

# Az Orkesztika Iskola megszületése és az első évek

**BORECZKY ÁGNES ÉS FENYVES MÁRK**

Mottó: „Amit ma táncnak neveznek és tánc néven mutatnak, az parányi töredéke, kis elszántott része egy nagy művészet-mezőnek, a mozdulatok művészetének.” (Dienes, 1918. 3.)

„Párizs, *Bergson*, a Collège de France órái megmaradtak egész életemre. Megijedek, milyen tarka ember voltam.”- írja *Dienes Valéria* életrajzi feljegyzéseiben,<sup>1</sup> amiket az 1975-ben készült *Vitányi* interjú előtt készített. 96 éves volt ekkor, a mondat életének az emigrációt megelőző éveire vonatkozik. Az idézetből kiténik, hogy a személyiségét és tevékenységét jellemző sokszínűsége több évtized távolából rosszallással tekint. A megjegyzés valószínűleg ifjúkori gondolkodásának és érdeklődésének sokféleségére vonatkozott, amit későbbi, leltisztult és kikristályosodott gondolkodása felől eklektikusnak, esetleg zavarosnak láthatott. A mából nézve azonban ez a tarkaság színes és összetett személyiséget jelez, az egyidejűleg alakuló (férje, *Dienes Pál* után négy szerelmének nevezett), mély és egész életén át tartó elkötelezettsége a matematika, a filozófia, a zene és az orkesztika iránt pedig egy olyasfajta beállítódást, amely *Dienes Valéria* ifjúkorában és társadalmi közegében jellegzetes volt.<sup>2</sup> Akárhogyan is, az 1908-tól 1919-ig tartó sűrű évtized törekvései és eseményei egyszerre meghatározóak *Dienes Valéria* személyes élettörténetében, a magyar mozdulatművészet kialakulásában, és máig ható mintát és mértéket teremtettek a moz-

1. *Dienes Valéria* (~1974–1976): Életrajzi vázlatok. Kézirat. (EDAR- DVH-rendezetlen spirálfüzet- még leltári szám nélkül – MOHA-MOZDULATMŰVÉSZETI GYŰJTEMÉNY (Orkesztika Alapítvány – MOHA-Mozdulatművészek Háza – Magángyűjtemény, a továbbiakban MOHA)).

2. „Ha valaki zene, irodalom, képzőművészet, orvostudomány, tánc, pedagógia, pszichoanalízis, esetleg még szociológia iránt is érdeklődött, előbb-utóbb kikötött valahol a mozdulatművészet környékén.” – írja *Lenkei Liebermann Lucy*ről szóló tanulmányában (*Lenkei*, 2009. 93–94.). Hogy *Dienes Valéria* egy személyben matematikus, filozófus és mozdulatművész, köztudott. Az talán kevésbé, hogy a Zeneakadémián *Koessler János*nál zeneszerzést és zongorát is tanult. *Szentpál Olga* szintén elvégezte a Zeneakadémiát zongora szakon, miként *Berczik Sára* is, aki képesített zongora- és énektanár volt. A később neves pszichológus-pszichoanalitikus, *P. Liebermann Lucy* mozdulatművészetet és zeneszerzést is tanult, *Greguss Alice* pedig a mozdulatművészet mellett festészetet *Jaschik Álmos*nál, a Magyar Képzőművészeti Egyetemen és Nagybányán.

dulatművészet tudományos megalapozottsága, rendszerépítő jellege és relevanciája szempontjából.

*Dienes* az interjúra készülve az foglalkoztatta, hogy miként és miből is áll össze egy ember portréja. Át- és újragondolva pályáját, életének a tanulóévet követő első szakaszát 1912 és 1917 közé datálva spirálfüzetében a következőképpen összegzi:<sup>3</sup>

1912 – 1917

1914 – Gedeon

1916 – Zoltán

---

orkesztika

gyermeklélektan

Husadik Század

Társadalomtudományi Társaság

Galilei Kör

---

Szülők Iskolája

Nagy László

Domokosné iskolája, ahova fiaim járnak<sup>4</sup>

---

előadások

A sorrendiséget sugalló rendszerezésben első helyen az anyaság áll, a második az orkesztika. Ezek után foglalnak helyet gyermeklélektani tanulmányai és fordításai,<sup>5</sup> publikációs és társadalmi tevékenysége, majd a (gyermek)lélektant és a reformpedagógiát népszerűsítő munkája és végül egyéb, pl. feminista írásai és előadásai. *Anyaság, orkesztika, reformpedagógia és pszichológia* – ezek az önmagukban is jelentős, egyben egymással szorosan összefüggő nagyobb vonulatok jelölik ki tehát azt az irányt, amely *Dienes* 1919 előtti tevékenységét jellemzi.

Jelen tanulmányban *vázlatosan* egy, a mozdulatművészet és az életreform törekvések kapcsolatára vonatkozó témát érintünk: az Orkesztikai Iskola *isko-*

3. A füzetben *Dienes* többféle módon korszakolja az életét, de a fentiek minden korszakolásban lényegében ugyanígy szerepelnek.

4. *Dienes* gyerekei ekkor még nem jártak iskolába. A jelen idő használata valószínűleg az emlékezés belső, lélektani folyamatából ered.

5. Ebben az időszakban *Dienes* valójában inkább a filozófiai és általános lélektani műveket ismerte, illetve részben zenepszichológiai, részben általános pszichológiai írásokat közöl pl. a korabeli lélektan főbb irányairól. A gyermeklélektan valószínűleg kiskorú gyermekei miatt is foglalkoztatta, ilyen irányú tevékenységére azonban mindössze két mű utal, a *Binet* fordítás, illetve egy, a *Gyermekben* megjelent tanulmány (Lásd *Binet: Az iskolás gyermek lélektana*. Budapest, 1915. Gyermektanulmányi Könyvtár 6., A gyermektanulmányozás módszertanához. A *Gyermek* 1917.) Önálló kutatás témája lehetne, hogy amikor évtizedekkel később számot vet életével, miért a gyermeklélektant állítja az orkesztikát közvetlenül követő helyre.

