

KÖNCZEI Csilla

Egy táncelméleti modell felé. Gondolatok a tánc és nyelv közötti analógiákról és különbségekről

A tánc fogalmát nem mindenki értelmezi egyformán. A táncok antropológiai vizsgálata kimutatta, hogy a táncról kialakult fogalmak közösségenként változhatnak. Az egyes közösségek táncai tartalmukban is, funkciójukban is, és strukturális szerveződésükben is jelentős mértékben különbözhetnek egymástól (Hanna 1987: 17–19, Kaeppler 1972: 173–174, 1978: 45–48, 2007: 55–56. Korábban itt utaltam erre: Könczei 1993: 47, 2007: 53–54). A táncról alkotott helyi, émikus fogalmak változatossága lenyűgöző, olyannyira, hogy többen feltették már a kérdést, hogy egyáltalán van-e értelme annak, hogy egyetlen egy univerzális táncfogalommal dolgozzunk, illetve hogy az egyetemesség jegyében vajon nem egy nyugati típusú táncfogalmat próbálunk ráerőltetni olyan csoportokra, amelyek attól merőben eltérő módon fogják fel saját mozgáskultúrájukat (pl. Blacking 1985, Kaeppler 1972, 1978, 1985).¹ A táncok és táncfogalmak változatossága láttán a nyelvi és a kulturális relativizmus mintájára választhatnánk azt a megoldást, hogy a másságra és a különbözőségekre helyezzük a hangsúlyt, és az egyes közösségek táncait egyediségükben vizsgáljuk, egyszeri modellek segítségével. Ha azonban nem akarunk lemondani arról, hogy a táncot, mint egyetlen emberi jelenséget szemléljük, univerzális elméleti modelleket kell keresnünk, amelyekbe minden kulturálisan sajátos táncfogalmat beilleszthetünk, a különbözőségeik ellenére, és

1 „I suggest, [...] that a way forward in the anthropology of dance lies not so much in developing a metalanguage for cross-cultural study, or analysing movements in terms of a standard set of parameters, as in asking dancers and spectators from the widest possible range of societies and social situations what they think *they* are doing and experiencing, and looking for patterns of coherence in their explanations.” (Blacking 1985: 66)

„We must begin without a priori assumptions that dance even exists in the society. If we find there is such a category we must put aside our own cultural notions as to what constitutes dance and look instead how such a category is structured by the society we study.” (Kaeppler 1972: 173) „... is the cultural manipulation of bodies among the Maring and Kaluli of New Guinea, for example, at all comparable to the Tongan manipulation of bodies in a formal *lakalaka*? Is participation in rock and roll in any way comparable to watching ballet? [...] The only logical reason I can see for categorizing them together is that from an outsider's point of view all ... cultural forms use the body in ways that to Westerners would be considered dance. But from a cultural point of view either of movement or activity is little reason to class them together.” (Kaeppler 1978: 46) „Cultural forms that result from the creative use of human bodies in time and space are often glossed in English as 'dance'. [...] In many societies, however, there is no indigenous concept that can adequately be translated as 'dance'. [...] Is the concept 'dance' useful in studying either our own culture or others?” (Kaeppler 1985: 92–93)

amelyek segítségével képesek lehetünk a táncok formai és jelentésbeli változatosságát értelmezni. Ilyen modellnek ígérkezik évtizedek óta a nyelvészeti analógiára felépített strukturális elméleti keret, amely azonban a számos és jelentős munkázat eredményeivel együtt tudtommal még nem merítette ki a verbális és a kinezikus médiumok közötti hasonlóságok és eltérések teljes felleltározását és értelmezését.

Szükségünk van-e egyáltalán az egyetemes modellekre?

Az univerzális és a relativizáló elméleti álláspontok közötti vita végigkísérte az antropológia történetét. Bár az antropológia a 19. században egy egyetemes magyarázó elméletként indult az evolucionista paradigmában, a 20. század fordulójára az Amerikai Egyesült Államokban is, Nagy-Britanniában is átcsapott relativizáló modellekbe, Amerikában a kulturális relativizmusba, a szigetországban pedig a különféle funkcionalista irányzatokba. Bár a kulturális relativizmus látszólag erőteljesen amerikai eszmékre épül, szemléletmódja, ami szerint az egyes kultúrákat teljesértékű, önálló egységekként önmagukban kell vizsgálni, nagyon közel áll a korabeli nemzetépítő európai folklórkutatáshoz, amelyik romantikus fogantatásából fakadóan az egyes népek folklórköltésainek korpuszait a nemzetként definiált társadalmi egységek termékének tartotta, azaz a népszellem megnyilvánulásainak. A nyilvánvaló különbségek ellenére² az amerikai kulturális antropológia és az európai folklórtudomány egy bizonyos tekintetben végeredményben hasonló alapokon állt: a kultúrát egy kollektivitás (legyen az egy törzsi közösség vagy egy nemzet parasztsága) közös, sajátos és egyedi szellemi örökségeként fogta fel, amely önálló léttel bír. Nem véletlen, hogy az amerikai kulturális relativizmus és egyben a modern antropológia megalapítójának tartott Franz Boas Németországból került az Amerikai Egyesült Államokba, európai iskolázottsággal, Bronislaw Malinowski, a brit funkcionális alapítóatyja pedig Lengyelországban nevelkedett. Ebben az értelmezésben a modern kulturális antropológia relativizmusa és az európai folklórtudományok nemzeti szemlélete egy tőről fakad, és ez a herderi filozófia. (Eriksen é.n.)³

² A legszembeütőbb különbség talán az, hogy míg a klasszikus kulturális antropológia, legalábbis tételesen, összefüggésében próbálta kutatni az egyes társadalmak szellemi, társadalmi és gazdasági jelenségeit, azaz holizmusra törekedett, az európai folklórkutatás pedig szelletekre bontva, külön specializálódott szakértőkkel leltározta fel a népi kultúrának tekintett produktumokat.

³ Bár Boas A. Bastian és F. Ratzel tanítványa volt, közvetett módon a herderi eszmék folytatójának tartják. „Franz Boas, the father of American anthropology, was German by birth and education, and had his intellectual roots in the German tradition, including not only Herder himself (whom he sometimes mentions by name) but also other Germans who were either directly or indirectly influenced by Herder in profound ways, such as W. von Humboldt, Steinthal, Bastian, Dilthey, and W. Wundt. Through Boas, this intellectual inheritance was passed on to his students in American anthropology (including Sapir, Lowie, Kroeber, Benedict, and Mead), and then to their students. On the other side of the Atlantic, Bronislaw Malinowski, the father of modern British anthropology as a discipline grounded in intensive fieldwork, had deep German intellectual roots that lead back to Herder as well. Malinowski sometimes explicitly mentions Herder and Herder's follower W. von Humboldt in a positive way.” (Forster 2008)

A közös ideológiai forrás ellenére a két tudomány szemléletmódja mögött azonban gyökeresen különböző politikai motivációk álltak. Boas és követői akkor, amikor elvetettek egy olyan létraelméletet, amelyik szerint a létra legfelsőbb fokán a nyugati társadalmak helyezkednek el, az összes többi egy fejlődési sorrendbe állítva pedig a nyugati társadalmak által korábban bejárt fokozatok megrekedt formáit testesíti meg, a nyugati felsőbbrendűségtudattal kívántak szembeszállni. A közép- és kelet-európai folkloristák és etnográfusok az önállósodó és egymással versengő nemzeté váló népek képviselőiként a saját nemzetük tulajdonának tekintett értékeket igyekeztek felmutatni a szomszédos népek kulturális javaival és az akkoriban domináns dinasztikus állami intézményes kultúrával szemben.⁴ Ennek a két, alapvető logikájában rokon, de politikai szemléletében merőben eltérő hagyománynak a talaján fejlődött ki nyugaton a táncantropológia, Közép-Kelet-Európában pedig a különböző nemzeti táncfolklorisztikák, így a maguk módján mindkét térségben nagyrészt a kulturális sajátosságok elsődlegességét hirdették az egyetemes vonásokkal szemben. Réthei Prikkel Marián például, akit a magyar táncfolklorisztika egyik megalapítójának tartanak, odáig is elment, hogy a magyar táncot egyenesen „magában álló” „faji sajátosságként” határozta meg.⁵

