

FÜGEDI JÁNOS

A táncos mozdulat tényleges és tudatosított ritmikai elhelyezkedésének különbsége*

Amikor a Lábán Kinetográfia Nemzetközi Tanácsának (ICKL) 2007. évi konferenciáján az érintő gesztusok egyszerűbb írásmódjára tettem javaslatot,¹ a változtatás egyik indokaként megemlítettem, hogy a kinetográfiát tanulók közül az érvényben lévő szabályt még a legjobb eredményt elért diákok is szinte kivétel nélkül elvétik. Akkor többen úgy vélték, ennek oka képzettségük hiányosságában keresendő. Oktatási tapasztalataim ezzel a véleménnyel ellenkeztek, az okot inkább belső ritmusértelmezésüknek tulajdonítottam, de ezt a feltételezést akkor bizonyítani nem tudtam. Az érintő gesztusok írásmódjának 2007. évi problémafelvetése nyomán mindenesetre kiderült, hogy a témát mind tematikailag, mind történetileg szélesebb körben kell vizsgálni, így az ICKL 2009. évi konferenciájára Misi Gáborral összehasonlítottuk a notációelmélet különböző szemléleteit, bemutattuk a talajérintő lábgesztusok valamennyi ismert típusának írásmódját, a már meglévő úgynevezett „időegység”, valamint a „pontos időzítés” szerinti írásmód mellett bevezettük a „ritmuskifejező” írásmód fogalmát, és összefoglaltuk az érintések jelölésmódjával szemben megfogalmazható elvárásokat.² A kutatás akkori állása szerint a „ritmuskifejező” írásmódban az érintés mozdulatípusának egy-egy altípusát többféle módon is le lehetett jegyezni. A dolgozat végén jeleztük, hogy a megfelelő jelölésmód kialakításához mélyebben fel kell tárnai az írásmódok változásának okait mind elméleti, mind gyakorlati oldalról, meg kell

* A kutatás az OTKA NK 7792 sz. pályázatának támogatásával készült.

¹ Fügedi János, „Unit timing of touching gestures”, in *Proceedings of the Twenty-Fifth Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban*, held at Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, Mexico City D.F., Mexico, July 29–August 5, 2007 (Város: Kiadó, Évszám), 33–48, magyarul: Fügedi János, „Az érintő gesztusok időegység írásmódja”, in *Táncgyománny: átadás és átvétel*, szerk. Barna Gábor, Csonka-Takács Eszter, Varga Sándor (Szeged: Néprajz és Kulturális Antropológia Tanszék, 2007), 101–116.

² János Fügedi–Gábor Misi, „Ways of notating floor touching gestures with the foot”, in *Proceedings of the 26th ICKL Conference* (Város: Kiadó, Évszám), 43–60, magyarul: Fügedi János–Misi Gábor, „A talajérintő lábgesztusok lejegyzési lehetőségei”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2009*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2009), 373–394.

vizsgálni az egyes megoldások kialakulásának előzményeit, és elemezni kell a témát érintő valamennyi mozdulattípust. Ugyanitt utaltunk arra, hogy külön kutatást igényelne az a fent említett belső mozdulatrítmus-értelmezés, mely szerint az érintés mozdulatának tényleges végrehajtása és annak időbeli tudatosulása között feltehetőleg különbség van. Az itt bemutatásra kerülő kutatás során felsőfokú tanulmányaikat végző diákoknak adott mozdulat-lejegyzési feladatok sorával, mintegy kísérleti úton vizsgáltuk a jelenséget. A kutatást Bernáth László pszichológus támogatta, aki a feladatlapok elkészítésében és az eredmények kiértékelésében nyújtott segítséget.

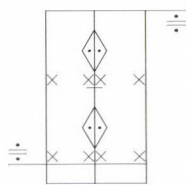
A feladatok

A feladatok megoldásában a Magyar Táncművészeti Főiskola BA és MA képzési szinten tanuló néptánc szakos, valamint a Szegedi Tudományegyetem MA szintű Táncantropológia szakos hallgatói, összesen 52-en vettek részt. A 33 nő és 19 férfi résztvevő hivatásos vagy amatőr táncos volt, táncos képzésük 7–26 év közé esett. A résztvevők kiválasztásának fontos szempontja volt, hogy mindegyikük rendelkezzen táncos képzettséggel, azaz a bemutatott feladatokról mind ritmikailag, mind „plasztikailag” kialakult mozdulatképzetük legyen, melyet korábbi tanulmányaik során szereztek meg. Műfaji-tánctechnikai tekintetben valamennyien a néptánc területén voltak jártasak, és rendelkeztek annyi mozdulatelemzési ismerettel, hogy meg tudták különböztetni a támaszték- és gesztusmozdulatokat, valamint a gesztusokon belül az érintéseket.

