

ÖTLETEK A TÁNC TEXTOLÓGIAI ELEMZÉSÉHEZ

KÖNCZEI CSILLA

„Egy nép kultúrája szövegek együtteseként fogható fel. Ezek a szövegek maguk is további szövegekre bonthatók le, amelyeket az antropológus azoknak a válla fölé hajolva próbál kiolvasni, akik ezeket a szövegeket ténylegesen birtokolják.”¹

(Clifford Geertz)

Bevezetés

A kultúra antropológiai vizsgálata maga is egyfajta sajátos(an lehetetlen) szöveg-elemzés. Szövegelemzés, hogyha a kultúrát multimediális kommunikátumok (szövegek/textusok) rendszerének fogjuk fel.

Sajátos(an lehetetlen), mivel:

minden kulturális közösség sajátos kommunikációs közegeket (médiumokat) alakít ki, s ezért nem alkalmazhatunk semmilyen előre definiált kategóriarendszert ezekre nézve. Az egyes médiumok ugyanis jellegükben, minőségükben nagyon különbözhetnek egymástól, még hogyha kommunikációs csatornáik azonosak is.² A kultúra vizsgálata így elvileg csak konkrét (multimediális) szövegek elemzéséből indulhatna ki; és mivel:

az antropológus általában külső megfigyelő marad, más kultúrák vizsgálatánál (ez a más kultúra lehet akár saját kultúrájának egy réteg- vagy szubkultúrája is) ráadásul egy kulturális „outsider” is, aki arra a lehetetlen dologra vállalkozik, hogy levetkőzze a maga sajátos etnocentrikus látásmódját, és belülről próbálja megragadni a vizsgált kulturális közösség fogalmait, kategóriáit.³

A „szöveg interpretációja” így antropológiai szemszögből amolyan az „interpretáció interpretációja” kellene hogy legyen, tehát

a kulturális szövegek antropológus kutatója a szövegek funkcionális beágyazottságának a kommunikációs-specifikus interpretációjára vállalkozik, ahol az elemzés során a (szöveg)alkotó, -befogadó sajátos fogalmi kereteit próbálja megragadni a szöveg szociokulturális kontextusának a figyelembevételével.⁴

Mivel az elemzés során a kutató maga is a szöveg befogadjává válik, és nem rázhatja le magáról előítéleteit, ismereteit, érzéseit, legalább tudatosítania kell, hogy ezek korántsem azonosak azoknak az ismereteivel, érzéseivel stb., akiknek az adott kommunikátum valóban szól, és így „illetékes” befogadói a szövegnek. A lehetőségekhez mérten erről az „illetékes” befogadásról kellene fogalmat alkotni.

És mivel ez egy lehetetlen vállalkozás tárgyát képezi, mint minden szövegelemzés,

minden kultúraelemzés is, egy szubjektív szöveginterpretáció marad: egy a lehetséges sok közül.

A fentiekből az is következik, hogy az az intuitív tudás, amit mi, akik egyfajta nyugat-európai típusú kultúrán nőttünk fel, a táncról alkotunk, nem terjeszthető ki a különböző kultúrákban táncnak (vagy nem táncnak) nevezett kommunikátumokra. A különböző kultúrájú népeknek ugyanis nagyon különböző fogalmaik lehetnek a „táncszövegekről”.

A kulturális különbözőségek miatt tehát nagyon nehéz lehet a táncot egyetemes érvennyel definiálni.

A tánc kutatás tárgyának egyik lehetséges megközelítési módja egy olyan általános fogalmi keret bevezetése, ami egységes szempontokat ad az egyes konkrét (tánc) kommunikátumok elemzéséhez. Ez a fogalmi keret annyira általános kell hogy legyen, hogy segítségével bármilyen kultúra „táncait” modellálni lehessen. Egy ilyen lehetséges keretet nyújthat a multimediális szemiotikai textológia, amennyiben ez a tudomány az általános humán kommunikációval kíván foglalkozni.

A dolgozat további része azokat a kérdéseket és ötleteket tartalmazza, amelyek egy antropológiai szemléletű tánc kutatással mint a multimediális szemiotikai textológia részével kapcsolatban vetődtek fel bennem.

A kérdések a következő góckba csoportosíthatók: A) olyan kérdések, amelyek a táncsal mint a kinezikus szemiotikai textológia kutatási témájával kapcsolatban merülnek fel; B) és olyanok, amelyek a táncsal mint a multimediális szemiotikai textológia kutatási témájával kapcsolatban tehetők fel.

A)

1. Hogyan lehet a különböző táncos jelrendszereket szemiotikai rendszerként elemezni, azaz hogyan ragadhatók meg ezekben a jelrendszerekben az általános humán kommunikációra érvényes működési törvények?

2. Hogyan lehet elemezni a táncon kívül létező többi kinezikus jelrendszert, hogyan viszonyulnak ezek a rendszerek egymáshoz és a tánchoz?

3. Mi(k) az(ok) a fő jegy(ek), ami(k) megkülönbözteti(k) a táncos jelrendszereket a többi kinezikus jelrendszertől, azaz mi(k) az(ok) a fő intenció(k), ami(k) a táncos szövegeket táncalkotásokká teszi(k)? Milyen összefüggések vannak a táncok, az egyéb kinezikus jelrendszerek és a természetes mozgás között? Milyen lényegi szempontokat kell figyelembe venni a táncszövegek elemzésekor?

4. A kinezikus notációs rendszerek mennyiben segítik elő, illetve mennyiben befolyásolják a táncszöveg interpretációját? Egyáltalán, hogyan viszonyul a tánc notációja annak fizikai arculatához?

B)

1. Milyen analógiák vannak a táncos jelrendszerek és más, nem kinezikus jelrendszerek között (különös tekintettel a verbális nyelvre), az összehasonlító elemzésekkel milyen pánszemiotikai jegyek fedezhetők fel?

2. A multimediális kommunikátumokban a tánc milyen más médiumokhoz kapcsolódhat, és hogyan?

A kérdések

A)

1. Ha a „táncnyelveket” szemiotikai rendszerként akarjuk elemezni⁶, tudnunk kellene, hogy ezek a „nyelvek” milyen elemekből állnak. A kérdés részben a szövegek szegmentálására vonatkozik, azaz arra, hogy mi számít egy jelentésegységnek a különböző táncnyelvekben, részben pedig a jelek minőségére.

A táncszövegek szegmentálása több szempontból is problematikus. Egyrészt nem egyértelmű, hogy az összes táncnyelv diszkrét jelekből áll, bizonyos táncok valószínűleg „összefolyó”, nem elhatárolható elemi egységekből épülnek fel.⁷ Ezért nem minden esetben szerencsés a táncszövegeket a verbális nyelv analógiájára szegmentálni.⁸ (A mondat—szó—hang mintájára.)

Másrészt mivel a tánc kompozicionális elemei többnyire nem verbalizálható jelentésegységek, és ezek az elemek a konvencionáltság nagyon különböző fokain állhatnak, nemigen van módunk ellenőrizni, hogy saját szegmentációnk mennyire vág egybe a táncos saját szegmentálásával. A szegmentáció ezért interpretáció kérdése. (A 3. pontban ennek a kérdésnek más vetülete is felmerül.)

A táncos jelrendszereket szimbolikus jelrendszereknek foghatjuk fel, amennyiben a jelek alkotását és használatát konvenciók szabják meg⁹. További vizsgálat tárgyát képezik az olyan kérdések, mint: beszélhetünk-e a táncok esetében a tisztán szimbolikus jeleken kívül más minőségű jelekről, azaz beszélhetünk-e ikonikus, illetve indexikus jelekről például a pantomimikus-mimetikus, illetve az úgynevezett expresszív jellegű táncoknál. Tehát milyen tartalma van annak a megkülönböztetésnek, amit az úgynevezett absztrakt vagy „tisztá” táncok és más jellegű táncok között szoktak tenni?

A szemantika kérdéskörébe tartoznak a jelentéskonstituálás problémái is. Egyáltalán mit érthetünk jelentésen a táncok esetében? Bár a legtöbb táncnak valószínűleg pusztán nem verbális jelentései vannak, léteznek olyan táncok, amelyeknek igenis lehetnek verbális jelentései is (például a klasszikus indiai táncoknál előfordulnak olyan táncmotívumok, amelyeknek kodifikált verbális jelentései vannak¹⁰), továbbá a nem verbális jelentéseknek is lehetnek verbalizálható részei.¹¹ Minden verbalizáció, ami a táncosoktól, táncalkotóktól származik, fontos lehet konceptualizációjuk megismerésére nézve.

