások összes lehetőségeit felhasználva, a törzstechnikát tudatosan kiépítve, a dinamikus skála széles felhasználásával a mozdulatok differenciáltságát érte el. Új helyzeteket, új mozdulatharmóniákat keresett, a sokrétű elmozdulásban különös gonddal vigyázott a mozdulatok művészi plaszticitására és tisztaságára.³⁹ Mozdulatművészeti munkássága keretében a ritmikus gimnasztika kidolgozója és vezetője is lett Magyarországon.⁴⁰

Jegyzetek

¹ A közlemény a szerző „Maurice Béjart rendezői táncszínházának hatása a magyar táncművészetre és kulturális életre” című, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen 2012-ben megvédett doktori (PhD) értekezésének fejezete.

² Maurice Sérullaz: *Az impresszionizmus enciklopédiája*. Corvina Kiadó, Budapest, 1978. 12. o.

³ Martin Esslin: *Képes színháztörténet*. Magyar Könyvklub, Budapest, 1999. 341. o.

⁴ Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Osiris Kiadó, Budapest, 2007. 8. o.

⁵ Gordon Craig: *Új színház felé*. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1963. 38. o.

⁶ Például Leon/Ludwig Minkusz (1827–1890) és Cesare Pugni (1802–1870) több mint 300 baletthez komponált jól táncolható, ám kevésbé színvonalas és nem igazán ihletett zenét.

⁷ Vályi Rózsi: *A táncművészet története*. Zeneműkiadó, Budapest, 1969. 226. o.

⁸ Uo. 227. o.

⁹ Isadora Duncan: *Ma vie*. Gallimard, Paris, 1928. 16. o.

¹⁰ Maurice Lever: *Isadora Duncan – egy élet regénye*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2003. 185. o.

¹¹ Isadora Duncan: *The Dance of the Future*. Eugen Diederichs Leipzig, Lipcse, 1903.

¹² Lever, i.m. 115. o.

¹³ Vályi, i.m. 236. o.

¹⁴ Craig, i.m. 9. o.

¹⁵ Kékesi Kun, i.m. 107. o.

¹⁶ Uo. 114. o.

¹⁷ Lever, i.m. 185. o.



- ¹⁸ Vályi, i.m. 253. o.
- ¹⁹ Serge Lifar: Gyagilev. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1975. 186. o.
- ²⁰ Mihail Mihajlovics Fokin: Az ár ellen. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1968. 237. o.
- ²¹ Uo. 240. o.
- ²² Horst Koegler: Balettlexikon. A magyar kiadást szerkesztette: Körtvélyes Géza. Zeneműkiadó, Budapest, 1977. 307. o.
- ²³ Lifar, i.m. 275. o.
- ²⁴ Dienes Gedeon: A mozdulatművészet története. Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2001. 28. o.
- ²⁵ Vályi, i.m. 246. o.
- ²⁶ Uo. 250. o.
- ²⁷ Vö.: Lőrinc Katalin: Marta Graham nyomában. Planétás Kiadó, Budapest, 2007.
- ²⁸ Dienes, i.m. 50. o.
- ²⁹ Fügedi János: Előszó. In: Lábán Rudolf: Koreográfia. L' Harmattan, Budapest, 2008. 7–13. o.
- ³⁰ Esslin, i.m. 367. o.
- ³¹ Belitska Hedvig: A német nyelvterület színháztörténete. In: A színház világtörténete, 2. kötet. Főszerkesztő: Hont Ferenc, szerkesztette: Staud Géza. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1986. 73. o. (második, bővített kiadás)
- ³² Mary Wigman: Deutsche Tanzkunst, Reissner, Drezda, 1935. 25. o.
- ³³ Vályi, i.m. 341. o.
- ³⁴ L. Merényi Zsuzsa: Szentpál Olga munkássága. In: Tánc tudományi Tanulmányok 1978-1979. Szerkesztette: Dienes Gedeon és Pesovár Ernő. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, Budapest, 1979. 281. o.
- ³⁵ Dienes, i.m. 50. o.
- ³⁶ E. Kovács Éva: Mozdulatművészet. Budapesti Tanítóképző Főiskola, Budapest, 1998. 3. o.
- ³⁷ L. Merényi, i.m. 320. o.
- ³⁸ Dienes, i.m. 120. o.
- ³⁹ Vályi, i.m. 352. o.
- ⁴⁰ Vö: Puskás Judit: Kanyargó idő. Jubileumi kiadvány. Berczik Sára Budai Táncklub, Budapest, 2012. További felhasznált irodalom a közlemény egészéhez: Serge Lifar: Le livre de la danse. Lés Editions du Journal Musical Français, Paris, 1954; John Martin: Book of the Dance. Tudor Publishing Co., New York, 1963; Peter Simhandl: Színháztörténet. Helikon Kiadó, Budapest, 1998.