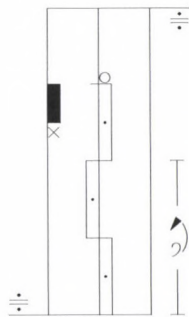
Feladatként néptáncművészeti filmközlésekből³ 12 rövid motívumot választottunk ki, amelyeket számítógépes prezentáció formájában (PowerPoint) mutattunk be. A résztvevőknek a megfigyelt mozdulatok ritmusát kellett meghatározniuk. A motívumok lejegyzése az 1–12. ábrán látható,⁴ a gesztusok időbeli elhelyezkedésének teljes egyértelműsége kedvéért most a „pontos időzítés” módszerével ábrázolva. Táncstípus szerinti besorolásukat (vagy a műfajtól független technikai rávezető mozdulatsor esetén annak jellegét) a tanulmány végén közöljük. A motívumokban a mozdulatok ritmusa nem változott, a táncosok valamennyiben egyszerűnek tekinthető ♩-es mozdulatokat végeztek. Az 1–3. feladatban (1–3. ábra) csak lépést és ugrást, azaz csak támasztékmozdulatokat adtak elő. A 4. és 5. motívumban (4–5. ábra) az ugrással végrehajtott támasztékmozdulatokkal együtt megjelentek a lábgesztusok. A két igen hasonló példa annyiban

³ Lévai Péter–Fügedi János (szerk.), „Néptáncaink tanítása – Ugrós táncaink”, in *Néptáncaink tanítása – Ugrós táncaink*, szerk. Zórándi Mária (Budapest: Planétás Kiadó, é.n.) (DVD melléklet.); Farkas Zoltán, *Néptánc alapttechnikák módszertana*. Ugrós–Lakócsai táncok–Kalotaszegi csárdás. DVD video (Budapest: X-produkció, 2008).

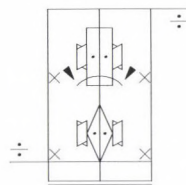
⁴ A motívumok mozgóképi felvételei egy fájlba fűzve a <http://www.zti.hu/tanc/rhythm/> honlapon tölthetők le és nézhetők meg.