Ha a táncokat szemiotikai rendszereknek fogjuk fel, más kérdést is feltehetünk. Meddig húzódnak egy táncos szemiotikai rendszer határai, azaz mi számít egy rendszernek? (Vagy ha a kérdést a verbális nyelv analógiájára képzeljük el, mi számít egy nyelvnek?) A vizsgálat természetesen itt is csak konkrét tánckommunikátumok elemzéséből indulhat ki, nem alkalmazhatunk ugyanis külső (földrajzi, a verbális nyelv használatát illető stb.) kritériumokat. Egyáltalán nem biztos például, hogy a verbális nyelvi közösségek törvényszerűen egybeesnek egy táncos jelrendszer használóinak a közösségével. Mivel a tánc a nem verbális kommunikáció eszköze, meglehetnek a maga sajátos, a verbális nyelvi közösségektől eltérő kommunikációs közösségei.

A konkrét szövegek elemzéséből vonatkoztathatjuk el azokat az elveket is, amelyek egy-egy táncos szemiotikai rendszert működtetnek. Meg kell különböztetnünk a táncok kompetencia és performancia szintjét. A statikus strukturális elemzéseken túljutva, kérdéseket kellene feltennünk a táncos alkotással, a táncos gondolkodással kapcsolatban, azaz az egyes rendszerek működésével kapcsolatban. Meg kellene tehát alkotni a különböző táncos szimbólumrendszerek grammatikáit. Ehhez azonban a jelek

közötti strukturális viszonyok vizsgálatakor különbséget kellene tennünk a szintagmatikus viszonyok (amelyek a kommunikációs folyamatnak az idődimenziójában hatnak) és a paradigmikus viszonyok között (amelyek mintegy időn kívül léteznek a táncos kompetenciájában)¹². A különböző paradigmák felállításával talán többet tudhatunk meg az egyes elemek közötti logikai viszonyokról, ami a tánc megismerésén kívül az általános emberi gondolkodásról alkotott tudásunkra nézve is érdekes lehet¹³.

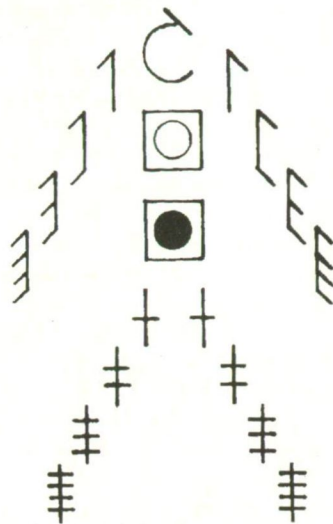
A táncok fizikai megjelenési formája nem valami mindenki számára egyformán adott objektum, hanem a szemiozís része, egy mentális képnek a megvalósulása¹⁴. A táncok (motívumok) osztályozási kísérleteinél, a motívumok közötti rokonsági fokok megállapításánál, a variálódások vizsgálatánál tehát figyelembe kell vennünk, hogy a táncosok tudatában ilyen mentális képek élnek, a rendszerszerű összefüggések ezek között az „elvonatmozdulatgondolatok” között vannak, és nem azok fizikai megjelenési formái között. Ezért tévesek azok a motívumosztályozási rendszerek, amelyek csak a felszíni formák között keresik az összefüggéseket.¹⁵ Hasonló jelentésű vagy tartalmú mozdulatgondolatoknak is lehetnek ugyanis egymástól eltérő megjelenési formái, amelyek között, ha csak a felszíni forma síkjában végezzük az összehasonlítást, nem tudjuk kimutatni a rokonságot. (Ugyanazt a mozdulatgondolatot el lehet táncolni például kézzel is, lábbal is anélkül, hogy tartalma teljesen megváltozna.)¹⁶

Az egyes táncmotívumok lényegi mozzanatainak a kiválasztásánál, valamint az egyes táncmotívumok közötti kapcsolatok megállapításakor is — a lehetőségekhez mérten — figyelembe kell vennünk a táncosok, táncalkotók saját koncepcióit. A befogadó ugyanis mindig aszerint alakítja ki a maga mentális képeit, hogy mit tart relevánsnak az általa érzékelt fizikai formából. (Az elemző-kutató számára valószínűleg teljesen más dolgok lesznek relevánsak, mint az alkotó-befogadó számára.)¹⁷

2. Ha abból indulunk ki, hogy még a legelembb természetes emberi mozgás (étkezés, szeretkezés stb.) sem pusztán biológiai jellegű, bármilyen emberi mozgás lehet



1. ábra
Kinagyított vonalrendszer



2. ábra
Az alap testrész- és izületjelek

a kinezikus szemiotika kutatási tárgya¹⁸. A különböző hétköznapi emberi mozgások is jelrendszerekként működnek, nemcsak olyan értelemben, hogy mint befogadók jelként értelmezzük azokat, hanem úgy is, hogy a mozgást végző ember maga is jelentésekkel tölti meg mozdulatait. (Az ember mozgása jelölheti egyrészt saját egyéniségének, hangulati-érzelmi állapotainak bizonyos tartalmait, ezenkívül utal szociokulturális környezetére is stb.) — Az ábrákat a 29. jegyzet kommentálja.

Ha elfogadjuk azt az alapvetést, hogy mindenféle emberi mozgásnak kulturálisan meghatározott jelentése van, minden olyan kérdés, ami arra vonatkozik, hogy hogyan lehet elméleti úton különválasztani az egyes kinezikus jelrendszereket egymástól, és hogyan lehet megragadni az egyes kinezikus jelrendszerek sajátos megkülönböztető jegeit, még bonyolultabbá válik.

Érdekesek lesznek ezek a kérdések a táncutatás szempontjából is, ha azokat a jellemzőket keressük, amik a táncot táncá teszik, és megkülönböztetik minden más jelrendszertől.

Bár intuitíve tudjuk, hogy a tánc teljesen más minőségű, mint a többi kinezikus jelrendszer, az egyes konkrét kérdések feltevésekor kiderül, hogy igen sok közös vonásuk lehet. Ha például a táncokat szimbolikus jelrendszerekként határozzuk meg, ezzel még nem határoltuk el az olyan szimbolikus kinezikus jelrendszerektől, mint amilyenek például a gesztusnyelvek, különösen a süketnémáké.

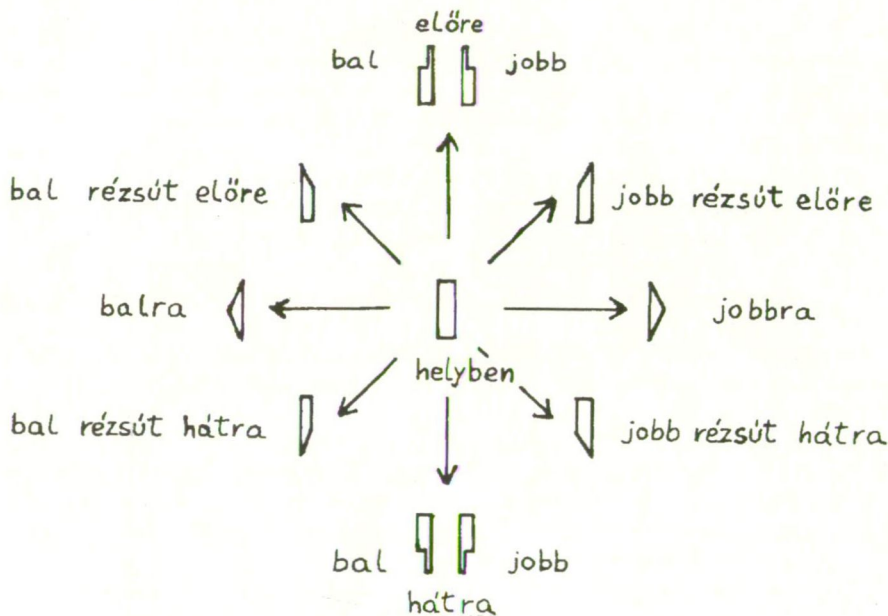
Ha a stilizáltságban látjuk a tánc lényegi vonását, hogyan különböztethetjük meg akkor a táncot az olyan stilizált mozgásnyelvektől, mint amilyen például a katonai mozgásnyelv (díszlépés, vigyázállás, bokázás stb.) vagy az egyes sportok mozgásnyelve?¹⁹

Ha pedig arra gondolunk, hogy a valóságban a különböző táncok igen gyakran tartalmazhatnak olyan mozgáselemeket, amik más kinezikus rendszerekből származnak (akár gesztusnyelvekből, akár más stilizált mozgásrendszerekből, de szerepelhetnek a táncokban teljesen hétköznapi mozgások is, amelyek lehet, hogy fizikailag semmiben sem különböznek hétköznapi előfordulásuktól), a kérdés még jobban összekuszálódik.