„Prehistory: from Herder to Boas. [...] Nevertheless we can make a start on the anthropological history of culture by insisting on the plural (cultures rather than culture) as the key to the modern anthropological sense. This would seem to place Herder in the most important position, even though some of what he said about human differences was anticipated by other Enlightenment writers. [...] The link between Herder's early pluralistic vision and modern anthropology is provided by Boas, who was by education steeped in the German tradition of which Herder was a part [...]. Boas was the true inheritor of Herder's pluralistic vision of human difference, a vision which carried both the possibility of relativistic tolerance, but in the emphasis on internal integrity – the genius or spirit of a people – would also be haunted by the intolerant political possibilities of exclusion and purification.” (Barnard–Spencer 1996: 136–138)

„Inspired by philosophies such as those of G.B. Vico (1668–1744) and J.G. Herder (1744–1803), nationalist scholars sought in folkloric materials the empirical basis for their claims about essentialized national character.” (Herzfeld 1996: 23)

A kulturális relativizmus és Herder öröksége közötti összefüggésekre Eriksen is felhívja a figyelmet: „Herder amelelt érvelt, hogy minden népnek (Volk) megvan a maga *Geistja* vagy »lelke«, és ebből következően a joga ahhoz, hogy megtartsa saját, egyedi értékeit és szokásait – a későbbi kulturális relativizmusra emlékeztető modorban.” (Eriksen é.n.)

⁴ „A nemzeti intelligenciának ugyan sokkalta kisebb volt a társadalmi presztízse és sokkal kevesebb volt a múltja, hagyománya és politikai kultúrája, mint a nyugat-európai értelmiségnek, ugyanakkor azonban sokkal nagyobb volt a fontossága és felelőssége a nemzeti lét szempontjából. Különösen megnövekedett a jelentősége azoknak az értelmiségi foglalkozásoknak, melyek a nemzeti közösség megkülönböztető sajátosságaival foglalkoztak, s azokat ápolták; íróknak, nyelvészeknek, történészeknek, papoknak, tanítóknak, etnográfusoknak. Ezért lett a »kultúra« ezekben az országokban olyan óriási politikai jelentőségű momentum, ami azonban nem annyira a kultúra virágzását jelentette, mint inkább *elpolitizálódását*. Minthogy ugyanis ezek az országok nem »léteztek« a megszakítatlan történeti folytonosság nyugat-európai értelmében, a nemzeti intelligenciára hárult az a feladat, hogy feltárják és ápolják az új vagy újjászülető nemzet megkülönböztető és különálló nyelvi, népi individualitását, és igazolják – ami valóban igaz is volt –, hogy ezek az új népi keretek a maguk nemzeti életének minden hiányossága ellenére is gyökeresebbek és elevenebbek, mint az itt meglévő dinasztikus állami keretek.” (Bibó 1990: 223)

⁵ „A magyarságnak mint egységes nemzetnek európai környezetében három teljesen magában álló sajátos szellemi alkotása van – mondhatni – költészete van: a nyelve, zenéje és tánca. E három faji tulajdon a legszorosabban össze van fonódva egymással [...]. Nem férhet hozzá kétség, hogy faji jellemünk megismeréséhez ennek a három Hungaricumnak beható tanulmányozása szolgált legelőbb világot.” (Réthei 1924: 1)

Az elméleti opciók a későbbiekben sem váltak ideológiamentessé és továbbra is beágyazódtak a történelmi-politikai környezetbe. A társadalmi és szakmai háttér, a világnézet, valószínűleg azt is erősen befolyásolja, hogy a kutatók a kulturális jelenségeket univerzális, vagy inkább relativizáló szemüvegen keresztül nézik-e. (Ebben a vonatkozásban lásd pl. Agar 1996, vagy Friedman 1995 írásait.) Az európai és az Egyesült Államokbeli tánc-kutatás fejlődése az egyidejűség mellett érdekes módon egy világnézeti aszinkron megtestesülését is példázza. Körülbelül ugyanabban az időpontban, amikor olyan jeles nyugati antropológusok, mint például John Blacking vagy Adrienne Kaeppler⁶ a dekolonizáció hevében a harmadik világbeli társadalmak mozgáskultúrájának egvediségét hangsúlyozták, és óvni igyekeztek a számukra nyugati dominanciát jelentő etnocentriskusságtól, valamint arra figyelmeztettek, hogy minden egyes közösségre nézve sajátos, a helyi társadalom és kultúra egészébe ágyazott értelmező modellt kell kidolgozni, Európában egy maroknyi tánc-kutató épp ellenkezőleg azon fáradozott, hogy az egyes országokban kidolgozott nemzeti módszertanokat kitégítsa, és egy olyan elméleti keretbe helyezze, amelybe több „nemzeti kultúra” tánc-kincsé is beleilleszhető. Végsősoron mindkét térségben az etnocentriskusság valamilyen válfaján próbáltak felülemelkedni, csak míg az Egyesült Államokban és Nagy-Britanniában az etnocentriskusság a gyarmatosító szemlélettel volt azonosítható, a Vadrózsaperekéből éppen csak kimászott Kelet-Európában azt a nacionalista államok által promovált köldöknézésként lehetett értelmezni.⁷

Számomra, aki a kelet-európai blokkba születtem bele, és egy olyan környezetben szocializálódtam, ahol a kutatók nagy többsége egymással párhuzamosan és egymástól elszigetelődve tanulmányozta az ún. nemzeti tánc-hagyományokat, majd ezekből egymással összeegyeztethetetlen tipológiákat alkotott, és ahol saját, nemzeti tánc-lejegyzéseket gyártottak, a nyolcvanas években felüdülés volt megismerkedni a magyarországi tánc-kutató iskola által kidolgozott történelmi regionális tánc-tipológiával (Martin 1964, 1979, 1980a, 1980b, 1984, Pesovár E. 1967, 1980a), és a Magyarországon is, valamint az ICTM által promovált strukturális elemzési módszerrel és a nemzetközi Lábán–Knust tánc-lejegyzéssel. Talán

⁶ John Blacking 15 évet tartózkodott Dél-Afrikában 1953 és 1969 között, miközben 1956–1958-ban a vendák zenei- és tánc-életét kutatta. 1969-ben persona non grata-nak nyilvánították apartheid-ellenes nézeteiért és aktivitásáért (Reily 2006: 4). Adrienne Kaeppler 1964–1967 között a Tongai Királyságban kutatót, amelyik 1900 és 1970 között brit protektorátus alatt állt, és a II. Világháborúban amerikai katonai bázisnak adott helyet. Tongai kutatásait 1967-ben megvédett doktori disszertációjában, majd különböző változatait 1968-ban, 1972-ben, 1985-ban, 2007-ben publikálta.

⁷ Az európai strukturális tánc-elemzési módszerrel szóló visszatekintő tanulmányában a „Módszer egyetemességéről” (About the universality of the method) című cikkelyben Anca Giurchescu és Eva Kröschlová érinti ezt a nézőpont-különbséget, és pont Blacking-el példázza az antropológusi álláspontot: „The article »Foundation for the analysis of the structure and form of folk dance: a syllabus« states in its introduction: »The system of Form developed had to be applicable without limit to the folk dance material of all ethnic regions« [IFCM Study Group 1974: 117] [...] From an anthropological perspective John Blacking argues: »...any single, supposedly universal method of analyzing all dance could never be scientific: it could only be a dogmatic and ethnocentric« [Blacking 1984: 9]” A szerzők minden kételyük ellenére végül leszögezik, hogy: »...dance/dancing is conceived as a coherent system; that there were established criteria for determination of the Form-units that make up this system; and that there were disclosed grammatical rules and compositional procedures according to which, the dance system functions. These basic ideas and results have an indisputable universal applicability.” (Giurchescu–Kröschlová 2007: 23)

a kelet-európai izoláltság által okozott traumáknak köszönhetően is lettem fogékony az univerzális modellek iránt, mint amilyen például az inter- és transzkulturális összehasonlításra is alkalmas strukturális modell, vagy az összehasonlító kulturális antropológia, amelyek kivezető útnak ígérkeztek a beszűkült nemzeti tipológiákból.