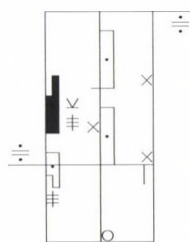
1. ábra. Rábaközi dus



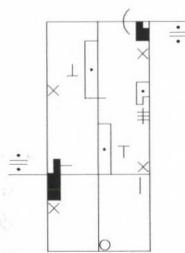
2. ábra. Somogyi ugrós



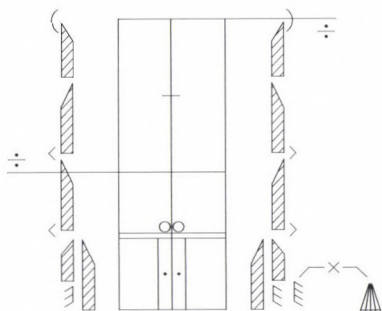
3. ábra. Gyimesi félaláhos



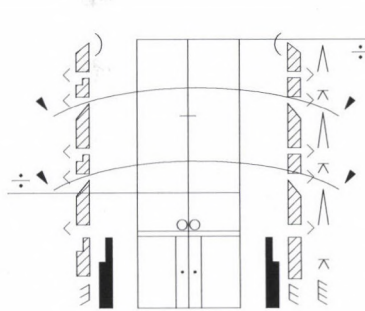
4. ábra. Somogyi ugrós



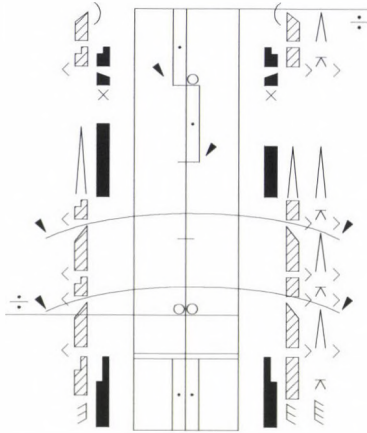
5. ábra. Kalocsa vidéki mars



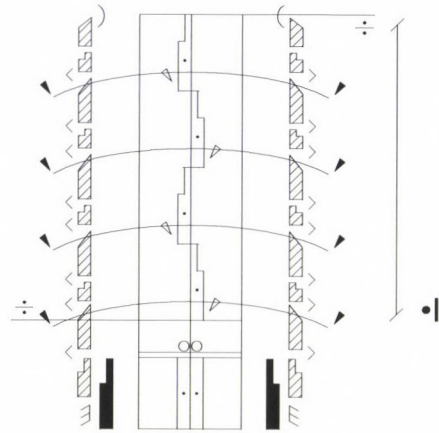
6. ábra. Kalocsa vidéki mars



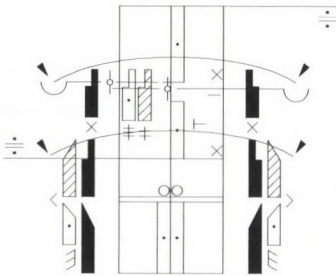
7. ábra. Tapsos ritmusgyakorlat



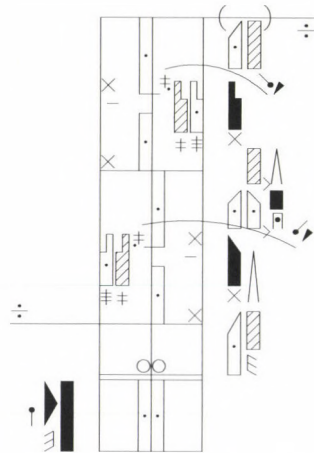
8. ábra. Taps-lépés ritmusgyakorlat



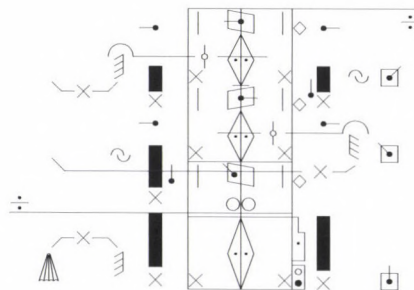
9. ábra. Taps-lépés ritmusgyakorlat



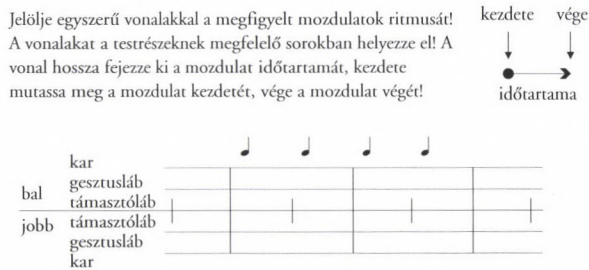
10. ábra. Bukovinai silladri



11. ábra. Bukovinai silladri



12. ábra. Perkáti zsebkendőstánc („sudridrom”)



13. ábra

különbözik, hogy az 5. motívum előre irányú lábgestusa a talajt megérintette. A 6. és a 7. példában (6–7. ábra) csak kargesztusokat mutattunk, a 7. példában a gestus tapsal (tehát érintéssel) végződött. A 8. példában (8. ábra) két önálló tapsot két helyben lépés követett, azaz két, karral előadott érintést két, időben független támasztékmozdulat. A 9. példában (9. ábra) a tapsokat előrehaladó lépésekkel egyidejűleg adta elő a táncos. A 10. példában (10. ábra) láb alatti tapsokat láthattak a megfigyelők, a táncos minden második negyedre tapsolt az elöl vízszintesbe lendített lába alatt, tehát lábgestus és taps egyidejűségét mutatta be. A 11. példa (11. ábra) csapást tartalmazott, azaz ebben az esetben az érintés két független testrész (láb és kar) között jött létre. Végül a 12. példa (12. ábra) egy tárgy (zsebkendő) láb alatti, egyik kézből a másikba átadását-átvételét mutatta, amelyet a táncos két lábról két lábra végzett támasztékismétlő ugrásokkal egyidejűleg adott elő. A feladatok tehát ritmikailag egyszerűek, könnyen követhetők voltak, plasztikailag azonban egyre bonyolódtek, motívumaikban egyre több testrész vett részt, mégpedig az érintés mozdulattípusa szempontjából egyre összetettebb viszonyrendszerben.

