

## Mozdulattudomány: orkesztika – mozdulatrendszer

Orkesztikáról beszélni és orkesztikát tanítani nagyon nehéz. Annak idején maga a kidolgozója, Dienes Valéria is négy évig tanította a növendékeinek; jómagam most már huszonhetedik éve foglalkozom vele, s úgy érzem, hogy középhaladó szinten állok – ezt pedig azért fontos hangsúlyozni, mert olyan dologról beszélünk, amit alapvetően nem lehet a gyakorlat nélkül művelni: lehet róla gondolkodni és lehet gyakorolni, de a két dolog szintézisét megvalósítani borzasztóan nehéz érési feladat. Nagyon fontos továbbá pontosan meghatározni, miről beszélünk „orkesztika” címen, hiszen az bizonyos értelemben az egész Dienes-életmű, amelyben sok, látszólag egymástól különböző terület találkozik, beleértve a misztikát is. Benne van az a fajta pedagógia is, ami az ő konkrét tanítási gyakorlatát jelenti, azt, ahogyan a növendékeivel dolgozott; benne van egy stílus a maga görögösségével és archaikusságával, és van mindemögött egy olyan elvi keretrendszer, illetve egy olyan új diszciplínának a megalapozása, amit ő maga prolegomenaként emleget a műveiben,<sup>1</sup> és amihez hasonló tudomásom szerint Lábán Rudolfon kívül senki nem alkotott. Ez a keretrendszer, ami tehát új diszciplína is egyben, a maga nemében egy nagyon izgalmas, más síkra való áthelyezésként is felfogható: ha a valóságos és az elvi sík kettősségét tekintjük, akkor az orkesztika mint

Fenyves Márk (1973–2018) – mozdulatművész, orkesztész, nevelés- és táncművész, pedagógus; Orkesztika Alapítvány – MOHA Mozdulattművészek Háza / ELTE PPK Neveléstudományi Doktori Iskola.

A tanulmány alapját képező előadás az Orkesztika Alapítvány és az ELTE BTK Magyar Filozófia Központja által szervezett *Eszmélet – gondolat – mozdulat. Dienes Valéria filozófiája* című konferencián hangzott el Budapesten, 2018. április 13-án. Köszönet illeti Hudry Katát a tanulmány szerkesztésében nyújtott felbecsülhetetlen segítségéért.

1 Lásd például Dienes Valéria: *Orkesztika. Mozdulattrendszer*. Szerk. Dienes Gedeon. Planétás, Budapest, é. n. (1995.)

elmélet nem más, mint az orkesztika mint valóság átélése egy másik síkra. Lehetne ezt a kogníció síkjának is nevezni, de nem az – nem csak az –, mert a gyakorlat tapasztalatait kellene valahogyan átmenelnünk. Ez nem éppen egyszerű, és valószínűleg ez az oka annak is, hogy ezekkel az elméletekkel – sem a Lábánéval, sem a Dienesével – senki nem foglalkozik behatóbban azokon kívül, akik ezeknek az elméleteknek a szerelmesei, hiszen az elmondottak miatt borzasztóan nagy a tanulási idejük. Rendkívül hosszú tanulási időbe telik, hogy az ember „házon belül” tudjon kerülni, tehát el tudja juttatni magát az orkesztika kognitív részében odáig, hogy a fogalmak, az átélések, a beleélések úgyszólván maguktól tudjanak működni.

*Az orkesztika ugyanis nem más, mint a valóság vizsgálata.* Ebben az értelemben egy Dienes Valéria munkásságában kezdettől fogva meglévő intenciót teljesít be, hisz már 1905-ös doktori értekezését is a valóságelméletekről írta.<sup>2</sup> Az orkesztika nehézsége is ebből származik, hiszen a valóságot Bergson nyomán abban az értelemben veszi, hogy nemcsak arra figyel, ami a tudatunk szintjén, hanem arra is, ami a tudatunk kontrollja nélkül létezik, és ami ki tudja, hány százalékát adhatja valóságunknak. Amikor ugyanis a mozgásról beszélünk, akkor a szellem, a lélek és a test egyfajta komplex egészéről vagy holisztikus egészéről kell beszélnünk, aminek a tudatos agyműködés kicsiny szelete csupán.

