

Balogh Brigitta – Fenyves Márk – Pálosi István

Mozdulat és valóságtapasztalat az orkesztikában

Az alább olvasható trialógus szerkesztett változata annak a beszélgetésnek, amelyre 2018. április 18-án került sor Budapesten a Vollnhofer Art Studio galériában, a Kalaznói repülés fotókiállítás megnyitóján. A kiállítás anyagát olyan táncfotók képezték, amelyek egy 2015 nyarán Kalaznón a Johann Lux Stallgalerie által szervezett, Eifert János fotóművész vezette fotós workshop keretében készültek a Magyar Mozdulatművészeti Társulat és a Magyar Mozdulatkórus táncosairól, azaz Dienes Valéria orkesztikájának mai ápolóiról és továbbvivőiről.

A kiállításmegnyitó maga is jól példázta azt a fajta szimbiózist filozófia, tudomány és művészet között, amelyet az orkesztika képvisel. Csorba Károly fotóművész a vizualitás oldaláról méltatta a kiállítást, Balogh Brigitta filozófiatörténész Henri Bergson és Dienes Valéria mozgás-, illetve mozdulatelméletéről tartott előadást, Fenyves Márk és Pálosi István mozdulatművészek pedig táncimprovizációval jelenítették meg a fotókon is látható mozdulati univerzumot. Maga az alább következő beszélgetés a Bergson–Dienes-előadás közvetlen folytatását képezte, hiszen – épp a fentebb említett szintetikus szemlélet (és vele valamiféle „Gesamtkunst- und Wissenschaftswerk” eszméje) szellemében – kézenfekvőnek tűnt megkísérelni, hogy a verbális kommunikáció eszközeivel is párbeszédbe kerüljön egymással az orkesztika elméleti és tapasztalati oldala.

Kiemelt köszönet illeti Vollnhofer Máriát és Csorba Károlyt a beszélgetés rögzítésében és hozzáférhetővé tételében nyújtott segítségükért.

Balogh Brigitta – filozófus, pedagógus, szerkesztő; Partiumi Keresztény Egyetem / ELTE PPK Neveléstudományi Doktori Iskola; e-mail: bbbalogh@gmail.com. *Fenyves Márk* (1973–2018) – mozdulatművész, orkesztész, nevelés- és táncművész, pedagógus; Orkesztika Alapítvány – MOHA Mozdulatművészek Háza / ELTE PPK Neveléstudományi Doktori Iskola. *Pálosi István* – táncművész, orkesztész, pedagógus, az Orkesztika Alapítvány kurátora, a MOHA – Mozdulatművészek Háza vezetője, a Magyar Mozdulatművészeti Társulat igazgatója, a SzólóDuó Nemzetközi Táncfesztivál fésztyálgazgatója; e-mail: info@mozdulatmuveszet.hu.

Balogh Brigitta: Dienes Valéria mozdulatfilozófiája szerint az eredeti jelentésképződés mindig mozdulaton keresztül történik, de bizonyos jelek és jelcsoportok rögzülnek, és ezekből alakulnak ki a konvencionális jelrendszerek. S noha ezeken keresztül nagyon gazdaságosan tudunk kommunikálni egymással, közben maguk a jelek el is szegényednek, szükségszerűen mindig a felszínen maradnak. A konvencionális jelnek tehát az a jellegzetessége, hogy nagyon praktikus, ugyanakkor nagyon felszínes: soha nem fogja tudni kifejezni a lényegét, ellentétben a mozdulat eredeti valóságával. Mert a mozdulat eredeti valósága mindig élő kapcsolat; soha nem előregyártott jelentésekkel dolgozik, hanem az adott jel jelentése mindig a kommunikációba lépő felek egzisztenciális értelemben vett találkozásán múlik. Így tehát folyamatos kommunikációt jelent a másikkal, másokkal, a világgal – egyáltalán, a mozdulat egy dinamikus univerzum szövete.

De hogy ne csak elméletben beszéljünk a mozgásról és a mozdulatról – még ha történetesen arról beszélünk is, hogy az milyen élő tapasztalat –, megkértem azt a két személyt, aki körünkben feltehetőleg a legtöbbet tudja a mozgásról–mozdulatról, közelebbről pedig az orkesztikáról, hogy az előadás folytatásaképpen beszéljünk egy kicsit. Fenyves Márkról és Pálosi Istvánról van szó, akiket a hátuk mögött úgy szoktam emlegetni, hogy „az orkesztika felkent papjai”.¹ Ha valaki a saját bőrén és zsigerein

1 Minden látszólagos profanitása és iróniája ellenére ez a kifejezés nem is ironikus, nem is profanizáló szándékú. A profanitás-probléma tekintetében lásd jelen beszélgetésben Fenyves Márk második hozzászólását a tánc szentségéről, ami pedig a „felkenetés” mozzanatát illeti, az orkesztika áthagyományozódásának folyamatában valóban megtörtént a leszámazási vonal szimbolikus megerősítése is. Mind Fenyves, mind pedig Pálosi Dienes Gedeontól, Dienes Valéria fiától és tanítványától, örökségének továbbvivőjétől és felelevenítőjétől tanult orkesztikát, a kilencvenes évektől a legszorosabb együttműködésben dolgoztak a rendszer megőrzésén és továbbfejlesztésén, és Dienes Gedeon, „Gee bácsi”, formálisan is nekik adta át az orkesztikát jelképező vonalbabát 2004. május 25-én a Nemzeti Táncszínházban, Dienes Valéria születésének 125. évfordulóján, a következő szavak kíséretében: „Tizenkettőben, amikor megérkezett Párizsból Dienes Valéria, alapított egy iskolát, és huszonötödik évfordulóján, 37-ben, tanítványai megajándékozták őt egy vonalbabával. Mert a vonalbaba [...] helyettesíti tulajdonképpen az emberi testet [...] ez a jelképe [...] az orkesztika elemzése innen indul ki. [...] Ezt a jelképet én szeretném valahogy megőrizni, és átadni azoknak, akik törődnek még azzal, amit Magyarországon is még fel lehet lelteni. Ugyanis a modern táncban mindenki elmegy Amerikába. [...] De senki sem gondol arra, hogy Magyarországon is voltak modern táncosok, akik [...] olyan tradíciót, olyan hagyományokat teremtett[ek], amelyeket elfelejtettünk. Tehát akkor fel kell eleveníteni ezeket valamilyen módon, mert a miénk: magyar agyak alkottak magyar testekre magyar koreográfiákat. Hát miért importáljunk mi Amerikából modern táncot, amikor Magyarországon is van a modern táncnak öröksége? Én szeretném a fiataloknak ezt [a vonalbabát –