Milyen mértékben alkalmazható a nyelvi modell a táncra?

Egy egyetemes modell után keresgélve a mi szempontunkból egyelőre nem az a kérdés, hogy mit tekintünk táncnak, hanem az, hogy mindazon jelenségek közül, amelyeket émikusan vagy étikusan a táncok köré szoktak sorolni, melyek azok, amelyek analógiát mutatnak a verbális nyelvvel, és milyen mértékben? Mint már korábban is utaltam rá, a tánc távolról sem annyira egynemű, mint a verbális nyelv. Az egyes táncok jelentésükben is, formailag is jelentős mértékben különbözhetnek egymástól, bizonyos táncok strukturális szervezettsége a konvencionizáltság magas fokán áll, más táncok pedig az esetleges megformáltság jegyeit mutatják. Mivel a táncantropológia azt is problematizálni szokta, hogy a táncot sok esetben több médium totalitásaként értelmezik, kérdésünket le kell szűkítenünk, és azt a táncok kinezikus médiumára fogjuk vonatkoztatni. Ez az a médium ugyanis, amelyik egy olyan korábban alkalmazott szóhasználattal élve, ami a multimediális textológia fogalmi keretébe illeszkedik, a tánc, mint multimediális poétikai kommunikátum lényeges vagy leglényegesebb összetevője (Könczei 1993, 1994a,b,c, 1995, 2007–2009a,b,c). Bár a totalitásként megélt táncokban az alkotók, előadók egy egységként fogják fel a zenét, kinezikus és esetleg más, auditív, vizuális vagy verbális médiumokat, feltételezhetjük, hogy ezek mindegyike sajátos természetű, ami miatt nem fordíthatóak át egymásba és nem helyettesíthetőek be egymással a maguk teljességében. Ami összehasonlíthatóvá teszi őket, az egy lehetséges közös nyelven túli, esetleg nyelv alatti szubsztrátum.

A tánc kettősége: az absztrakt és a narratív táncok

Feltételezzük, hogy a tánc szerkezetében is, jelentésében is kettős természetű. Egyes táncok diszkrét, elhatárolható jelekből állnak, mások pedig összefolyó, kontinuos természetűek. A táncok nagyrészének semminemű verbálisan kifejezhető jelentése nincsen, de bőven léteznek olyanok, amelyek – legalábbis részlegesen – szóban elmondható történeteket, vagy cselekvéseket jelenítenek meg, táncos formában.

A tánc jelentésének kettős természetére többen reflektáltak már, a terminológia, a besorolás és az azt alátámasztó érvelés azonban sok esetben ellentmondásos marad. John Blacking, majd Judy Van Zile is ír a dél-indiai Bharata Natyam-nak nevezett táncos műfaj kétosztatásáról. Blacking a kétféle táncot ellentétes diskurzusoknak („contrasting modes of discourse”) nevezi, amelyek egy olyan stílusbeli osztályozási rendszert („classifications of styles”) eredményeznek, amelyet egy nemzetközi összehasonlításban is használni lehetne:

„Az indiai Vharata Natya Sastra, az egyik legrégebbi táncról és színházról készült értekezés, egy hasznos kiindulópontnak ígérkezik egy olyan modell kidolgozására, amelyeket egyaránt lehet vonatkoztatni az európai balettre és a venda beavatási táncokra.

A *Natya* (tánc és/vagy dráma) kétfelé osztdódik, a *Nritta*-ra, amit 'absztrakt'-nak, vagy 'expresszív'-nek (performatívnek) lehetne fordítani, és a *Nritya*-ra, amelyik 'diskurzív' (propozicionális/végrehajtó). A második osztályba olyan arckifejezések és kézmozdulatok tartoznak (*abhinaya*-k és *mudra*-k), amelyek sajátos üzeneteket hordoznak és amelyek segítségével a táncos el tud mondani egy történetet. Az előző osztályba az a 108 testpozíció (*karana*) tartozik, amelyek összehasonlíthatóak az európai balett öt alappozíciójával, beleértve a pirueteket, arabeszkeket, entrechat-kat stb. A *Nritta* és a *Nritya* közötti kontraszt, amelyek közül bármelyik dominálhat a *Bharata Natyam*-ban, illetve amelyeket össze lehet kombinálni egy táncon belül is, az európai baletten belül a mozdulat és a cselekmény közötti hangsúlykülönbségekhez lehet hasonlítani.” (Blacking 1985: 70–71. Saját fordítás.)

Blacking az egymással szembehelyezhető két táncstílus egyikét absztrakt vagy expresszív táncnak nevezi (mint amilyen például a „ballet à entrée”), a másikat pedig diskurzívnek és mimetikusként, vagy pantomimikusnak (mint amilyen például a „ballet d'action”) (Blacking 1985: 71).

Judy Van Zile szintén a Bharata Natyam táncot elemzi, ő azonban a saját kutatására alapozva azokra a táncokra vonatkoztatja az 'absztrakt' 'vagy tiszta tánc' fogalmát, amelyeknek nincs verbális jelentésük, és a 'narratív' vagy 'expresszív' táncokon azokat a táncokat érti, amelyeket verbális tartalmuk (is) van, függetlenül a formától.

„Bharata Natyam a legfontosabb koncert-táncműfaj Dél-Indiában. Hagyományosan női szólótáncként adják elő. Az előadás mind a *nrta*-nak és a *nritya*-nak nevezett osztályokból való táncdarabokat tartalmazza, amelyek a *Natyasastra*-ban vannak lefektetve, egy olyan előadóművészetről szóló értekezésben, amelyet körülbelül az időszámításunk utáni második századra datálnak. A *Nrta* azokra a mozdulatokra vonatkozik, amelyek funkciója a test mozdulatlehetőségeinek tetszetős kiaknázása, de nincs megfogható jelentésük. Az ilyen típusú táncok kifejezhetnek valamilyen általános hangulatot, de nem tulajdonítanak nekik szöveges tartalmakat. A *Nrta*-t gyakran »tiszta táncnak«, vagy »absztrakt táncnak« nevezik. A *Nritya*, ellenkezőleg, olyan mozdulatokra vonatkozik, amelyek egy bizonyos történetet, vagy megszóvegezhető folyamatot fejeznek ki, és ezt gyakran »expresszív« vagy »narratív táncként« azonosítják be.” (Zile 2007: 363. Saját fordítás.)⁸

Láthatjuk, hogy az 'absztrakt' megnevezést mindkét szerző egyformán és egyértelműen alkalmazza, az ellentétes pólust azonban különbözőképpen címkézik: Blacking diskurzívnek, propozicionálisnak, másutt mimetikusként, pantomimikusnak, Zile pedig narratívnek nevezi el. Az expresszív kifejezést végképp eltérő módon alkalmazzák, Blacking az absztrakt szinonimájaként, Zile pedig a narratív tánc változataként. Én magam korábbi írásomban a kétféle táncolási módozatot az absztrakt, azaz tiszta tánc és az

⁸ A „nincs megfogható jelentésük” szintagma az én értelmezésemben úgy hangzana, hogy nincs verbalizálható jelentésük.

expresszív, azaz narratív tánc egymással ellentétes kategóriába helyeztem, azzal a megjegyzéssel, hogy ezt a megkülönböztetést csakis elméleti célokból érdemes megtenni, mivel a való életben a két módozat keveredhet, összemosódhat (Könczei 1994a/2007–2009a: 40–41). Az absztrakt elnevezést annak idején az indiai osztályozási rendszert nem ismervén Merce Cunningham és George Balanchine cselekmény nélküli táncaitól kölcsönöztem, amelyeket a táncszakirodalom absztrakt táncokként emleget.⁹ (Eltérő szakirodalmi ismeretek alapján, de végül ugyanazt a terminológiát alkalmaztam mint Judy van Zile. Lásd a mellékelt táblázatot.)