Ezért amikor az orkesztika fogalmait a mögöttük meghúzódó valóságos tapasztalattal együtt akarjuk megérteni, érdemes a mozdulatelemzésből kiindulni. A mozdulatelemzés ugyan bizonyos szempontból misztikus és nehezen érthető, bizonyos szempontból pedig nagyon is konkrét és túlságosan egyszerűnek tűnő dolog, ám jóval összetettebb annál, semmint első látásra gondolnánk. Megdöbbenő személyes tapasztalatom, amelyet tíz-tizenöt évvel ezelőtt éltem át, hogy rájöttem: például az „egyenes” kifejezés, illetve az, hogy valami egyenes, számomra mennyire megváltozott attól, hogy a mozgással foglalkozom. Ráadásul az a valóságtapasztalat, ami benne van a mozdulatban, és amelyen keresztül a teret értelmezem, teljesen átértelmezi a kommunikációt, és nagyon nehezen tudom megérteni magam olyanokkal, akik ebben a fajta világban nem ismerősek: a fordítás nagyon nehéz, hiszen olyan dolgokról kellene megszólalnom, amelyekre nincsenek szavaim, mert amiről beszélünk, az mindegyikünknek a saját belső valósága. Ha pedig az orkesztika pedagógiai módszertanára gondolunk, vagyis arra, hogy egyáltalán hogyan kezdhetjük el tanítani, mindenekelőtt a célokról és a szemléletmódról kell beszélnünk. Ma ugyanis divatossá vált a „megtaláljuk a bölcsek követ” és „megtaláljuk a mirákulumot” típusú hozzáállás, és az érdeklődés

2 Geiger Valéria: *Valóság-elméletek*. Athenaeum, Budapest, 1905.

is alapvetően ilyen irányból irányul a különböző mozgásmódzerekre. Leginkább ékesszóló példaként a jógát tudnám említeni, amely a maga módszertanával, több ezer éves történetével Nyugaton felhígult egy néhány mozdulatból és telefonon elérhető applikációból álló mozgásórára, amit ha elvégzek, akkor örök életű leszek. Körülbelül ez ma az uralkodó mentalitás, és ebben a közegben nagyon nehéz megszólalni a mozgáselemzés akármelyik területén működőknek úgy, hogy érthetővé váljanak, mert mindent a célszerűség és a praktikum oldaláról próbálunk megközelíteni.

Dienes Valéria gyakran hangsúlyozza, hogy az orkesztika az emberi mozdulat stílusoktól, illetve más egyéb céloktól mentes vizsgálata.<sup>3</sup> Épp azért olyan fontos ez, mert a mozgást, az emberi mozgást általában a hasznosság meg különböző instrumentális szempontok alapján közelítjük meg, az orkesztikának ezzel szemben az a célja, hogy *a mozdulatot magát* fogja be. Ily módon ténylegesen új diszciplína, és ezért mondjuk rá, hogy „mozdulattudomány”.<sup>4</sup> E helyütt nincs mód kitérni a rendszer, a módszer és a technika közötti hármasságra, de nagyon lényeges kiemelni, hogy Dienes – és a mozdulatművészek nagy része – elméleti szinten megáll azon a ponton, ami még a „lehet”-ek tartománya, és nem megy át a technikai „kell” világába. A konkrét tanítás terepén természetesen szükség van a „kell”-ekre, de az elméleti sík mindig a „lehet”-ek szabadságára, az általános összefüggésekre és egyfajta definíciós rendszerre épít. Hiszen mind Lábán, mind Dienes az alapvető összefüggéseket és definíciókat tárják fel ezen a területen, azért, hogy végre kommunikálni tudjunk az emberi mozgásról, az embernek egy olyan valóságáról, amiben nagyon erőteljesen megnyilvánul, csak épp, mivel nagyon hozzászoktunk ahhoz, hogy a könnyített kommunikáció verbális formáira, szó-jelrendszereire hagyatkozzunk, elfeledkezünk arról, hogy a valóságnak van egy olyan síkja, aminek kifejezésére ezek alkalmatlanok. Ugyanakkor valahogyan mégis át kellene fordítani valamit a verbalitás szintjére is; ennek a megközelítésnek épp ezért nagyon fontos célja, hogy a mozgás valahogy képessé váljon a tudományosság szintjére; hogy leírhatóvá váljon. Hiszen a zene is hosszú évszázadokig leírhatatlanságként volt jelen, és nem véletlen, hogy ebben a tekintetben mind Lábán, mind Dienes is a zenét szokta

3 Vö. Dienes V.: i. m.

4 A kifejezés értelméhez, illetve a „tudomány” és „művészet” fogalmaknak az orkesztikában való elkülöníthetlenségéhez lásd Fenyves Márk: Dienes Valéria, a magyar színpadi táncművészet megújítójának mozdulatművészete és az orkesztika. In Fenyves Márk – Dr. Dienes Valéria – Dr. Dienes Gedeon: *A Tánc reformja „a mozdulatművészet vonzásában”*. Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2016, 15–47.

példaként felhozni arra, miért kell leírhatóvá tenni az emberi mozgást, s hogy a leírhatóság hogyan hat a továbbhagyományozásra.<sup>5</sup>