*lává* szerveződését és koncepcióját. Tesszük ezt úgy, ahogy kutatásunk jelenlegi fázisában ismerjük.<sup>6</sup>

## Az Orkesztika Iskola kialakulása

Tudott, hogy *Dienes* 1912-ben saját otthonában barátait és rokonait kezdte tanítani görög/spártai tornára. Az első tanfolyam 1914-ben indult, 1917-től kezdve viszont már Orkesztikai Iskola megnevezés alatt folyt a tanítás. Az öt év alatt a kezdeti próbálkozás köré iskola szerveződött, ami mögött már kidolgozott rendszertan állt.<sup>7</sup>

Az iskola kezdeti éveiről két tudományos narratíva van. A közkeletű változat szerint *Dienesnek* tisztviselőtelepi otthonában voltak növendékei, majd 1915-ig<sup>8</sup> a nyilvánosság előtt rejtve maradva, tanítványának, *Bertalan Verának* tanította meg a gyakorlatokat. Ő tartotta az órákat, amelyeken egyébként *Dienes* maga is részt vett. (Fenyves, 2013; Vincze, 2013). A másik, későbbi narratíva szerint *Dienes* és *Bertalan* – mindketten *Duncan* tanítványok – egymástól függetlenül és együtt is tanítottak, majd a szövetségüket szétbomlasztó versengésből a jobb kapcsolatokkal rendelkező *Dienes* került ki győztesen (Vincze, 2015). Ez utóbbi, sok részletet felkutató, mégsem egészen alátámasztott kritikai változat azt sugallja, hogy *Bertalan Vera* szakított *Dienes Valériával*.

Ebben az írásban egy harmadik narratíva megalkotására teszünk kísérletet, a történet alapját részint hasonló források, a Magyar Iparművészetben 1915-ben megjelent *Művészet és testedzés* c. című tanulmány, valamint az iskola *Markos György* által szerkesztett 1917/18. évi értesítője képezik.<sup>9</sup> Ezeket kiegészítettük *Dienes Valéria* Orkesztika 1912-1918 c. kéziratával (1969), Ráeszmélés a táncra c. 1977-es írásával és néhány eddig nem publikált, a MOHA -Mozdulatművészeti Gyűjteményéből származó adattal.

*Dienes* a Magyar Iparművészetben *Művészet és testedzés* címen megjelent tanulmányában a korabeli tornákat a *művészi sport* kategória alá sorolja. Az ön-

6. Mivel a *Dienes* hagyatéki anyag, az Orkesztika Intézet dokumentumainak feldolgozása és kutatása még folyamatban van, nem állíthatjuk, hogy minden lényeges dokumentum ismert már.

7. 1915-ben publikálta a rendszert megalapozó első magyar táncelméleti írását is (*Művészet és testedzés. Magyar Iparművészet* 1915. 5. 225–237.). Ebben a tanfolyamok még a görög torna megnevezés alatt szerepelnek, de ugyanakkor már megjelenik a nagyobb szervezetségre utaló iskola fogalma.

8. Mint később látni fogjuk *Dienes* 1917-től vezeti az Orkesztikai Iskolát, 1915 az az év, amikor a Magyar Iparművészetben megjelent tanulmánya révén neve nyilvánosan is összekapcsolódik a mozdulatművészettel.

9. Az évkönyv szerkesztője *Markos György*, szintén *Dienes* tanítvány. Ha a feltételezett szakítás kemény küzdelem, drámai hatalmi harc következménye lett volna, a szövegben az eltelt idő rövidege miatt *Bertalan Vera* tevékenysége más hangsúllyal és más értelmezésben szerepelne, vagy egyszerűen ki lenne hagyva. De az évkönyvben semmi jel nem utal a történet manipulált vagy újrakonstruált voltára, sőt el-lenségeskedésre sem. *Bertalan Vera* tanfolyama a *Dienes*-féle iskola mellett működő egyetlen olyan tanfolyamként szerepel, ahol orkesztikai előképzettség szerezhető.

magát megalkotó ember *életreform* gondolatán<sup>10</sup> belül a test mint saját, egyben művészi alkotás értelmeződik: „... ha az emberi test műtárgy vagy legalább is annak kellene lennie, akkor minden természetes testképző munkának szabad művészi igényekkel föllépnie, legalább annyiban, hogy formálja és építi a képzőművészetek elsődrendű adottságát, az emberi testet.” (Dienes, 1915. 226.). Az ember tehát saját testének szobrászaként a szépség teremtője, melyhez a mintát a művészet szolgáltatja, és mint alkotás, maga is művészetté válva annak visszatérő forrása.

A test és a művészet közti kapcsolat alapján elemzi a Budapesten már létező *Mensendieck*, *Dalcroze*, valamint az újonnan bevezetett<sup>11</sup> *Duncan*-féle „testképző rendszer” közti különbségeket. A mensendiecki és a duncani tornát részben a *tanult szépség* és az *előlegezett szépség* (egyben a testi-lelki harmonia-az egyensúly elnyerése, illetve megtartása), a tudományosság és a spontaneitás<sup>12</sup> különbözteti meg. Más, de szintén művészetből kölcsönzött metaforát használ, mikor a *Duncan* és a *Dalcroze*-féle megközelítést veti össze, utóbbi *alapja* a zene, melyből aztán a test is profitál. „Ez a testbe költözött zene a *Dalcroze* tornája, a *Duncané* inkább a testből kivetített muzsika, a szabadjára engedett test spontán játéka.” (Dienes, 2015. 227.) Az írás nagyobbik részét a görög torna elemeinek leírása alkotja, majd a végén *Dienes* visszatér a budapesti iskolához. *Bertalan Verát* nevezi meg az iskola alapítójaként és vezetőjeként, és hozzá köti a rendszer továbbfejlesztését, különbséget téve az ortodox *Duncan*-féle mozdulati anyag és a továbbfejlesztett, modernista tánc gyakorlata között.

*Dienes* megfogalmazásainak és nyelvének erejében egy, a témában mélyen érintett ember megnyilatkozását látjuk, aki ugyanakkor az első tánccal foglalkozó írását *közleménynek* nevezve tudós szerepének megfelelően elhelyezi azt a tudományos műfajokon belül. Szövegszerűen *Dienes* mintegy örömmel tudósít egy új próbálkozásról, *Bertalan Vera* iskolájáról. Az írást átható belátás és tudás azonban nem egy kívülállóé, *Bertalan* személyében önmagáról (is) beszél. A *közlemény* egy nehéz, nem kevés vívódással járó lélektani folyamat fontos mozzanatát reprezentálja. A *rejtőzködéstől* a mozdulatművészettel való *azonosulásig*, majd a nyilvános felvállalást is eredményező *döntésig* egyrészt új identitásra, másrészt a mozdulatművészet tudományos eszközökkel történő

10. Számos életreform elem tükröződik az Orkesztikai Iskola 1917-es reklámjában is (lásd *Fenyves*, 2005. 34–35.). Ilyen pl. a civilizációkritika (az ipari munka során elvesztett szépség), az elvesztett szépség felelevenítése, a harmonikus testi-lelki szépség megteremtése stb.