Az indiai absztrakt táncokon, a klasszikus és a modern balletten kívül a tradicionális táncok nagyrésze, valamint az újabb populáris táncrepertoárok is a 'tisza táncok' kategóriájába sorolhatóak, mivel nem rendelkeznek szóban kifejezhető jelentésekkel, narratívumokkal. A 'narratív' tánc kategóriájába helyezhetjük viszont az összes olyan táncot, illetve stilizált, strukturált mozgáseseményt, amelyeknek pantomimikus mozdulatokkal elbeszél, szóban is elmondható története van. A magyar szakirodalom ezeket 'dramatikus néptáncoknak' (Pesovár E. 1980b), 'mozdulatutánzó és dramatikus táncoknak', 'pantomimikus játékoknak és táncoknak' nevezi (Felföldi 1987), és ide sorolja például Az elveszett juhait kereső pásztor történetét (Pesovár F. 1980: 342–349, 1983: 67–96), Bene Vendel táncát és más lakodalmi halottas táncokat (Pesovár E. 1980c: 350–354), a moldvai csángók húshagyókeddi matahaláját, a Maros-Torda megyei székelyek gircsózását, a bukovinai, csíki és gyimesi betlehemes játékokat, az alföldi disznótóri kántálást, a szatmári farsangi játékokat és ezek maszkos táncjeleneteit (Felföldi 1987: 211).¹⁰

⁹ „Maybe the clearest examples of modernism are some of the abstract ballets of George Balanchine. The argument for Balanchine's modernism is made most compellingly by David Michael Levin in his essay »Balanchine's Formalism.« [...] According to Levin, the focus of certain abstract ballets by Balanchine – such as Monumentum pro Gesualdo, Stravinsky Violin Concerto, Duo Concertant, and Symphony in Three Movements – is the emphatic manifestation of the constitutive ingredients of classical ballet. This involves stripping the ballet down to its basic elements – eschewing story, mime, drama, elaborate scenography, color, and costume – so that what there is to see is nothing other than the basic movement patterns or conventions, what Levin calls, somewhat metaphorically, the syntax of classical ballet. Nor are these basic structures offered merely as an alphabet from which to compose a wealth of potential movement patterns. They are put through their paces in a way that shows forth with blazing clarity the fundamental concern of classical ballet, which, according to Levin, is grace, understood as the simultaneous acknowledgment of the corporeal nature of the human body and its debt to gravity, on the one hand, and the virtual suspension of this condition, on the other hand. [...] As in the case in Balanchine's abstract ballets, Cunningham's dances, for example, forgo narrative and drama for the sake of drawing our attention to movement qualities.” (Banes–Carroll 2006: 55–56)

¹⁰ „A mozdulatutánzó és dramatikus táncok, amelyek célja valamilyen cselekvés vagy esemény táncos eszközökkel való megjelenítése, valószínűleg a világon mindenütt meglévő, közös kultúrkinccsnek tekinthető.” (Felföldi 1987: 210) „Az antropológiai és zoológiai alakoskodók pantomimikus játékaival és táncjaival a magyar néphagyományban főleg a lakodalomban, a disznótóriban s a téli-tavaszi ünnepkörökben fordulnak elő. [...] Legfőltűnőbb recens példái: a moldvai csángók húshagyókeddi matahalája, a Maros-Torda megyei székelyek gircsózása, a bukovinai, csíki és gyimesi betlehemes játékok, az alföldi disznótóri kántálás, a szatmári farsangi játékok és ezek maszkos táncjelenetei (MAKKAI E. – NAGY Ö. 1939., DOMOKOS P. P. 1958., FERENCZI I. – UJVÁRY Z. 1962., UJVÁRY Z. 1983, FELFÖLDI L. 1974.) A maszkos alakoskodók jeleneteinek legfőbb mozzanatai: az állatok jellegzetes mozdulatainak, járásának, táncának, párosodásának, pusztulásának és újjászületésének, valamint az emberek életéből vett események (lakodalom, házaseset, terhesség, halál, újjászületés stb.) komikus ábrázolása.” (Felföldi 1987: 211.)

A vizuális médium kettős irányultsága

A tánc nem az egyedüli médium, amelyik kétféle természetű. Mivel ez a jelenség más médiumokra is jellemző, megtörténhet, hogy azok kutatásának az eredményei hozzá segíthetnek bennünket ahhoz, hogy ebben a kérdésben is tovább lépjünk. A vizuális médiumok egyrésze hasonlóképpen elhatárolható, diszkrét elemekből épül fel, más részük pedig összefolyó részelemekből áll. Egyes ábrázolások nem verbalizálható reprezentációkból állnak, mások tartalma (részben) verbális nyelven is leírható. Az előbbi típust az elvont, absztrakción alapuló, geometrikus vagy ornamentális, szimbolikus ábrázolások közé szokták sorolni, a második típus történetileg megvalósult változatainak nagyrészt pedig az utánzáson alapuló, mimetikus vagy indexikus természetű képmásokhoz. A művészettörténetben és művészetantropológiában többen is felismerték a vizuális médiumoknak ezt a kettőségét.

Wilhelm Worringer az *Absztrakció és beleérzés* című tanulmányában (Worringer 1989: 13–101) arról értekezik, hogy a művészettörténetben két egymással váltakozó stílusalkotási tendencia mutatkozik, az ún. organikus vagy az általa „beleérző”-nek nevezett irány és az anorganikus vagy „absztrakt” irány, mint két eltérő pólus. Korábban, annak az érvelésnek az alapján, hogy az ún. primitív és orientális népcsoportok között a Worringer által anorganikusnak vagy „absztraktnak” nevezett stílusirány volt a domináns, a mimézisen alapuló képi ábrázolás pedig a kései európai művészetben alakult ki erőteljesebben, a művészettörténet általánosan elfogadott tétele volt, hogy a mimetikus képalkotás egy fejlődési folyamat eredményeként jött létre, és ezáltal magasabbrendű az „absztrakt” ábrázolásnál. Worringer vitába száll ezzel a tézissel. Bár az absztrakción alapuló ábrázolási forma szerinte is ősi típus, tagadja azt, hogy a külső világ vizuális imitációjának kialakulása összefüggésben állna a művészi alkotókészség fejlődésével.¹¹ Szerinte a kétféle alkotói akaratból fakadó művészi ábrázolás egymással párhuzamosan, illetve a különböző stílus-korszakokban egymással váltakozva él (Worringer 1989: 13–101).