A mozdulatelemzés egyik technikai eszköze az úgynevezett „vonalbaba”, későbbi nevén a „mozdulatfantom”, ami az emberi test geometriai modellje,<sup>6</sup> és ami arra született, hogy a gondolkodás számára hozzáférhetővé tegye a mozgás alapját – azt a bázist, amin keresztül meg tudjuk közelíteni –, hogy minél egyszerűbben, logikusabban tudjuk elképzelni.<sup>7</sup>

A mozdulatfantom mint az emberi test geometriai modellje forgópontok és forgathatóságok, azaz forgópontok és geometriai vonalak összessége. De nem önmagában egyenrangú vonalakból és pontokból álló szervezeti egység, hanem beleépülnek azok a tapasztalatok, amelyeket a testről szereztünk. Ezek egyrészt formatani tapasztalatok: ha például formatani szempontból beagondolunk abba, hogy mi az állás, akkor arra a következtetésre jutunk, hogy az állás egy támasztás. Más oldalról nézve már belejátszik a felfelé-törekvés is, és itt már elkezdhetünk különböző élményszerűségekről beszélni, amelyek akár a végtelenségig folytathatók, de ha nagyon lecsupaszítjuk a lényegét ennek az álló helyzetnek, akkor az nem más, mint úgynevezett antigravitációs szimmetria, amiben benne maradok. Mozdulati szempontból statikus helyzetemben is hordozom már azt a fajta kétoldalúságot, amely a testemet jellemzi. Tehát van egy tengelyessége, és van egy támasztási rendszere, amely fölfelé épül. Ez az antigravitációs szimmetria. Ha e felépülést a gravitáció szempontjából

- 5 Ráadásul épp a táncművészet az a művészeti ág, ahol a pillanat olyannyira meghatározó, hogy gyakorlatilag abban a pillanatban, ahogy elmúlt, elmúlt maga a műalkotás is. Soha többé nem látjuk az eredetét, hanem csak az interpretációit halljuk, mert valaki elmesélte, hogyan nézett ki. De magát az eredetét soha nem fogjuk tudni a maga valóságában ellenőrizni. Ami egyrészt nagyon inspiráló, mert lehetőséget teremt a folyamatos alkotásra, másrészt pedig bizonyos értelemben gyermekké – néha pedig gyerekké – teszi a táncral foglalkozókat: gyakran nem ismerik a történelmi dimenziót. Van tehát egy olyan művészeti terület, ahol a történelmi dimenzió maximum addig terjed, hogy mire emlékszik az egyes ember. De a táncművészetnek nincs kollektív emlékezete. Ha pedig ezt például a klasszikus balett fetiszizálásával próbáljuk ellensúlyozni, akkor nem vesszük figyelembe azt az alapvető ténytet, hogy a századfordulós mozdulatművészet sokkal közelebb áll a mai baletthez, mint az akkori klasszikus balett.
- 6 Dr. Dienes Valéria: Rendszeren. In uő: *Orkesztika. Mozdulatrendszer*. Id. kiad., ill. uő: *A plasztika profil tagozata*. Orkesztika Alapítvány, Budapest, 2000.
- 7 A vonalbaba idővel az orkesztika szimbólumává vált, olyannyira, hogy 1937-ben, az 1912-ben alapított Orkesztika Iskola fennállásának 25. évfordulóján növendékei a vonalbaba szobrát ajándékozták Dienesnek. A szobor elemei az orkesztika rendszerének fejezeteit szimbolizálják – maga a szobor egyben a plasztikát is, a talpallon látható három picit ábra pedig a három további fejezetet: a dob a ritmikát, a hullámvonal a dinamikát, a két színházi maszk pedig a mimikát vagy szimbolizációt.

értelmezzük, a végpontja az, hogy képes vagyok függőlegesen elhagyni a talajt, vagyis gyakorlatilag képes vagyok ezt az egész rendszert elemelni a támaszból, hogy utána visszaadja magát ugyanennek a struktúrának.<sup>8</sup>

