

Boreczky Ágnes

AZ ORKESZTIKA TUDOMÁNYOS RENDSZERE ÉS A PEDAGÓGIA DIENES VALÉRIA KORAI MUNKÁSSÁGÁBAN

DOI: <https://doi.org/10.32558/abszolot.2021.12>



Dienes Valéria (1879–1978)

Márknak a „túlso partról”

„Mert az ember léte csupa alkotás. Apróbb vagy nagyobb. Úgy fejlődik mindegyik, mint valami élőlény. Ugyanúgy, mint akár mindenestül önmagunk. [...] Születnek, élnek és meghalnak (olykor nem halnak meg velünk együtt). Így az orkesztika első halk ígéretének [...] a pillanatában már együtt voltak a kellékek az induláshoz: az egyetemi években szerzett tudományos és filozófiai kultúra, a zeneakadémián elsajátított zenei készségség, új matematikai tételeken csiszolódó alkotói gyakorlat, és [...] belépett egy új jövővény, a mozdulat, és nem lehetett tudni róla, mit akar. Meg kellett barátkoznom vele. Izomzatomban hoztam haza 1912 nyarán.” (DIENES 1969, 17–18.)

A fenti idézet 1969-ből való². Néhány évvel később viszont, 1975-ben, egy Vitányi Ivánnak³ adott interjú előtt írt feljegyzéseiben Dienes Valéria

¹ A tanulmány szerzője írását a mű keletkezése idején – megrendítően fiatalon elhunyt – tehetséges tanítványa és kollégája, Fenyves Márk emlékének ajánlotta.

² DIENES Valéria (1969): *Orkesztika 1912–1918*. Raymond DUNCANNÁL, dvh-list00043 MOHA – *Mozdulatművészeti Gyűjtemény* (Orkesztika Alapítvány – MOHA – Mozdulatművészek Háza – Magángyűjtemény, a továbbiakban MOHA)

ugyanerre az időszakra másként emlékszik vissza: „*Párizs, Bergson, a Collège de France órái megmaradtak egész életemre. Megjiedek, milyen tarka ember voltam.*” (DIENES 1974–76, o. n.)

Az interjú felvételekor Dienes Valéria 96 éves volt, a mondat életének az emigrációt megelőző szakaszára vonatkozik. Melyik állítást, melyik képet tartjuk mérvadónak? Azé a fiatal nőt, akit később, visszatekintve ifjúkori önmagára kialakulatlanak, esetleg zavarosnak láthatott, vagy azt a mottóból is kitűnő ihletett és izgatott készülődést, aminek – ma már tudjuk –, az orkesztika lett az eredménye.

A jelenből visszanezve az említett időszak Dienes életének legmozgékonyabb, egyben egyik legtermékenyebb időszaka⁴. Ekkor született két fia, Gedeon és Zoltán, számos tanulmánya jelent meg a Huszadik Században, *A Nő* és *A Gyermekek* c. folyóiratban, előadásokat tartott a Gyermektanulmányi Társaságban, A Társadalomtudományok Szabad Iskolájában és a Feministák Egyesületében, s nem utolsó sorban ezekben az években dolgozta ki az orkesztika rendszertanát. A sokféle, látszólag eltérő, de mai szemmel és az életmű egésze felől egységet alkotó tevékenységet Dienes négy szerelme, a matematika, a filozófia, a zene és az orkesztika iránti mély (később sem szűnő) elkötelezettsége fűzi össze. És még valami: az orkesztikába beépülve, annak fundamentumában egyaránt helyet kapott Dienes matematikai, filozófiai, zenei, valamint pszichológiai tudása.⁵ A többféle tudomány és a művészet összekapcsolásával megalkotott rendszer, a „tudós táncosnő” image-ban feloldott szerepkonfliktus megoldásának más európai táncosokhoz képest is rendkívüli útja a hazai mozdulatművészetben belül mintateremtővé vált.

Közismert, hogy Dienes Valéria – a Magyarországon elsőként egyetemet végző nő egyike – matematikus és filozófiai doktor, aki egyetemi tanulmányai közben a Zeneakadémiát is elvégezte. Filozófiai doktori disszertációja (1905) és a bécsi emigráció közti időszakban 23⁶ tanulmányát említi (lásd a Függelékben), jelentékeny részük már sokirányú pszichológiai tájékozódását jelzi. Bár ezekről

³ DIENES Valéria (~1974–1976): *Életrajzi vázlatok*, Kézirat. EDAR DVH-rendezetlen spirálfűzet - még leltári szám nélkül – MOHA

⁴ Át- és újragondolva életének a tanulóéveket követő első szakaszát 1912 és 1917 közé datálta és spirálfűzetében a következőképpen összegezte:

1. 1912 – 1917, 1914 – Gedeon, 1916 – Zoltán
2. orkesztika, gyermeklélektan, Huszadik Század, Társadalomtudományi Társaság, Galilei Kör
3. Szülők Iskolája, Nagy László, Domokosné iskolája, ahova fiam járnak (Dienes gyerekei 20-as években, az emigrációt követően jártak az Új Iskolába- BÁ)
4. előadások

⁵ Erről részletesen ír a kötet egyik tanulmányában Benedek András.