Hans Belting az absztrakt és a mimetikus ábrázolásmódokat egy esettanulmányában kétféle mediális testábrázolásra vonatkoztatja. Konkrét példákon keresztül vezeti le a portréablának, mint hordozó médiumnak a képi átváltozását a történelem során, ami közben a rajta megjelenő elvont pajzscímer hasonlóságon alapuló individuális portréfestményé alakul át. Belting ezt az átváltozást a mentalitás változásával is párhuzamba hozza, szerinte a címeren megjelenő ornamentális és szimbolikus jelölésmódot a középkor

¹¹ „... értelmetlen dolog azonosítani a művészet történetét az utánzó ösztönnel – vagyis az utánzó kézügyességgel – a történetével. Ezek az alkotások az utánzó ösztönnel és a megfigyelőkészséggel a termékei, következésképpen a mesterségbeli jártasság történetéhez tartoznak – ha szabad használnunk egy ilyen önellentmondásos, félrevezető kifejezést. A tulajdonképpeni művészethez, az esztétikailag megközelítő művészethez, amely fejlődése során éppoly folyamatosan és következetesen vezet el az egyiptomi piramisokhoz, mint Pheidiasz remekműveihez, semmi köze sincsen. Aki a művészet kritériumának tartja a valóság megközelítését, annak fejlettebbnek kell tekintenie az aquitániai trogloditákat, mint a dipylon vázák alkotóit. Ezzel egyszersmind bizolyították a kritérium értelmetlenségét.” (Worringer 1989: 46–47)

családi, genealogikus identitásközpontúságával lehet összefüggésbe hozni, míg az egyéni élethű ábrázolásmódot egy új, individuális személyiségfogalommal lehet összekapcsolni.¹² (Belting 2003) Hasonló folyamatot figyelhettem meg a hétfalusi boricáról végzett kutatásom folyamán, ahol a táncosok kézben tartott festett-faragott lapockái, amelyek a fiatalok identitását még minden valószínűséggel származási/családi alapon ábrázolták, a 20. század első felében a fotózkodás elterjedésével egyidőben formájukban fokozatosan leegyszerűsödtek, illetve uniformizálódtak, vagy teljesen eltűntek a boricából. Az egyéni identitás ábrázolására alkalmas fényképes ábrázolás átvette az elvont, ornamentális, címerszerű jelképek szerepét (Könczei 2009).

A kétféle ábrázolásmód konceptualizálásához a legerősebb támpontot azonban Ernst Gombrich nyújtja számunkra. Gombrich feloldja azt az ellentétet, ami látszólag a kettő között feszül és demonstrálja, hogy tulajdonképpen egyazon reprezentációs mechanizmussal kell számolnunk, amelyek egy összefüggő folyamat két végén helyezkednek el. „Könnyen beleeshetünk abba a hibába, hogy eltülozzuk a primitív és a »naturalista« avagy az »illuzionista« művészet közti különbséget. Minden művészet »képmás-készítés«, s mindenféle képmás-készítés helyettesítőik alkotásában gyökerezik. Még az »illuzionista« meggyőződésű művészek és az ember alkotta konvenciókból álló »konceptuális« képmásból kell kiindulnia. Bármilyen furcsának is tűnik, a művész egyszerűen nem tudja »utánozni a tárgy külső formáját«, csak ha már megtanulta, miként kell a formát létrehozni” (Gombrich 1982: 22). Gombrich az „absztrakció csapdájának” nevezi azt a szerinte téves értelmezést, ami szerint a művészi ábrázolás alapvetően utánzáson alapszik, aminek során a művész az elvonatkoztatás műveletén keresztül „absztrahálja” az általa megfigyelt tapasztalati világot. „A képmás definíciója azt implikálja, hogy a művész »utánozza« az előtte levő tárgy »külső formáját«, a szemlélő pedig a formája alapján ismeri fel a műalkotás témáját. Ezt nevezhetnénk a reprezentáció hagyományos felfogásának, s ebből már az is következik, hogy egy műalkotás vagy hű mása (azaz tökéletes másolata) az ábrázolt tárgynak, vagy pedig az »absztrakció« bizonyos fokát mutatja. A művész absztrahálja – a szótár szerint a »formát« abból a tárgyból, amit lát. [...] a tiszta formák alkotását jelölő »absztrakt művészet« címke is ugyanezeket implikálja” (Gombrich 1982: 16). Az ő felfogásában ez a folyamat pontosan fordított előjelű: a művészet az egyszerű sémákkal kezdődik, a „konceptuális képmásból” (biológiai és pszichológiai alapú struktúrákból) indul ki, nem a külső világ tapasztalásából. Nem a tapasztalati világból vonatkoztatunk el, azaz absztrahálunk, hanem a sematikus fogalmakat ruházzuk fel, közelítjük az imitáció segítségével a külső valósághoz: „Strukturált univerzumban élünk, amelynek fő erővonalait még mindig biológiai és pszichológiai szükségleteink alakítják, formálják, bármennyire is elfedik már őket a kulturális befolyások” (Gombrich 1982: 20).

Az eddig említett elemzések alapján a vizuális és a kinezikus reprezentációk kétféle alapműködését a továbbgondolhatóság kedvéért egy összehasonlító táblázatban foglaltam össze.

¹² Ez a megállapítás a mi szempontunkból most nem lényeges, mivel nem tesszük fel a kétféle ábrázolásmód történetiségének a kérdését.

A művészeti reprezentáció mechanizmus-folyamatának két végpontja (amelyek a valóságban összefolyhatnak, de az elemzés kedvéért különbséget tehetünk közöttük):

- | | |
|--|---|
| <p>az egyik a belső (mentális) valóságra irányul, és működési elve az: ABSZTRAKCIÓN</p> | <p>- a másik a külső valóságra irányul, és működési elve a: MIMÉZIS/IMITÁCIÓ/UTÁNZÁS</p> |
|--|---|
- Különböző szerzők ezt a két osztályt a következőképpen nevezik meg:
- a) a vizuális médiumra vonatkoztatva:**
- | | |
|---|---|
| <p>anorganikus/absztrakt
pl.: geometrikus/ornamentális ábrázolás</p> <p>(absztrakt)/"konceptuális" ábrázolás
pl.: gyermekrajzok, a primitív és a primitívizáló művészet</p> <p>absztrakt
pl.: genealógikus-, címerábrázolás</p> | <p>- organikus/beleéző (Worringer)
pl.: figuratív ábrázolás</p> <p>- „kevésbé konceptuális” ábrázolás (Gombrich)
pl.: illuzionista/naturalista stílusok, mint pl. a barlangfestmények, az ókori görög művészet, a klasszikus kínai művészet, a reneszánsz</p> <p>- mimetikus (Belting)
pl.: portréfestészet</p> |
|---|---|

b) a kinetikus médiumra vonatkoztatva:

- | | |
|---|---|
| <p>absztrakt / expresszív (performatív -?)
mimetikus/pantomimikus (Blacking)
pl.: Nritta, ballet d'entrée</p> <p>absztrakt tánc / tiszta tánc
pl.: Nritta</p> <p>absztrakt balett, tánc (Banes and Carroll)
pl.: Merce Cunningham és George Ballanchine cselekmény nélküli táncai
absztrakt / tiszta tánc</p> <p>pl. az ún. szórakoztató tradicionális táncok, a kortárs populáris táncrepertoárak nagyrésze (Martin, Pesovár E.)</p> | <p>- diskurzív (propozicionális / végrehajtó), vagy
pl.: Nriya, ballet d'action</p> <p>- narratív tánc / expresszív tánc (Zile)
pl.: Nriya</p> <p>- narratív / expresszív tánc (Könczei)</p> <p>dramatikus néptáncok (Pesovár E.)
mozdulatutató és dramatikus táncok, vagy pantomimikus játékok és táncok (Felföldi)
pl.: Bene Vendel tánc. A juhait kereső pásztor</p> <p>kevésbé konceptuális / mimetikus / pantomimikus / narratív / mozdulatutató / dramatikus
(organikus / beleéző / expresszív / diskurzív / propozicionális / végrehajtó -?)</p> |
|---|---|

Terminológiai összefoglalás:

konceptuális / absztrakt / tiszta
(anorganikus/expresszív/performatív -?)