A másik megközelítés egy gyakorlati funkcióból ered, és a centrális–perifériális elrendeződésből indul ki. Itt nagy jelentősége van annak, hogy ez egy duncanista<sup>9</sup> – tánc történetileg tekintve modernista – megközelítés, amely szerint a test erőcentruma valahol a fővonalon, a test képzeletbeli szimmetriatengelyén helyezkedik el. Ezen a vonalon van tehát a centrum, és minden hatás kifelé, a periféria irányába törekszik. A fővonalat a forgópontok segítségével öt egységre lehet osztani, ezek a fejszélvonal, a nyakvonal, a két részből (hát- és derékvonalból) álló törzsvonal és a medencevonal.<sup>10</sup> A légzés centruma valahol a hátvonalon helyezkedik el, az egyensúlyi centrum pedig az alsó részen, a medencevonal tájékán – ez tehát a nehézséget adó rész, a támasztásban részt vevő résznek a centruma –, és ha ezt a két végpontot elképzeljük, akkor a mozgás eredetét képező testcentrumot valahová a kettő közé, a derékvonalra kell elhelyeznünk. Az, hogy a modern táncban ezt pontosan hová helyezik, változó – Isadora Duncan valahová föntre, Martha Graham valahová lentre, a Berczik-iskola a középső szakaszra helyezi –, és igazából nem is annyira lényeges; ami lényeges, hogy ha a karomat megemelem, azt meg tudom tenni a vállból induló mozgással is, de meg tudom tenni annak a figyelmével is, ahogyan az természetes módon történik, vagyis úgy, hogy az egész testem részt vesz abban, ahogyan felemelem a karomat. Ez a két végpontja ennek a megközelítésnek: innen kezdve tartományokról beszélünk, és a nehézsége éppen abban áll, hogy miként látjuk be ezeket a tartományokat, és hogyan tudjuk beleélni magunkat ezeknek a különböző mozdulati problémáknak a helyzeteibe.

A forgópontokból és testvonalakból álló vonalbabát ily módon szemlélve beigazolódnak tehát, hogy amikor az orkesztikában, azon belül a plasztikai elemzésben geometriáról beszélünk, máris átjárja az összes fogalmunkat az összes többi. Átjárja a psziché, átjárja az idő, átjárja az erő, mert ezek a valóságban nem elválaszthatók egymástól. Ezek pusztán a gondolkodásunk számára különválasztandó fogalmak, amelyeket azért kell lehasítanunk az egészből, hogy beszélni tudjunk róluk, hiszen erre, a kommunikáció megkönnyítésére találtuk ki a közös nyelvet. De

8 Lásd Dienes V.: *A plasztika profil tagozata*. Id. kiad.

9 Vagyis Isadora – és részben annak fivére, Raymond – Duncan elveit követő. Dienes Valéria Raymond Duncan növendéke volt, ám Isadora művészete is inspirálóan hatott rá. Lásd erről első sorban az *Orkesztika. Mozdulatrendszer* kötet (id. kiad.) harmadik, *Történet* című fejezetét.

10 Dienes V.: *A plasztika profil tagozata*. Id. kiad., 13.

orkesztikáról beszélve soha nem szabad megfélekednünk arról, hogy Dienes Valéria – akárcsak egyébként Lábán Rudolf – egy, a beszédnél sokkal ősbibb kommunikációs formát tart szem előtt,<sup>11</sup> amit én előszeretettel nevezek „anyakommunikációnak”. Ugyanúgy, ahogyan anyanyelvünk van, részünk van ebben a bizonyos anyakommunikációban is, mert minden, emberhez való közeledésnek az alapja a testtel való kommunikáció. Ez működik már a kisgyermeknél is, aki nem tud beszélni, az anya mégis érti a saját gyermekét: a lényegi dolgok „átmennek” anélkül, hogy bármiféle rögzített jelrendszert kellene használni, mert mi, emberek egyszerűen úgy vagyunk összerakva, hogy működik bennünk valami nagyon-nagyon ősi kommunikációs készség vagy kényszer és szükséglet: rá vagyunk szorulva a másokra, és ez valahol a teljes egészünknek a része. Ez pedig ismét arra utal, hogy a mozdulati elemeket valójában nem lehet leválasztani egymásról; csak a gondolkodás számára, pontosabban a beszéd számára volt szükségünk arra, hogy a különböző területeket szétválasszuk. Ám az, hogy ennek következtében nagyon szépen tudunk hosszasan beszélni róluk, az orkesztika szemléletmódja szerint mit sem ér, ha nem vagyunk viszonyban annak tapasztalati, gyakorlati valóságosságával.<sup>12</sup>

A vonalbabát, másik nevén mozdulatfantomot tehát nem lehet elképzelni anélkül, hogy tisztában lennénk vele, mire képes anatómiailag. Dienes ugyanakkor hosszasan beszél arról, hogy miért *nem* az anatómiát választja kiindulópontnak, s azt mondja, hogy egyrészt az nem látható, másrészt pedig ahhoz, hogy a mozgást megértsem, nem szükséges értelmezni azt a rengeteg ínt és izmot, ami fizikailag létrehozta.<sup>13</sup> Itt válik nagyon hangsúlyossá a tér, illetve az a kérdés, hogy a tér hol is van voltaképp: kívül-e vagy belül? Az, hogy így gondolkodunk a térről és így építjük fel a környezetünket – derékszögökben –, az abból következik-e, hogy egyszerűen így alakult ki és ez a megszokás, vagy pedig abból következik, hogy a testünk alapvetően erre van előképezve vagy előállítva? Dienes az utóbbira mutat rá: ezeket a derékszögű alapirányokat magunkban, a testünkben és a mozgásunkban hordozzuk, ugyanakkor ahhoz, hogy