Valószínű tehát, hogy a tánc milyenségét nem annyira mozdulatanyaga milyenségében kell keresnünk, hanem abban a fő intencióban, ami a tánckommunikátumok megalkotását vezérli, és kommunikátumok strukturáltságában, amit szintén ez a fő intenció határoz meg. (Erről bővebben a következő pontban lesz szó.)

Az egyes kinezikus jelrendszerek tipológiai vizsgálata mindenképpen érdekes lehet a táncutató számára, mivel ezek által több fény derülhet a közös vonásokra, az esetleges közös elemekre. Ezenkívül különösen izgalmas lehet egy-egy kulturális közösség kinezikus jelrendszereinek összefüggő vizsgálata. Ezekből a vizsgálatokból tudhatjuk meg, hogy hogyan épül fel egy konkrét közösség kinezikus kommunikációjának a hálójára, az egyes jelrendszerek között milyen összefüggések vannak, mik azok az esetleges stílusbeli vagy más jellegű vonások, amik több, esetleg az összes kinezikus jelrendszerre kiterjednek.

3. Arra a kérdésre, hogy milyen intenciók határozhatják meg a különböző táncok létrejöttét, végtelen számú válasz érkezik. De ha a kérdést annyira általánosítjuk, hogy intenciókon olyanokat értünk, amik az egyes kommunikátumok létrehozásakor fellépő általános kommunikációs funkciók kiválasztására irányulnak, talán rákérdezhetünk vele a tánc leglényegibb (?) vonására.



3. ábra
Az alapirányjelek

Ha ugyanis úgy tesszük fel a kérdést, hogy a JAKOBSON-i kommunikációs funkciók közül (emotív, konatív, referenciális, poétikai, fatikus, metanyelvi)²⁰ melyik az, amelyik az összes többi kinezikus jelrendszerrel eltérően csak a táncban válik dominánssá, akkor egyértelműen a poétikai funkcióra esik a választásunk. Ebből a pontból kiindulva építhetünk fel ugyanis egy esetleg termékeny munkahipotézist, amely szerint az egyes táncos kommunikátumokat kinezikus poétikai szövegekként modellálhatjuk. A poétikai terminust természetesen nem a szó nyugat-európai artistikus értelmében kell használnunk, tehát a műköltészetre szűkítve, hanem a fogalomnak az emberi kommunikációra vonatkoztatott, teljesen általános jelentésében, ami szerint a poétikai közlemény olyan attitűd eredményeként jön létre, amely magára a közlemény struktúrájára koncentrált, és a kommunikációs aktus minden más funkcióját másodlagossá teszi²¹.

Azok a vizsgálatok tehát, amelyek a különböző táncok létrehozásának specifikus, partikuláris okait kutatják, másodlagos intenciók keresésére irányulnak. Lehet egy tánc termékenységvarázsló, udvarló jellegű, mutatványos, politikai célzatú, túlvilági lényeket befolyásoló, erősítheti a társadalmi szolidaritást, de ezek a tartalmak a poétikai funkció elsődlegessége miatt mind háttérbe szorulnak, másodlagossá válnak, és a poétikai funkció meghatározó jellege miatt képletessé is²². A poétikai szövegek — és így a tánc is — ugyanis nem a normális, hétköznapi, hanem az esztétikai szférában mozognak, ahol nem léteznek konkrét, köznapi jelentések, praktikus célok²³.

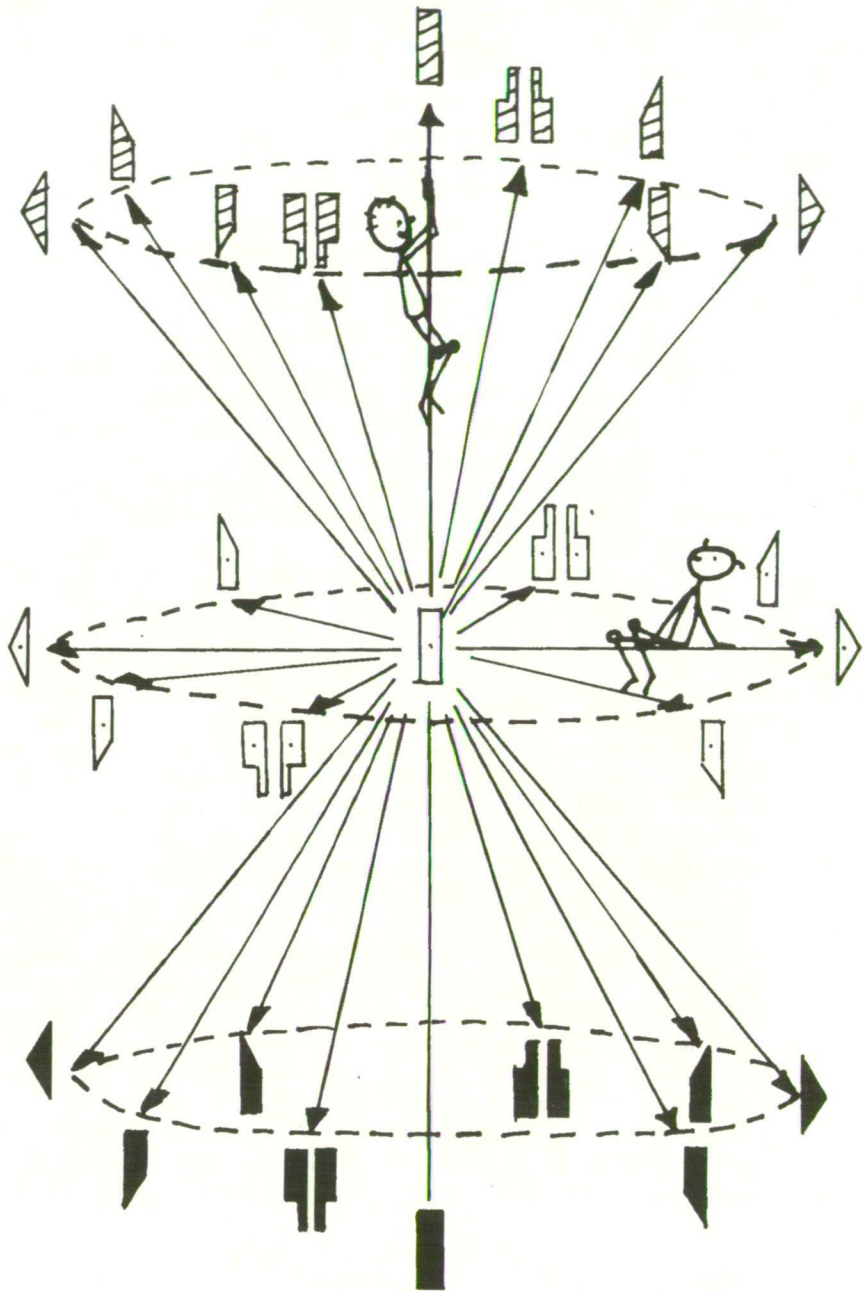
A poétika sajátos törvényei szerint ezért a táncokba esetleg beépült természetes hétköznapi mozgások („idézetek”) is „átértelmeződnek”, jelentésváltozásokon mennek keresztül. A különböző „természetes” mozgásnyelvek és a táncok között azonban általában véve nincs olyan összefüggés, mint amilyen a természetes verbális nyelvek és a verbális poétikai szövegek között létezik. A táncok ugyanis nem támaszkodnak olyan módon a természetes emberi mozgásnyelvekre, és más jellegű kinezikus jelrendszerekre, hogy azoknak képletés, áttételes, másodlagos jelentéseit fejeznék ki. Legalábbis semmiképpen sem úgy, mint ahogyan a természetes nyelvi elemekből álló struktúrák másodlagos modelláló rendszerek (így például nyelvi műalkotások) hordozói is lehetnek²⁴.

Arra az elméleti kérdésre tehát, hogy hogyan viszonyulnak a poétikai kinezikus rendszerek a többi kinezikus jelrendszerhez, és hogy használhatjuk-e a tánc esetében a „másodlagos modelláló rendszer” definíciót, valószínűleg csak konkrét elemzések alapján adhatunk válaszokat.