A tánc és a fogalmi gondolkodás

Gombrich gondolatmenetéből inspirálódva az ún. 'tisztá' táncalkotási folyamatot is egy konceptuális, azaz fogalmi természetű jelenségként foghatjuk fel, ami nem a külső, hanem a belső tudati valóságot reprezentálja. Az ún. konceptuális képmást ebben az esetben megfeleltethetjük az elvont mozdulatgondolattal, azzal, amit a táncszemiotikában rendszerint „kinesztétikus képnek”, illetve „kineceptnek” neveznek (Metheny 1965: 61).¹³ A kineceptek azok a mentális tartalmak, amelyek a verbális nyelvhez hasonlóan egy fizikailag érzékelhető formában, a mi esetünkben mozdulatokkal fejezünk ki. Mivel a tánc médiuma az emberi mozgás, sokan eltúlozzák a tánc testi vonatkozásait, és ellentétbe állítják azt a spiritualitással, illetve a gondolkodással. Ezek a szerzők elfelejtkeznek arról, hogy bármilyen jelentésképzés elhagyhatatlan velejárója valamilyen fajta fizikai megvalósítás, legyen az verbális, auditív, avagy vizuális, és a képek gépi előállításán kívül ez a legtöbb esetben óhatatlanul együtt jár a testiséggel. Ennek a sarkításnak az okát valószínűleg a testiség és a gondolkodás szembeállításának hosszas európai múltjában kereshetjük, ami az ókori görög filozófiai hagyományokig nyúlik vissza, későbbben pedig a protestáns puritanizmusban kövesedett meg és fejtette ki hatását az egyház hosszas táncellenességében, a táncosok erkölcsi megbélyegzésében. A köztudat ezért a táncot szívesen a testiséggel azonosította, és ezért alantasabbnak tartotta azt más művészeti ágaknál, így magáévá tette azt a tévhitet, ami szerint a test mozgatása egyértelműen és teljes egészében az ösztönös cselekvések szférájába tartozik, és mint olyan, ellentétben áll az elvont gondolkodással.¹⁴ A nyelvi modell alkalmazása ennek az előítéletnek az ellenére magával hozza azt, hogy a táncot mozdulatokba öntött mentális folyamatokként kell felvonnunk.

Az itt kifejtett gondolatmenet értelmében a táncot saussure-i értelemben jelrendszerként (szemiológiai rendszerként) kell kezelni, ahol a fizikailag megtestesített mozdulat a jelölő, és a tudatban létező mozdulatképzet/mozdulatfogalom pedig a jelölt. A tánc összetevő elemei között létrejött összefüggések a tudati tartalmak között alakulnak ki, és nem

¹³ „A tánc esetében annak a mentális képnek a megragadása, ami a jelben a fizikailag érzékelhető »jelentő« mögött rejtőzik, azzal szorosán összenőve, tehát ami a jelben a »jelentett«, nehéz feladat, mivel azt nem lehet egy vizuális vagy auditív képre redukálni. A fogalmi, teljes egészében nem verbalizálható *sensus*, Petőfi S. János jelmodellje »apperceptumát« (Petőfi S. 1990a: 91.) a táncszemiotikában rendszerint »kinesztétikus képnek«, vagy Eleanor Metheny javaslatára »kineceptnek« (Metheny 1965: 61.) nevezik. A kinesztétikus kép a mozgás összetett érzékelése, ahogy maga a kifejezés is utal erre: *kinein* annyit jelent, hogy »mozog«, az *aesthesis* pedig az »érezkelést« (Smyth 1984: 19.) jelöli. Ha elfogadjuk ezt a terminust, a »kinecept« lényege szerint tehát egy olyan elvont, nem verbális *sensus*, ami a tér-, az idő- és az erő entitásaira utal, illetve az ezek közötti viszonyokra.” (Könczei 1994a/2007–2009a: 42.)

¹⁴ A mentális reprezentációk ösztönös használata egyébként nem áll föltétlenül ellentétben az elvont gondolkodással. Saussure szerint a nyelvet is ösztönösen használjuk, bár azt mentális tartalmak reprezentációs rendszerének, azaz „hanganyagga alakított gondolatnak” tartja. Ami hiányzik a nyelvi gyakorlatból, az szerinte a tudatosság: „...a gondolkodásnak a nyelvi gyakorlatban nincs szerepe; [...] a beszélők a nyelv törvényeinek többnyire nincsenek tudatában...” (Saussure 1931/1967: 98–99.)

a fizikai megvalósulások között. A jelentések magukból a viszonyokból keletkeznek, nem pedig a konkrét megvalósulásokból. Saussure sakktábla-példája ezt kitűnően szemlélteti. Eszerint ha a sakktáblán elhelyezett csontfigurákat behelyettesítjük, például fafigurákkal, attól még a játékot tovább lehet játszani, mivel a bábuk anyagszerűsége másodlagos, és az egyes figurák funkciója a viszonyrendszerben elfoglalt pozíciójukból adódik (Saussure 1931/1967: 41–42). Továbbgondolva a hasonlatot, ha a királynőt jelképező bábfigura elvesztődik, és akár egy kavicsal is behelyettesíthetjük, anélkül, hogy a jelentését elveszítené, ahogyan egy beszédhibás embert is megértünk attól, hogy az egyik hangot egy másikra cseréli. Ha egy táncos példát akarunk felhozni erre, felidézhetjük azokat az eseteket, amikor az erdélyi tradicionális férfitáncosok csak mímelik a lábszárcsapásolást, és a mozdulat fizikai arculatának megváltoztatása ellenére is felismerjük a csapásoló figurákat. A behelyettesítések/változtatások mindaddig működnek, amíg a viszonyháló rendszerszerűsége megmarad.

A nyelvi modell következetes alkalmazása azt is feltételezi, hogy a jelek összefüggéseinek vizsgálatakor különbséget teszünk az ún. szintagmatikus sík és a paradigmaticus sík között, amelyekben ezek megvalósulnak. A (tánc)nyelvi elemek ugyanis két síkban függenek össze.

A szintagmatikus sík a tánc tényleges folyamatának síkjában valósul meg, ezért LINEÁRIS, a paradigmaticus sík pedig MEMORIÁLIS. Mivel csak a tudatban tárolt mozdulatelemek közötti összefüggésekből áll, amelyek csak az emlékezetünkben találkoznak egymással, amikor felidéződnek. A paradigmaticus összefüggések sohasem mutatkoznak a tánc tényleges folyamatában. A szintagmatikus viszonyokat ezért „IN PRAESENTIA” viszonyoknak is nevezhetjük, a paradigmaticusakat pedig „IN ABSENTIA” viszonyoknak.

A nyelvészetben szintagmatikus viszonyoknak nevezzük a nyelvi egységek osztályai közötti viszonyokat, amelyek a beszéd folyamatában alkotnak egy viszonyrendszert és paradigmaticus viszonyoknak a memóriában tárolt hasonló funkciójú elemek közötti összefüggéseket, amelyek asszociatív módon állnak egymással kapcsolatban. Itt egy jelenlévő komponens asszociatív módon áll kapcsolatban egy jelen nem lévő, hasonló funkciójú elemmel. Alfred Gell így határozza meg a táncelemzés két paraméterét: az egyik a szintagmatikus, amely a sorozatokban, láncokban előforduló elemek viszonyaival és a paradigmaticus, amely az elemek strukturális viszonyaival, mint időn kívüli rendszer tagjaival foglalkozik (Gell 1979). A tánc látható, érzékelhető folyamata tehát csak egy felszíni szerkezetet képez, amelynek mélyén egy elvont (a mozdulat-) gondolatrendszer áll. A transzformációs szabályok segítségével ezt a tudatalatti mélyszerkezetet változtatjuk át konkrét táncfigurákká az alkotás során.

Milyen táncokra alkalmazható tehát a nyelvi modell? A nyelvi modell alkalmazhatóságának korlátai

Mivel Ferdinand de Saussure óta a nyelvet meghatározóan olyan jelrendszernek, azaz az ő szóhasználatában szemiológiai rendszernek tartják, amely olyan egymástól világosan elválasztható, azaz *diszkrét* elemi részecskékből épül fel, amelyek egy egymással összefüggő hierarchikus rendszert képeznek, a strukturális elemzés lényegéhez tartozik, hogy az adott kommunikációs médiumot egyértelműen fel lehessen osztani diszkrét elemekre, tehát egymástól elhatárolható építő elemekre lehessen szegmentálni. Ezeknek az elkülönített elemeknek egymással hasonlósági vagy eltérési viszonyban kell állniuk, amelyek rendszerszerű összefüggéseket mutatnak (Saussure 1931/1967: 133–143).