11. „Ez a közlemény *Raymond Duncan* rekonstruált görög torna-rendszerét akarja bemutatni, melynek művészi táncokká való feldolgozását *Isadora Duncan* és tanítványainak előadásából s a legnagyobb részre az alapra épült orosz balettekből ismerjük s melynek most Budapesten is megnyílt az iskolája.” (Dienes, 1915. 226.)

12. *Dienes* később nemcsak továbbfejlesztte a duncani mozgást, filozófiát, lélektant, pedagógiát és művészetet egybefoglaló rendszerré építi.

egyenjogúsítására, a *táncos* (nem utolsósorban a nő) szerepének megemelésére, társadalmi megítélésének változására, végső soron egy újfajta legitimációra volt szükség.<sup>13</sup>

Innen értelmezhető az, hogy *Dienes* először *Bertalan Verára* kívánta ruházni az „új rendszer elemeinek szerzőségét”, miközben „... teljesen háttérben és elméleti tanulmányai mellett kívánt maradni...” (*Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesítője*, 5.). Ezt a munkamegosztást, nevezetesen a még szétválasztott táncos-tudós szerepet mutatja az is, hogy 1914 őszén, miközben *Bertalan Vera Révész Ilona* közreműködésével<sup>14</sup> elindítja az első tanfolyamot, *Dienes* a Nőtisztviselők Egyesületében tartott bevezető előadását *Bertalan Vera* és *Révész Ilona* táncával illusztrálja, és ez a munkamegosztás szűnik meg, amikor *Dienes* a nyilvánosság elé lépve 1917-ben elvállalja az iskola igazgatói szerepét, és az orkesztikának elnevezett, *Duncan–Dienes*-féle mozdulatrendszer szerzőségét. Az *Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesítőjében* 1917 őszére datált fordulat még jóval a tanév megkezdése előtt történt, az áprilisi *Uránia Színház*beli „vizsgálati előadás” műsora<sup>15</sup> ugyanis az *Orchesztikai Iskola* vezetőjeként már *dr. Dienes Valériát* nevezi meg, *Bertalan Verát* pedig mint a *plasztikai tanfolyam* vezetőjét említi. Abból azonban, hogy a *Feministák Egyesületének* javára, a *Zeneakadémia* nagytermében szervezett júniusi előadás plakátján (EDAR- dvh – p0004 – MOHA) a *Schubert* darab koreográfusa *Bertalan Vera*, ugyancsak arra következtethetünk, hogy a szerepcsere és a váltás (még ha esetleg azt is eredményezte) *nem* a térnyerést, nem a pozíciószerzést és nem *Bertalan Vera* kiszorítását célozta. Másról volt szó.

Maga így emlékszik vissza erre a néhány évre: „... valamelyik tanítványom felfedezett egy szép földszintes termet a Fehérvári útról nyíló *Bercsényi* utcában, amelyet ki lehetett bérelni napokra és órákra is. Mindezek egyszerre oldották meg első nyilvános tanításunk problémáját. Az volt ugyanis a nehéz-

13. „Eleinte eszembe sem jutott ... a mozdulatanyaggal iskolát kezdeni. Matematikusnak és filozófiai irónak ismertek és ismertem magamat is. Az akkori emberek elméjében szinte képtelenség volt ezzel egy mozdulat-vagy tánc-iskolát egyesíteni.” (*Dienes*, 1969, 32.)

14. *Vincze* (2015) szerint *Révész* először *Bertalan Vera* táncosa volt, majd „átpártolt” *Dieneshez*. A *Bertalan–Dienes* kapcsolat – talán – további tisztázásra, finomításra vár, *Révész* azonban nemcsak *Dienes* közvetlen rokona (*Dienes Barnabás* későbbi felesége) volt, Franciaországból való kényszerű hazatérése után egy ideig *Dienes*nél lakott (itt ismerkedett meg *Babits*sal), és elég életszerűtlennek tűnik, hogy közben *Bertalan Veránál* tanult orkesztikát. Hogy *Révész* korábban is folytatott mozdulatművészeti tanulmányokat, az a következő idézetből valószínűsíthető. „1914 nyarán *Dienes Barna* és *Révész Ilus* együtt volt Párizsban tanulmányúton. A világháború kitörésekor a franciák internálták őket. *Ilust* az év végén hazarendték, ám *Dienes Barnára* az a sors várt, amely a *Fekete kolostor* lakóit sújtotta. Ő a dél-franciaországi *Averyonban* raboskodta át a háborút. Csak 1919 nyarán térhetett haza. „... *Ilus* Pesten folytatta orkesztikai tanulmányait; egy ideig *Dienes Páléknál* lakott, majd albérletbe költözött ... *Babits* gyakori vendég volt *Dieneséknél*. Náluk ismerte meg *Révész Ilust*. Az ismeretségből szerelem lett.” (*Péter*, 1999, online változat lapszám nélkül). De *Dienes* visszaemlékezéseiben is szerepel, hogy 1913 nyarán Debrecenben a *Simonyi úti* családi házában kezdte tanítani *Révész Ilonát* és nővérét (*Dienes*, 1969. 32.).