Ha a táncokat poétikai kommunikátumoknak fogjuk fel, elemzésükben újabb szempontokat kell behozni. Meg kell ugyanis különböztetnünk a táncszövegek szintaktikai organizációját metriko-ritmikai organizációjuktól. A szintaktikai-szemantikai egységek ugyanis korántsem esnek törvényszerűen egybe a metrikai egységekkel²⁵. Ha a két organizáció közötti különbséget előre tudatosítjuk a szegmentáció folyamatában, talán nem fog annyira befolyásolni a metrikai lüktetés.

Ha a táncokat poétikai szövegekként elemezzük, a táncokban oly gyakori ismétléseket, visszatéréseket többé nem úgy fogjuk fel, mint a hétköznapi közlemények redundanciáit, hanem fontos poétikai eszközökként, amelyek a táncforma kohézióját erősítik²⁶.

Ugyancsak ebben az értelmezésben a szabályozottabb és szabályozatlanabb táncformákat a poétikai organizáció különbségeiként foghatjuk fel (a szabad versformák — kötött versformák analógiájára).



4. ábra
A tér huszonhét alapiránya

4. Mindeddig nem derült ki, hogy tulajdonképpen mit is tartunk a táncelemzés tárgyának. Nem világos ugyanis, hogy amikor a tánckommunikátumok szemiotikai, poétikai stb. elemzéséről beszélünk, valójában mit tartunk kommunikátumnak/szövegnek: a tánc tűnékeny folyamatát, vagy annak „befagyasztott” notációs formáját²⁷. A fentebb említett elemzések számára nyilván csak a lejegyzett táncok közelíthetők meg, de tudnunk kell, hogy ez lényegileg különbözik eltáncolt megjelenési formájától (formáitól). A tánc mint kommunikációs folyamat ugyanis csak a maga múltó fizikai formájában létezik, olyan értelemben sohasem „olvasunk” egy táncot, mint ahogyan például egy verset olvasunk. A táncok valódi (kommunikációs-specifikus) appercepciója, befogadása, de a legtöbb esetben alkotása is tehát a „szóbeliség” törvényei szerint történik, míg az elemzés alá vetett „írott” szöveg appercepcióját az „írásbeliség” határozza meg.

A tánc notációja ezenkívül több sajátos problémát vet fel.

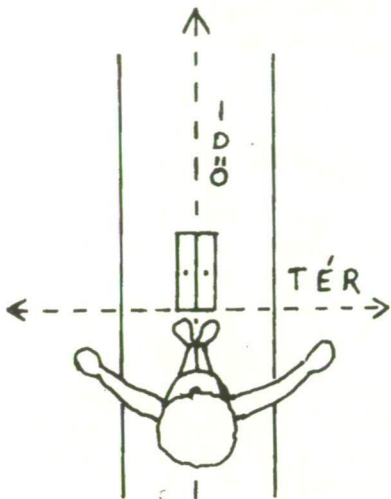
A táncjelírás kezdetei csak a XV. századig nyúlnak vissza (a legkorábbi adataink ebből a századból származnak), és a mai napig nem beszélhetünk a tánc olyan széles körű és annyira konvencionizált írásbeliségéről, mint amilyen például a verbális vagy a zenei nyelvek esetében kialakult (nyilván a hagyományos betű-, illetve kottairásra gondolok)²⁸. A legelterjedtebb mozdulatírás a LABÁN-kinetográfia²⁹ (a továbbiakban mindig erre az írásrendszerre fogok utalni), de amikor a tánc notációjáról beszélünk, mindig számolnunk kell azzal, hogy ezzel párhuzamosan több notációs rendszer létezik, amelyek különböző koncepciók alapján dolgoztak ki³⁰. A notációs rendszerek szemléletmódjának mindegyike nyilván meghatározó tényező használoik mozdulatappercepciójára nézve.

A táncjelírás viszonylagos bonyolultsága miatt (a mozgásnak nemcsak térbeli, hanem időbeli kiterjedését is jelölni kell, nem beszélve a dinamikai és intencionális vonatkozásokról, ráadásul a mozgás többnyire többszólamú) a táncjelírók szűk tábora általában (külön erre) specializált szakemberekből áll. Ezért az alkotó és lejegyző személye még az aránylag ritka írásbeli táncalkotások esetében sem igen esik egybe. Megtörténik, hogy egy táncos műalkotás a különböző appercepciók egész láncolatán keresztül jut el a közönségig: a szerző, lejegyző, színpadra alkalmazó, táncos értelmezéseinek keresztül³¹. Nem könnyű ilyen esetben eldönteni, mit tartunk a tulajdonképpeni szövegnek (szövegeknek).

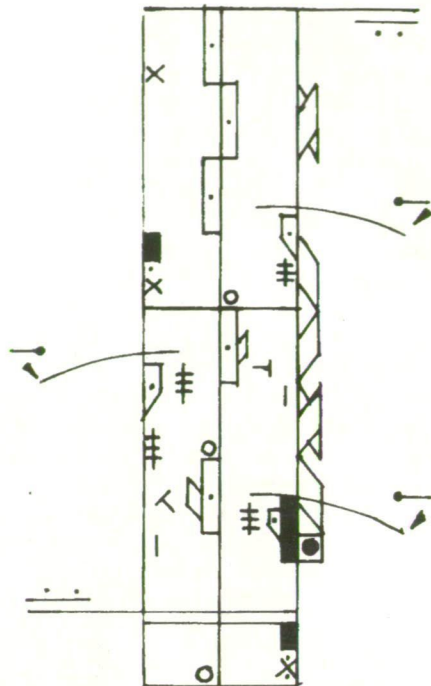
A „szóbeliségben” élő táncok esetében a notációk többnyire film- vagy videofelvételről készülnek, és mivel a lejegyzés sokrétű (mozdulat)elemzési folyamat eredményeként jön létre, ez nem is igen lehetséges másképp. A táncos és a lejegyző között tehát ebben az esetben ott áll egy kétdimenzióba lapított „szöveg”, amit a lejegyző a saját ismeretrendszerei szerint interpretál. Fontos kiemelnünk, hogy a kinezikus notáció maga is egy szöveginterpretáció, egy táncnak tehát különböző notációs formái lehetnek.

Az antropológiai szemléletű kutatás számára ezért nagyon fontos az, hogy a tánclejegyzőnek a lehetőségekhez mérten személyes kontaktusa legyen a táncossal. (A mozgás appercepciója ugyanis nem csak vizuális és auditív csatornákon keresztül történik, a befogadó személyes jelenléte esetén fizikailag is érzékeli a táncos erőtereit, egyfajta belső empatikus mozgással követi mozgásait³². A képernyőn ezek a csatornák eltűnnek, a lejegyző így kevésbé tudja érzékelni a mozgás intencionáltságát.) Másrészt az is, hogy ismeretei legyenek a táncosok saját, a táncról alkotott koncepcióiról.³³

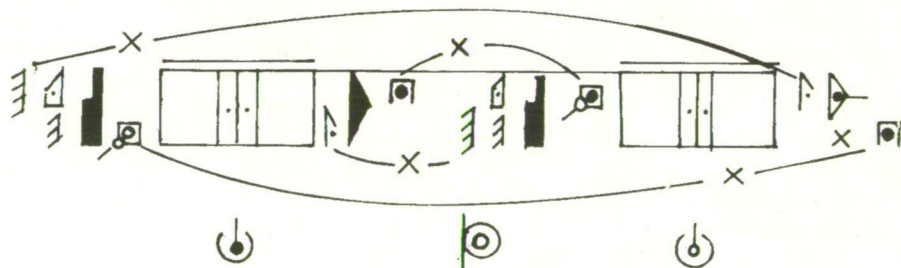
A kinezikus notációs rendszerek ezenkívül nem rendelkeznek olyan helyesírási eszközökkel (konvenciókkal), amelyekkel jelölni lehetne a kompozicionális egységek



5. ábra
A tér- és időbeliség jelölése



7. ábra
Szukcesszív mozgások



6. ábra
Szimultán mozdulatok

határait (ne gondoljunk itt az ütemvonalakra, hiszen ezek nem a kompozicionális egységek határait jelölik, hanem a metrikai lüktetést).