Annak feltárására, hogy miként képzelik el a mozdulatoknak a zenei mérőkhöz viszonyított időbeli (azaz ritmikai) elhelyezkedését, a résztvevők feladatlapokat kaptak, amelyen feltüntettük a 13. ábrán bemutatott Kitöltési Útmutatót. A mozdulatokat vízszintes ötvonalas rendszerben nyilakkal kellett jelezniük úgy, ahogy a magyarázó ábra kérte: a mozdulat hosszát a nyíl vonal hossza jelölje, a mozdulat kezdetét a vonal ponttal jelölt kezdete, a mozdulat befejezésének idejét pedig a nyílhegy mutassa. A nyílhegyben végződő vonalakat annak a testrésznek a vízszintes sávjába kellett elhelyezni, amelyik a motívum előadásában részt vett. A ritmust kifejező vonalak elhelyezhetőségét előre strukturáltuk, azaz az ötvonalas rendszert a 2/4-es ütemeknek megfelelően metrikailag tagoltuk, de jóval több helyet biztosítottunk a jelölésre annál, mint amennyi zenei időt a mozdulatok igényeltek. A lüktetések fölött a mértéket jelölő ♩ értékű hangjegyeket csak a Kitöltési Útmutatóban szerepeltettük. A filmrészleteket az azonos évfolyamra járó hallgatóknak csoportosan, egyidejűleg mutattuk be, egy-egy részletet addig szemléltettünk, amíg a feladatot minden résztvevő befejezettnek tekintette.

Megoldások és kiértékelés

A vizsgálatot az érintő gesztusok notációs módjának megoldása érdekében végeztük, így a válaszok kiértékelésekor érdeklődésünk elsősorban azon feladatok elemzésére irányult, amelyek érintő gesztusokat tartalmaztak. Talajt érintő lábgesztus az 5. feladatban (5. ábra) jelent meg először. A 14.a–j ábrán válogatás látható a komolyabb táncos képzettséggel rendelkező (12–22 év) diákok megoldásaiból. A válogatás amatőr és hivatásos, férfi és nő táncosok feladatmegoldásait egyaránt tartalmazza, mégpedig mindkét oktatási szinten (BA és MA). A válaszadók nemek és táncos gyakorlat, illetve tanulmányi szint szerinti megoszlását a tanulmány végén részletezzük.

A 14. ábrán az eredmények szemléltetése és kiemelése érdekében a támasztékmozdulatok kezdetéhez folytonos, az érintő mozdulatok kezdetéhez pedig szaggatott szárú függőleges nyílakat illesztettünk. A kép – a 14.g ábra kivételével – meglehetősen egységes: a résztvevők valamennyi mozdulatkezdetet a mérők elejére pozícionálták. Az egységes kép igen elgondolkodtató abból a szempontból, hogy amíg a filmen előadott támasztékvételek (az ugrásokból talajra érkezések vagy a lépések bevezető lábgesztusának földkontaktusa) ténylegesen, fizikailag a mérők elején kezdődtek, az érintő és a levegőben végződő lábgesztusok ténylegesen, fizikailag a mérők kezdetére megérkeztek, azaz befejeződtek.

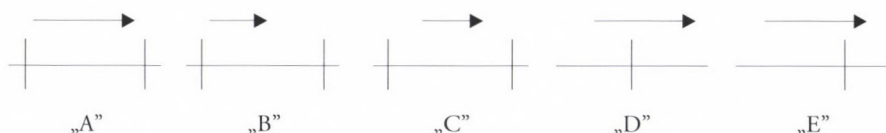
A megoldásokban további három sajátosságot figyelhetünk meg. A 14.b ábrán a résztvevő a mozdulatok kezdetét a mérő elejére illesztette, de befejezésüket a mérők vége előtt jelölte. Ehhez hasonló a 14.h ábra megoldása, azzal a különbséggel, hogy itt a mozdulatok kezdete nem esik egybe a mérők kezdetével, hanem ahhoz képest valamelyest késik. Érdeemes megfigyelnünk, hogy a 14.f és a 14.h ábrán hangjegyek is megjelennek a vonalrendszer fölött, annak ellenére, hogy ez nem volt része a feladatnak. Elhelyezőjük nem a mérő elejéhez, hanem mintegy annak közepére írta az időtartamot képviselő ♩-et. A többihez képest egyedülálló a 14.g ábra megoldása, annak készítője ugyanis a lábgesztusok végét a mérők elejére írta, azaz elméletileg figyelembe vette a végrehajtás tényleges időbeli eseményét. Azonban zavarba ejtő, hogy az ábra szerint ugyanazon jobb láb gesztusa fejeződik be a mérő elején, amely szinte értelmetlen késéssel, azaz majdnem ugyanakkor támasztékot is vesz. Mivel ilyen mozdulatkombinációt lehetetlen előadni (más szóval ugyanazon testrész egyidejűleg nem lehet támasztó és támasztéktól független), feltételezhetjük, hogy ez a megoldás egyszerűen hibás.