⁶ A *Nő*-ben és A *Gyermekekben* megjelent tanulmányait nem sorolja fel.

elválaszthatatlan, szempontunkból most fontosabb Dienes Valéria mozdulattudománya, ami egyfelől önálló pedagógiai rendszernek is tekinthető, másfelől művészi vonatkozásait (művészi nevelés) tekintve a pedagógia része (DIENES 1925–26., 2016, 434).

Jelen írásban, ha vázlatosan is, erre az összefüggésre irányítom a figyelmet.

A mozdulattudomány

Dienes mozdulattudománya európai szinten is igen korai, és talán nem túlzás azt állítani, hogy az első interdiszciplinárisan megalapozott tudományos rendszer. Ez a mozdulattudomány tulajdonképpen maga a teljes orkesztika. „*Amit ma táncnak neveznek, és tánc néven mutatnak, az parányi elfajult töredéke, kis elszántott része egy nagy művészet-mezőnek, a mozdulatok művészetének, a régi, valamikor nagy, intenzív életet élt orkesztikának.*” – írja 1918 januári levelében Hans Brandenburgnak.⁷ (DIENES 1918, 2016,)

A későbbi, *Orkesztika 1912–1918* c. írása szerint magába foglal mindennemű „mozdulattudományi fejezetet, balettet, sportokat, gyógytornát, néptáncot, dzsessztáncot, transz-táncot, katonai kiképzést...” (DIENES 1969, 43.), vagyis mindent, ami az emberi test mozdulattörvényeinek megismerését és betartását feltételezi. „*Nem táncot akartunk, ez a fogalom túl szűk volt. A táncnál valami általánosabbat, és a valóságos élethez közeledőbbet kerestünk, a mozdulattörvények által mesterséges kényszereitől felszabadított emberi test szabad játékát, amelynek beleszólása van minden* (kiemelés B.Á.) *emberi tevékenységbe.*” (DIENES 1969, 43–44.)

Dienes a már idézett, Hans Brandenburgnak írt levelében említi először, hogy készen áll saját orkesztikai (később orkesztikai) rendszere⁸, illetve a mozdulatok lejegyzésére kidolgozott orcheografia.^{9 10} (A levélből az is kiderül, hogy a rendszertan alapján az akkor már második éve működő Orkesztikai Iskola szervezetét is kialakította.)

⁷ Brandenburg *Der moderne Tanz* c. könyve volt az első olyan mű, mely a korabeli modern tánc irányzatait összegezte. Lásd részletesebben BORECZKY - FENYVES (2017) írását.

⁸ A rendszer rekonstruálására nem áll rendelkezésre az a korabeli kézirat, amire a levél utal. Dienes ugyanakkor részletes leírást ad a levélben, és egy 1929-re datált kézirat sem állhat még nagyon távol az eredetitől. (Dr. Dienes Valéria orkesztikai rendszere a-dvh-list00002 MOHA.) De felhasználtam még néhány más, relatíve korai írását is. (pl. Bergsonizmus az iskolában, 1924- Pedagógiai-jegyzet, 1925-26- *Mozdulatcultúra*, 1930.)

⁹ Az orcheográfia közös munka eredménye volt, amiben a tanítványokon kívül Detre Szilárd és Dienes Pál is részt vett. Dienes a levélben megjegyzi, hogy a mozdulatírás feltétele a mozdulat-elmélet.

¹⁰ Fügedi (2013) szerint a 20. században több tucat táncírás született, ezek közül Rudolf von Laban terjedt el a leginkább. (Sokan őt tekintik a táncírás megalkotójának.)

A szűkebben értelmezett, Dienes által kimunkált és megvalósított orkesztika, akár a többi európai modern tánc (Ausdrucktanz, Bewegungstanz, free dance, mozdulatművészet stb.) új műfaj, a fin de siècle művészeti megújulásának része.¹¹

Alappillérei a mozdulat, az eszmélet, a tér és az idő, az erő és a jelentés. Pszichológiájában Dienes a korabeli kísérleti pszichológiai eredményeire és Bergson filozófiájára támaszkodva az emberi viselkedést (cselekvés-reflexek – v.ö. behaviorizmus) és az eszméletet (eszmélettan) köti össze, ezek között a mozdulat a híd. Pedagógiájának kulcsszavai a felfedezés-alkotás-teremtés-cselekvés, a reformpedagógiából ismertek, kiemelendő azonban, hogy tudásnak csak az átlényegített személyes tudást tekinti, melyhez kizárólag az átélt tapasztalatokon és az azonosuláson keresztül juthatunk el. Bármelyik megközelítést helyezzük középpontba, a MOZDULAT szüntelen szemünk elé kerül. Mozdulatrendszerrel, és mozdulattanulmányról lévén szó, ez nem lenne meglepő, de a korabeli irányzatok egy részénél ez koránt sincs így (v.ö. Dalcroze euritmikája vagy Mensendieck női tornája stb.).

