A borica mint nonverbális médium[129]

> „Ha közölhetetlen vagyok is, nem vagyok bezárva. Ki tudok lépni eszméletemből a máséba, és más is beléphet az enyémbe."
> Dienes Valéria: *A szimbolika főbb problémái* (1981: 27)

A hétfalusi boricatánc Zajzoni Rab István óta sokak fantáziáját megmozgatta (vö: Sulzer 1781, Zajzoni Rab 1862, Orbán 1873, Horger 1899, Teutsch 1903, Kolumbán 1903, Réthei Prikkel 1924, Róheim 1925, Viski 1937, Domokos 1958, Bálint 1956, Kiss 1962, Seres 1970, Seres 1983, Seres 1984: 368–374, Komlósi [Seres] 1979). Az avatandó legények rigurózus pontossággal előadott, meghatározott sorrendben táncolt katonás tánclépései, a bonyolult téralakzatok, a vezér vagy vataf irányító vezényszavai, a különleges tánckellékek, például a faragott-festett falapockák használata, a titokzatos álarcos kukák szereplése, és még sok minden más, egy színes szokássá áll össze, amelynek rejtélyes elemei számos fejtegetésre adnak alkalmat. A szokás archaikus vonásaiból sok mindenre következtettek már. Horger Antal sámánkodó nyomokat vélt felfedezni a boricában (Horger 1899), Julius Teutsch egyenesen a tél elűzésének szimbolikus bemutatását látta benne (Teutsch 1903), Róheim Géza egy ősi férfiavatási szertartás maradványának tartotta a szokást (Róheim 1925), Domokos Pál Péter pedig az ártó gonosz szellemek ellen hadakozó és termékenységet varázsló moreszka táncok közé sorolta (Domokos 1958).

Az értelmezések száma tehát elvileg végtelen. Ez a tény egy egész sor kérdést felvet. Milyen kritériumok szerint lehet eldönteni, hogy ki jár közelebb a valósághoz? Honnan lehet tudni, hogy kutatás közben valóban a lényeghez kerülünk közelebb, s nemcsak saját ismereteinket, a világról alkotott elképzeléseinket vetítjük bele a népi kultúra jelenségeibe? Hogyan érthetjük meg, hogy a régmúlt idők emberei valóban mit üzennek nekünk egy olyan szokás nyelvezetén, amelynek jelentéseit mai gyakorlói már maguk sem ismerik?

Egzakt módszerek hiányában ezek a kérdések megválaszolatlanok maradnak. Valószínű azonban, hogy olyan módszerek segítségével, amelyek nem kívülről adottak, hanem magukból a kulturális jelenségek konkrét, átfogó elemzéseiből alakulnak ki – ezeket „szövegközpontú műelemzéseknek" is nevezhetnénk –, valamivel közelebb juthatunk a dolog nyitjához; azaz saját szubjektív meglátásunk helyett, vagy legalábbis azon túlmenően, a paraszti tudatvilág rejtett összefüggéseit is sikerül feltárnunk.[130]

---

[129] Az 1989-ben megjelent írásom rövidített változata (Vö: Könczei 1989).

[130] Ide vonatkozó vélemények: „…az elemzés tárgyául választott szokáseseményekről szerzett ismereteket a kutató saját kognitív és mentális struktúrái jelentős mértékben determinálják. […] Tehát a más kultúrához való tartozás implicit módon befolyásolja egy adott kultúrával, vagy annak bármely részrendszerével kapcsolatos elmélet felépítését" (Niedermüller 1981: 177–178). „A szokáskutató etnográfus […] igyekszik minél objektívebben megközelíteni a szokást fenntartó közösség (nem egységes) szokásmodelljét, ugyanakkor azonban saját szokásmodelljei is befolyásolják az arról alkotott képet" (Dömötör 1974: 21–22).