A táncok jórésze egyértelműen megfelel ennek a kritériumnak, mivel a verbális nyelvhez hasonlóan artikulált: elemi részecskéinek, a legkisebb mozdulatelemeknek, a beszélt nyelv hangjaihoz hasonlóan önálló, ismételten felismerhető és beazonosítható arculatot tulajdoníthatunk. Bizonyos táncok egyenesen a verbális nyelv tagolódásával analóg módon épülnek fel, és emiatt a hang – szó – mondat mintájára elemezhetőek. A tánc fogalmába sorolható megnyilvánulások egyrészét ezért könnyűszerrel alá lehet vetni olyan strukturális elemzéseknek, amelyek során a tánc folyamatát különböző szinteken többé-kevésbé világosan és egyértelműen részekre lehet tagolni, azaz szegmentálni, egészen a legelemibb építőelemekig, léteznek azonban olyanok, amelyek csökönyösen kibújnak ez alól az elemzési módszer alól, mivel összefolyó szerkezetűek, és nem lelehetőek fel bennük az egyértelmű cezúrák. Azokban az esetekben, amikor a tánc médiuma strukturálisan különbözik a nyelv médiumától, a nyelvi modell alkalmazhatósága korlátozott. Mítévők legyünk azoknak a táncoknak az esetében, amelyek szerkezete eltérő természetű, mivel úgynevezett összefolyó, azaz kontinuos jelekből állnak, mint amilyenek például az akcióbalett, vagy az állatutánzó táncok, ahol a tánc „anyaga” legalábbis részben olyan stilizált, átlényegített hétköznapi emberi vagy állati mozgás, amelyek semmiféleképpen nem bonthatóak egynemű elemi részecskékre? Ezeket a táncokat nyilvánvalóan nem lehet a nyelv strukturális modellje alapján elemezni (Könczei 1993, 1994a,b,c, 1995, 2007–2009a,b,c).

A magyar szakirodalomban a nyelvi modell táncra való alkalmazása elsősorban a Martin György és Pesovár Ernő által kidolgozott elméleti keret lefektetése és gyakorlati alkalmazása által vált ismertté (Martin–Pesovár 1960: 211–248, Martin 1990: 189–194). A nemzetközi táncutatóba ez a módszer az International Council of Traditional Music táncszakosztálya által többé-kevésbé egységesen használt strukturális elemzés alaptevése, illetve az Adrienne Kaeppler által bevezetett elemzési módszer nyomán került be, amelyeket egymástól függetlenül, párhuzamosan dolgoztak ki Európában, illetve az Egyesült Államokban. (Lásd: IFMC Study Group 1975, Kürti 1980, Giurchescu 2007, Giurchescu and Kröschlová: 2007, illetve Kaeppler 1972, 1985, 2007.) A Martin György, Pesovár Ernő, valamint az IFMC – International Folk Music Council által kidolgozott eredetileg latinul kidolgozott terminológia szerint a tánc szerkezeti

elemei a következők: T (totus) – tánc; P (pars) – rész; S (sectio) – szakasz; F (fragmentum) – frázis; M (motivus) – motívum; C (cellula) – mozdulatsejt; E (elementus) – mozdulatelem. (Vö. Martin 1964, IFMC. Lásd még erre vonatkozólag Kürti 1980. Bővebb kifejtését itt találhatjuk: Giurchescu and Kröschlová 2007.)¹⁵ A strukturális nyelvi modell bevezetése a tánc kutatásba a hatvanas-hetvenes években nagyon jelentős lépés volt, annak teljes körű leteremtése a mai napig korszerű feladat maradt.

Mi az akkor, ami közös a verbális médium és a táncok kinezikus médiumában? Hol kell a hasonlóságokat keresnünk? Az eddig itt elgondoltak alapján úgy tűnik, hogy a nyelv és a tánc közötti analógiát a két médium formai hasonlóságaiban kell keresnünk, a jelentésbeli tartalmaktól függetlenül. Az ún. tiszta vagy Gombrich nyomán konceptuálisnak nevezhető táncok, annak ellenére, hogy a legtöbb esetben semmiféle verbalizálható jelentésük nincsen, sokkal több hasonlóságot mutatnak a verbális nyelvvel, mint a skála másik végén elhelyezhető narratív vagy mimetikus táncok, amelyek nem elemezhetők a nyelv szerkezeti modellje alapján, mégha legalábbis részben szóban elmondható tartalommal is rendelkeznek. Mivel a verbális nyelv modellje a konceptuális reprezentációs fajta elemzésére alkalmas, a mimézisen alapuló, analogikus ábrázolásmódot tehát egyelőre ki kell zárunk a strukturális megközelítésből.

Végül meg kell említenem, hogy egy elképzelt táncmodell felépítése korántsem állhat itt meg. Mivel a táncot poétikai kommunikációnak tekinthetjük, mint azt már többen is kifejtették, mintájául nem elégséges a természetes nyelvi modellt vennünk, hanem a poétikai nyelvet kell alkalmaznunk, annak minden következményével együtt (Könczei 1994c, 2007–2009b).

¹⁵ Adrienne Kaepler terminológiája részben eltérő. A két terminológia közötti különbséget egy táblázatban foglalja össze, amibe a nyelv tagolására használt fogalmakat is bevezeti. A táblázat kivonata magyar fordításban:

nyelv (nyelvészet)	„tánc” (Kaepler)	„egy tánc” (IFMC)
fonémák	kinémák	mozdulatelemek
morfémák	morfokinémák	mozdulatsejtek
szavak	motívumok	motívumok
mellékmondatok	korémák	
mondatok	frázisok	frázisok
nagyobb grammatikai egységek	nagyobb mozdulategységek	makro-strukturák
a beszélt vagy irodalmi nyelv	táncok	táncok
sajátos egységei		
nyelvi műfajok	táncműfajok	tánc típusok

(Kaepler 2007: 53–54)

Irodalom

- AGAR, Michael H.
1996 *The Professional Stranger: An Informal Introduction to Ethnography*. Academic Press
- BANES, Sally – CARROLL, Noel
2006 Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance. *Dance Chronicle* 29. (1) 49–68.
- BARNARD, Alan – SPENCER, Jonathan
1996 Culture. In: Uők (eds.): *Encyclopedia of social and cultural anthropology*. Routledge, London&New York, 136–143.
- BELTING, Hans
2003 Címer és portré. A test két médiuma. In: Uő: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Fordította Kelemen Pál. Kijárat Könyvkiadó, Budapest, 133–163.
- BIBŐ István
1990 A kelet-európai kisállamok nyomorúsága (1946). In: Uő: *Válogatott tanulmányok. Második kötet 1945–1949*. 185–265. (Hungarológiai Alapkönyvtár) Magvető Könyvkiadó, Budapest <http://mek.niif.hu/02000/02043/html/194.html> (Utolsó letöltés: 2013. május 11.)
- BLACKING, John
1985 Movement, dance, music, and the Venda girls' initiation. In: Spenser, Paul (ed.): *Society and the Dance*. Cambridge University Press, Cambridge, 64–91.
- ERIKSEN, H. Thomas
é.n. *Az antropológia rövid története*.
http://www.lib.pte.hu/csomag/FEEK/MA-Lev/01felev/Minorics_T-Kulturalis_Antropologia/anyag_szetbontva/ambrusa/Antropologia%20rovid%20tortenete.pdf
(Utolsó letöltés: 2013. június 26.)
- FELFÖLDI László
1987 Rituális táncok a magyar néptáncagyományban. *Ethnographia* XCVIII. (2–4) 207–226.
- FORSTER, Michael
2008 Johann Gottfried von Herder. In: Zalta, Edward N. (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Fall 2008 Edition), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/herder/>>.
- FRIEDMANN, Jonathan
1995 The emergence of the culture concept in anthropology. In: Uő: *Cultural Identity&Global Process*. SAGE Publications, London–Thousand Oaks–New Delhi, 67–77.
- GELL, Alfred
1979 On dance structures: a reply to Williams. *Journal of Human Movement Studies*. (5) 18–31.