Mozdulat – eszmélet és pedagógia

„A mozdulat az eszmélés üzenete, mozdulat minden eltökélésünk, tettiünk egész tudatos, szándékos életünk. A gesztusok szavaink előpostái és kísérői, az arckifejezések, testtartások, tagjáratások, hangulatunk bírnökei, mozdulat a létünk hordozója. (kiemelés B.Á.) A tisztán az időben rejtőzött anyagtalán lelkiségünk a mozdulaton át a térbe költözik, hogy megmutasson bennünket egymásnak.

A mozdulat nem másolja, hanem kifejezi a lelket azzal, hogy formát ad eszmélésünknek.” (DIENES 1929a, 2.)

Dienes elméletének kiindulópontja a mozdulat(élmény) valósága. A „szómögöttség” be vivő mozdulat az eszmélet testi kifejezése, megtestesülése, matéria és szellem, mely magában hordozza a múltat, a jelent és a jövőt. A múlt és a jelen az emlékezetben ér össze, és „a múlt nem tud másképpen ténylegesedni, mint annak a mozgástartalomnak útján, mely élménykorában része volt.” (DIENES 1929a, 8.) A mozdulat kimunkálásának célja tehát nem a test, hanem a mozdulatot indító és az arra visszaható eszmélet¹², ezért a mozdulattudomány számára nem elégséges az anatómiaismeret, vagy az ezek alapján történő testi fejlesztés. (DIENES 1929a).

¹¹ „Ilyen új valóság a mozdulatművészet [...]. A mozdulatművészet nem torna és tánc, nem balett és nem sport, nem is ritmikus, nem is ritmustalan torna, nem is testhigiénia, sem gyakorlati egészségudomány, hanem a fejlődésnek új produktuma, mely a mai léfokán már külön kategóriát s ennek megfelelő elbírálást követel.” (DIENES 1929b, 1.)

¹² Már a hetvenes években írt munkáiban ezt a folyamatot a szimbolizáció és a szublimáció fogalmaival írja le. „A mozdulat az eszméletet szimbolizálja. Az eszmélet a mozdulatot szublimálja. A szimbolizálás szellemről anyag felé, a szublimálás anyagtól szellem felé.” „(DIENES 1970 körül, 2017, 109.)

Dienes felfogásában a mozdulat univerzális (minden ember sajátja), így minden mozdulatrendszer alapját csak a megismert mozdulattörvények alkotják. S mert ez a Raymond Duncantól 1912-ben „izmaiban hazahozott” görög mozdulatkinccs „az emberi test emelő-rendszerének egyensúlyi és elmozdulás-lehetőségeit” használja fel, mindenki számára természetes, gyakorlása nemcsak örömmel jár, az öneszmélésnek és önkifejezésnek is forrása.

A pedagógiai nyelvére lefordítva ez a következőt jelenti:

„A mozdulatcentrumos pedagógia oly mozdulati nevelést kíván, melyben a test nem önmagáért, hanem a mondanivalójáért válik acélössé és hajlékonyá. A mozdulat igazi lélekközve akar lenni, oly öntudatos pszichikai kifejező eszköz, mely a tanításban módszerek hordozójává válhatik. A mozdulat e jelentéstani oldalának kifejelesztése nem pusztán többlet, amit úgy egyszerűen hozzá lehetne adni egy tetszőlegesen megadott izomkultúrához, hogy annak fizikai úton termelt gyümölcseit most a pszichikum számára értékesíthessük. E jelentéstani igényeknek vissza kell hatniuk a test formális képzésére, érthető ugyanis, hogy más mozdulatanyaggal fogom képezni a testet, ha tudom, hogy belőle mindenre érzékeny kifejező műszert akarok készíteni, melynek versenyezni kell a szóval, sőt túllépni a szó határain, mint akkor, ha nem kívánok tőle egyebet, mint a jól járó gép ruganyosságát.

Ez nem azt jelenti, hogy az új pedagógia színpadra nevel. A harmonikus, szép, tiszta mozdulat nem arra való, hogy az élet közege legyen, hogy közlekedésünk természetes hidján szolgáljon, hogy összehálózson bennünket társainkkal. A helyes és ezzel egyszersmind szép mozdulat nem volna a legelemibb kötelességünk, magunk és az emberek iránt. A mozdulatok harmóniája általános kötelesség (kiemelés-B.Á.), nem árulni való kívánság. A mozdulatnak így be kellene hálózni életünket s mint a görög kultúrában, bevonulni társadalmi és egyéni létünk minden fázisába, mert egészséges, harmonikus élet e nélkül nem képzelhető el. Tehát nem színpadra, sem házi színészkedésre kívánjuk a mozdulatot, amikor egy minden tanítást átjáró testkultúrát sürgetünk, hanem a mozdulat határtalan értékeit ki akarjuk szabadítani a színpad légtöreiből és odaadni minden emberi életkornak, minden társadalmi rétegnek és visszaállítani azt az őt megillető helyre mindenekelőtt az emberképzés terén.” (DIENES, 1929a, 10.)