© www.kjnt.ro/szovegtar

© www.kjnt.ro/szovegtar

Ez a fejezet egy ilyen szándékú, nagyobb terjedelmű, aprólékos elemzésnek az első lépcsőfoka, amely a borica táncos motívumrendszerét kívánja bemutatni. Tudom, hogy a táncok jelentésvizsgálata a szemiotika egyik legproblematikusabb területe. A tánc a nyelv analógiájára elképzelhető ugyan önálló kommunikációs rendszerként, mivel azonban öntörvényű és független a nyelvi jelrendszertől, nehezen vagy egyáltalán nem értelmezhető verbális fogalmakkal. Az egyes kommunikációs rendszerek azonban nem elszigetelten működnek, hanem egymást kiegészítve, egy nagyobb egységet képezve.[131] Olyan táncos (kinezikus) jelrendszereknél tehát, ahol a tánc szorosan fűződik egy verbális jelrendszerekhez, valamihez könnyebben megkísérelhetjük a jelentések kifürkészését, anélkül, hogy a puszta spekuláció veszélye túlzottan fenyegetne. Mivel a hétfalusi boricatánc a szinkretizmus mintapéldája lehetne (az emberi kommunikáció összes fajtáját fellelhetjük benne), kitűnő lehetőséget nyújt az ilyenfajta vizsgálódásokra.

> „A folklóranyag tárgyalása közben azok az értelmezések, amelyek maguktól a szertartások gyakorlóitól származtak, mindenkor különleges szerepet játszanak. Természetesen nem abban az értelemben, mintha a népies értelmezések megadhatnák a kérdések végleges megoldását, hiszen ez mégiscsak túlzás lenne. Ám az ilyen értelmezések a tulajdonképpeni pszichológiai értelmezés legjobb alapanyagai. Sokszor nincs is más teendő, mint az, hogy az említett népi értelmezéseket a pszichológia nyelvére lefordítsuk."
> Róheim Géza: *A törött tükör* (1984: 254)

A hétfalusi borica a kollektív csoporttáncok műfajába sorolható (vö: Martin 1980a: 418–419). A borica a legényszervezet alkalomhoz kötött rituális tánca, szerkezete teljesen szabályozott, előadásmódja egyöntetű. A tánc menetét a társadalmilag is felettes helyzetű (házasember) vataf irányítja a motívumokra vonatkozó parancsszavakkal. A borica szabályos szakaszokra tagolódik, szerkezeti sémája (a zajzoni és pürkereci változatoknál) a következő:

A {a . . . . x} + B {b . . . . x} + C {c . . . . x} stb.

---

[131] „Annak ellenére, hogy a gesztikuláció általában a verbális megnyilatkozásokkal jár együtt, *a két kommunikációs rendszer között nincs kölcsönösen egyértelmű megfelelés*. A testi mozgásoknak ezenkívül vannak olyan szemiotikus sémái, amelyek függetlenek a beszédtől. Ezeket a sémákat, mint általában minden jelrendszert, amelynek struktúrája független a nyelvtől és a verbális eszközökkel történő érintkezésen kívül is funkcionálhat, összehasonlító elemzés tárgyává kell tenni, amelynek során tisztázni kell a nyelvhez és a szemiotikai rendszerhez hasonló, illetőleg az azokétól eltérő tulajdonságaikat" (Roman Jakobsont idézi Dömötör 1974: 27). „A nyelvnél általánosabb jellegű kategória a kommunikáció, amelyet szintén felfoghatunk jelrendszernek. Ez esetben a különböző kommunikációs rendszerek mintegy a nyelv analógiájára képzelhetők el. Nyilvánvaló, hogy ilyen értelemben lehet foglalkozni például a tánc nyelvével és a tánc szemiotikájával" (Voigt 1981: 262).

A szerkezeti elemek neve a saját terminológiájuk szerint: „fordulat" = „forduló" + „megálló". A forduló fordulatonként változó homogén motívumsorokból áll, a megálló pedig formulaszerű, önmagával mindvégig azonos. A tánc motívumkincse csekély, de mindegyik motívumnak a közösség által ismert megkülönböztető elnevezése van. A tánc szerkezete – bár teljesen kikristályosodott – nincs összhangban a zene tagolódásával.