és csontjain keresztül tudja, hogy mi az, hogy Dienes Valéria-féle mozdulatrendszer, akkor azok ők, így hát megpróbálom annak az elméletnek, amit most elmondtam, néhány elemét tesztelni rajtuk, pontosabban megkérdezni őket arról, hogy az ő élményeik szempontjából mindez mit jelent. Talán még annak is van jelentősége, hogy kettejük közül Fenyves Márknak igazából ez az anyanyelve mozdulatszinten – vagyis úgy kezdett el táncolni, hogy eleve a Duncan–Dienes-rendszert tanulta –, Pálosi István pedig úgy kezdett el ezzel a rendszerrel foglalkozni, hogy nem „első anyanyelve”, hanem második vagy harmadik.² Mivel is foglalkoztál azelőtt?

Pálosi István: Néptáncsal, klasszikus balettel és sok más színpadi táncműfajjal.

Fenyves Márk: Vagyis az ellenpólusról jött.

B. B.: A rögzített formák világából.

F. M.: Az a duncani értelemben az ellenpólus. A filozófia kiegészítéseként nagyon fontos elmondani, hogy a Dienes Valéria munkásságát alapvetően meghatározó másik vonulat a modern tánc születése a századfordulón, és abban a duncani alapelv és gondolatmenet szerint a táncot meg kell szabadítani mindenfajta társadalmi kötöttségtől, és vissza kell adni annak az ősi szentségnek, ami az eredeti formája, ez pedig az, hogy az ember mindenfajta kötöttségtől mentesen a saját táncát tudja táncolni. Ergo ennek a világnak nincsen előre meghatározott formanyelve, tehát ilyen szempontból ez a két világ gyakorlatilag ellenpólusa egymásnak.

B. B.: Hogyan hat ez a szemléletváltás a térészlelésre? Dienes Valéria mozdulattudományában nagyon lényeges kérdés és szempont a tér szerveződése, hiszen – mint arról már Márk is beszélt több előadásában is – Dienes gondolkodásmódjában nagyon sajátos az, hogy a térszervezésben

a szerk.] átadni, mert én már nagyon sokáig nem fogok táncolni az életben [Dienes Gedeon 1914-ben született, az esemény idején 90 éves volt, és a következő évben, 2005. október 1-jén távozott az élők sorából – a szerk.], de vannak, akik még fognak. Úgyhogy szeretném, ha Fenyves Márk és Pálosi István barátaim [...] ők azok, akik folytatják [...] az orkesztika hagyományainak őrzését, felhasználását, továbbítását és kifejlesztését. Úgyhogy [...] nagy tisztelettel ezt [...] most átadom mint az orkesztikai művészet és az orkesztika-tudománynak a szimbólumát.” Videofelvétel, MOHA – Mozdulatművészeti magángyűjtemény. [B. B.]

- 2 A második vagy harmadik anyanyelv fogalma nem ellentmondás. A filozófiai kommunikációban létezik ez a terminus, és arra vonatkozik, amikor az ember olyan szinten beszél egy – konkrét vagy metaforikus értelemben vett – nyelvet, mintha anyanyelvű beszélő volna, csak épp időrendben nem az az első, amit elsajátított. Lásd ehhez MacIntyre, Alasdair: *Whose Justice? Which Rationality?* University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, 1988, különösen a „Tradition and translation” című fejezetet: i. m., 370–388. [B. B.]

a mozduló ember mindenkori testét, illetve pozícióját veszi centrumnak, és ahhoz képest határozza meg azt a 26 – illetve, ha a nulla irányt is számítjuk, 26+1 – térirányt, amelyek geometriailag szabatosan leírhatók. Amikor ez a fajta térszerkezet elkezd a véreddé válni – tehát már nemcsak elméletben ismered, hanem elkezded az szerint is mozogni –, akkor létrejön-e valamiféle kontinuitás a tested meg a tér között? Elkezded-e úgy észlelni a körülötted lévő teret, hogy az tulajdonképpen egy test veled?