A mozdulatok harmóniájának kialakítása tehát az, ami a pedagógia (egyik) területe, és amit mindenki számára származástól és életkortól függetlenül biztosítani kéne. Ugyanakkor a mozdulat harmóniájának általános morális kötelességként való megfogalmazása, valamint szembeállítása a funkcionalitással, némiképpen ellentmond annak az állításnak, miszerint a mozdulat révén megmutatkozunk egymásnak, vagyis kommunikálunk egymással.

Bár Dienesnél sosem lehet következetlenségre vagy pontatlanságra gondolni, azt hiszem, ez esetben arról lehet szó, hogy tanulmányának ebben a részében a görögségben általános életelvnek tekintett kalokagathia prioritását akarta érzékeltetni. Mert ahogy ez –bár jóval későbbi munkáiból, elsősorban - a Szimbolika-Evologika (1974), *Jel és mozdulat* (1974) vagy *A tánc az emberi test beszéde* (1976) c. írásaiból egyértelművé válik, a korai egymásnak való megmutatkozás külön tanulmányosorozat tárgyává lesz, mely a mozdulatot kifejezőként – közlésként, miáltal a másokkal való kommunikációnak is alapvető eszközeként láttatja. A kommunikáció során eszméletcsere jön létre, két vagy több eszmélet(tartomány) találkozik és például a tánc hatására mozgósított emlékek és jövő „szintézisének-sűrítmenyének” talaján közös jelentést hoz létre: a hatás ebben rejlik.

Az idézetben feltűnő műszer- és géphasonlat Dienesnél másutt is gyakran előfordul. Ez a metafora, korának egyik (futurista) toposza,¹³ Dienes rendszerében azonban kissé ellentmondásos, ha a mindvégig centrális testlélek viszonyra gondolunk. Pedagógiai jegyzetében is hangsúlyozottan arról beszél, hogy az ember „önmagát teremtő valóság”, és a „*az emberi szervezet teljesen más, mint a gépzet*”. (DIENES, 1925–27. 2016. 435, 433.) Sőt, ahogy írja: „*A pedagógia [...] nem gépkészítés. Az a pedagógus, aki növendékében a készüléket látja, az lehet jó dresszúra ember, de nem lesz egyéni fejlesztő*” (DIENES, 1925–27. 2016. 433.) és a nevelés egyik célja egy más, a szervesség gondolatkörébe illő fogalomhoz kötődik, az orgánum fejlesztéséhez. Ugyanebben a jegyzetben a nevelési eljárások közt külön kiemeli az egyéni különbségekre épülő (a különbségeket a Galenus féle négyes rendszerben értelmezi: szangvinikus, melankolikus, kolerikus, flegmatikus), illetve az evolúciós nevelést. Ez utóbbit a Nagy László kutatásai alapján meghatározott fejlődési szakaszokkal illusztrálja.

Másutt a Bergsonnal folytatott beszélgetésekre hivatkozva a pedagógiát úgy definiálja mint a személyiséget formáló eszméleti lét tényezőire való hatást. A pszichológia pedagógiai alkalmazásával arra jut, hogy a személyiséget alapvetően meghatározó múlt nem befolyásolható, a „*személyiség anyagi tengelyéül szolgáló és reflexológiai értelemben vett motorikus készenlét*” (DIENES 1925–30, 1.) viszont igen. Ez azt jelenti például, hogy a mozdulatművészeti gyakorlatokkal rendezni lehet a „cselekvő gépezet” működését (pl. befolyásolni lehet a reflexívek zavarát), leküzdhető a félénkség, vagy felszabadíthatók az eszmélet elnyomott emlékei, a gátló tudatalatti tartalmak. Dienes értelmezésében a betegség abból ered, hogy az

¹³ Madzsar Alice-nál és Szentpál Olgánál számos mozdulatprodukció témája is a gépember, vagy az elgépisedett ember.

eszmélet nem képes a cselekvéshez megfelelő emlékeket mozgósítani. (Egyébként több helyen is utal arra, hogy a mozdulatművészet megismerésre, diagnosztikai és terápiás célra egyaránt hasznosítható.)

Tér és idő

Visszakanyarodva a Brandenburgnak írt levélben jelzett mozdulatalapú orkesztika rendszerre, az alkotás-kifejezés térben és időben történik. „*A mozdulat három határozományú valami. Térben van, időben van és mond valamit. Kifejez. A mozdulat-iskola tehát három feladat megoldását foglalja magában: uralkodás a téren, az időn és a jelentésen.*” (DIENES, 1918, 2016. 209–210.)

Mindez Dienes első rendszerében a plasztika, a ritmika és a mimika együttesében valósult meg, az egyes területek kidolgozásában tanítványainak is aktív szerep jutott, az iskola – a korabeli kísérleti lélektan szóhasználatára szerint – egyfajta „laboratórium” lett. A mimika különböző műfaji kísérletekhez vezetett, melynek során Dienesnek a mozdulat és a beszéd, (pl. költészet), illetve a mozdulat és a zene viszonyát is tisztáznia kellett.