B)

1. Ha a táncos jelrendszereket össze akarjuk hasonlítani más, nem kinezikus jelrendszerekkel, újra tisztázunk kell, hogy nem egy, hanem nagyon sokféle táncos jelrendszer létezik, amelyek között minőségbeli, lényegi különbségek vannak, nem „fordíthatók le” egymásra, mint például a különböző verbális nyelvek. Ezek a táncos jelrendszerek a konvencionalizáltság különböző fokán vannak, ilyen szempontból inkább a zenei vagy a képi jelrendszerekkel mutatnak hasonlóságot.

Az erősen konvencionalizált táncok strukturái hasonlítanak a legjobban a verbális nyelv strukturáihoz. Az ilyen táncok szegmentálhatók a leginkább a verbális nyelv analógiájára: a legkisebb, fonémának megfelelő egység ezekben a táncokban így a kinéma lesz, a morfémának megfelelő egység a mozdulatsejt, a lexémának a motívum, a szintagmának pedig a frázis³⁴.

A verbális nyelv kategóriáit azonban nem tarthatjuk normatívnak az összes táncra nézve. A más jellegű táncok szegmentációjának törvényszerűségeit ezért magukból a táncszövegekből kellene megpróbálni kielemezni. Érdekes lenne azt is megvizsgálni, hogy a szegmentáció milyensége hogyan függ össze a konvencionalizáltság fokával, a poétikai formával, a táncos jelek természetével.

Bár ajánlatos minél általánosabb szemiotikai fogalmakkal operálni (így nem erőltetjük rá annyira az egyik médiumról alkotott ismereteinket egy másik médiumra), kísérletezhetünk a nyelvészeti módszerek táncra való alkalmazásával, hiszen az összes jelrendszerek vizsgálati módszerei közül ezek a legkidolgozottabbak. A tánc elsődlegesen „szóbeli” jellege miatt a legadekvátábbak azok a módszerek lennének, amelyek a „beszélt nyelvet” vizsgálják. A fonológia mintájára például a táncok esetében is meg kellene különböztetnünk a kinémát konkrét előfordulási formáitól. Vagy megfordítva: feltehetjük azt a kérdést, hogy egy közösség táncos gyakorlatában milyen mozdulat-elemek számíthatnak egyazon kinéma realizációinak. Az ilyen természetű aprólékos elemzés a stílusvizsgálat része is lehet. A kinémák különböző realizációi utalhatnak az egyén, egy nagyobb közösség, egy műfaj stb. stílusára.

Az emberi mozgások többszólamúságát a leginkább talán a zenei többszólamúsághoz hasonlíthatjuk. Egy összehasonlító kutatás keretében megnézhetnénk például, hogy a zenei polifónia, homofónia törvényszerűségei érvényesülnek-e a táncokban. Érdekes kísérlet lenne továbbá a zenei összhangzattan, formatan és ellenponttan módszereit is kipróbálni a táncok elemzésében.

Bármilyen nem kinezikus médiumokkal akarjuk összehasonlítani a táncokat, jellegük miatt az összevetés sohasem természetes nyelvi kommunikátumokkal, hanem poétikai szövegekkel kellene hogy történjék. Ilyen szempontból lehetne verstani fogalmak alkalmazásával próbálkozni.

A különböző szemiotikai rendszerek intermedialis kutatásai — azontúl, hogy az egyes jelrendszerekről szerzett ismereteink gyarapíthatják más jelrendszerekről alkotott tudásunkat, tehát kölcsönösen erősíthetik egymást —, végső soron az általános emberi kommunikáció minden szemiotikai rendszerre érvényes törvényszerűségeire irányulnak. Az elvonatkoztatás egy nagyon magas szintjén ugyanis valószínűleg le lehet szűrni olyan pánszemiotikai gondolkodási mintákat, amelyek általában jellemzőek az emberre.

2. Ha a táncokat az egyes multimediális kommunikátumok részeként vizsgáljuk,

tudatos fogalmi műveletek útján kell különválasztanunk a többi médiumtól. Vizsgálatainkat ilyen esetben ki kell terjesztenünk arra a kérdésre, hogy a multimediális kommunikátumoknak a (tényleges) alkotói, befogadói ezeket milyen totalitásként érzékelik, élik meg. Az a tény, hogy bizonyos kulturális közösségek a különböző médiumokat összemosva, látszólag összetévesztve nevezik meg multimediális kommunikátumait, éppen ezekre a „totalitás-érzetekre” utalhat.³⁵

A kultúra multimediális szövegeinek komplex vizsgálata csak az egyes médiumok külön-külön és együttes elemzésére alapulhat. Az egyes médiumok szövegen belüli hierarchiájára, egymáshoz való egyéb strukturális viszonyaira nézve indokolatlan bármilyen előzetes szabályt felállítani, a valóság ugyanis nagyon sok kombinációs lehetőséget produkálhat.³⁶ Ezért minden erre a kérdésre vonatkozó tipológiai vizsgálatunkat a konkrét szövegek elemzésén keresztül kell elvégeznünk.

A táncok multimediális vizsgálatában sok szempontot vehetünk figyelembe. Ha sikerül megállapítanunk, hogy a kommunikátumon belül melyik médiumnak van domináns szerepe, megnézhetjük, hogy ennek a médiumnak a strukturáltsága milyen mértékben befolyásolja a többi médium szerkezetét. (A tánc esetében ennek különösen a tánc—zene kapcsolata szempontjából van jelentősége, kérdés ugyanis, hogy összefonódásuknak milyen fokozatait tudjuk megkülönböztetni: csak a közös alapülkötés köti össze a kettőt, vagy a kompozicionális egységek is hatással vannak egymásra, csak a nagyobb, szintagmának—frázisnak megfelelő szinten, vagy apróbb egységekre bontva stb.) Megvizsgálhatjuk, hogy a kapcsolódó médiumok jelminősége milyen mértékben befolyásolja a kinezikus jelek természetét. Például azoknak a táncoknak a tagolódása, amelyek kompozicionális egységeit a táncosok verbális megnevezésekkel látják el, általában analogikus a verbális nyelv szegmentációjával.

Érdekes kérdés, hogy léteznek-e a szövegeknél kisebb multimediális egységek. Feltételezhetjük ugyanis, hogy az emberek tudatában élnek olyan komplex mentális képek, amelyek különböző médiumokhoz tartozó elemei egymással kölcsönös összefüggésben vannak, komplex elemi egységeket képeznek.³⁷

A felsorolt elméleti jellegű kérdések legtöbbször annyira szorosan összefügg egymással, hogy szinte lehetetlen kidolgozásukhoz sorrendet találni. Bármelyikkel is kezdjük, jó volna valamilyen előzetes tudással rendelkezni a többi kérdésre nézve.

A további kutatás szempontjából mégis elsőrendűként jelölném meg az általam leglényegesebbnek tartott kérdéscsoportnak, a táncok kinezikus poétikai szövegeként való modellálásának az elméleti feldolgozását.

Ennek a kérdéskörnek a tisztázása (?) csak konkrét szövegek elemzésén keresztül történhet, az első elvégzendő feladat tehát a fontosabb elemzési kritériumoknak a megnevezése kellene hogy legyen.

Jegyzetek

1. „The culture of a people is an ensemble of texts, themselves ensembles, which the anthropologist strains to read over the shoulders of those to whom they properly belong.” (GEERTZ: 1971. 29) (Saját fordítások.)
2. A „csatorna”, „médium” meghatározásait lásd PETŐFI: 1990. 82.
3. A kívülről bevitt koncepciók alapján készült kultúrávizsgálatokat az antropológiai szakirodalom „etic” típusú megközelítésnek nevezi, azokat pedig, amelyek belülről, az illető kulturális közösség saját fo-

galmi rendszereiből próbálnak kiindulni, „emic” típusúaknak. (A táncantropológiai szakirodalomban lásd erről HANNA: 1987. 19.)