A boricával Martin György tanácsára kezdtünk el foglalkozni László Csaba barátommal, ha jól emlékszem 1980-ban. Akkor az volt a célunk, hogy a szokás táncrészéről egy leíró dolgozatot készítsünk, mivel addig ilyen még nem született. A rövidke szöveget lepedőnyi hosszúságú táblázatok kísérték: külön táblázatokat készítettünk a táncmotívumokról, a térformákról, a tánc szerkezetéről. Mivel a hét faluból háromban él még a borica (Zajzonban, Tatrangon és Pürkerecen), maga a tánc pedig mindhárom helyen több tánctételből áll, a táblázatok száma elég sokra rúgott. Meg kell mondanom, hogy rengeteget mulattunk ezen, elég világos volt ugyanis előttünk, hogy fáradságos, de nem túlzottan sokatmondó munkánk gyümölcsét rajtunk kívül nemigen fogja más elolvasni. Megpróbáltuk azután a három falu táncmotívumait egy közös, ún. összehasonlító táblázatba összevonni, ez azonban igen nehezen ment a következő okok miatt. A zajzoni és a pürkereci borica szemmel láthatóan nagyon hasonlított egymásra, a tatrangi azonban – akkoriban úgy tűnt –, teljesen más volt. Még a tánctételek elnevezésében is volt eltérés: Zajzonban, Pürkerecen az egyes, kettős és hármas borica után következett a török borica, Tatrangon pedig az egyes után egyenesen a négyes jött, s azután a török. Ráadásul térformáikban is különböztek: Zajzonban és Pürkerecen végig körben, illetve kígyózó alakzatban táncoltak, Tatrangon pedig a kezdeti kör csakhamar két oszlopra bomlott. (Ezzel összefüggésben nyilván a táncmotívumok formai jegyei is változtak. A térformák ábráit lásd a mellékletben.) De a legnagyobb nehézség abban mutatkozott, hogy néhány esetben sehogy sem tudtuk eldönteni, hogy a kérdéses motívumokat egymás formai rokonának tekinthetjük-e, vagy sem. A legkínosabb annak a ténynek a felismerése volt, hogy a döntés teljesen a mi akaratunktól függ.[132] A táblázatok akkoriban tehát elég tökéletlen állapotban maradtak.

Később, az egyetemi szakdolgozatomra készülve, 1986-ban újra visszamentem Hétfaluba gyűjteni. Ekkor már a teljes szokásanyag bemutatása volt a célom, a helybeliek szövegein keresztül. Elég nagy anyag gyűlt össze, ezt próbáltam egységes szempontok szerint rendszerezni. (Jó segítséget nyújtott ehhez Niedermüller Péter: *A szokáskutatás szemiotikai aspektusai* című tanulmánya.) Mivel a szokás táncrésze teljesen szabályozott, a hétfalusiak szerencsére magáról a táncról is elég könnyen tudtak beszélni. Ekkor már az is fontossá vált számomra, hogy melyik táncmotívumot milyen vezényszóra szokták járni. (A vataf vagy vezér ugyanis vezényszavaival irányítja a táncot.)

A táncmotívumok újabb rendszerezésekor tehát két fontos új adalék állt a rendelkezésemre: a táncmotívumokhoz fűződő vezényszavak, valamint a táncmotívumokról szóló

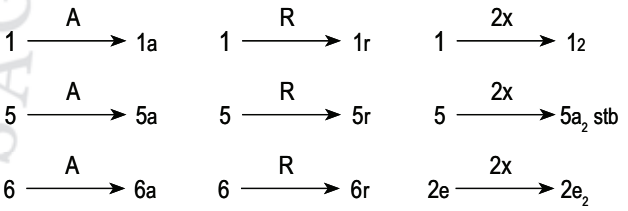
[132] Nem ismertük fel a formai rokonságot például az 1' és az 1, valamint a 6a, 6e és a többi 6-sal jelzett motívum között. (Lásd a 3. számú táncírásmellékletet.)