15. Az előadás sikere akkora volt, hogy többször meg kellett ismételni.

ség, hogy én meg akartam maradni a nyilvánosság előtt elméleti embernek s a tanfolyamot el kellett látni teremmel, névvel, vezetővel. Egyszerre megvolt mind a három. A terem kapható lett, a mozdulatanyag nevéül alkalmas volt a görög torna vagy spártai torna elnevezés, *Bertalan Vera* pedig elvállalta, hogy a tőlem állandóan átvett mozdulatanyaggal tanfolyamot nyit a rendelkezésre álló teremben. A helyzet pillanatnyilag megoldódott: a nyilvános tanfolyam 1914 őszén megindult minden reklám nélkül egyszerűen a régi növendékekből és ismerőseiből származó tanítványokkal... Az 1916–17-es évben a tanfolyam... még mindig *Bertalan Vera* „görög tornáját” tanította. Annyira nem akartam táncosmesterként szerepelni a nyilvánosság előtt, hogy még 1915-ben is a Magyar Iparművészet július-augusztusi számában közölt... tanulmányomban... kiírtam, hogy a görög torna *Bertalan Vera* alkotása. Két év leforgása alatt azonban az órákon sok minden kiderült, a tanítványok tudták, hogy az orchémák nagy része tőlem származik. *Vera* kitűnő pedagógiai érzéke mellett sem volt hajlandó a rohamosan tovább növvő rendszer gazdája maradni, és a tanítványokban is valamiféle palotaforradalom szelleme ébredt. Így a tervbe vett vizsgaelőadásnak<sup>16</sup> nem volt cselekvő alanya, az iskolának nem volt tulajdonosa és a rendszernek nem volt neve. Másodszor is ott álltunk az iskola, a rendszer és a szerző megnevezésének problémája előtt...” (*Dienes*, 1969. 33–34.; 41–42.)

Az Értesítőben az áll, hogy *Dienes* tanítványainak „sürgető követelésére” engedett. Láttuk, a döntésben a külső nyomás erősen közrejátszott, véleményünk szerint azonban fontosabb, hogy a belső erőnek is utat engedve következett be a már említett lélektani fordulat. Az, amiről a Ráeszmélés a táncra c. írásában így ír: „Hatvanöt évvel ezelőtt, 1912 tavaszán tértem haza párizsi tanulmányutamról, tele filozófiával és tánccal. A College de France-on *Henri Bergson*t hallgattam, a Chatelet-ben *Izadora Duncant* bámultam. A háromévi filozofálás során a szabadon szálló gondolat intuitív varázsa, a három esti táncelőadáson a szabadon mozgó test esztétikai bővölete forrott össze bennem valamivé, melyet először *tagadni akartam, majd elismertem* (kiemelés B. Á. és F. M.), először görög tornának, majd orkesztikának neveztem, egy mozdulatrendszerre, mely később a tánc nyersanyagát, az emberi test összes mozdulatlehetőségeit kívánta feltárni, megvizsgálni, tudományos alapelvekre helyezni és művészi célokra használni.” (*Dienes*, 1977. 1.).

Arra, hogy folyamatról van szó, utal az is, hogy az orkesztika rendszere – ma úgy mondanánk – a tanítványaival közös műhelymunka során *formálódott*. Hogy a *szerezőség* ugyanakkor *Dienesé*, nem pedig *Bertalan Veráé*, kiderül abból is, hogy ő az, aki meglátogatja *Jászi Alice* és *Szentpál Olga* tanfolyamait, és ott bemutatja mozdulatrendszerét. „Hallottam – írja a már említett kéziratban –, hogy régi barátnőm, *Madzsar Alisz* (*Jászi Oszkár* húga) az én párizsi éveim

16. Az Urániában tartott előadásról van szó.

alatt a híres *Mensendieck* orvosnőnél járt és megtanulta a meztelen női test szépremintázásának a tudományát, sőt itthon már munkába is állott, hogy ennek az élő szobrászatnak eszközeivel harmonikus testalkatot teremtsen. Elmondtuk egymásnak mozdulati tapasztalatainkat és megállapítottuk, hogy mindegyikünk azt csinálja, amit a másik nem csinál. Én mint testszobrászt értékeltem *Aliszt*, de nem mint mozdulatszerzőt, ő pedig anatómiai álláspontról nem tudta értékelni a helyváltoztatásokból és vonaljátékokból származó mozdulatalakítást.

Később hallottam, hogy *Stricker Olga Wilke Lottéval Dalcroze*-tanfolyamot nyitott *Olga* édesapjának szép tágas szalonjában. Ők is érdeklődtek a magammal hozott görög mozdulatanyag iránt. Elmentem óráikat megnézni és mutattam is nekik egy-két *Duncan*-féle mozdulatot. *Olgának* arra a megjegyzésére emlékszem, hogy a termen végigfutó mozdulatokban a profilsík fenntartása és dinamikus visszatérése lepte meg legjobban. Ebből a megjegyzéséből és az órán bemutatottakból is láttam, hogy a *Dalcroze*-féle nevelés valóban mozdulatembereket<sup>17</sup> termel. Nekem viszont *Dalcroze* mozdulati ritmusrajzolása tetszett, amit később használtam is az időtagolás érzékeltetésére (*Dienes*, 1969. 24–25.).

## Az Orkesztika Iskola működése

Az orkesztika *iskolaszerű* működésének kezdete az 1917–18. tanévhez köthető. Az általunk rekonstruált narratíva értelmében az Orkesztikai Iskola közvetlen előzményét a *Bertalan Vera* Fehérvári úton,<sup>18</sup> majd 1915-ben és 1916-ban a Művészet és Művelődés Egyesület Ferenc körúti termében tartott tanfolyamai jelentik, illetve azok a vasárnapi délutáni foglalkozások, melyek az egyik tanítvány, *Markos György* édesanyjának szalonjában folytak, és melyeknek fő célja a régi tanítványok továbbképzése volt. Ezekben a foglalkozásokon alakult tovább a *Bertalan Vera* által tanított mozdulatanyag, miközben a tanítványok maguk is komponálni kezdtek. A közös munka inspiratív légkörében mintegy a rendszer majdnem „ellenállhatatlan” továbbfejlődése révén nyert formát az orkesztika (kezdetben hármas tagozódású) rendszere, és vált *Dienes* számára kikerülhetlenné az azt megalapozó tudományos elmélet kidolgozása.

Az 1917–18. tanévre készen állt az *orkesztikai tananyag*, valamint a *tehetséggondozás*, a *művész- és tanárképzés* komplex rendszere. Az iskola a már említett Ferenc körúti épületben három plasztikai, egy ritmikai és egy mimikai tanfolyammal indult. A *Plasztikai osztály* csoportjait *Dienes Valéria*, valamint

17. A *Dalcroze* tanítás ebben az írásban másként jelenik meg, mint az első *Dienes* tanulmányban. A változás oka nyilván nemcsak a két írás közt eltelt több mint öt évtized, az elemzésre azonban ebben a rövid tanulmányban nincs mód.

18. *Dienes* maga is részt vett ezeken az órákon, amik egyébként *Dienes* 1969-es visszaemlékezése szerint a Bercsényi utcában voltak.