11 Vö. Dienes Valéria: Valóság – Gondolat. In Fenyves–Dienes–Dienes: i. m., 105–107; uő: Táncfüzet-részlet. In i. m., 107–111; uő: Szimbolikai jegyzetlapok. In i. m., 111–115; uő: Az első valóságélem. In i. m., 115–121; uő: Jel és Mozdulat. In i. m., 121–129; uő: Szimbolika – Evologika. In i. m., 129–169; uő: A tánc az embertest beszéde. In i. m., 169–190.

12 Lásd ezzel kapcsolatban Dienes Valéria számos visszaemlékezését, amelyben elmondja, hogyan hatott egymásra oda-vissza az elméletalkotás és az Orkesztika Iskolában folyó gyakorlati munka.

13 Lásd Dienes V.: *Orkesztika. Mozdulatrendszer*. Id. kiad., ill. uő: *A plasztika profil tagozata*. Id. kiad.

meg tudjam nézni, hogy az emberi mozgást modellező fantom mire képes, ahhoz ismernem kell a mozgást. Tudnom kell például, hogy a karom mennyit tud, mire képes: miközben a geometria lehetővé teszi, hogy 360 fokot vagy még többet forgassak a karvonalon, a valóságban ez másképp van: fel tudom emelni valamennyire a függőleges tartás mögé felül, és el tudom vinni valamennyit a vízszintes alá hátul, tehát közel egy háromnegyed körívet – mondjuk 270 fokot – meg tudok rajzolni, de ez az elérés minden ember esetében más és más.

Ezen a ponton jutnak jelentős szerephez olyan fogalmaink – és azok minden filozófiai következménye –, mint az általános, a normális, a lehetséges és a megegyezés-alapú: tehát hogy mi az, amit mindebből megragadhatónak vagy közösnek vagy kommunikálhatónak tekintünk, miközben a gyakorlati tapasztalat ugyanaz. Mindezt be kell építeni a fantomba. A fantom akkor képes leképezni ezt, ha megvan az emberi tapasztalat a testről és annak összefüggéseiről, kezdve a kar imént említett mozgásától az olyan nagyon összetett dologig, mint a térben való elhaladás. Ez utóbbi a legnehezebb dolog, amiről azt szoktam mondani, hogy egész életünkön keresztül tanuljuk, és mire megtanulnánk, addigra tönkremegy az eszközrendszer, amivel meg kellene valósítani: ez egy borzasztóan összetett, a tudatos agy számára beláthatatlanul sokféle térgörbével, forgással és forgóegység körüli elmozdulással létrejövő mozgása az embernek. Ami ebből tudatosítható, az agyunk tudatos része számára lefordítható, az nagyon kevés. Erre mondja Dienes Valéria, hogy az agyunk képes arra, hogy két, maximum három dimenzióban végiggondoljon, illetve leképezzen valamit, de nem képes arra, hogy befogja azt a sok dimenziót, amit még mondjuk pluszban a psziché hozzász mindéhez. Ezt kizárólag az intuitív megtapasztalás képes megtenni az egyes ember számára, és amennyit ebből meg tudunk osztani a másikkal, azt az anyakommunikáción keresztül tudjuk átadni.

Dienes Valéria szigorú különbséget tesz a mozgás és a mozdulat között,<sup>14</sup> mivel – mint mondja – a mozgásnak oka van, a mozdulatnak pedig célja.<sup>15</sup> Ez az ok- és cél-irányúságbeli megkülönböztetés az, ami miatt abban a pillanatban, hogy az emberi mozgás kifejezővé válik vagy bármiféle tartalmat közöl – és a legegyszerűbb formájában is ezt teszi –, már mozdulatról beszélünk. Ezzel szemben ha fékez a busz és én előrecsúszok,

14 Ez az oka annak, miért fordítjuk például a *Bewegungskunst*-ot magyarul „mozdulatművészet”-nek és nem „mozgásművészet”-nek. Egyébként Lábán Rudolf is „mozdulatművészet”-nek fordította, mondván, hogy a „mozgás kifejezésben csak a fizikalitás van benne.