© www.kjnt.ro/szovegtar

© www.kjnt.ro/szovegtar

leíró szövegek.[133] (Lásd a 2. táncírásmellékletet.) Ezek a szövegek teljesen új fényben világították meg a táncmotívumokat. Kiderült például, hogy Zajzonban és Pürkerecen külön variánsnak tekintik a legelső motívum dinamikai változatait (a motívumtáblázatban[134] az 1-es motívum változatait; lásd 3. táncírásmelléklet): ha könnyedébben, azaz „aprítva" táncolják, más motívumnak számít (1a motívum), ha erőteljesebben, azaz „megrakva", megint másnak (1r). Vagy: együvé tartozónak fognak fel olyan motívumokat, amelyek eltérnek ugyan egymástól, de vezényszavaik megegyeznek. (Például a 4. táncírásmelléklet 2e, $2e_2$, $2e_3$, 6e motívumai: „[A jobb láb elöl] mindegyikbe megvan: az egyes, kettős, hármasban, a török boricában.") Egy újabb elemzés során rájöttem, hogy ennek valós alapja van: ezek a motívumok ugyanis tényleg tartalmaznak egy közös elemet – ez az elem a táncmotívum leglényegesebb mozzanata, amelyre a vezényszó is utal.

Rendszerezéskor most már ezeket a lényegi mozzanatokat vettem figyelembe – ahol a vezényszó nem nyújtott elég információt ezekre vonatkozóan, segítségemre voltak a leíró szövegek. (A tatrangi 1'-es motívumot például a következő szöveg alapján tekintem a zajzoni-pürkereci 1-es motívum rokonának: *Nálunk azt mondják, jobb és bal, s a pürkereciek, zajzoniak azt mondják: küssüő és bessüő. Ez a különbség. De ugyanaz a tánc.* S tényleg: mindkét motívum a jobb-bal irányok szimmetriájára épül.) Az eredmény nagyon érdekes volt: mindegyik tánctétel motívumait meg lehetett feleltetni az összes többi tánctétel motívumainak. (Másképpen fogalmazva: az egyes borica motívumai ugyanolyan elvek szerint variálódnak, illetve épülnek fel, mint a kettős, a hármas, vagy a török borica motívumai.) Ezeket az összefüggéseket a következőképpen ábrázolhatnánk:



[133] A szövegeket elmondták: T1: Barkó István sz. 1904, T2: Mikes István sz. 1918, T3: Székely Buna István sz. 1905 (tatrangiak), Z1: Bálint Sándor sz. 1950, Z2: Fariska Mihály sz. 1949, Z3: Rab Samu sz. 1900 (zajzoniak), P1: Barti István sz. 1928 (pürkereci). Niedermüller megkülönböztetett szokáseseményeket leíró szövegeket (TD = text description), szokáseseményeket kísérő szövegeket (TA = text attendant), valamint szokáseseményeket magyarázó szövegeket (TC = text comment) (Niedermüller 1981: 179).

[134] A motívumokat László Csabával való közös gyűjtésünk nyomán jegyeztem le, Super 8-as filmszalagról. A lejegyzésben segítségemre volt Lányi Ágoston. Ha későn is, de ezúton mondok köszönetet neki és Martin Györgynek is. A motívumokat táncolták: Kajcsa Márton sz. 1938, Tatrang, Gyerkó István sz. 1926, Pürkerec, valamint Bálint János sz. 1937, Zajzon. A táblázatok áttekinthetősége végett a zajzoni és pürkereci motívumok egy oszlopba kerültek, mivel csak egészen jelentéktelen formai eltérések vannak közöttük. (A táblázatra felkerült motívumok zajzoniak, kivéve a 3h, 6h-t, ezek pürkereciek. Az 1a, $1a_2$, $1a_3$, valamint az 1r, $1r_2$, $1r_3$ és 6r motívumokat saját megfigyeléseim, valamint a szövegek alapján jegyeztem le.) A motívumok közül a legtipikusabb formai változatokat választottam ki, a minimális egyéni variációkat ebben a dolgozatban fölöslegesnek tartottam bemutatni. Későbbi munkákban tárgyalni kell még a táncosok szerepéből és térbeli mozgásából adódó formai változásokat, valamint a pürkereci borica tételzáró ugrásait.