GIURCHESCU, Anca

2007 A Historical Perspective on the Analysis of Dance Structure in the International Folk Music Council (IFMC) / International Council for Traditional Music (ICTM). In: Kaeppler, Adrienne Lois – Dunin, Elsie Ivancich (ed.): *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 3–18.

GIURCHESCU, Anca – KRÖSCHLOVÁ, Eva

2007 Theory and method of Dance Form Analysis. In: Kaeppler, Adrienne Lois – Dunin, Elsie Ivancich (ed.): *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 21–52.

GOMBRICH, Ernst H.

1982 Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei. In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 15–25.

HANNA, Judith Lynne

1987 *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. The University of Chicago Press, Chicago–London

HERZFELD, Michael

1996 Folklore. In: Barnard, Alan – Spencer, Jonathan (ed.): *Encyclopedia of social and cultural anthropology*. Routledge, London&New York, 236–237.

IFMC Study Group

1975 Foundations for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance. A Syllabus. In: *Yearbook of the International Folk Music Council* 6. 115–235.

KAEPPLER, Adrienne L.

1972 Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance. *Ethnomusicology* 16. (2) 173–217.

1978 Dance in anthropological perspective. In: Siegel, Bernard J. (ed.): *Annual Review of Anthropology* 7. 31–49.

1985 Structured movement systems in Tonga. In: Spencer, Paul (ed.): *Society and the Dance*. Cambridge University Press, Cambridge, 92–118.

2007 Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance. In: Kaeppler, Adrienne L. – Dunin, Elsie Ivancich (ed.): *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 53–102.

KÖNCZEI Csilla

1993 Ötletek a tánc textológiai elemzéséhez. *Korunk* III. 8. 47–55.

1994a Ötletek a tánc textológiai elemzéséhez. In: Petőfi S. János – Békési Imre – Vass László (szerk.): *Szemiotikai szövegtan 7. A multimediális kommunikátumok szemiotikai textológiai megközelítéséhez*. JGYTF Kiadó, Szeged, 51–68.

1994b Dance and Meaning. Is there a Conceptual Thinking in Dance? In: Bernard, J. – Withalm, G. (Hrsg.): *Kultursemiotik und Kulturtheorie. Akten des 4. Österreichisch-Ungarisches Semiotik-Kolloquium, Wien 1994*. 18. (1–4) 95–104.

- 1994c Dance as Multimedial Poetic Communication. In: *Dance Ritual and Music. Proceedings of the 18th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology*, The International Council for Traditional Music. August 9–18, 1994 in Skierniewice, Poland. Warsaw, 201–204.
- 1995 Táncos anyanyelv? In: Zakariás Erzsébet (szerk.): *A Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 3*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 161–164.
- 2007–2009a Tánc és jelentés. Miről szólnak az absztrakt táncok? In: Uő: *Táncelméleti írások – Writings in Dance Theory*. EFES, Kolozsvár/Cluj, 39–45.
- 2007–2009b A tánc mint multimediális poétikai kommunikáció In: Uő: *Táncelméleti írások – Writings in Dance Theory*. EFES, Kolozsvár/Cluj, 47–51.
- 2007–2009c A nemverbális rítusok verbális értelmezhetőségéről. In: Uő: *Táncelméleti írások – Writings in Dance Theory*. EFES, Kolozsvár/Cluj, 69–85.
- 2009 *Kulturális identitás, rítus és reprezentáció a Brassó megyei Háromfaluban. A borica*, Kriterion Kiadó, Cluj-Kolozsvár
- KÜRTI László
- 1980 Hungarian Dance Structures: A Linguistic Approach. In: Puri, R. – Jorgensen, J. (eds.): *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* 1. (1) 45–62.
- MARTIN György
- 1964 Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai. *MTA I. Osztályának Közleményei XXI.* (1–4) 67–96.
- 1979 A magyar tánc kincs történeti rétegei. In: Ortutay Gyula (szerk.): *A magyar folklór*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 485–523.
- 1980a Táncdialektusok és történeti táncdivatok. In: Paládi-Kovács Attila (szerk.): *Elő-munkálatok a Magyarság Néprajzához 7.*, MTA Néprajzi Kutató Csoport, Budapest, 139–145.
- 1980b A Kárpát-medence népeinek tánc kultúrája. In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptánc hagyományok*. Zeneműkiadó, Budapest, 11–15.
- 1984 Népi tánc hagyomány és nemzeti tánc típusok Kelet-Közép-Európában, a XVI-XIX. Században. *Separatum ex Ethnographia* XCV/3. Budapest
- 1990 A néptáncok elemzése és rendszerezése. In: Dömötör Tekla (szerk.): *Magyar Néprajz VI. Népzene, Néptánc, Népi játék*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 189–194.
- MARTIN György – PESOVÁR Ernő
- 1960 A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat. In: Dienes Gedeon – Morvay Péter (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1959–60*. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága (The Scientific Council of the Association of Hungarian Dance Artists), Budapest, 211–248.
- METHENY, Eleanor
- 1965 *Connotations of Movement in Sport and Dance*. Wm. C. Brown Company, Dubuque, IA
- PESOVÁR Ernő
- 1967 Európai tánc kultúra, nemzeti tánc kultúrák. (Tánc történeti esszé.) *Táncművészeti Értesítő* 2. 38–43.

- 1980a Európai tánckultúra – nemzeti tánckultúrák. In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptánchagyományok*. Zeneműkiadó, Budapest, 8–10.
- 1980b Dramatikus táncok. In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptánchagyományok*. Zeneműkiadó, Budapest, 341.
- 1980c Bene Vendel tánca és más lakodalmi halottas táncok. Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptánchagyományok*. Zeneműkiadó, Budapest, 350–354.
- PESOVÁR Ferenc
- 1980 Az elveszett juhait kereső pásztor története. In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptánchagyományok*. Zeneműkiadó, Budapest, 342–349.
- 1983 *A juhait kereső pásztor. Fejér megyei néptáncok*. (Fejér megye néprajza, II.) Amatőr Néptáncosok Területi Tanácsa–Fejér megyei Művelődési Központ, Székesfehérvár
- PETŐFI S. János
- 1990a *Szöveg, szövegten, műelemzés (Textológiai tanulmányok)*. Országos Pedagógiai Intézet, Budapest
- REILY, Suzel Ana
- 2006 *The musical human: rethinking John Blacking's ethnomusicology in the twenty-first century*. Ashgate Publishing, Ltd.
http://www.ashgate.com/pdf/SamplePages/Musical_Human_ch1.pdf
- RÉTHEI Prikkel Marián
- 1924 *A magyarság táncai*. Studium, Budapest
- SAUSSURE, Ferdinand de
- 1967 *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Gondolat Kiadó, Budapest. (Eredeti: Bally, Charles et al. (ed.): *Cours de linguistique générale*. Payot, Paris, 1931)
- SMYTH, Mary M
- 1984 Kinesthetic Communication in Dance. *Dance Research Journal* 2. (16) 19–22.
- WORRINGER, Wilhelm
- 1989 Absztrakció és beleézés. In: Uó: *Absztrakció és beleézés. Tanulmányok*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 13–101.
- ZILE, Judy Van
- 2007 Balasaraswati's Tisram Alarippu: A Choreographic Analysis In: In: KAEPLER, Adrienne Lois – DUNIN, Elsie Ivancich (ed.): *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 363–407.