15 Lásd például: Dienes Valéria: Táncfüzet-részletek. In Fenyves–Dienes–Dienes: i. m., 108., ill. uő: Jel és Mozdulat. In i. m., 122.

mert éppen olajos fűrészporrall törölték fel, az nem mozdulata, hanem mozgása az emberi testnek, mert ott kizárólag a fizikalitás törvényei határozzák meg.

Négy szempont van, ami a mozgulatot leírhatóvá teszi. Az első a térbeli elhelyezkedés, a második az időbeli elhelyezkedés, ennek a kettőnek a következményeként a harmadik az erőadagolás vagy dinamika – ezt a hármat esztétikai tényezőkként is emlegetjük, de lehetne őket fizikainak is mondani –, a negyedik pedig a jelentés, vagyis a pszichikai tényező. Ez a mozgulat négy határozománya: tér, idő erő, kifejezés. Ennek megfelelően az orkesztikának négy fejezete van: a plasztika, a ritmika, a dinamika és a szimbolika<sup>16</sup> (ez utóbbi eredetileg „mimika” volt, és Dienes Babits javaslatára változtatta meg). Ha most a négy területhez köthető konkrétumokat és átéléseket megpróbáljuk elhelyezni az objektív és a szubjektív közötti skálán, akkor azt látjuk, hogy a térnek van a legnagyobb objektív tartalma, a legkevesebb pedig a kifejezése. Ezért, ahogyan a térbeliségtől a jelentésség felé haladunk, egyre több múlik a mozguló egyedi emberen; a rendszertan úgy épül fel, hogy egyre többet ad annak, aki foglalkozik vele: mind többet tud a sajátjából beletölteni ebbe az elvi keretbe.

Ugyanakkor, noha a térre általában úgy gondolunk, mint objektív adottságra, a test szempontjából szubjektív módon épül fel. Nem véletlen, hogy objektív térnek a gyakorlatok közben azt szoktuk nevezni, ami a mi térirányunk, hiszen például az „elő” úgyszólván mindannyiunk számára „be van építve”: arra néz a tekintetem, alapvetően az összes, elmozdulással nyerhető térbeli terjedelmem, amivel a térből lehetőségeket tudok kiharapni magamnak. Ez utóbbi pedig már a szabadságfokok kérdéséhez vezet, ami arra vonatkozik, hogy mekkora szabadságfokot tudok elérni a térben, hogy mekkora mozgásterjedelem van abban, amit meg tudok valósítani – ez már a *motoszférának* a kérdésköre, tehát azé a mozgulati téré, ami a testet körbeöleli. A test tehát önmagában kijelöl egy teret: ha belegondolunk, ennyi a valóságosan létező tér az emberi test számára, és ezen keresztül tudjuk felfedezni mindazt, ami körülöttünk van.

Az orkesztikának a test és a mozgulat térbeliségével foglalkozó része a plasztika. Három részből áll: a statikából, a relatív kinetikából és az abszolút kinetikából. A statika – eredetileg „póztan”-nak hívták – a helyzetek tana; arról szól, hogy az éppen *nem* mozgó test milyen helyzetben van, illetve ha pillanatfelvételt készítenénk bármilyen mozgásfolyamatból, akkor ebben le tudnánk írni azt a testi állapotot, amiben a test bármelyik tetszőleges pillanatban elhelyezkedik. A statikában gyakorlatilag

16 Lásd például: Dienes V.: *Orkesztika. Mozdulatrendszer*, ill. Fenyves–Dienes–Dienes: i. m.

nincs mozgás, nincs mozdulat. Ezzel szemben ha bármilyen mozdulatot végzek, de úgy, hogy a test egésze nem mozdul el, az már a relatív kinetika területe. A relatív kinetikában a saját mozgásteremen belül létezem, és egészen addig, amíg legalább egyetlenegy pontomat ugyanabban a térbeli pontban tartom, a relatív kinetikában tartózkodom. Ha például a nagylábujjamat leszúrom a padlóra, és elkezdek mozogni anélkül, hogy ezt a nagylábujjamat elmozdítanám, létre tudok hozni egy olyan, térbeli hatásgörbékből álló egységet, amit ki tudok harapni ezen a támaszték-magasságon. Amikor kétlábú támasztékon helyezkedem el a térben, az a legnagyobb motoszféra-teret eredményezi, míg ha leülök a földre, akkor a motoszféra nagymértékben csökken, ha pedig lefekszem, az eredeti motoszférámnak közel a felével vagy még kevesebbel rendelkezem. A motoszféra – és itt látható igazán, mi a jelentősége az antigravitációs szimmetriának – a támaszokhoz képest változik.