Magyarán az 1-es motívum ugyanolyan elv szerint alakul át 1a-vá, mint ahogyan az 5-ös 5a-vá, és így tovább. A nyíl fölött álló jel a vezényszóban néven nevezett transzformációs elvnek a rövidített jelölése. A borica három faluból származó hét tánctételének motívumait összesen 9 ilyen transzformációs elvre lehet visszavezetni. Ezeket vetítettem fel a motívumokkal együtt a transzformációs táblázatra (lásd az 1. táncírásmelléklet), amely így a borica táncmotívumainak működési rendszerét mintázza. A bekarikázott jelek magukat a motívumokat jelölik (a betű és számszimbólumok egymáshoz való rokonsági viszonyukat fejezik ki), a bekeretezett betűk pedig a transzformációs elveket. Ezek az elvek a hétfalusiak nyelvezetén a következőek: „simmán" azaz egyszerűen (S), „aprítva", tehát könnyedébben, illetve ugrálva (A), „megrakva" vagy „tombolva", vagyis erőteljesebben, dobbantva (R), úgy, hogy a „jobb lábat béfelé (és előre) tette" (E), aztán meg úgy, hogy „a bal láb örökké hátul kellett legyen" (H), s végül „vasalva", azaz bokázva (V). Ezenkívül lehet megkétszerezve (2x), megháromszorozva (3x), tehát úgy, hogy a motívum előtagját kétszer, illetve háromszor ismételjük. A 9. elv maga az 1-gyel jelölt motívumcsoport generáló elve, mégpedig a külső és belső (illetve a jobb és bal) ellentéte (J–B). (Lásd az 1. táncírásmellékletet.)

A borica táncmotívumainak rendszere tehát egy koherens szerkezetre épül, amelynek alapelve az ellentét. A transzformációs szabályokat a következő ellentétpárokba állíthatjuk:

jobb ⟷ bal
aprítva ⟷ megrakva
előre ⟷ hátra
simmán ⟷ vasalva

Ezek az elvek érdekes módon nem érvényesülnek teljes számban minden egyes tánctételben. A tatrangi borica egyes tételeinek motívumai Lévi-Strauss partitúra hasonlatával élve[135] – a következőképpen egészítik ki egymást egy harmonikus egésszé (A tánctételek motívumainak függőleges olvasata felel meg a zenekar hangszerszólamainak, a vízszintes olvasat pedig kiadja magát a partitúrát. A „zenekar" természetesen nem a valóságban szólal meg egyszerre – hiszen a „hangszerszólamok" tulajdonképpen egymásután következő tánctételek –, hanem elvont, szerkezeti értelemben.):

[135] Lévi-Strauss a mítosz kutatásában alkalmazza ezt a hasonlatot. „Ebben az esetben fölfedezik azt az elvet, amelyet mi *összhangzat*nak nevezünk: egy zenekari partitúrának csak akkor van értelme, ha egy tengely mentén diakronikusan olvassuk (lapról lapra, balról jobbra), ám ugyanakkor egy másik tengely mentén szinkronikusan is, föntről lefelé. Másként szólva egy-egy függőleges vonalon elhelyezkedő valamennyi hangjegy egy nagy alkotóegységet, viszonycsomagot alkot" (vö: Lévi-Strauss 2001: 169). (A dolgozat megjelenésekor a forrás román fordítását ismertem és használtam: Lévi-Strauss 1978: 256.)