Révész Ilona mellett az ugyancsak Dienes tanítvány, Mirkovszky Mária vezette. A haladó, Ritmikai és Mimikai osztály/csoport vezetője Dienes volt, aki ugyanakkor a plasztikai és a ritmikai képzés mellett létrehozott egy külön képzési formát is tehetséges növendékek számára, ez utóbbiakkal Markos György foglalkozott.<sup>19</sup> Az Értesítőben *Technikai továbbképzőnek* nevezett csoport tantervében sajátos művészi szempontok alapján kiválasztott, a mozdulatok tökéletesítésére, táncszerzésre és improvizációra felkészítő gyakorlatok szerepeltek. A mimikai osztály a *Mesteriskola*<sup>20</sup> keretei közt folyó tanárképzést készítette elő, a növendékek a pedagógia gyakorlat részeként rendszeresen közreműködtek az alsóbb osztályok tanításában, hospitáltak és önállóan is tanítottak, mint a már említett Markos György, Révész Ilona és Mirkovszky Mária.

Az első év ellenére meglehetősen differenciált iskolai szervezet részeként a felsorolt csoportokon kívül felnőttek és gyerekek számára szervezett magánkurzusok, magánórák és nyári tanfolyamok működtek. Valamennyi az Orkesztikai Iskola szervezeti rendjébe épült, ahogyan Bertalan Vera, az intézményről levált és önállóan működő tanfolyama is, mely „... az egyetlen iskola, melyben orkesztikai *előképzettség* szerezhető.” (*Értesítő*, 1918. 6.).

A magánházaknál tartott tanfolyamok mindegyike kezdő (spártai torna/plasztikai) kurzus volt, a Károlyi palotában gróf Mikes Árminné, majd gróf Hallér Györgyné lakásán (Izsó u. 5.) Dienes tanított, a résztvevők 10-16 éves lányok voltak. Mirkovszky saját lakásában külön csoportot vezetett, ugyanakkor Dienes és Mirkovszky együtt dolgoztak a gróf Széchenyi László Andrássy úti palotájában szervezett gyermektanfolyamokon, az egyikén 3-5, a másikon 9-10 éves gyerekek vehettek részt. A magánórákat Révész és Mirkovszky, a kereti tanfolyamként hirdetett szünidei gyakorlócsoporthoz Révész Ilus tartotta, szintén saját lakásán.<sup>21</sup>

A tanárok érdekeihez és a jelentkezők igényeihez alkalmazkodó, *rugalmas iskolai szervezet* alapját világos és *pontos szabályok* alkották. A növendékek csoportba sorolását, a tanfolyam árát és felügyeletét illetően más-más szabályok vonatkoztak az iskolai órákra, a magántanfolyamokra és a privát órákra. Az iskolai tanfolyamokon kizárólag az igazgatóság dönthetett arról, hogy ki milyen csoportba kerül, a magántanfolyamok esetében (akár az iskola helyiségében, akár magánlakásokon tartották őket) csupán a létszámot korlátozta: a csoport nem lehetett 12 főnél nagyobb. Legdrágábbak az iskolai kurzusok voltak, legolcsóbbak a magánórák, ezeket azonban a színvonal biztosítása érdekében az igazgatóság megbízottja ellenőrizte.

19. A tanítványoknak vállalniuk kellett az iskola bemutatóin, előadásain való nyilvános részvételt.

20. A szóban forgó tanévben a Mesteriskola még nem működött.

21. A következő tanév a szeptemberi évnnyitó előadás után október 1-jén új helyszínen, a Vigadóban kezdődött. A terjedő spanyolnátha miatt azonban rövidesen be kellett zárni az iskolát, és a kutatás jelenlegi szakaszában egyelőre nem tudjuk, hogy az 1918–19-es tanévben folytatódtak-e a tanfolyamok. Az 1919–20. tanév újabb változást hozott, Dienes átadta a vezetést Mirkovszky Máriának.

Az iskola működésének szerves részét képezték a *nyilvánosságot* teremtő előadások. Az 1917–18. tanévben<sup>22</sup> az oktatást öt előadás egészítette ki, ami mind a tavaszi félévben volt. Az öt előadásból kettőt a Károlyi palotában, a magánkurzusok helyszínén tartottak, egyet a Zeneakadémián, egyet az Urániában és egyet a *Bárdos Artúr* vezette Belvárosi Színházban, ahol az „Orchesztikai Társasággá” egyesült művésznövendékek mutatkoztak be modern színpadi beállításban, ornamentikai és lírai táncokban, szöveges és zenés pantomimokban.” (*Értesítő*, 1918. 7.) Az iskolának 1918-ban még két bemutatója volt, az egyik egy szeptember végi tanévnnyitó Tánccmatiné. Előtte, szeptember 20-án, *Dienes Mirkovszkyval*, *Révesszel* és *Markos Györggyel* együtt maga is fellépett Belgrádban. Előadásuk a szeptember 15-én nyílt belgrádi magyar képzőművészeti kiállításához kapcsolódott, és elképzelhető, hogy nem volt teljesen független a *Károlyi*-kormány delegációjának (*Linder Béla*, *Jászi Oszkár*, *Hatvany Lajos*, *Bokányi Dezső* és *Csernyák Imre*) *Franchet d’Esperay* francia tábornokkal folytatott novemberi fegyverszüneti tárgyalásaitól sem. 1919 márciusában *Dienes* és tanítványai Bécsben szerepeltek. Ezt egy decemberi program követte, amelyen ismételten az Orchesztikai Társaság tagjai táncoltak. Ebben az időszakban közvetlenül *Dienes* nevéhez még egy előadás fűződik, a *Mese a királykisasszonyról*, aki sohasem nevetett (szövegkönyv, koreográfia: *Dienes*, zene: *Kósa György*) című pantomim 1920. évi bemutatója,<sup>23</sup> 1919 szeptemberétől ugyanis *Dienes Mirkovszky*nak adta át az iskola vezetését, majd néhány hónapon belül számos barátjához hasonlóan elhagyta az országot, és gyerekeivel együtt Bécsbe emigrált. Ezzel *Dienes* életének és az Orkesztikai Iskolának egy jelentős szakasza lezárult,<sup>24</sup> ahogyan részben véget ért az a korszak is, amiben formát öltött.