4. PETŐFI S. János értelmezése szerint: „A funkcionális beágyazottság interpretálása során felhasznált elemek kiválasztása és felhasználásuk módja a valóságos vagy feltételezett alkotótól/befogadótól (a neki tulajdonított ismeret-/hitrendszerrel, szociális státustól, pszichikai állapottól stb.) és a valóságos vagy feltételezett kommunikációs-situáció paramétereitől függ.” (PETŐFI: 1990. 52.)
5. Arra nézve, hogy a „táncszövegekről” milyen különböző elképzelések lehetnek, csak néhány példát. A japánoknál például egy egész sor kifejezés jelöli a tánc fogalmát. Van olyan férfítáncokat jelölő japán szó, amely a tánc énekes voltát emeli ki (Utamai), olyan táncelnevezés, ami a lábmozgásokra utal (Odori), olyan női táncot jelentő kifejezés, ami a kézmozgásra (Mikomaru). Hawaiban a „hula” szó jelentheti a táncot, táncost, táncolást, éneklést, kántálást, de jelenthet rángatózást, dobogást, valamint reszketést, vonaglást is. (HANNA: 1987. 18.)
Azokban az (európai) nyelvekben is, ahol a „tánc” vendégszó meghonosodott, a népi nyelvhasználatban a mai napig élnek párhuzamosan vagy teljesen kizárólagosan olyan elnevezések, amik a különböző sajátos „táncról” alkotott fogalmi rendszerekre utalnak. (A „tánc” egyébként valószínűleg ófrancia eredetű német származású szó. Lásd TESZ 837.)
A magyar nyelvben az írásos források szerint először 1350 körül bukkan fel a „tánc” szó, közhasználatúvá pedig állítólag a XVI. századtól válik. (Uo. és RÉTHEI: 1924. 17–18.) 1906-ban RÉTHEI Prikkel Marián a következő táncot jelölő „ősi”, „tősgyökeres” kifejezéseket sorolja fel: „1. lejtés, lejtő; 2. szökés, szökélés; 3. tombolás; 4. toporzék (toborzék, toporzok, toborzok); 5. ugrás, ugodás, ugrálás.” (RÉTHEI: 1906. 1.)
A mai magyar nyelvben is vannak speciális megnevezések bizonyos táncfajtákra. „A magyar népi »táncnyelv« a táncolás fogalmát kifejező nemzetközi vándorszót (tánc) — a balkáni, északi sláv, valamint középkori nyugat-európai gyakorlathoz hasonlóan — alig használja az énekes körtánc megjelölésére, helyette a »karikázás«, »karéjózás«, »kerekecskésés«, »lépés«, »futás«, »sergés« stb. terminológiákat alkalmazza.” (MARTIN: 1979. 329.) MARTIN György máshol is felhívja a figyelmet a népi terminológia elemzésének fontosságára, szerinte ez ad ugyanis lehetőséget a táncra vonatkozó népi tudat megközelítésére. (Uo. 28–29.)
6. A tánc szemiotikai rendszerszerűségét a köznyelv is, de egyes kutatók is a „táncnyelv”-szerű metaforákkal érzékeltetik: „A »mozgásnyelv« egy olyan metafora, amely közismerten elterjedt a mozgás értelmezésével kapcsolatban. Számos olyan köznapi kifejezés, mint »testnyelv«, »nemverbális kommunikáció«, »a néma üzenetek dekódolása«, »hogyan lehet valakinek a személyiségét könyvként kiolvasni« vagy »mit is mond a testével«, mind ennek a metaforának a népszerűségét bizonyítják.” (MOORE—YAMAMOTO: 1988. 107.)
7. A magyar néptánc szerkezeti elemzésében a szerzők a legkisebb szerves egységként a motívumot határozzák meg: „A motívum a táncnak olyan legkisebb mozgásegysége, melynek ritmikája és mozgásfolyamata viszonylag zárt, visszatérő egységet alkot. A motívumok a táncos tudatában, táncművészeiben meglevők, újra felidézhetőek, táncában vissza-visszatérnek, sok esetben sorozatban ismétlődnek.” (MARTIN—PESOVÁR: 1959. 216.) A tanulmányban említés esik olyan mozgásegységekről is, amelyek a koherencia kisebb fokát mutatják (motívumelem, csonkamotívum, mozgáscsoport, mozgásbokor). Az ilyen mozgásegységeknek a határait nem tudjuk megvonni, mivel nincs semmilyen egyértelmű kritérium erre nézve. Kérdés marad továbbá, hogy hogyan tudjuk szegmentálni a pantomimikus-mimetikus táncokat (a magyar néptáncokra gondolva például a medvetáncokat, rókatáncokat stb.).
8. A magyar tánc kutatás nyelvészeti (és népznetudományi) módszereket alkalmaz a táncok strukturális elemzésében. Nincs tisztázva azonban, hogy a táncokban működnek-e a verbális nyelvre jellemző törvényszerűségek, és ha működnek, hogyan. A nyelvészeti módszerek alkalmazásának indoka: „Különösen sok analógiát, indítékot, és módszertani tapasztalatot szolgáltatott munkánkhoz a népznetudomány, valamint a nyelvtudomány. Ezt különösen az tette lehetővé, hogy mindkét tudományágnak módszeresen kidolgozott formatana és mindkét tudományág tárgya természeténél fogva szolgáltat analógiákat a tánchoz.” (MARTIN—PESOVÁR: 1959. 214.)
9. A „szimbolikus” a PEIRCE-i értelemben használom: „egy olyan jel, amely nem ábrázolja tárgyát, de nem is utal rá, hanem attól függetlenül jön létre” („a sign, which neither delineates nor indicates its object but is composed independently of the object”). (Classics of Semiotics, 253.)
10. A klasszikus indiai táncokban bizonyos kézgesztusok például rokonsági viszonyokat jelölnek, a táncos motívumoknak továbbá olyan tételes jelentései lehetnek, mint „út”, „megy”, „férfi”, „szeretet” stb. (PURI: 1980.)

11. „Az S_{ve} architektonikájában célszerű különbséget tenni a következő három konstituens között: verbalizálható konceptuális sensus (a verbálisan explikálható konstituens — a lexikon/enciklopédia problematikája ezzel a konstituenssel kapcsolatos), a nem (vagy teljes mértékben nem) verbalizálható konceptuális sensus (az érzékszerveink által létrehozott képek/lenyomatok) és végül a nem-konceptuális sensus (a konceptuális formában nem vagy nem teljesen kifejezésre juttatható érzelmek/tapasztalatok).” (PETŐFI: 1990. 91.)
12. Alfred GELL pontosabban így határozza meg a táncelemzés két paraméterét: a paradigmatis, amely az elemek strukturális viszonyaival mint időn kívüli rendszer tagjaival foglalkozik, és a szintagmatis, amely a sorozatokban, láncokban előforduló elemek viszonyaival. (GELL: 1985.)
13. Ha megismerjük egy tánc motívumainak a paradigmarendszerét, egyben a variációképződések „algoritmusát” is megkapjuk, s ennek alapján akár magunk is gyárthatunk a tánc szellemébe illő új motívumokat.
A táncok építkezési logikájára nézve érdekes adalék például, hogy a boricatánc paradigmásorai ellentétpárokba rendeződnek. Más táncok paradigmatis vizsgálatából kiderülne, hogy ez mennyire általános jelenség. (KÖNCZEI: 1989. 148—150.)
14. A táncjelek szemiózísáról lásd DIENES Valéria *A szimbolika főbb problémái* című írását, valamint Judith Lynne HANNA táncszemiotikai modelljét. (HANNA: 1987. 76—82.) Az általános jelelmélet szempontjából is korát meghaladó Stéphane MALLARMÉ táncelmélete. MALLARMÉ a táncot „jelrendszerként” képzei el, amely olyan jelekből áll, ahol a jelölő nem a reprezentációja a jelöltnek, hanem anyagi megtestesítője annak. A táncjelben végbemenő szemiózis ezért ideális, magát az Esmét jeleníti meg fizikai formában. (SHAW: 1988.)
15. Ilyen pl. a „motívumgyökök szerinti” osztályozási rendszer (a motívumgyök a motívum leglényegibbnek tartott kezdőmagja), valamint a „támasztékszerkezet” szerinti (a támasztékszerkezet a motívum testsúlyos mozdulatainak képlete). (KARSAI—MARTIN: 1989.)
16. Az ilyen elvont mozdulatgondolatokat próbálja megragadni ANN HUTCHINSON a „Motif Writing” elnevezésű módszerrel. (HUTCHINSON: 1977. 11.)
17. A boricatánc esetében, amelyik egy multimedialis kommunikátum, az egyes táncfigurákhoz kapcsolódó bekiáltások éppen ilyen relevanciákra utalnak („Megrakva!”, „Aprítva!” stb.). Tulajdonképpen csak ezeket figyelembe véve tudtam megrajzolni a tánc mélyszerkezetének képletét. (KÖNCZEI: 1989. 147—149.)
18. Ez a koncepció szerepel Carol-Lynne MOORE és Kaoru YAMAMOTO könyvében is: „A mai modern korban ugyanúgy, mint az ősi időkben, a mozgás továbbra is a társadalmilag kódolt jelentések primer, gyakran magától értetődőnek tekintett csatornája marad.”
(„In this modern era, as in primordial times, movement continues to be a primary, though often taken-for-granted, carrier of socially-coded meanings.”) (MOORE—YAMAMOTO: 1988. 105.)
19. Alfred GELL a stilizáltságban látja azt a lényeges vonást, ami a táncot elválasztja a nem-tánctól: „A tánc végül is úgy interpretálható, mint a nemtáncos mobilitás stilizált deformációja, ugyanúgy, mint ahogyan a költészet a nyelv deformációja vagy modulációja, amely úgy tér el a kifejezési normától, hogy fokozza az expresszivitást.”
(„Dance is thus finally interpretable as a stylized deformation of nondance mobility, just as poetry is a deformation or modulation of language, a deviation from the norm of expression that enhances expressiveness.”) (GELL: 1985. 204.)
20. JAKOBSON: 1972. 234—241.
21. *Classics of Semiotics*, 240—241.
22. „A többértelműség minden önmagára irányuló közleménynek elidegeníthetetlen, belső jellemzője, röviden a költészetnek lényegéből következő jegye.” (JAKOBSON: 1972. 262.)
23. Néhány, a tánc „nem evilági” természetét érintő meghatározás:
„(...) hétköznapi gesztusok, cselekvések táncá válhatnak, ha a személyben egy transzformáció megy végbe: egy olyan változás, amely kiemeli őt a hétköznapi világból, és áteli egy másikba, amelyben az érzékenység magasabb fokú.”
(„ordinary gestures and actions can become dance if a transformation takes place within the person: a transformation which takes him out of the ordinary world and places him in a world of heightened sensitivity.”) (Franziska BOAST idézi SPENCER: 1985. 2.)
„Ellentétes a hétköznapi léttel, mivel a táncos kilép a rutinszerű struktúrákból, és az időtlen varázslat birodalmába kerül.”