© www.kjnt.ro/szovegtar

© www.kjnt.ro/szovegtar

Egyes	Négyes	Török
1	5	6
	5a	
	5r	
2e		
2h		
4v	4v	4v

A tatrangi borica „Helyben!" vezényszóra járt 2h-val jelölt motívuma első pillantásra kilóg a rendszerből. Ha azonban viszonyaikban próbáljuk vizsgálni a motívumokat, kiderül, hogy a „helyben" az „előré"-nek más minőségben ugyan, de éppen úgy ellentéte, mint a többi tánctételben előforduló „hátra".

A borica motívumrendszere mélyén levő kettős számelv érdekes módon fonódik össze a hármassal. Már az „aprítva"–„megrakva" is egy olyan szimmetrikus ellentétpár, amelyik magában rejti a harmadik elemet, a „simmán"-t. (Az „aprítva" és „megrakva" egyébként tendenciájában egybeesik a fel–le térirányokkal, s ilyen módon a jobb–bal, előre–hátra irányokat háromdimenzióssá egészíti ki. Ebben az értelemben a „simmán" egyenértékű lenne a háromdimenziós térmodell középpontjával.) Ezenkívül a zajzoni és a pürkereci borica első négy motívuma (1, 1a, 1r és 2e) a kettős és a hármas tételben a kettes, illetve a hármas számelv szerint bővül. Tulajdonképpen a tatrangi négyes borica motívumaiban is fellelhetjük a hármas szerkesztési elvet, mivel a motívumok alapeleme, az oldallépés, mindegyik változatban háromszor ismétlődik. (Az ő szavaikkal: *Hármat arra, s hármat vissza*.)

A tánc motívumkészlete tehát csak egy felszíni szerkezetet képez, amelynek mélyén egy elvont (a mozdulat-) gondolatrendszer áll. A transzformációs szabályok ezt a tudatalatti mélyszerkezetet változtatják át konkrét táncfigurákká.[136] Amennyiben a tánc jelrendszer s így az egyes táncmotívumok jelentéssel bíró szimbólumok (kódok), a transzformációs szabályok felismerésével tulajdonképpen a szimbolizálás (vagy kódolás) egyik főmozzanatát ragadhatjuk meg, s ezzel egy lépéssel közelebb kerülhetünk magához a jelentéshez.[137] A transzformációs szabályok rendszerszerűen működnek, egymást sokféle-

[136] A felszíni szerkezet és mélyszerkezet transzformációs szabályait Noam Chomsky a nyelv működéséről alkotott elmélete nyomán lehetne használni (Chomsky 1972). Alfred Gell a táncra is alkalmazza ezeket a nyelvtani fogalmakat: „A tánc mélystruktúrájának fogalma [...] rendkívül vonzó, és további vizsgálatot érdemel. Teljes mértékben úgy vélem, hogy a mélystruktúrák felfedezése a táncban pontosan az, aminek az elérésére a táncelemzés egyes aspektusainak törekedniük kell. [...] Tulajdonképpen, ha pontosabban megértjük, hogy mit jelenthet a tánc alkotóelemeiben az ösztönös és a kulturális elemek interakciója, nézetem szerint azok a táncelmélet kulcsfontosságú kérdései lehetnek" (Gell 1979: 24). Niedermüller is használja ezeket a fogalmakat a népszokások elemzésében (Niedermüller 1981: 189).