## Az Orkesztika mozdulattudományának kialakulása

Az Orkesztika (Orcheologia) nevű mozdulatrendszer<sup>25</sup> (vagy más néven a *Duncan-Dienes* féle mozdulatrendszer), mint új tudomány – *mozdulat* tudomány, az emberi mozdulatok és helyzetek elemzésén alapul és a mozdulat tör-

22. A korábban felsoroltakon kívül az 1917–18. tanévet megelőzően egy előadásról van tudomásunk, az 1916-ban bemutatott vizsgaelőadásról (Modern Színpad), amit még *Bertalan* neve fémjelez.

23. Az előadásokra vonatkozó pontosító adatok a *Fenyves Márk* által összeállított katalógusból valók (dvh-opusz- katalógus-MOHA).

24. Problematikus, egyben a korszakolás nehézségeit is tükrözi az a kérdés, hogy miként tekintünk a *Dienes* hazatéréséig tartó időszakra, mely alatt *Mirkovszky Mária* és férje *Detre Szilárd* tartották fenn, szervezték és működtették tovább az iskolát. A *Dienes*-iskola első szakaszának utóéletét lássuk benne, vagy átmeneti korszaknak fogjuk fel, melyből/mely után újabb iskolák jöttek létre?

25. Az itt adott rendszer-összefoglalás alapját *Fenyves Márk Dienes Valéria* rendszertani írásait feldolgozó munkái, illetve a *Dienes Gedeon* (az iskola még 2005-ig élő rendszertani tanára) elvi iránymutatásával, a vele közösen folytatott teoretikus feldolgozás és fejlesztés tapasztalatai képzik. Ahol konkrét forráshivatkozás adható, ott jelöljük.

vényszerűségeit foglalja rendszerbe. A *dienesi* értelmezés szerint röviden a szükséges és elégséges minimum a mozdulat vizsgálatához így néz ki: az emberi test mozgása térben megy végbe, időben történik, erőt vesz igénybe és jelentése van. Ennek megfelelően rendszertanának tagozatai (fejezetei) a tér (plasztika), idő (ritmika), erő (dinamika) és jelentés (ebben a korai periódusban mimika, később Babits javaslatára szimbolika).

*Dienes* megkülönbözteti az élettelen anyag mozgását, amelynek csak oka van, de célja nincs, az élőlény mozgásától, a mozdulattól, amelynek célja is van, sőt jelentése is lehet: ezért használja *Dienes* szerzőként a *mozdulatművészet* szót a mozgásművészet helyett.

A plasztikában a testet geometriai modellel helyettesítjük, mozdulat-fantomnak tekintjük, ami testegységekből, vagyis vonalakból, és az ezeket összekötő forgópontokból áll. (Ennek a rendszertani fogásnak a célja a szemléleteség és a vizuális percepció alapuló tanulásnak az erősítése.) Ezt a mozdulat-fantomot (vonalbabát) ruházzuk fel elsődlegesen a mozdulat tapasztalati úton megismerhető mozdulattereivel, és természetesen a gyakorlat során mindazzal a tudással, melyet az emberi testről megszerezhetünk. A plasztika különbséget tesz a helyzetek, a helyzetváltoztatás (relatív kinetika) és a helyváltoztatás (abszolút kinetika, régebben transzlatika) között.

A ritmika, mint időtagolás elválasztja egymástól a mozdulati, a zenei és a nyelvi időtagolást és mintázást. Vizsgálódásának tárgya a mozdulati tartam időtermelő, időmintázó természete.

A dinamika energetikai hullámokkal magyarázza az izomerő és a gravitáció viszonyának változásait, azok mennyiségét, minőségét, összefüggéseit, és viszonyát a pszichével. Ebben a fejezetben egyesül az elmozdulásformák (terepen való térnyerésre szolgáló mozdulatok) téri és időbeli természete, az ebből fakadó speciális dinamikai gyakorlat is.

A szimbolika a mozdulat művészi alkalmazásának műfajaival, a mozdulat-költészet (poézis) formáival, a mozdulatok társadalmi funkciójával, tehát a közléssel, a kommunikációval foglalkozik, vagyis az előadói kifejezés (expresszivitás) és a nézői befogadás (receptivitás) viszonyával. *Dienes* ezt a viszonyt vizsgálja a szimbolika fejezetén belül, és azt meghaladva az Evologika és az Opusz elméleteivel kilépve az általános valóságba, azt *világlátásnak* tekinti.

*Dienes* kiindulása a legtermészetesebb módon, a hétköznapi ember számára is értelmezhető, geometriai alapú elindulás, mely a *vizuális percepció* mozdulati szempontú elsődlegességének felismeréséből fakad. Megközelítése ebből következőleg újító, hiszen a tánc a mozdulat értelmezésekor nem a szokásos színházi, zenei, testkulturális vagy anatómiai indulópontokat választja. Ennek következtében *Dienes* egy új, komplex, a mozdulat valódi természetéből fakadó valóság feltérképezésére indulhatott el: megkezdődött egy új tudományterület kidolgozása.

A duncani gondolatok a test szépségéről, a sokszög elmélet és a természet-szerűleg kialakuló dinamikus egyensúly keresésének elve (úgynevezett „anti-gravitációs egyensúly”, mely a profil sík felé törekvésben nyilvánul meg), néhány helyzet (póz), karrajzok és az öntudatlan kialakuló, terepen való elmozdulás, valamint a zeneiségben a mozdulat által termelt ritmus gondolata mindaz, amit *Dienes* útravalóul 1912-ben hazahozott, és ami az orkesztika kialakulását inspirálta.<sup>26</sup>

*Dienes* a *Raymond Duncan*-féle ösztönösségben felfedezett, legáltalánosabb mozdulati megnyilvánulásként tekintett emberi járást, vagyis annak legkisebb szegmensét – a lépő elemet – választja rendszere alapeleméül. Ezzel együtt kijelöli a dinamikus és statikus egyensúly fogalmi megkülönböztetését, és két „motoplánban”, síkrendszerben, az úgynevezett kétkomponensű rendszerben<sup>27</sup> kezdi el a mozdulat térbeli vizsgálatát, megteremtve ezáltal a természetes mozgások funkcionalista szemléletű analizisének elvi alapját.