F. M.: Amennyiben benne vagyunk a motoszféránkban, annyiban igen. A motoszféra ugye Dienes terminológiájában a testünket körbeölelő mozgástér, ami mindaddig fennáll, amíg a testem legalább egy pontját a környező tér egyetlen pontjában tartom. Ha például csak egyetlen egy lábujjamat tartom is a padló egyetlen pontján, és ahhoz képest mozdítom el akár a testem összes többi pontját, ebben a mozdulatelméletben akkor is gyakorlatilag azonos helyszínen vagyok. De abban a pillanatban, hogy azt az egy pontot elhagytam, már más helyen vagyok. A motoszférán, a mozgástéren belüli mozgásnak és a motoszféra továbbhelyezésének, vagyis a térbeli elmozdulásnak itt van a határa, a kettő között ez az átmenet. Tehát amíg benne vagyok a motoszférámban, addig ez automatizmusná válik, mert ez a fajta térszemlélet a testtel teljesen rokon. Csak hogy egy példát mondjak: a gyógytorna előzményeként létrejövő profilaktikus szemléletnek, ami például a 20-as, 30-as években a mozgáson belül jellemző volt, az volt a lényege, hogy ha geometriailag pontos síkokon mozgunk, akkor csak egészségesen tudunk mozogni, tehát nem árthatunk a testünknek. Ez például ugyanebből a tapasztalásból jön, hogy a testnek vannak alapvető síkjai: a test fősíkjá egy frontális sík, de a tekintetünk és az arcunk iránya, illetve a lábaink lépésiránya a szagittális síkon van, a karunk mozgássíkjai is alapvetően a szagittálison helyezkednek el, egyébként pedig minden kötővonalunk horizontális, és van egy alapvető horizontális sík, ami meghatároz minket – a talaj síkjá –, tehát van egy rögzítettségünk, és abban ez a fajta térészlelés automatizmusná válik, mivel a test számára teljesen egyértelmű. Ezért van az, hogy csukott szemmel fel tudunk venni egy tárgyat például, mert egyszerűen tisztában vagyunk az alapvető irányokkal, és ezért van az, hogy be lehet tanulni bizonyos dolgokat, tehát ha egy adott tárgy egy adott távolságon belül van, és ismered a bejárt útvonalat, akkor csukott szemmel meg lehet csinálni valamit egyszerűen amiatt, mert ismered a bejárt tereket. Mert ugye a másik fontos dolog, amit elmondtam a múlt héten,³ az, hogy a térből

3 Az „Eszmélet – mozdulat – gondolat. Dienes Valéria filozófiája” című, az Orkesztika Alapítvány és az ELTE BTK Magyar Filozófia Központja által szervezett konferencián. Lásd jelen lapszámban Fenyves Márk *Mozdulattudomány: orkesztika – mozdulatrendszer* című tanulmányát. [A szerk.]

annyi létezik, amennyit birtokba tudunk venni belőle. Tehát a testnek ez a valósága, és a mozdulati valóság arról szól, hogy elképzelhetjük éppen, hogy még mi minden van – tudunk arról álmodni, hogy repülünk –, de annak a valóságos tapasztalásával nem rendelkezünk, mert a térből valójában csak annyi létezik, amennyit el tudunk érni belőle.

B. B.: István, hasonló a tapasztalatod?

P. I.: Én azt gondolom, hogy ha most visszatérünk egy kicsit az „ellentétes”, a formai megközelítéssel való szembeállításához, akkor a fő különbség a kettő között az, hogy ez a gondolkodásmód azt vizsgálja, hogy melyek a mozdulatlehetőségeink, és ehhez használja a téri határozmányokat, míg a kötött tánctechnikák, amelyek a formától indulnak el, szigorú szabályrendszereket alakítanak ki, és annak, hogy miként teszik ezt, néha nincs logikája, néha meg nagyon is konkrét logikája van. Ezek is ugyanúgy használják a geometriát – például a klasszikus balett –, csak nagyon szubjektív határok között: nem az összes lehetőségét használják.

B. B.: És neked például a hétköznapi térészlelésed változott akkor, amikor átálltál a Dienes-rendszerre?

P. I.: Szerintem igen; biztos, hogy változott. Nagyon jó példa, amikor az első orkesztika-előadásban egy fényoszlopnál kellett eljátszani azt, hogy fogok egy oszlopot. Addig sem néptáncosként, sem balettosként, sem semmilyen más műfajban nem volt ilyen tapasztalásra szükségem, bár nyilván ha pantomimes lettem volna, akkor esetleg találkozhattam volna azzal, hogy láthatóvá kelljen tenni egy oszlopot. És azt ugye ugyanúgy meg kellett élni, meg kellett tapasztalni mint tér – itt akár vissza is utalhatunk a csukott szemes motívumra –, hogy azt én hogyan jelenítem meg a mozdulataimmal. Tehát hiába kerestem egy tanult formát, attól az nem lett igaz és valós. Át kellett állítani mindent, és rögtön úgy gondolkodni, hogy jó, de hogyan fogja a néző elhinni, és hogyan lesz igaz az a mozdulat, hogy én ott valamit megjeleníték, és egy oszlopot ölelek át.

F. M.: Amikor este hazafelé mentünk, ő csukott szemmel az összes villanyoszlopot megölelte.

P. I.: És akkor jött a mozdulatmemória, hogy a testem mit érzek, mit érzékel, és utána azt kellett valahonnan hátulról előszedni, és megnézni, hogy az tényleg az-e... Ez is mutatja, hogy míg az egyik megközelítés formai, addig a másik sokkal élményszerűbb.

F. M.: Szerintem nagyon fontos, amit István mondott: a lehetőségek tárházát tartalmazza az egyik, a másik pedig „kell”-eket. Gedeon, Gee bácsi – Dienes Gedeon, Valéria fia – ezt szokta mindig kiemelni: hogy abban nagyon-nagyon más ez a fajta modern megközelítés, hogy nem a „kell”-ekről, hanem a „lehet”-ekről szól.

P. I.: Egyébként én nem gondolom, hogy ezek ellenpólusok lennének. A formálisabb megközelítésekben egyszerűen más a kifejezési cél,

illetve a megjelenítési cél és eszköz, mint a filozófiával alátámasztott mozdulati gondolkodásmódban.