Amit tehát a relatív kinetika leír, az a mozdulatfantom belső vonalmódosulása, s ezen keresztül válik a szó szoros értelmében is leírhatóvá az emberi mozdulat, hiszen ezen alapul a két notációs rendszer, Dienes Valéria esetében az orcheográfia, Lábán Rudolf esetében pedig a kinetográfia, a ma már táncírásnak nevezett Lábán-féle jelírás. Abban a pillanatban pedig, hogy elhagyom az utolsó rögzített pontot, ahol testem egyetlen pontját rögzítve tartottam, kilépek a következő térbe, ezzel pedig az abszolút kinetika tartományába. Ebben az történik, hogy az egész motoszférát – testem közvetlen mozgásterét – képes vagyok magammal vinni egy következő helyszínre, és gyakorlatilag ez az embernek a legáltalánosabb mozgása.<sup>17</sup> Az abszolút kinetika alapelemei a lépőelem, az ugróelem és a futóelem; ebből a három elemből gyakorlatilag az ember minden elmozdulása összeépíthető. Persze nagy különbség van aközött, ha ezeket egymással összekötve vagy ha szétválasztva végezzük: a szervesülés és a szétválás új minőségeket eredményez, aminek mindig van élményszerű felfogása, de az elemek logikailag is összeköthetők és szétválaszthatók. Minden kombinációnak van tipikus ritmikája, ami csak arra jellemző.

Így tehát a térbeli elmozduláson keresztül értelmezhető a ritmika.<sup>18</sup> Ebben az értelemben különösen beszédes a magyar nyelv „idő láb” szava, hiszen a lábunkkal ténylegesen időtagolást hozunk létre. Ha elkezdek sétálgatni, és változtatom a tempóját, akkor is ugyanarról van szó: hogy valamiféle egyenletességet tudok létrehozni, illetve létre tudok hozni egy mintázatot, ha úgy tetszik, egy ornamentikát. Ha például azt az

17 Lásd Dienes V.: *Orkesztika. Mozdulatrendszer*. Id. kiad., ill. uő: *A plasztika profil tagozata*. Id. kiad.

18 I. m.

elmozdulást végzem, amit köznyelven szökdécselésnek, az orkesztikában ugró- és futóelemek kombinációjának vagy futószökkenésnek, a népi játékokban pedig lovacskázásnak hívunk, az egy hármas egységű ritmikai tagolást hoz létre. Ezek tehát olyan alapvető mintázatok, amelyeket a tér esetében nagyon könnyen megtapasztalunk, a ritmikában viszont nagyon nehezen kötjük össze őket. Itt látszik igazán a jelentősége Dienes ama koncepciójának, hogy a ritmus és a zene gyakorlatilag testi elinduláson keresztül értelmezhető. Nem is kell odáig elmennünk, hogy ebben a gondolatrendszerben a test a gondolkodás testvéreként nem más, mint a belsőnek a perifériára való kivetülése; most elég a ritmusképzés gyakorlata rámutatni: ez egy élményszerűség. Az, hogy én a futószökkenés mintázatát létrehozam magamban, egy tipikus dolog; a mozdulatritmikát pedig azért tekintjük a ritmusképzés kiinduló alapjának, mert itt nincsenek abszolút értékek. Mint ahogy a beszédben, a verstani ritmikában sincs időbeli abszolút érték: ha a beszédemet lelassítom vagy felgyorsítom, akkor a ritmusa, az alapvető mintázata nem változik meg, hanem a tempója változik, vagyis az az arányrendszer, amihez képest viszonyítom. A ritmika itt kapcsolja hozzá a dinamikát a tér fogalmaihoz.

Az időtagolás tekintetében léteznek mozdulati ritmikai, verstani ritmikai és zenei ritmikai megközelítések. Annak, amikor az időtagolás betagozódik egy konvencióba, tipikus esete a zenei ritmika, ahol például az egész hang abszolút értéke egyezmennyé vált az évszázadok alatt, miközben a mozdulati ritmika mindig egyéni, és ugyanazt a mintázatot akármilyen hosszúságban képes leképezni. Látható az általánostól a konkrétum felé haladás ezen belül is. Erre épül rá a struktúrákba való rendeződés, ami a ritmikán belül például egészen a tematikáig visz el. Ahogyan a zenei- és a beszédmondatok struktúrája is részekből, egészekből, apró mintázatokból és mintázategészekből fejlődik át a nagy struktúrákig, itt a belátás és a beleérzés képessége határozza meg azt a mértéket, ameddig képesek vagyunk ezt követni. Ez pedig mind-mind belső tapasztalásélmény, amire az ember az idők során mindenféle konvenciókat alakított ki, például a zenében a négyes, nyolcas, tizenhatos, harminckettes, hatvannégyes, százhuszonnyolcas egységekben való gondolkodás periodicitásának lehetőségeit.