A filozófiai szemlélet, az elementarista megközelítés, az analitikus vizsgálódás, a lehetőségek, általános viselkedések számbavétele, az ebből következő szintézis okán megkerüli a tánc és mozdulatok rendszervizsgálata során alkalmazott esztétikai alapú redukciót, és így valóban stílusoktól való mentességre törekszik. Nevesített célja egy *általános mozdulatrendszer* létrehozása. Mozdulattanával keretrendszert épít a mozdulati viselkedések általános és speciális értelmezéseikhez, ha úgy tetszik, közös nyelvet a mozdulatról bármely tudományterületen folyó diskurzushoz.

Mozdulatrendszerében is vallja, az emberség, az egyéniség eszményeiből fakadó *szabadságot*. Fogalmait a természetes, a normális, lehetséges tapasztalati valóságok szerint rendezi. Rendszere fel- és beismeri a nem tudatos, a tudat kontrollja nélkül zajló viselkedéseket, és az elemzéseket a funkciók mentén, az érzetek intuitív szabadságáig vezeti. Ebből következőleg a tér objektív fogalmaitól és lehetőségeitől a szimbolikáig haladva egyre nagyobb teret hagy a szubjektív, egyedi olvasatok, megélések számára. Egyfajta inspirátorként a nagy összefüggésekről gondolkodtat, helyet-teret-tartamot hagyva a *teremtő képzelet* számára. Egyik legfontosabb ideája a *természetesség*, melyet a funkciókban, azok megtapasztalásában talál meg. Felismerése a *mozdulat* – mint *kommunikációs forma* – nyelv-előzetessége, ősi, alapvető kommunikációs szerepe, mely ősempátiánkból fakad. Ebből következőleg a mozdulatot az ember és ember közötti alapvető kommunikáció erőterében zajló szimbólumrendszerként fejt ki. A rendszer a *tapasztalat valóságára*, annak *érzeteire, élményértékűségére* épül. Az elmélet és gyakorlat szimbiózisa ezáltal szétválaszthatatlan,

26. Forrás: még azonosító nélküli dokumentumok – MOHA 1. ún. „fekete jegyzetfüzetek” és a „*Duncan*-féle mozdulatanyagok jegyzete”.

27. Profil- (természetes síkrendszer, dinamikus egyensúly) és Frontál- (mesterséges síkrendszer, statikus egyensúly) Plasztika.

csak elméleti értelmezése, spekulatív megközelítése nem vezet, vezethet eredményre.

*Dienes Valéria* iskolája valódi szellemi, művészeti és pedagógiai *műhely* volt. Az volt az Orkesztika mozdulattudományának teoretikus és praktikus szülőotthona. Egy közösségi műhely, ahol a közös gyakorlat szülte problémák megoldásai egyetlen elméleti rendszer fejlődéséhez járultak hozzá.<sup>28</sup>

Az „ortodoxnak” is nevezett (1912 és 1919 közötti) korszak végén még csak az ún. profil és en-face (frontál) plasztikák gyakorlatai fejlődtek ki, a kezdeti rendszertant a ritmika és dinamika fejezetek után negyedikként a mimika zárta. Ekkor alakultak ki az orcheográfiának, az orkesztika mozdulatírás-rendszerének alapjai (*Fenyves*, 2001). A korábbi kutatási szakaszban, a teljes rendszer-tani alapok kialakulását 1925-re tettük. A jelenlegi kutatás szerint az orkesztika egységes rendszerének kialakulása erre a korai szakaszra tehető. Ma, a 2001 óta feltárt dokumentumok alapján már sokkal árnyaltabb korszakolásra van módunk. Az első tapasztalatoktól (1912) az iskolai első bemutatkozásáig terjedő időszak (1917. április) ismerkedés volt a mozdulattal, a *Raymond Duncantól* hozott természetesség jegyében telt, ahol a gyakorlat kivirágzik (a gyakorlat szüli a gyakorlatot), és mint a laboratóriumi kísérletek, termelik az elmélet születéséhez szükséges tapasztalati anyagot. Ez a korszak két nagyobb fázisból áll: az elsőben a gyakorlat termelte fogalmak kialakulása érhető tetten, a másodikban az azok összefüggésrendszerére való fókusz a jellemzőbb, amit az egyre gyakrabban tartott elméleti ismertetések segítenek.

*Dienes* – ahogyan korábban említettük – a Magyar Iparművészetben *Művészet és testedzés* címen megjelent tanulmányában a korabeli „tornákat” jobb híján a *művészi sport* kategória alá sorolja. (*Raymond Duncan* elgondolásában ritmikus torna volt az általa tanított görög torna, ez a kifejezés volt egyébként a leginkább elterjedt a korabeli mozdulati törekvésekben.) Ebben az időben *Dienes* saját megfogalmazása szerint sem voltak még kiérlelt fogalmai arra a valóságszeletre, amit felfedezett. Nem voltak szavak még megnevezni mindazt, amit magával hozott Párizsból. Nem vették körül olyan bevett tudományos fogalmak, melyek a gyakorlaton túlmutatva a táncról (és általánosabb értelemben a mozdulatról) az elmélet síkján rendszerezési lehetőséget adtak volna annak az új mozdulati-gondolati centrumnak, mely a századforduló utáni első évtizedekben Európa-szerte a figyelmet a mozdulati világ varázsába csalta.<sup>29</sup> Ez a rendszerezés és fogalomalkotás *Dienesre* várt.

Az említett cikkben *Dienes* már különbséget tesz a *Raymond*-féle „tornaanyag” és az akkor *Bertalan Vera* nevéhez kötött modernista tánc gyakorlata

28. Az iskola megszűnése után a rendszertan az itt szerzett évtizedes tapasztalatokra hagyatkozva fejlődhetett (a mai iskola is hasonlóan működik). A több egymásra épülő fejlődési korszakban a művészet, a pedagógia és a tudomány otthonaként működő „laboratórium” lett tehát az Orkesztika Iskola (tanfolyam, társaság, intézet, iskolahálózat). Ezek teljes kifejtése egy későbbi tanulmány tárgya lehet.

29. *Lában* is ekkor kezdte el a nagyobb rendszerezést.

közt. Ez az első rendszerezésből következő megkülönböztetés és egyben tájékoztatás arról, hogy a budapesti „iskola” túlhaladta a *Raymond*-féle gyakorlatot. Három évvel később az elmélet születését így összegzi: „Nem teoretikus elgondolásokból indultam ki, mikor mozdulat-művészetünk első vonalait megrajzoltam, minden művészi szabályunk és tudományos törvényünk mozdulatainkból fakadt. ... mert minél inkább készen van valami, annál kerekébb elméletbe foglalható, csak az alakulás, a születés nem túri a teóriát. ... Kell tehát valamely használható mozdulat-kincset rögzíteni s ezt a mozdulat-kincset az emberi test mozgástörvényei fogják meghatározni...” (*Dienes*, 1918. o. n.).