B. B.: És a tárgyészlelésben tapasztaltok-e bármilyen különbséget? Ezt a kérdést azért konkretizálnám egy kicsit. Arra gondolok, hogy például ti nagyon sok textiliát használtok – fátlyakat, teremnyi méretű lepleket –, és tanítás közben is hangsúlyozni szoktatok, hogy a kelme ott nem eszköz, hanem partner. Ez nagyon érdekes kettősség, mert először is ki kell tanulni pontosan, hogy az az anyag hogyan viselkedik bizonyos légköri viszonyok között, bizonyos mozdulatokra hogyan reagál, ugyanakkor viszont amikor használjátok, partner lesz. Átmegy-e a tárgyakra ez a fajta „átlelkesítése” az élet más területeire? Most nem az a kérdés, hogy beszélgetni szoktatok-e az íróasztalotokkal, hanem hogy az észlelés szintjén megmarad-e valamiféle kommunikatív kapcsolat a tárgyi környezettel. (Még az is eszembe jutott ezzel kapcsolatban, hogy én például rendszeresen neki szoktam menni azoknak a székeknek, amelyek a háttam mögött vannak: egyszerűen elfelejtem, hogy volt ott valami.) Jár-e olyanfajta tárgyészlelés ezzel a fajta gondolkodás- és mozdulásmóddal, ami valahogyan benépesíti a teret a tárgyakkal?

F. M.: Persze. De ez nem csak átlelkesítés – vagy nem olyan értelemben átlelkesítés –, hanem olyanfajta trenírozás, amin átesik az ember, amikor egy gyakorlattal komolyan foglalkozik. Ez az a jelenség, hogy aki az ízekkel foglalkozik, az sokkal több ízt érzékel. Vagy – a számokat most csak hasraütés-szerűen mondván – képzőművészként szintanból Király Sanyi bácsi megtanította nekünk, hogy míg egy átlagos ember érzékel mondjuk kétezer színárnyalatot, addig az, aki foglalkozik vele, érzékel mondjuk húszezret. A mozgás esetében ez azért nagyon izgalmas, mert a mozgás egy *nem speciális képesség*. Tehát ez egy általános adottság, és igazából Dienes Valériát is azért foglalkoztatta ennyire, mert nem valamilyen speciális képesség – nem parfümököt kell keverni –, hanem a hétköznapi életünkről van szó; mi így létezőnk a világban. Az anyagokra visszatérve: persze, én szoktam beszélgetni az íróasztalommal is, ha arról van szó, és ugyanúgy nekimegyek a tárgyakra; más kérdés, hogy volt például egy ilyen alapszlogenünk Kármán Judittal meg Istvánnal: „na, te is járj testérzék- meg testtudat-órára”, mert például csináltunk olyan órát, ami kifejezetten erről szólt: hogyan észlelünk bizonyos dolgokat. De ezek fókuszok, ami ugyanúgy a térszemléletből fakad. Viszont amit az eszközzel kapcsolatban mondtál, az nagyon jól mutatja, hogy az a világlátás, amiről beszélünk, akár egy tárgyra is átemelhető. Arról van szó, ahogy megfogom az anyagot, és ahogy megfigyelem, még ha nem tudatosan teszem is, hanem egy idő után egyszerűen érzékelem, hogy melyik anyag hogyan viselkedik – mert a textilek sem egyformák, hanem kézbe kell venni, meg kell mozdítani, és abban a pillanatban összeáll

a kép, hogy ezzel úgy kell mozogni és úgy fog viselkedni –, és azért válik partnerré, mert az együttműködésben, tehát a tulajdonságaival való együttműködésben lesz partner. Mert gyakorlatilag mit fog megvalósítani? Kiterjeszti az én teremet. Például amikor a nagy paláttal forgok,⁴ attól mindenki átél egy ilyen húha-élményt, azért, mert megvalósul egy funkció. Semmi más nem történik: ugyanazt csinálom, mint ha önállóan forognék, egyszerűen kiterjed a térbe; tehát az, amit egy kézzel végzett mozdulat lerajzol, felnagyobbodik. Olyan, mintha az ember elővenne egy nagyítót, és ránézne egy nagyító segítségével, és ami picike, az hirtelen hatalmasra nőne, és ilyenkor olyan részleteket vesz észre abból a funkcióból, hogy egy teljesen más valóságot ismer meg, és olyan részletességet kap belőle, amiről azt gondolja, hogy ez már művészet. Ilyen szempontból meg a formalizmusban találkozunk az ellenpólussal; ezért szoktam mindig azt mondani, hogy ez kétirányú út. Tehát a formalizmuson keresztül is el lehet jutni ide, és ezen keresztül is, csak épp általában a formalizmuson keresztül szokás eljutni, ez viszont egy funkcionista megközelítés.

B. B.: Maradjunk akkor a kétirányúságnál, ezúttal a mozdulati kommunikáció szempontjából. Az előadásban is szó esett arról, hogy Dienes Valéria szerint az élőlényeknél általában, de az embernél is a mozdulati kommunikáció az elsődleges – ahogy Márk nevezni szokta: ez az „anyakommunikációnk” –, s hogy a rögzült nyelvi formák ezt legfeljebb elfedni képesek, felülírni nem. Magától adódik a következtetés, hogy aki mozdulattal foglalkozik, az egyre érzékenyebb lesz a kommunikációnak erre a mélyrétegére, és egyre inkább ezt észleli a rögzült formák mögött. Valóban így van?