A dinamika mint hullámelmélet alapvetően három alapelemből épül: a betáplálóból, a normálszintből és a kivontból. Többek között erre utalva szoktam mondani, hogy az orkesztika elementarista megközelítésű. Mindegyik elemnek van tipikus dinamikai görbéje. Ha előrenyújtom a kezemet, emelhetem felfelé, vagy leejtethetem, vagy kivezethetem oldalra – ez az alap. Az emberi testben mindig van egy alapvető feszültség, s ehhez képest vagy eloldással (pl. karunkat leejtve) tudok nagy változást létrehozni, vagy pedig betáplálással (pl. karunkat kilökve). Ha például

a karommal egyenletesen körözök, az egyenletes dinamikát hoz létre, de ha nagy sebességgel, erősen, lendületből pörgetem, az már betáplált dinamika. Változó dinamikát hozhatok létre például, ha karomat lendítve előrefelé körözök, de felső pozícióban lelassítom, majd leejtve, újra lendítem. Mindhárom dinamikai mintázat teljesen más, és mutatja azt, hogy az ember mennyire nyitott: jóformán meg sem tudom fogalmazni, pontosan mi az, amit másképp csinállok, de a szemlélő számára nyilvánvalóan teljesen más dolog történik, mert képesek vagyunk észlelni ezeket az alapvető különbségeket.

És épp mert képesek vagyunk erre, azért szoktuk mondani, hogy mozdulattal hazudni gyakorlott szem számára nem lehet. Ezért aztán hiába próbálja meg a menedzserprotokoll birtokba venni ezt a területet: azért nem fog menni, mert nem a tudatunk által szabályozott területről beszélünk, és bármennyire is szeretnénk, a tudatunknak maximum rokona, de nem része az, amit csinálunk. Ugyanakkor nagyon is erőteljesen *meghatározza* a tudatunkat, és itt lépünk át a jelentéstan, illetve a szimbolika területére. A szimbolika – mondja Dienes egy korai feljegyzésében – „[a] mozdulat jelentéstana. A jelentés az emberi *eszméletnek* az anyagban való megnyilatkozása. A mozdulat *térbelisége* mint a környezet kikémlése, a mozdulat *időbelisége* mint a környezethez való alkalmazkodás, a mozdulat *erőtényezője* mint a környezet sikeres felhasználása. A jelentéstan reflexológiai eredete (Pavlov nyomán) az automatikus, majd a szimbolikus reflexekből fokozódva a hasznosságból a művészet felé”, ami – folytatja – három fokozaton keresztül történik. Az első fokozat az utánzás, amit mimikának is szoktak hívni, és amit *A tánc az embertest beszédében* „majmolásnak” hív, de amiről itt hangsúlyozza, hogy „nem másolás, hanem az eszmélettől áthatott újraalkotás”. Mert egyszerűen képtelenek vagyunk, nem tudunk másolni, nem tudunk átvenni, hanem mindenkinek mindent újra kell alkotnia a maga számára. A második fokozatként a metaforizálást jelöli meg, „nem hasonlítás, hanem az eszméleti adathoz fűződő jelkép”. A harmadik végül a személyiségábrázolás – amit egyébként később már úgy hív, hogy szimbólum vagy szimbolizálás –, „az eszmélet teljességének kivetítődése a perifériákon (szóbeli, mimikai, zenei megértés és közlés) a mozdulat teljességének felhasználásával. A szimbolika teszi a mozdulatot a művészet nyersanyagává és kapcsolja össze más mozdulateredetű emberi jelenségekkel, és teszi a szintetikus művészet közös nevezőjévé, melyben az ember teljes lénye megnyilatkozik. Átmenet a mozdulattudományból a művészetelméletbe.”<sup>19</sup>

19 Dr. Dienes Valéria: *A mozdulat*. Kézirat – MOHA mozdulattművészeti magángyűjtemény, 2.

Itt van tehát az átmenet. Akárcsak Lábán Rudolf, Dienes Valéria is a művészet kapcsán kezd el a mozdulatról gondolkodni, ám kisvártatva mindketten ugyanazt a lépést teszik meg: társadalmiasítják ezeket a gondolatokat. Kilépnek a művészet berkei közül, és az általában élő és létező összes emberhez akarnak szólni. Ez kapcsolja őket az életreformmozgalmak eszméihez,<sup>20</sup> miközben saját munkájukból következő természetszerűség, hogy ebbe az irányba indulnak: hiszen rendszereikben az általános emberit keresik.

20 Ehhez lásd pl.: Boreczky Ágnes: Egy eltűnt világ nyomában. Mozdulatisművészet – életreform, modernitás és emancipáció. In *Rejtett Történetek. Az életreform-mozgalmak és a művészetek*. Műcsarnok, Budapest, 2018.