Az 1917-től 1919-ig tartó időszak törvénybefoglalói-kodifikációs korszak. Az orkesztika mozdulattana a sűrű évtized legsűrűbb éveiben, az iskola legtermékenyebb művészi munkája, a folyamatos előadások és bemutatkozások mellett íródik. Az 1917 áprilisától 1918 januárjáig tartó periódusban alakul ki a motoplánosnak nevezett, de még dinamikai fejezet nélküli rendszertan és a táncírásrendszer, 1918 végére pedig készen áll a teljes rendszertan minden lényeges pillére.

Az 1918. januári állapotról *Dienes Hans Brandenburg*nak<sup>30</sup> írt levelében ez áll: az orkesztikát „... eddig csak Budapesten ismerik az utolsó télen tartott előadásainkból, írásban még nem ismertettem sehol, most készítem első rövid, könyv alakú összefoglalását... (*Dienes*, 1918. 1.). Az ekkori rendszertan szerint 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. 4.).

A lejegyző rendszerről, melynek létrehozása (*Dienes Pál*, valamint a tanítványok, *Detre*, *Mirkovszky*, *Markos* közreműködésével) valódi közösségi munka volt, *Dienes* a következőket írja *Brandenburg*nak: „Ezen a téren azt hiszem, sikerült valami *végleges*et alkotnunk. Feljegyezni valamit, hacsak nem akarunk minden fejlődésre képtelen jelekkel élni, orkesztikai hieroglifákkal, melyek nem elemzik a leírni valót, csak odarajzolják”. Majd hozzáfűzi, hogy fejlett, modern szemléletű, tudományos munkára is alkalmas notációs rendszert létrehozni „csak teoretikus elemzés alapján lehet, Mozdulat-elmélet nélkül nincs orcheográfia.”<sup>31</sup> (*Dienes*, 1918. 11.).

A korábban 1919-re datált írásrendszer, az Orcheográfia tehát már 1917 végére elkészült, de a mozdulattudomány és az iskola fejlődését az emigráció és a „vándorévek” megakasztották. Ahogyan *Dienes Valéria* maga is feljegyezte több, még feldolgozatlan kéziratára: „*Eddig jutottunk*”.

30. Az európai modern tánciskolák és rendszerek egyik első összefoglalása kapcsolódik *Hans Brandenburg* nevéhez, aki ezeket többször megjelent könyvében ismerteti.

31. Jelentése: mozdulat-írás (táncírás).

## Szakirodalom

- Az Orkesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesítője* (1918. ifj. Markos György szerk.). Budapest. (EDAR-dvh-list00 005 – MOHA-MOZDULATMŰVÉSZE-TI GYŰJTEMÉNY (Orkesztika Alapítvány – MOHA-Mozdulatművészek Háza – Magángyűjtemény, a továbbiakban MOHA)
- Dienes Valéria (~1942): *A Mozdulat*. Kézirat. (A Plasztika profil tagozata c. könyv egyik kézírata. (EDAR- dvh-list00 028\_1 – MOHA)
- Dienes Valéria (~1974–1976): *Életrajzi vázlatok*. Kézirat. (EDAR- dvh-rendezetlen, spirálfüzet- leltári szám nélkül- MOHA).
- Dienes Valéria (1915): *Művészet és testedzés. Magyar Iparművészet*, 5. 225–237.
- Dienes Valéria (1918): *Levél Hans Brandenburgnak 1918*. Kézirat. (EDAR- dvh-list00 042- MOHA)
- Dienes Valéria (1969): *Orkesztika 1912–1918. Raymond Duncannál*. Kézirat. (EDAR- dvh-list00 043- MOHA)
- Dienes Valéria (1977): *Ráeszmélés a táncra. Táncművészet*, 1. 1–3.
- Dienes Valéria (2000): *A Plasztika Profil tagozata*. Mozdulatművészeti sorozat (I.). Duncan-Dienes Füzetek. 1. Orkesztika Alapítvány, Budapest.
- Dr. Dienes Gedeon (1996, szerk.): *Orkesztika Mozdulatrendszer*. Planétás Kiadó, Budapest.
- dr. Dienes Valéria előadását kísérő orkesztikai bemutatások* c. előadás plakátja (Zeneakadémia, 1917. jún. 11. – EDAR-dvh- p0004 -MOHA)
- Fenyves Márk (2001, 2005, szerk.): *Az Orkesztika Iskola története képekben*. Dr. Dienes Valéria írásaiból válogatta Fenyves Márk. Mozdulatművészeti sorozat (II, VII.). Duncan-Dienes Füzetek. 2. Orkesztika Alapítvány, Budapest.
- Fenyves Márk (2012): *Mozdulatművészet 2012* (2 kistanulmány) – Berczik Iskola – Berczik Sára és Dienes Iskola – Dienes Valéria. URL: [http://issuu.com/orkesztika/docs/fenyves\\_m\\_\\_rk\\_-\\_mozdulatm\\_\\_v\\_\\_szet\\_/1](http://issuu.com/orkesztika/docs/fenyves_m__rk_-_mozdulatm__v__szet_/1) Utolsó letöltés: 2015. szeptember 5.
- Fenyves Márk (2013): *Orkesztika és Dr. Dienes Valéria, Berczik Sára és a Berczik iskola*. In: Beke László, Németh András és Vincze Gabriella (szerk.): *Mozdulat*. Gondolat Kiadó, Budapest. 177–190.
- Gáspár Ferenc (é. n.): *A belgrádi magyar képzőművészeti kiállítás, 1918*.
- Péter László (1999): *Azonosíthatatlan személy*. *Kortárs*, 11. URL: <http://www.epa.hu/00300/00381/00030/peterl.htm> Utolsó letöltés: 2015. szeptember 5.

Vincze Gabriella (2013): A magyar mozdulatművészet előzményei. *Enigma*, 76. 14–37.

Vincze Gabriella (2015): *A magyar mozdulatművészet története és néhány motívumának nemzetközi párhuzama*. Doktori disszertáció. URL: <http://www.doktori.hu/index.php?menuid=193&vid=14876> Utolsó letöltés 2015. szeptember 5.