P. I.: Aki mozgással és mozdulattal foglalkozik és azt tanulja, az minél tudatosabban foglalkozik ezzel – és ezáltal saját magát és a saját mozdulatait is megismeri –, annál inkább érzékennyé válik ezekre a mozdulati – úgymond „metakommunikációs” – jelekre, és külön tudja

4 A Loie Fuller által a 19. század végén kifejlesztett szerpentintánc egy válfajáról van szó, aminek 21. századi egyedi interpretációja Fenyves Márk jellegzetes szóelője volt; ennek része a 24 négyzetméter (!) „alapterületű” fekete harangruhában végzett forgás. A lepeleszerű ruha a táncos egész testét elfedi, a kezeit is beleértve. A táncos karjait a kezében tartott és a ruhán belül kialakított „csatornával” rögzített, egyenként mintegy 120 cm hosszúságú rudak hosszabbítják meg (a teljes „feszítáv” a textilnek a rudakon túlnyúló végével együtt mintegy 6 méter); ezekkel ír le íveket, valamint forgás közben ezeket emeli a magasba. Az utóbbi esetben a – nem véletlenül „tornádó”-ként is emlegetett – mozgásforma hatalmas tölcserít hoz létre a táncos testéből és a körülötte örvénylő anyagból, általában megrendülés- és szárnyalás-élményt ébresztve a nézőben. A mozgásforma által keltett hatásról és technikai kivitelezésének részleteiről a későbbiekben még esik szó. [B. B.]

választani a verbális tartalmat és a mozdulati tartalmat, ami nem mindig passzol össze. Tehát nagyon sokszor találkozok az ember azzal, hogy valaki mond valamit, de a teste valami egészen másról beszél, és szerintem ez olyan hasznos tudás, olyan hasznos kincs, amit minimum minden pedagógusnak tanítani kellene, de inkább általában az embernek – bár Márk nem ért ezzel egyet –, hiszen ez olyanfajta érzékenységet feltételez, ami mindenkinek javára válik. Erre mint aktív tanár is mindig nagyon figyelek, hogy mit beszél a testük a gyerekeknek, és mi az, amit mondanak, és hogy melyik lehet az igaz. Persze nem mindig találom el.

B. B.: Nem tudom, hogy képzett orkesztésként mennyire tudjátok beleélni magatokat abba, hogy aki nem ismeri vagy nem éli az orkesztikát, az vajon mit láthat, de azért megkérdezem: érzésetek szerint más ez a tudás, mint amit a testbeszéd egy avatott kommunikációs szakértője láthat? Van valami többlet benne?

F. M.: Más. Abban más, hogy ő jeleket próbál olvasni, mi viszont nem próbálunk olvasni, hanem átéljük.

P. I.: Átérezzük, igen.

F. M.: Ez egy teljesen másfajta dolog, és azért ingattam a fejemet arra, hogy ki mindenkinek kellene tanítani... Nem, azt nem kell tanítani.

B. B.: Én úgy értettem, hogy orkesztikát kellene tanítani, és annak nyomán fejlődne ez a képesség.

F. M.: Nem, hanem azt a módot kell tanítani, hogy hogyan érzékenyüljünk ebbe az irányba, mert gyakorlatilag erről van szó.

P. I.: Erre gondoltam.

F. M.: Igen, csak épp ha nagyon konkrétan azt mondd, hogy „tanítás”, meg „meg kellene tanítani”, az egy picit félreviszi. Nem kell megtanítani, mert ez bennünk van. Ezért beszélek mindig – és ez most már lassan két vagy három éve különösen foglalkoztat – „anyakommunikáció”-ról. Ha van anyanyelvünk, amit az anyánktól tanulunk meg, és azon keresztül tanuljuk meg kifejezni magunkat, akkor van anyakommunikációnk, ami már az éppen megszületett gyerek és az anya között is működik. Úgy vagyunk összerakva, hogy bennünk van egy ilyen alapvető kommunikációs készség, és amit fölszedünk hozzá mindenfajta tanulással a világról, meg tapasztalatszerzéssel, és az automatizmusok, amelyeket fölé helyezünk, egy idő után gyakorlatilag elfeledtetik velünk ezt a fajta primer érzékelést. Amikor pedig az ember mozgással foglalkozik mint gyakorló, tehát jelentős óraszámban koncentráltan figyel erre a tartományra, akkor gyakorlatilag visszajönnek ezek a fajta élmények, és ha még megfigyelői nézőpontot is felveszünk – márpedig amikor az ember a tanítás szintjén foglalkozik mozgással, akkor sok olyan megfigyelői nézőpontot kell felvennie, amit egyébként, ha csak magával foglalkozna, nem biztos, hogy ugyanúgy felvenne –, azzal már egy teljesen más rétegébe lát bele az

ember. Ezek tehát fokozatok, mint ahogy a hangerőben is van egészen halk és egészen hangos hang – vagyis az ezzel való célzott foglalkozás felerősíti ezt a képességet, de alapvetően mindannyian rendelkezünk vele. Ezért mondom, hogy nem kell tanulni, hanem az érzékenységünket kell hozzá felébreszteni.

B. B.: Ez valami hasonló, ha jól értem, mint az átélésnek az újratulajdonosítása, amiről Dienes Valéria kapcsán szintén szó esett.

F. M.: Igen.

B. B.: Talán ehhez is kapcsolódnak azok a kérdések, amelyeket a Kalaznó-élménnyel kapcsolatban szeretnék feltenni.⁵ Mindenképpen kíváncsi lennék például, hogy ez a kalaznói élmény mennyiben hozott nektek újdonságot a térészlelés szempontjából. Hiszen egész más egy olyan térben elhelyezni magunkat, ahol rögzített támpontok vannak – például egy egyenes falú teremben –, és egész más úgy, ahogyan itt a fotókon látható: hogy domboldalon, mező közepén, földúton, ilyen-olyan szokatlan helyeken mozognak a táncosok, ahol ezek a fajta rögzített viszonyítási pontok nem biztos, hogy működnek. Ez az egyik, ami érdekelne, a másik pedig a tapintástapasztalat, konkrétan a talaj: hogy nem táncpadlón táncolsz, hanem göröngyön, tarlón, sárban, adott esetben egyenesen posolyában.