A levél szerint a tudatos térhasználat ebben az időben az egyensúlyt, a mozdulatok formáinak és rendjének tudatában azok harmonikus térbeli elhelyezését fedte. Az 1917–1918. évi tananyagot – a nyilván még meglévő eredeti jegyzetek alapján – az 1969-ben kelt Orkesztika 1912–1918. c. írásában Dienes részletesen is leírja. A plasztikai gyakorlatok a testhelyzet-rehelyzetváltoztatásra és a test elmozdulásaira vonatkoznak (pl. a felső test, karok rajzai lépő és szökellő elmozdulással, előgyakorlatok a lendülethez, lendület különböző karmozdulatokkal, futás, szökdelés, lendülés egyoldalú és kétoldalú hangsúlyozással, lebegő járás szökdelésig stb.).

A zenéhez legközelebb álló ritmika időtagolás, de egyben tértagolás is, hiszen a különböző ritmusokra előadott mozdulatok más-más térben zajlanak, más-más teret hoznak létre. A görög verslábakra, illetve a zenére (gyakran a kortárs zenére, pl. Bartók) épített ritmikai stúdiumok a klasszikus verslábak „megtornázásától” – a többszólamú orchémákig (mozdulatmű, táncmű) terjedtek.

Ebben a korszakban Dienes a dinamikát (erő), mint rendszeralkotó tényezőt nem említi, az majd csak az 1920-as években keletkezett, nem mindig pontosan datálható- tanulmányaiban jelenik meg, legtisztább formában a Ritmika fejezetén belül a Dr. Dienes Valéria orkesztikai rendszere c. összegző munkájában (1929a). Visszaemlékezéseiből úgy tűnik azonban, hogy a dinamika, „erőadagolásnak” is nevezve az Új Iskolában, a Kapás utcai orkesztika tanfolyamon és a Notre Dame

de Sionban, vagyis 1923-ban és 1924-ben már óráinak szerves része volt. (FENYVES 2005, 73–76.)

A mimika mint jelentés, a későbbi rendszerben Babits javaslatára a szimbolika elnevezést kapta. Az orkesztikai tanulmányoknak ezt a szintjét Dienes elsősorban azoknak a tanítványainak ajánlotta, akik művészi vagy tanári pályára készültek. A növendékek számára ez a tánckompozíciók elsajátítását jelentette, ismerkedést a különböző műfajokkal, amelyek a kifejezés eltérő lehetőségeit reprezentálják. A mimika „[...] *Nem arjáték, hanem a testjáték, az egész test visszahangzása, a belső világ kifejezési valója. Ebben az osztályban költeményeket és zenét interpretálunk mozdulatokkal és célunk végigmenni az emberi érzések minden skáláján. A növendékek maguk is hoznak apróbb kompozíció-gyakorlatokat ösztönöszerű mimikájuk érvényesítése kedvéért.*” (DIENES 1918, 2016, 210.)

A műfajok kapcsán felmerül a költészethez és a zenéhez való viszony, tágabban a mozdulat autonómiájának kérdése. Mert vannak olyan műfajok, (pl. ornamentika) melyek tisztán illusztrációk, nem haladják meg pl. a zene térbe való rajzolásának a szintjét¹⁴, míg mások azon túljutva hangulatot, történetet stb. táncolnak el. Dienes ekkor a legmagasabb szintnek a pantomimet tekinti, melyben a ritmika ugyan még mérvadó, de a mozdulat felszabadul és „korlátlanul formálható kifejező eszközzé” lesz. (DIENES 1918, 2016, 212.) „*A feladat megtalálni számtalan lebetőség közül azt a ritmusmegjásztást, ami a jelentést legjobban visszaadja. Ez az a szabadság a ritmusban és bűség a hangulatokban, amit az orkesztikai komponálásban nélkülözhetetlennek talállok.*” – írja a levélben. (DIENES 1918, 2016, 214.) A levelet a mozdulatírás, azaz az orcheográfia ismertetésével zárja.

Néhány évvel későbbi írásaiban a mozdulat általi kifejezés egyre inkább leválik a zenéről és a Dr. Dienes Valéria orkesztikai rendszere c. tanulmányban – bár a jövőre vetítve- a mozdulat autonómiája, primátusa fogalmazódik meg. „*A tiszta mozdulatkompozíció, mely nem interpretál más művészi forma szerint, csupán a művészet általános törvényeinek van alárendelve. Mozdulatművészetünk nagy elmaradottsága miatt hasznosak és szükségesek a zenétől és szövegtől való kölcsönzések, de a végleges cél mégis az önálló mozdulatkomponálás a mozdulatnak sajátos igényei, sajátos értékelései, sajátos tematikája szerint, melyek mind hosszú tapasztalatok árán világosodnak majd meg előttünk. Kell egy tematikának kifejlődni és a mai kezdetleges állapotából kibontakozni, mely [...] nem pusztán időt mintáz a maga formaszerepével, mint szöveg és a zene, hanem a tér-időt (kiemelés-*

¹⁴ Dienes számára a zene táncos illusztrálását Dalcroze testesítette meg, s bár sokra tartotta, mint zenészt, úgy vélte Dalcroze nem jutott tovább a zene rajzolásánál, és még abba sem mindig találta meg a ritmusnak megfelelő mozgásformát. Ennek a véleményének még a Brandenburghoz írt levelében is hangot adott.