[137] A szimbolizálás fogalmát így határozza meg Dienes Valéria: „Valamit megélek Önmagamban, és ebben teljesen egyedül vagyok. Mint ahogyan nem tudom, másnak is olyan piros-e a piros, vagy olyan kék-e a kék, mint nekem, nincs áthatolás más úton, mint a szimbolizálás és szublimálás két inverz munkája révén. Ennek a két műveletnek értelmét ki kell tágítanunk. Világunknak két arca van, legáltalánosabb szellemi és anyagi arca. Ez a két arc nagyon *egy* világot alkot, de mégis egyiktől a másikig oda-vissza kell járnunk. Ezek oda–visszájának bejárása való ez a két egymással inverz *művelet*.

képpen kiegészítve hatnak, így a motívumvariációk nagy számához vezetnek. Ugyanaz az elvont mozdulat-gondolat tehát különféle konkrét formákban ölthet testet (a közös tartalmi mag azonban mindig kielemezhető belőlük), a nyelv analógiájára ezeket „rokon értelmű" motívumoknak is nevezhetnénk.

Ha megismerjük egy tánc motívumrendszerének transzformációs szabályait, egyben a variációképződések „algoritmusát" is megkapjuk, s ennek alapján akár mi magunk is gyárthatunk a tánc szellemébe illő új motívumokat. (A borica motívumai zárt rendszert képeznek, itt tehát nem érhetjük tetten új motívumok születését. A közép-erdélyi legényesek azonban ebből a szempontból is érdekes kutatási területet jelentenek, mivel ezeknél kinyomozhatóak az egyéni motívumvariációkat generáló transzformációs elvek is.) A transzformációs elvek nyilván nem gépiesen hatnak: a táncmotívumok magukon viselik a minden emberi alkotásra jellemző esetlegességet, a szubjektivitás és találékonyság jegyeit, s ezáltal hatalmas formagazdagságot eredményeznek. A transzformációs szabály tehát önmagában nem meríti ki az alkotás bonyolult fogalmát, talán leginkább csak alkotási szándékként értelmezhetnénk.

A félreérthetőség elkerülése végett tisztáznunk kell még azt, hogy a borica motívumainak ebben a fejezetben vizsgált összefüggései nem a táncos jelrendszer szintagmatikus szintjén működnek, azaz nem a tánc folyamatként felfogott szerkezeti vizsgálatából hámozhatók ki. A jelentésegységek nem a kommunikációs folyamat, nem a kifejezés időkeretében születnek, hanem ettől függetlenül, az alkotás idődimenziójában. A fentebb leírt mélyszerkezet tehát mintegy időn kívül létezik, a táncos jelrendszer paradigmatikus szintjén.[138] A szintagmatikus szint szerkezeti elemzése végül nem is igen jöhet létre a paradigmatikus szint ismerete nélkül, hiszen pusztán formai jegyekre alapozva, csak nagyon esetlegesen tudjuk egymástól elkülöníteni a jelrendszer alapegységeit. (Ez éppen olyan volna, mintha egy számunkra idegen nyelv folyamatos hangáradatából kellene fonetikai ismérvek alapján szétválasztani a szavakat.) Az alapegységeket nyilván csak jelentésük ismeretében tudjuk meghatározni. (Jelentésen természetesen nem kizárólag verbalizálható jelentést kell érteni, hanem sokszor csak azt a közhasználatú konvenciót, amely az elemek használati utasításait tartalmazza.)

Kilépés magamból: szimbolizálás
mozdulat
Belépés a másikba: szublimálás

Írjuk fel ezeket a fogalompárokat a szimbolizálás sorrendjében, melyeken át az egyéni kapcsolatot keresem:

(egyéni)	–	(közös)
szimbolizálás	–	szublimálás
pszichikai	–	fiziológiai
eszméleti	–	mozdulati
szellemi	–	anyagi
elvont	–	konkrét
gondolat	–	valóság
idea	–	matéria
szándék	–	cselekvés

A baloldali fogalomoszlop a mindennemű valósulások szellemi póluson eredő oldala, amely keresi az átlépést az egyéniből a közösbe, a személyesből a mindenkiébe, a közölhetetlenből az átadhatóba, és ennek módját a szimbólumteremtésben látja meg. Így kerül át a közös birodalomba" (Dienes 1981: 27).

[138] Ezt nevezi Alfred Gell *generatív idődimenzió*nak (Gell 1979: 23).

© www.kjnt.ro/szovegtar