A fenti válogatás egy kivételével az adott válaszok valamennyi típusát magában foglalja. Az érintő mozdulatokra adott valamennyi megoldás áttekintése alapján a feltárt típusok teljes sorát a 15. ábra mutatja be. Ötfajta grafikai választ kaptunk. Az „A” szerint a hallgatók a mérő elejétől a végéig húzták meg a mozdulatrítmust képviselő vonalat, a „B”-ben a mérő elején kezdték, és a mérő vége előtt megjelent a mozdulat végé jelző nyílhegy, a „C” esetében a mérő hosszánál rövidebb mozdulatjelzetet megközelítőleg a mérő közepére írták. A „D” megoldás szerint a megközelítőleg egy

The figure displays ten examples (a-j) of dance movement notation. Each example consists of a musical staff with notes and arrows indicating movement direction, and a series of vertical arrows below indicating the timing and direction of the movements. Examples a, b, c, d, e, f, g, i, and j show various rhythmic patterns and movement directions. Example h shows a more complex pattern with multiple notes per beat.

14. ábra. A bemutatott megoldások készítőinek adatai:

- a: amatőr férfi, 14 éves táncos képzettség, BA 2. év;
- b: amatőr férfi, 15 éves táncos képzettség, BA 2. év;
- c: amatőr férfi, 12 éves táncos képzettség, BA 2. év;
- d: amatőr nő, 15 éves táncos képzettség, BA 2. év;
- e: amatőr nő, 22 éves táncos képzettség, BA 2. év;
- f: amatőr nő, 15 éves táncos képzettség, BA 2. év;
- g: amatőr nő, 15 éves táncos képzettség, BA 2. év;
- h: hivatásos férfi, 15 éves táncos képzettség, BA 2. év;
- i: hivatásos férfi, 15 éves táncos képzettség, MA 2. év;
- j: hivatásos nő, 15 éves táncos képzettség, MA 2. év.



15. ábra

mérő hosszú vonalat a mérőjelzón áthúzták, és az „E”-nek megfelelő válaszban a mozdulatot úgy jelölték, mint amelyik a mérő előtt indul és a mérőre érkezik.

A megoldások értelmezése szempontjából az „A” és a „B” igen rokon megoldásnak tekinthető. A vonalak jelentését a Kitöltési Útmutatóban megadottak szerint értelmezve, a mozdulatok a mérőjelzónél kezdődnek, az „A” esetében a mozdulat kitölti a mérő teljes terjedelmét, a „B” szerint valamelyest korábban fejeződik be. E két megoldáshoz közelállónak érezzük a „C” jelölésmódot, annak ellenére, hogy ebben az esetben a mozdulat egy ritmikailag mindenképpen értelmetlen helyen, valahol a mérő közepe előtt kezdődik. A „C” megoldást alkalmazók nagy valószínűséggel elnagyoltan kívánták jelezni a teljes mérő igénybevételét, így azt az „A” megoldás kissé hanyag módon megfogalmazott változataként kezeltük. A kontraritmust jelöltő „D” megoldást, két résztvevő alkalmazta a bonyolultabb 10. és 12. feladat ritmikai ábrázolására, feltehetőleg tévesen értelmezték a ritmust. Az „E” megoldás azt sugallja, hogy az érintő mozdulat a lüktetés előtt indul, és a lüktetésre érkezik meg érintő helyzetébe. Mint fent már említettük, a tényleges mozdulat végrehajtása szempontjából az „E” megoldás tekinthető jónak.

A megoldásokat az 1. táblázat összegzi. A táblázatban nemcsak az érintő gesztust tartalmazó példákat tüntettük fel, hanem a 4. és a 6. feladatot is, jóllehet ezekben a gesztusok nem érintésben végződtek. Ugyanakkor ritmikailag a gesztusok e példákban is úgy „viselkedtek”, mintha érintések lennének, azaz véghelyeztük a mérő elejére érték el. A táblázat oszlopai jelzik, hogy egy-egy feladat esetében mely megoldástípust hány résztvevő alkalmazott. A 10. és a 11. feladatban a kar és a láb szólamát elkülönítve vettük figyelembe. Az „Értékelhetetlen” oszlopba azon feladatmegoldások számát írtuk, ahol vagy nem érkezett válasz, vagy értelmetlen ritmust (például 4 ♩ időtartamú karmozdulatot) jelöltek a résztvevők.