B.Á.), *aminek mintázására nincsen más művészi nyersanyagunk, mint a mozdulat.*”
(DIENES, 1929a, 45.)

Összegzés

A mozdulatrendszer vázlatos ismertetésével folytonosságot sugallva, helyenként kiléptem az 1910-es évekből, s ez elfedi azt a szakadást, amit Dienes kényszerű emigrációja okozott. Jóllehet Dienes Detre Szilárdnak és Mirkovszky Máriának címzett bécsi levelei is számos adalékot szolgáltatnak arról, hogyan gondolkozott a mozdulatművészetről, elméleti jellegű tanulmányokat az 1920-as évek közepéig-végéig nem írt. Így az orkesztika tudománya és az iskola is kétszer született, 1917-ben és (az utóbbi) 1924-ben. (FENYVES 2005, 73.)

Visszatérve az orkesztika első szakaszához és a már többször idézett levélhez, felmerül a kérdés, hogy mi vezethette Dienes Valériát arra, hogy levelet írjon Hans Brandenburgnak? Mivel Brandenburg könyve volt az első összefoglaló mű az európai és amerikai modern tánc irányzatairól, Dienes szándéka nyilvánvalóan az lehetett, hogy közreműködésével az orkesztika számára helyet teremtsen az európai modern tánc színterén. Ez a vágya sohasem valósult meg.

Az iskolának az 1918–19-es tanévben három bemutatója volt, az egyik egy szeptember végi tanévnyitó Táncmatiné. Előtte, szeptember 20-án, Dienes tanítványaival, Mirkovszky Máriával, Révész Ilussal és Markos Györggyel együtt maga is fellépett Belgrádban. Előadásuk a szeptember 15-én nyílt belgrádi magyar képzőművészeti kiállításához kapcsolódott, és bár a hirdetés szerint jótékonyági célú műsor volt, nem elképzelhetetlen, hogy összefüggésben állt a Károlyi-kormány delegációjának (Linder Béla, Jászi Oszkár, Hatvany Lajos, Bokányi Dezső és Csernyák Imre) Franchet d’Esperay francia tábornokkal folytatott novemberi fegyverszüneti tárgyalásaival. 1919 márciusában Dienes és tanítványai Bécsben szerepeltek, a bécsi Konzerthausban léptek fel. Ezzel tulajdonképpen az alig néhány hónapos „európai” karrier be is fejeződött. Az Osztrák-Magyar Monarchia megszűnt, a monarchia által alkotott szellemi-művészeti tér is darabokra esett. Az I. világháborút követő években egy müncheni meghívás (1928) kivételével sem Dienesnek, sem tanítványainak nem voltak külföldi szereplései. A müncheni iskolalapítást és már a korrektúránál tartó, az orkesztika rendszeréről szóló írásának német nyelvű publikációját megíhúította Hitler hatalomra jutása. Itthon anyagi okok miatt nem tudta könyvét megjelentetni, a II. világháború után néhány évvel pedig magát a műfajt is betiltották. Több, mint száz év elteltével az orkesztika Dienes

Gedeon és Fenyves Márk ezirányú törekvései ellenére sem vált a nemzetközi tánc történet részévé. Fenti vázlatommal magam is ezt hiányt kívántam nyomtatékosítani.

Boreczky Ágnes előadását (melynek tanulmány-változatát a fentiekben közöltük) „élő környezetben”, 2019 telén a Múcsarnok „*Rejtett történetek*” című kiállításának megtekintését követően hallgatták meg a Kiss Árpád Műhely rendezvényének résztvevői. A kiállítás, melynek az előadó egyik kurátora, az európai s magyar „életreform-mozgalmak” történetét, nem kis részt e törekvések vizuális lenyomatát mutatta be, a mozgalom sajátosságainak megfelelően – jóformán egyedülállóan egy képzőművészeti múzeum gyakorlatában - igen nagy teret szentelve az „életreform” jellegzetes pedagógiai hajtásainak. Ebben a kontextusban kapott helyet a magyarországi mozdulatművészet nagy korszaka is, s köztük Dienes Valéria életműve.

Az előadást élénk beszélgetés követte. Mik voltak a vita csomópontjai?