P. I.: Bizonyos szempontból nehezíti, bizonyos szempontból megfantasztikus élmény. Aki táncos vagy mozdulatot tanul hosszú éveken keresztül, az nagyon bele tud kényelmesedni a fix fókuszpontokba. De amikor az ember kimegy a szabadba, és alapvetően csak fölne az égre, az nagyon szédítő élmény tud lenni, és akkor rögtön elkezd keresni a fókuszpontokat. Azért Kalaznón voltak fókuszpontok, mert igaz, hogy nagy a kert, de azért mindig lehetett találni egy bokrot, egy háznak a sarkát... de azért természetesen sokszor „eltévedtünk”. Ez is egy nagyon érdekes, fura élmény, hogy az ember úgy elkavarodik, de hát itt úgyszólván nem volt „előre” irány vagy a nézők felé való fókuszsík.

F. M.: Nézőnek ott voltak a fotósok.

P. I.: Igen, de szerencsére ők mozogtak minden irányba, tehát innentől kezdve nem is volt cél, hogy most akkor merre van az előre... a föl-le az nyilván adott volt, ugye, és úgyis minden irányban fotósok vannak, lehet menni... Az, hogy a talaj milyen, már nehezebb kérdés, hiszen egészen más a tapadási felület, és máshogy kell az embernek a központját is tartani, illetve egy kicsit másképp kell rajta mozogni. A tarló már nehezített mezőny, oda már semmiképp se lehetett mezítláb kimerészkedni, oda cipő is kellett. Nem túl sokáig voltunk ott egyébként, nem is nagyon lehetett benne mozogni.

5 A Kalaznón megrendezett fotós workshopról van szó, amelynek anyagából a *Kalaznói repülés* kiállítás készült. Lásd erről jelen beszélgetés bevezetőjét. [A szerk.]

F. M.: Amúgy is jött a viharfelhő.

P. I.: Az a környezet volt, ami nem éppen a mozgásra alkalmas, de hát mi vagyunk ilyen örültek, hogy ha kell, vízbe, tarlóra, akárhová hajlandóak vagyunk elmenni, hogy egy ilyen élménnyel gazdagabbak legyünk, illetve hogy legyen egy érdekes fotótéma, mert nyilván szokatlan az, hogy egy táncoló test a tarlón van. Ebből a szempontból a vízsugár alatt készült fotók története is érdekes. Körülbelül 37 fokos kánikula lehetett, és néhányan közülünk elkezdtek csak úgy locsolgatni magukat, majd elkezdtünk beleszaladgálni a vízsugárba. Eredetileg tehát teljesen egyszerű funkciója volt – az, hogy lehűtsük magunkat, mert ömlött ró-lunk a víz –, és aztán rájöttünk, hogy... pontosabban előjött belőlünk a gyerek, a játék öröme a vízzel, miközben szuperjó fotótéma is volt.

F. M.: Közben két dolog jutott még eszembe a térérzékeléssel kapcsolatban, hogy miben más. Az egyik az, hogy az egyébként „normálisnak” kialakuló térérzékelést mi át tudjuk alakítani másfajta módon. A fotózás kapcsán jutott eszembe, hogy miért szerettek minket annyira műteremben fotózni. Azért, mert mi reprodukálni tudtuk, amit meg akartunk jeleníteni. Mindig az volt, hogy „fordítsd már ki, légy szíves, a monitort, mert szeretném megnézni én is, hogy mit látsz”, és tudunk reprodukálni a képen. Tehát át tudtuk fordítani a térérzékelést a túloldalra is. A fotós irányába.

B. B.: Vagyis a vizualitás szempontjából is tudtátok értelmezni, amit éppen csináltok.

F. M.: Igen. Alkalmazni tudjuk a vizuális törvényszerűségeket. Vagy a másik példa: hogy azt, ami normálisan ebben az irányban történik, azt át tudjuk fordítani 90 fokkal egy másik síkra. Tehát hogy műveleteket tudjunk vele végezni, arra jó többek között ennek a mozdulatrendszernek a tanulása.

B. B.: De ez egy táncosnál nem természetes? Egy átlagos táncosnál, úgy értem.

F. M.: Nem. Azért nem, mert a legtöbb tánctechnikában nincsen olyan típusú vizuális fókusz, ami nálunk megvan, mert testfókusz van csak. Nagyon jó példa, ahogyan a háború előtt gondolkodtak erről. Míg ma a testtudat a modern tánc tanításának központi problémája – a test tudatát tanítjuk –, addig régen a testtudat azt jelentette, hogy tudom, hogy itt öt ujjam van, két lábam, meg két karom, de volt külön tértudat, amiről beszéltek, volt időbeli tudat, volt kifejezésbeli tudat, dinamikai tudat, és ezeket mind-mind külön értették. Ez ma mind össze van csapva, és ebben egyébként fel is oldódik ezeknek a fókusza. Tehát ez teljesen másfajta megközelítés. És nem véletlenül hívták formalistának a modernista táncosokat, hiszen azzal, hogy volt egy tiszta koncepció arról, hogy miként dolgoznak a térben – és ugye téri alapon építették fel

a tréningeket –, ennek megfelelően volt egy tiszta formaisága annak, amit csináltak. Ha valaki látott már fazekasokat korongozni: van az a feszülő forma, amit a fazekas egy korongon kialakít, de ha én azt korong nélkül, pusztá kézzel próbálom kialakítani, az életben nem fog sikerülni, azért, mert nem a funkció szüli meg a formát a mozgásnak és az anyagnak az együtteséből. Ez a különbsége a kettőnek. A modernista tánc arra törekedett, hogy így szülessen meg a forma, tehát legyen benne a tudatosságom és az érzékelésem. A másik oldalról meg formák pakolódnak össze. Ezek egyébként a két nézőpont legszélsőségesebb nézetei.