(„It contrasts with normal everyday life, taking the dancers out of their structured routine and into a realm of timeless charm.” (SPENCER: 1985. 28.)

A tánc „az érzékelhetővé tett érzelem és akarat szimbólumaiból áll, amelyeket a művész egy virtuális világ megteremtésével közvetít, amelyet a képzelete által alkotott gesztusokból épít fel.”

(In dance „one has symbols of perceived emotion, of will, conveyed by the artist through contrived gestures as he creates a virtual world.” (Suzanne LANGERT idézi SPENCER: 1985. 7.)

24. A másodlagos modelláló rendszerek LOTMAN megállapítása szerint „olyan struktúrák, amelyeknek egy természetesen nyelvi képezi az alapját, a nyelvi elemekből létrejövő rendszer azonban kiegészítő, másodlagos — ideológiai, etikai, poetikai és/vagy más jellegű — struktúrák hordozójává is lesz.” (PETŐFI 1991. 17—18.)
25. A kalotaszegi legényesek MARTIN György és SZENTPÁL Mária által elvégzett különböző szempontú, egymással vitázó elemzéseit tulajdonképpen ebből a különbségből adódnak. A MARTIN György-féle elemzési rendszerben ugyanis a metrikai szerkezetnek és tagolódásnak van elsődleges szerepe, a „koreográfiai központúnak” nevezett SZENTPÁL Mária-féle elemzés pedig a mi fogalmaink szerint a szintaktikai organizációra irányul. A kétféle elemzési rendszer tehát nem zárja ki egymást. SZENTPÁL Mária egyébként egy zárójel erejéig használ egy verstani hasonlatot, amelyikben megkülönbözteti a „szó-” és a „metrikai” hangsúlyt. (MARTIN: 1979. 77., SZENTPÁL: 1981. 197. stb.)
26. Például MARTIN György interpretációja szerint a közép-erdélyi legényesek visszatérő részeinek a „funkciója a pihenés és a következő pont motívumanyagára való felkészülés” (MARTIN: 1966.), az én felfogásom szerint azonban ezek az ismétlések is poetikai eszközök.
27. A metafora Judy VAN ZILE-től származik:
„Úgy is lehet érvelni, hogy a tánc egy tűnékeny mű. Ha így van, hogyan beszélhetünk a táncról? Hogyan elemezhetünk egy tűnékeny jelenséget, hogyan hasonlíthatjuk össze egy másikkal, és hogyan állíthatjuk, hogy mindkettőben van valami közös? Honnan tudhatjuk, hogy ugyanarról a dologról beszélünk? Többször állítottam, hogy meg tudok fagyasztani egy táncot az időben, és ezáltal egy megfogható művet tudok teremteni a lejegyzés segítségével. De vajon a lejegyzés valóban a tánc maga — vagyis az eredeti tűnékeny mű, vagy inkább egy lefordított (azaz egy másik médiumra átvitt) mű?”
„One could argue that dance produces an ephemeral artifact. If that is so, how can we talk about dance? How can we analyze and compare one ephemeral event to another and claim that both represent something in common? How do we know we are talking about the same thing? I have often claimed that I can freeze a dance in time, and hence produce a material artifact, by means of notation. But is the notation really the dance — i.e., the original ephemeral artifact: or is it, rather, a translated (i.e., transcribed-into-another-medium) artifact?” (VAN ZILE: 1985—1986. 42.)
28. Röviden a modern táncjelírás előzményeiről:
Az első ismert kéziratokat Spanyolországban őrzik. A XV—XVI. században a táncírás a tánclépések elnevezéseinek rövidítéséből, betűszimbólumokból állt, ez a módszer természetesen feltételezte a lépések ismeretét. Thoinot ARBEAU *Orchésographie* című könyve (1588.) az első komolyabb kísérlet a tánc időbeli vonatkozásainak a jelölésére. ARBEAU a lépések elnevezéseit a zenei lejegyzésben a megfelelő kottafejek mellé helyezte, ezzel próbálta érzékeltetni a mozdulatok időtartamát. A táncírás fejlődésében a következő fontos állomást a XIV. Lajos idejében felvirágzó francia akadémiai tánc kialakulása jelentette. Raoul Roger FEUILLET 1699-ben adta ki lejegyzési rendszerét *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse* címen. FEUILLET rendszere jól kidolgozott, de a segítségével csak a lábak mozgását lehet megörökíteni. A klasszikus balettnak egyébként a mai napig ez a legfontosabb forrása. 1852-ben jelent meg Arthur Saint LÉON *Sténochorégraphie* című könyve. Ennek a táncírásrendszernek az alapötlete a pálcikafigura volt, amelynek segítségével le lehetett jegyezni a kezek és a lábak térbeli helyzetét. A pálcikafigurákat a kottasorok alá helyezve az időbeli viszonyokat is jelölni lehetett. Saint LÉON ötletét fejlesztette tovább Albert ZORN (*Grammatik der Tanzkunst*, 1887.). A századfordulón ebből a könyvből tanultak a legtöbb európai táncakadémián. Vladimir SZTYEPANOV 1892-ben kiadott táncjelírása (*Alphabet des Mouvements du Corps Humain*) az emberi test anatómiai lehetőségeiből indul ki. Rendszerét korai halála miatt nem tudta kidolgozni. (HUTCHINSON: 1977., 1989.)
29. LABAN Rudolf 1928-ban munkatársaival együtt olyan elvont jelrendszert dolgozott ki, amely az addigi mozdulatkutatók összes eredményeit gyümölcsöztette, és amelyik lehetőséget nyújtott bármilyen emberi mozgás írásban való rögzítésére. Továbbfejlesztett formáját alkalmazzák a fizioterápiában, atlétikában, a munkamozdulatok analizisében stb.
A LABAN-táncjelírás legalapvetőbb fogalmai a következők.
Háromvonalas függőleges vonalrendszert használ, melynek középső vonala mintegy kettészeli az em-