- A mozgás esztétikai és filozófiai értelmezése, Bergson, a bergsonizmus szerepe. E körben felvetődött a kérdés: miért is szól keveset a filozófia a mozgásról, mozdulatról. Volt hozzászóló, aki a filozófia nyelvezetét, bizonyítási kényszerét vélte ennek fő okául. Mások a test keresztény felfogásával magyarázták, hogy a XIX. század végéig a test, a mozgás problematikája tabu alá került. Abban mindenki egyetértett, hogy az életreform-mozgalmak, a mozgásművészet igen sokat tett a test, a testről való gondolkodás felszabadításáért.
- Szó esett a mozgás, a mozdulat kiterjedéséről. Dienestől sem volt idegen a sport és számos más mozgásforma bevonása a rendszeralkotásba, sőt az eszméletet, a „szellem mozgását” is ehhez kapcsolta.
- A tanulásfelfogásról, a mozgásból induló motiváció és a deduktív gondolkodás feszültségéről kiéleződött a vita. Miközben például Kiss Endre messzemenőig elismerte, hogy Dienes mozgáskonceptiójából lehet transzfereket levezetni, a „gondolati ökonómia”, a fogalmak világa azonban kihagyhatatlan, megkerülhetetlen. Az előadó védte „hősét”, mivel a hiányoltak szerinte mind benne vannak az eszmélet fogalmában. Az ismeretelmélet és a pszichológia határterületeire terelődött a vita e kérdésben. A kisgyermeknevelők, így a megszólaló Villányi Judit is sokat tudnak a mozgásfejlődésből kiinduló sokoldalú fejlesztésről.

Sándor Ildikó, a néprajztudós Ong kulturális antropológiai szempontú könyvének tanulságait ecsetelte az írásbeliségről és a szóbeliségről, illetve a kétféle kultúrában élő közösségek gondolkodásmódjáról.

- A holisztikus vagy mozdulatközpontú személyiségkép vélt vagy valódi alternatívájáról is élénk vita zajlott. Forrai Judit Pető Andrásra hivatkozott: a holisztikus megközelítésben a mozgás és annak ritmusa segít a bénult test mozgásjavításban. Míg Dienes a mozgás, az egyik legkifejezőbb kommunikációs csatorna felől indult a személyiséghez, addig Pető és Kodály a személyiség fejlesztéséhez használta a mozgást. Petőnél és Kodálnál egyaránt ritmusra léptek a gyerekek, de Kodály az ének mellé tette ütemvezetőnek a járást, míg Pető a ritmust tette a járáshoz. Ugyanazokat az eszközöket használták más célok érdekében.
- A beszélgetés az identitásválságok kérdésének tárgyalásával teljesebben ki. Az előadó arról kívánta meggyőzni a vitázókat, hogy a „filozófusból táncossá válás”, s a táncosból pedagógussá válás nem volt váltás Dienes életművében. Véleménye szerint a dolgok összetartozása a gondolat genezisében már benne volt.
- A vitában szó esett Dienes vallásos megtéréséről is. Egyetértés volt abban, hogy nem a forradalmak utáni kurzusváltás vezette Dienes a katolicizmushoz, a századelő progresszív világnézetének feladásához. Elhangzott, hogy az életreformerek, a mozdulatművészek világától egyébként nem volt idegen a miszticizmus, például Madzsar Aliz és Szentpál Olga is tartottak szellemidéző szeánszokat. De Dienes váltása más volt. Ehhez figyelembe kell venni az életút traumáit, a századelő utópiáinak tragikus összeomlását, férje emigrációját, s egyben új kapcsolatát, magzata elvesztésének traumáját. Nem csodálkozhatunk Dienes idegösszeroppanásán. Egyedül maradt. Ami vízióit működtette: széthullott, ebben a nagy veszteség-halomban kínálkozott számára kiútként a vallás. Ha ehhez hozzávesszük az asszimilált zsidóság útkeresését a katolicizmusban, egészen Radnótiig bezárólag, akkor sok mindent megmagyaráznak ezek a mozzanatok. Mindehhez még az is hozzátartozik, hogy Bécsben, ahol Dienes élt, illetve Ausztriában mindenképp a „fekete” képviselte a „jobbat” a „barna és a fekete”, azaz a nácizmus és a katolicizmus közti választásban.
- Szó esett arról is, hogy a mozgásművészet betiltása többfajta okra vezethető vissza a II. világháború után. Az új, magát

racionalistának hirdető hatalomnak nem kellett, jobban bízott a néptánc ideológiai interpretációjában. Jóllehet a *Gyermektáncok* 50-es években készült első tantervében búvópatakaként kimutathatóak a mozgásművész elődök tapasztalatai, tudása, így pl. a Dalcroze gyakorlatok. De Dienes ekkor már azonban idős, visszaemlékezéseit írja. az életmű jelentős, alapozó munkái a nagy korszakban, 1912 és 18 közt keletkeztek. Ezek tudományos igazságaihoz mindvégig hű maradt.

Forrai Judit összefoglalása szerint a XIX. században a fegyelmező társadalom skatulyákba zárta a módszereket, a tudományokat. Az életreform újfajta szabadságfokot adott az embereknek, lehetőséget, hogy az elhanyagolt test és a tudomány egységes egészbe kerüljön. A mozgás annyira közel áll a lélekhez, a gondolkodáshoz, a pszichikumhoz, hogy a mozgásművészet jó pedagógiai módszernek, igazi humánus szemléletnek bizonyul. Széles látókört, új életszemléletet biztosít, kiszakít a skatulyákból. Elismerte, amikor valami új születik, akkor mindig vannak túlhajtások. A társadalom fegyelmező ereje azonban megmutatja a középutat, azt, hogy mennyit lehet a nóvumokból felhasználni. Forrai szerint abszolút pedagógus az, aki egy újfajta felszabadító lehetőséget hoz a gyereknevelésbe. Ilyennek látja Dienes Valériát is.