B. B.: A ragasztvány meg a szervezet.

F. M.: Igen. A másik pedig, ami eszembe jutott, az érzékelésnek a pontossága. Sokat beszélünk térről, és én mindig hozzá szoktam tenni, hogy alapvetően kétfajta nézőpont van – erről Dienes Gedeon írt bővebben –,⁶ a biometrikus és a geometrikus megközelítés. A tudatos agyunk számára a geometria létezik, a testünk számára pedig a biometria, és ennek a kiterjesztése az időben a kronometrikus játéktér – de tovább lehet vinni a dinamikára is –, és amikor például több ember mozdul, azt úgy hívjuk, hogy szimfonikus játéktér van az emberi pontosságban. Ha például képkockákra bontunk egy videót – hány olyan sportág van, amelyik az egyidejűségről szól, például a szinkronúszás –, érdemes lekockázni, hogy mikor tűnik úgy, hogy két mozgás egyszerre történt. Nekünk van egy jó példánk Istvánnal abból az időből, amikor a *KáinÁbel*⁷ próbáltuk. Köztünk ugye testalkatban, karhosszban és sok más egyében is különbség van, és amikor a *KáinÁbel*ben mind a ketten ugyanazt a koreográfiát táncoltuk, folyamatosan megkaptam, hogy le vagyok maradva. Ezek után vettük a videofelvételt, kockáról kockára megnéztük, és kiderült, hogy ugyanabban a fázisban mozgott a karunk. De egyszerűen attól, hogy az én karom tíz centivel hosszabb, és így nagyobb távon kell elhaladnia, a külső szemlélő számára állandó észlelési tapasztalat volt, hogy én le vagyok maradva. Így hát meg kellett tanulnom előrejárni ebben a dologban, akkor pedig vicces volt visszaneézni, hogy valójában előrébb van a kezem, mint az övé, de így tűntünk egyformának térbeli tempóban.

P. I.: Így volt „egyszerre”.

F. M.: És még mindig a térészlelésnél maradva: az itt jelenlévők közül ki gondolja azt, hogy ha kidobnák a sivatagba, teljesen egyenletes

6 Dienes Gedeon: Biomorfia. In Fenyves Márk – Dienes Valéria – Dienes Gedeon: *A Tánc reformja – a mozdulatművészet vonzásában*. Orkesztika Alaptírvány, Budapest, 2016, 89–102.

7 Táncelőadás, Magyar Mozdulatművészeti Társulat – Még 1 Mozdulatszínház. Szereplők: Fenyves Márk, Pálosi István; rendező, koreográfus: Horváth Csaba. Bemutató: Közép-Európa Táncszínház, 2005. december 20.

terepre, és ott elindulna, tartani tudná az irányt? Én például azt gondolom, hogy tudnám. Azt gondolom, hogy ha relatíve sík térben haladunk, akkor képesek vagyunk tartani valamiféle irányt, ugyanis érzékelünk egy csomó mindent, és ez alapvetően azon múlik, hogy kialakul-e egyfajta téri tudatosságunk arra nézve, hogy merre van az az „előre”. Hogy az az előre nem arra van, hanem amarra. És ha elfordítom a fejemet, akkor is arra van. Nem egészen igaz, hogy nincs támpont, mert ott van a testem, és az valahogy egy megbízható támpont. Tehát ha valahol megálllok, és észleltem, hogy megálltam, az ad nekem egy iránykoordinátát.

B. B.: Akkor, ha jól értem, azt állítod, hogy az orkesztkailag képzett szervezetnek van valamiféle belső iránytűje.

F. M.: Azt gondolom, hogy kialakul egyfajta iránytű.

B. B.: Mint a madaraknak. Igazából ezzel a kérdéssel akartam zárni, de akkor utolsó előtti lesz belőle, és amire vonatkozik, az a repülés. Nem tudom, hogy tudjátok-e, de amikor egyes előadásaitokon harangruhában, mesterségesen meghosszabbított karokkal forogtok,⁸ akkor a nézők tekintélyes részének repülésélménye támad, egészen odáig menően, hogy madarakat vizualizál, vagy éppen nem vizualizál madarakat, de mindenképpen valamiféle repülést él át, vagy azt éli át, mintha ti repülnétek. Repültetek már tánc közben? Belülről is ilyen, vagy nagyon nem ilyen?

P. I.: Konkrétan ennél nagyon nem ilyen, mert ott örül az ember, hogy túléli, s nem akad bele az anyagba, és a néző számára ez bármennyire is könnyű, repülő dolognak tűnik, ez egy kőkemény fizikai munka, és nagyon erős koncentráció kell hozzá.