- beri testet. Ettől jobbra kerülnek a jobb oldali testrészek helyzeteinek és mozdulatainak a szimbólumai, tőle balra pedig a bal oldali testrészeké. A középső vonal, a súlyvonal mellé írjuk a testsúlyt hordozó testrészek mozgását. A két szélső a légvonal, belső oldalaira kerülnek a levegőben levő láb mozdulat-szimbólumai. A hármast vonalrendszerként képzeletbeli pótvonalak egészítik ki, ezek közé írjuk a törzs, a kar és a fej mozgásait. (Lásd az 1. ábrát. A rajzok a szerző munkái.) A testrészek jelölésére testrészt- és ízületjeleket is alkalmazhatunk (2. ábra). A LABAN-táncjelírás a testrészek helyzeteinek és mozdulatainak térbeli irányait irányjelekkel fejezi ki (3. ábra). A tér 27 alapirányát (4. ábra) és ezek közelítő irányait lehet jelölni. (A LABAN-táncjelírás egy jelbe sűrítve jelöli a mozgás térbeli és időbeli vonatkozásait. A jel alakja utal a mozgás térbeliségére, hossza pedig időtartamára (5. ábra). A szimultán mozdulatokat tehát egymásmellettiiséggel (6. ábra), a szukcesszivitást pedig egymásutánisággal lehet jelölni (7. ábra). (A táncírást alulról felfelé olvassuk.) A mozgások dinamikai aspektusát a dinamikai jelekkel tudjuk érzékelteni. (A LABAN-táncjelírás alapmunkái: LABAN: 1956., 1975., KNUST: 1979., HUTCHINSON: 1977.; magyar vonatkozásban SZENTPÁL: 1976., LÁNYI: 1980.)
30. Erre vonatkozóan lásd HUTCHINSON: 1984.
31. VAN ZILE: 1985—1986. 43.
32. A tánc „multiszenzoros” vonatkozásairól lásd HANNA: 1987. 89—90, MOORE—YAMAMOTO: 1988. 47—54.
33. A boricatánc lejegyzésénél például csak a táncosokkal való beszélgetések után voltam képes különbséget tenni az egyes dinamikai variánsok között, a filmen ugyanis ebből semmi se volt érzékelhető. (KÖNCZEI: 1989. 147.)
34. A MARTIN György és az IFMC (International Folk Music Council) által kidolgozott eredeti latin terminológia: T (totus) — tánc; P (pars) — rész; S (sectio) — szakasz; F (fragmentum) — frázis; M (motivus) — motívum; C (cellula) — mozdulatsejt; E (elementus) — kinéma. (MARTIN: 1964., IFMC. Lásd még erre vonatkozólag KÖRTI: 1980.)
35. A nigériai ubukaláknál a dobkiséretet és a táncot például egy egységes egészként fogják fel, ezért egy szóval jelölik mindkettőt. Más afrikai népeknél (például az akanoknál, efiknél, azandékoknál, kambáknál) a tánc fogalmába tartozik a dobkiséreten kívül a hangszeres zene is (HANNA: 1987. 18). Hasonló példákat hozhatnánk valószínűleg a világ bármelyik tájáról.
36. MARTIN György nagy érdeme, hogy a magyar néptáncutatásban a zene és tánc együttes vizsgálatának a fontosságára rávilágított (MARTIN—PESOVÁR: 1959., MARTIN: 1990.). A tánc és zene viszonyának a megállapításában azonban eltúlozta a zene szerepét. A közép-erdélyi legényes táncok típusának a szerkezeti szabályozottságát pusztán a zenekíséret hatásával hozza összefüggésbe. („Az individuális szólótáncoknál viszont csupán a zene a szerkezeti tagolás egyetlen irányítója”, MARTIN: 1980. 415.)
37. Ilyen „komplex jelek” létét kellett feltételeznem a boricatánc összehasonlító vizsgálatánál. A hasonló kontextusú és tartalmú összetett jelek (a közös jelentésmag a verbalizációból derült ki) a különböző táncokban ugyanis nemcsak formájukban, hanem médiumösszetételükben is eltértek. (Az egyikben például tapsolással „csattantottak”, a másikban pedig vascsőrgők összeütögetésével stb.) Azért feltételeztem összefüggéseket, mert az egyes jelrendszereket rendszerszerűségükben (a mély szerkezet szintjén) hasonlítottam össze. (KÖNCZEI: 1989. 154—157.)

Irodalomjegyzék

- DIENES Valéria:
1981. A szimbolika főbb problémái. In: *Kultúra és szemiotika*. Budapest, 15—37.
- GEERTZ, Clifford (ed.):
1971. *Myth, Symbol, and Culture*. New York.
- GELL, Alfred:
1979. On Dance Structures: A Replay to Williams. In: *Journal of Human Movement Studies*. 5. 18—31.
1985. Style and Meaning in Umeda Dance. In: SPENCER, Paul (ed.): *Society and the Dance*, Cambridge.
- HANNA, Judith Lynne:
1987. *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. The University of Chicago Press.

- HUTCHINSON, Ann:
 1977. Labanotation. The System of Analyzing and Recording Movement. New York.
 1984. Dance Notation — *The Process of Recording Movement on Paper*, London.
 1989. *Choreo-Graphics*. A Comparison of Dance Notation Systems From the Fifteenth Century to the Present, New York.
- IFMC Study Group:
 1975. Foundations for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance. A Syllabus. *Yearbook of the International Folk Music Council*, VI. 115—235.
- JAKOBSON, Roman:
 1972. Nyelvészet és poétika. In: *Hang—Jel—Vers*. Budapest.
- KARSAI Zsigmond—MARTIN György:
 1989. Lőrincréve táncélete és táncai. Budapest.
- KÖNCZEI Csilla:
 1989. Motívumépítkezési elvek a hétfalusi boricatáncban. In: MAJOR Rita (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok*, 1988—1989. Budapest, 145—168.
- KÜRTI László:
 1980. Hungarian Dance Structures: A Linguistic Approach. In: PURI, R., JORGENSEN, J. (eds.): *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, Vol. 1. No. 1. 45—62.
- KNUST, Albrecht:
 1950. Handbuch der Kinetographie Laban. 8. Das Tanzarchiv, Hamburg.
 1979. Dictionary of Kinetography Laban. 2. MacDonald & Evans, London.
- LABAN Rudolf:
 1956. (1975.) Principles of Dance and Movement Notation, MacDonald & Evans, London.
- LÁNYI Ágoston:
 1980. *Néptáncolvasókönyv*. Budapest.
- MARTIN György—PESOVÁR Ernő:
 1959. A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat. In: DIENES Gedeon, MORVAY Péter (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok*, 1959—1960. Budapest, 211—248.
 1963. A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. In: DIENES Gedeon (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok*, 1963—1964. Budapest, 193—233.
- MARTIN György:
 1964. Motívumkutatás — motívumrendszerezés. A sárközi—dunamenti táncok motívumkincse. Népművelési Intézet, Budapest.
 1966. Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. In: *MTA I. Osztályának Közleményei*, 23. 201—219.
 1979. A magyar kőrtánc és európai rokonsága. Budapest.
 1980. Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban. In: *Népi Kultúra — Népi Társadalom*, XI—XII. 411—449.
 1990. A néptáncok elemzése és rendszerezése. In: *Magyar Néprajz*, VI. Budapest, 189—194.
- MOORE, Carol-Lynne—YAMAMOTO, Kaoru:
 1988. Beyond Words. Movement Observation and Analysis, Gordon and Breach, New York.
- PETŐFI S. János:
 1990. *Szöveg, szövegtan, műelemzés (Textológiai tanulmányok)*. Budapest.
 1991. *A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé (Szövegnyelvészet—Szemiotikai textológia)*. Szeged.
- PURI, Rajika:
 1980. The Family of Rama: Kinship Structures and the Dance. In: PURI, R., JORGENSEN, J. (eds.): *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*. Vol. 1. No. 1. 20—35.
- RÉTHEI Prikkel Marián:
 1906. A magyar táncnyelv. *Nyelvészeti és néprajzi tanulmány*. Budapest.
 1924. *A magyarság táncai*. Budapest.
- SPENCER, Paul:
 1985. Society and the Dance. Cambridge.
- SHAW, Mary Lewis:
 1988. Apprehending the Idéa through Poetry and Dance. In: *Dance Research Journal*, 20/1. 3—9.

SZ. SZENTPÁL Mária:

1976. Táncjelírás. Laban-kinetográfia, I—III. Budapest.

1981. A magyar néptáncélemzés néhány problémája. In: BÉRES András és SZENTPÁL Mária (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok*, 1980—1981. Budapest, 159—238.

TESZ = *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. 1976. III. Akadémiai Kiadó, Budapest.

VAN ZILE, Judy:

1985—1986. What is the Dance? Implications for Dance Notation. In: *Dance Research Journal*, 17/2. & 18/1. 41—47.

SOME HINTS ON THE TEXTOLOGICAL ANALYSIS OF DANCING

CSILLA KÖNCZEI

The present work attempts to yield a general conceptual framework for researches in dancing. This framework should be general so as to build up models of dances of any culture. Multimedial semiotic textology can be regarded as a reliable basis for this. The second part of the paper contains problems and ideas arising in the course of researches in dancing from the point of view of archeology.