(A jegyzetűró ezúton mond köszönetet Gegus Ildikónak, aki videofelvételen rögzítette a Kiss Árpád Műhelynek Dienes Valériának szentelt beszélgetését, s így lehetőség nyílt a vita tanulságainak összegzésére.)

Felhasznált irodalom

- BORECKZY Ágnes–FENYVES Márk (2017): Dienes Valéria bécsi éve és az Orkesztikai Iskola In: Németh András– Vincze Beatrix (szerk.) *Továbbélő utópiák – magyar életreform törekvések és nemzetközi recepciók hatások*, Budapest, Gondolat, 122–140
- BRANDENBURG, Hans (1913, 1915, 1917, 1921): *Der moderne Tanz*, München
- DIENES Valéria (1918): Levél Hans Brandenburgnak, In: Fenyves Márk–Dienes Valéria–Dienes Gedeon: *A Tánc reformja – a mozdulatművészet vonzásában*, Budapest, Orkesztika Alapítvány 2016, 207–217.

- DIENES Valéria (1924): Bergsonizmus az iskolában, In: Fenyves Márk–Dienes Valéria–Dienes Gedeon: *A Tánc reformja- a mozdulatművészet vonzásában*, Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2016, 335–342.
- DIENES Valéria (1925-26): Pedagógiai-jegyzet, In: Fenyves Márk–Dienes Valéria–Dienes Gedeon: *A Tánc reformja- a mozdulatművészet vonzásában*, Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2016, 433–456.
- DIENES Valéria (1925–30 között): *Metafizika és mozdulatcultúra az individuálszociológiai szolgálatában*, a-dvh-list00032-d_1 MOHA – Mozdulatművészeti Gyűjtemény (Orkesztika Alapítvány – MOHA – Mozdulatművészek Háza – Magángyűjtemény)
- DIENES Valéria (1929a): *Dr Dienes Valéria orkesztikai rendszere*, a-dvh-list00002 MOHA - Mozdulatművészeti Gyűjtemény (Orkesztika Alapítvány – MOHA - Mozdulatművészek Háza – Magángyűjtemény)
- DIENES Valéria (1929b): *Mozdulatművészet*, a-dvh-list00032 MOHA – Mozdulatművészeti Gyűjtemény (Orkesztika Alapítvány – MOHA - Mozdulatművészek Háza – Magángyűjtemény)
- DIENES Valéria (1930): Mozdulatcultúra 1930 In: Fenyves Márk–Dienes Valéria–Dienes Gedeon: *A Tánc reformja- a mozdulatművészet vonzásában*, Budapest: Orkesztika Alapítvány 2016, 311–329.
- DIENES Valéria (1969): Orkesztika 1912-1918. Raymond Duncannál. Kézirat. dvh-list00043 MOHA – Mozdulatművészeti Gyűjtemény (Orkesztika Alapítvány – MOHA – Mozdulatművészek Háza – Magángyűjtemény)
- DIENES Valéria (1970 körül): Táncfüzet részlet. In: Fenyves Márk–Dienes Valéria–Dienes Gedeon: *A Tánc reformja- a mozdulatművészet vonzásában*. Budapest: Orkesztika Alapítvány 2016, 107–110.
- DIENES Valéria (~1974–1976): Életrajzi vázlatok. Kézirat. EDAR DVH-rendezetlen spirálfüzet- még leltári szám nélkül – MOHA - MOZDULATMŰVÉSZETI GYŰJTEMÉNY (Orkesztika Alapítvány – MOHA – Mozdulatművészek Háza – Magángyűjtemény)
- DIENES Valéria (1974): Jel és Mozdulat, In: Fenyves Márk–Dienes Valéria–Dienes Gedeon: *A Tánc reformja- a mozdulatművészet vonzásában*, Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2016, 121–128.
- DIENES Valéria (1974): Szimbolika-Evologika. In: Fenyves Márk–Dienes Valéria–Dienes Gedeon: *A Tánc reformja- a mozdulatművészet vonzásában*, Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2016, 129–167.

- DIENES Valéria (1976): A tánc az embertest beszéde... In: Fenyves Márk–Dienes Valéria–Dienes Gedeon: *A Tánc reformja- a mozdulatművészet vonzásában*, Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2016, 169–190.
- FENYVES Márk (2005 szerk.): *Az Orkesztika Iskola története képekben*, Budapest, Orkesztika Alapítvány
- FÜGEDI János (2013): A Lábán-kinetográfia a Szentpál Iskolában, In: (Beke László–Németh András–Vincze Gabriella szerk.) *Mozdulat – a magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*, Budapest, Gondolat, 142–163