F. M.: Csak hogy érzékeltessem: amikor először csináltuk, akkor két és fél perc volt a maximum, amit meg lehetett belőle csinálni, és utána akkora ujjai vannak az embernek, mint a virsli, mert kifelé áramlik a vér, meg még sorolhatnám az ilyen apróságokat, amivel ez együtt jár – hogy meddig forog a világ körülötte, az egy másik kérdés –, az anyag akadályoz abban, hogy fix fókuszokat találj a térben például, ennek ellenére kell találni valahogy. Ez nem panasz, csak a helyzet az, hogy a látvány és a belső történések korántsem ugyanaz. Nem beszélve arról, hogy az esetek kilencven százalékában – amit nem vesz észre senki – forgás közben rugdalom le az anyagot a lábamról, a nagylábujjamra és a bokámra tekeredett anyagot kötözöm ki a másik lábammal, miközben megy a hadakozás az anyaggal, miközben nem hadakozás, hanem egyszerűen együttműködés, aminek ez a velejáró mellékes része, hogy mindezek beletartoznak. S az ember a tizedik-tizenötödik után megtanulja azt, hogy ez is előfordulhat és az is előfordulhat, és felkészülten várja, kivéve persze, amikor

8 Lásd a 4. lábjegyzetet. [A szerk.]

tépőzárás színpadszegély van. Életem legnagyobb meglepetése, amivel nem nagyon tudtam mit kezdeni, a Szépművészeti Múzeum francia estje volt az egyik Múzeumok Éjszakáján, ahol felmentem a színpadra, miután direkt megkértem őket, hogy távolítsák el az összes kiálló szöveget és minden egyebet, ennek eredményeképp leszedték a lent lévő textíliát, ami tépőzárral volt rögzítve, és a tépőzár lent maradó részébe, amikor elkezdtem forogni, „ttttt...” – ennyi történt, ott megállt a történet, én pedig kibogoztam az egészet, lementem a színpadról, és megmondtam, hogy itt nem fogom tudni ezt eltáncolni.

P. I.: Visszatérve, ezeknél a nagy anyagoknál, mint a harangruha, a funkcionalitás működik, és mi tulajdonképpen végrehajtó személyzetként állunk benne mint táncos, és kőkeményen harcolunk, hogy az a látvány megvalósuljon. Nyilván ennek vannak koreográfiai elemei. De táncosként a repülés sokkal könnyebb, mert, ha már az eszközökről van szó, egy könnyebb, kisebb fátyollal, amit mi is be tudunk fogni vizuálisan, és a testünk mozdulatainak a meghosszabbítása lesz az egész, ott abszolút el tud érni belül is az ember egy repülésélményt, ahogy azzal forog vagy táncol, együtt lélegzik.

F. M.: Hát a repülés, az az ugrás egyébként a táncban.

P. I.: Igen. Tehát az, amikor az ember huszonevesen eljut arra a szintre, hogy képes azt az élményt megszülni magának tánc közben, hogy tényleg meg tudja állítani a levegőben magát – amit Nyizsinszkij mondott, amikor megkérdezték tőle, hogy hogy tud ekkorát ugrani, és akkor azt a cinikus választ adta, hogy „hát úgy, hogy megállok a levegőben”. És ezt az élményt eléri a táncos, aztán ahogy öregszünk – most már ugye öregedő táncosként –, nagyon izgalmas átélni azt, hogy hogyan veszítünk el képességeket.

B. B.: Egyesek szerint nyertek másokat.

F. M.: Igen, nyerünk másokat. Például amit nem tud megcsinálni egy tizennyolc éves táncos: hogy bemegyünk a színpadra, és megállunk. Neki folyamatosan mozognia kell ahhoz, hogy létezni tudjon a színpadon, mi viszont tudunk szünetet tartani a mozgásban. Ez például egy teljesen más nézőpont.

B. B.: Visszatérve a kalaznói élményekre: ha már Bergson kapcsán emlékről és emlékezetéről beszéltünk, maradtak-e bennetek olyan emlényomok, amelyek bizonyos típusú mozdulatoknál jönnek elő? Például most ahogy így végignézek a képeken, ami rögtön beugrik, az például a szénaillat. Végzel egy mozdulatot, és beugrik a kalaznói szénaillat, vagy zuhanyozol, és beugrik például a kalaznói vízszugár, vagy bármi. Van-e ilyenfajta felvillanó emlékkép?

P. I.: Nagyon röviden válaszolva: nincs. És igazából itt jön a lényeg: ott azt abban a pillanatban átéltük; megéltünk egy élményt, és éreztünk

dolgokat. Pusstán a mozdulattól, vagy attól, mert víz jön, ugyanaz az élmény nem fog előjönni. Valami hasonló jöhet, de nem fogom összekötni azzal a kalaznói emlékekkel, mert nem azonos, mert egy egészen más pillanatban, egészen más térben történik, és már máshová fejlődött a gondolkodásunk és az érzékelésünk, tehát a mozdulati memória nem hozza vissza ezt.

B. B.: Egyébként Bergson is és Dienes is ezt mondja: hogy semmit sem lehet megismételni vagy újraélni.

P. I.: Igen.

F. M.: Igen, viszont ha azt kérdezed, hogy van-e speciális íze a Kalaznó-élménynek, az van.

P. I.: Az van.

F. M.: Az összélményt, azt bármikor fel tudom idézni. Tehát nem a részekből, hanem egyben. Hogy milyen ott kinn állni, nézni, ahogy jön a viharfelhő, aztán kanyarodik egyet...

P. I.: Élménye van, érzete van, szaga van, tehát van Kalaznó-szag, van esős, van napos szaga...

F. M.: És az elkanyarodó vihar, ahol még lehetett látni... Bennem nagyon megmaradt a viharfelhő, ahogy ott jött a dombon keresztül, és lehetett találgatni, hogy lecsap-e ránk vagy mégsem, aztán egyszer csak elment, kikerült minket.

B. B.: Tekintve, hogy néha tornádónak becézzük azt a bizonyos örvényt a nagy fekete harangruhával – amiről olyan csodálatos fotók készültek akkor –, éppenséggel lehet, hogy magad hívtad oda... Köszönöm szépen ezt a beszélgetést, végre megkérdezhettem sok mindent abból, amit mindig is szerettem volna megkérdezni.

F. M.: Mondtad, hogy tíz kérdést terveztél. Akkor még nem kérdeztél meg négyet, ezek szerint.

B. B.: Hagyjunk a következő alkalomra is, nem?