Amennyiben az összes értékelhető válasz mennyiségéből elvesszük a kontraritmust jelölő a „D” és az időbeli ábrázolás tekintetében a valóságnak megfelelő „E” megoldások számát, 491 olyan eredményt kapunk, amely arra utal, hogy képzett néptáncosok a gesztusok ritmusát nem a mozdulat tényleges végrehajtása, hanem a gesztusok érkezési pontja szerint határozzák meg, azaz a mozdulat időbeli kezdetének azt a pillanatot tekintették, amikor a mozdulat valójában már véghelyzetébe érkezett. Az összesen 501 értékelhető megoldáshoz képesti 98%-os arány igen meggyőzően támasztja alá kezdeti feltételezésünket: határozott eltérés mutatkozott mind az érintésben végződő, mind az érintések nélküli gesztusmozdulatok tényleges végrehajtása és időbeli tudatosulása között.

Feladat sorszám	„A”	„B”	„C”	„D”	„E”	Értékelhető összesen	Ebből értékelhetetlen
4.	46	0	3	0	0	49	3
5.	40	2	4	0	1	47	5
6.	39	2	6	0	1	47	5
7.	42	3	4	0	0	49	3
8.	40	0	3	0	0	43	9
9.	44	1	2	0	0	47	5
10. láb	38	1	4	2	0	45	7
10. kar	41	2	2	1	1	46	6
11. láb	35	1	3	1	1	41	11
11. kar	37	0	3	1	1	42	10
12.	38	1	6	0	0	45	7
Összesen	440	13	40	5	5	501	71

1. táblázat

A jelenségre egyértelmű magyarázatot nem találtunk. Elméleti alapvetésként azonban érdemes megemlíteni az emberi mozgás kognitív pszichológiai megközelítései közül az egyik legkorábbit, William James szemléletét,⁵ mely szerint a begyakorlott mozgatlansor esetén a gondolati vagy percepció központok egyetlen impulzust, a start parancsát küldik a végrehajtási mechanizmusnak. A mozgatlansorok szabályozását James válaszok láncolataként fogta fel (elméletét a mai napig osztják), amelyben a mozgatlansor egyik szegmenséből származó visszajelzés egyúttal impulzust jelent a következő mozgatlansor számára. James szerint a propriocepció⁶ adja a visszajelzést, egyben szabályozza a mozgatlansort (természetesen a visszajelzés egyéb forrásai mellett, mint amilyen a látás és a hallás). A gesztusmozgatlansorok itt bemutatott sajátos ritmusértelmezésére James azon meglátása adhat iránymutatást, amely szerint ha a mozgatlansort kezdő impulzust követően a mozgatlansor befejeződik, csak a végeredmény kap tudatos figyelmet, de a két figyelmi pont (a kezdés és a végpont) között a mozgatlansor tudatosság és beavatkozás nélkül fut le, azaz a mozgatlansor automatikus lesz. Feltehetően e tudatosság hiánya miatt nem érzékelték a táncosok, hogy gesztusuk a mérő előtt indult, miközben annak megérkezése, a mérőn megjelenő „végeredmény” már tudatosult bennük. Épp így lehet a támasztékmozgatlansorok esetén is, ahol az új támasztékvesztés mint az egyensúly (legalább időleges) helyreállása ad megnyugtató tudatos visszajelzést a táncosnak a mozgatlansorról.

⁵ William James, *The principles of psychology* Vol. 1 (New York: Holt, 1890), 116–117.

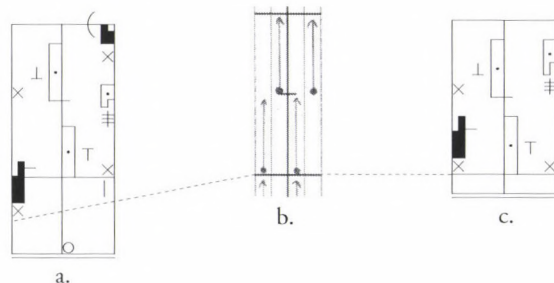
⁶ A propriocepció az információszerzés módja a testhelyzetről, a mozgásirányról, az erő kifejtés nagyságáról a különböző izmok és a hozzájuk kapcsolódó receptorok, továbbá a belső fül receptorai révén. A fogalmat Charles Sherrington vezette be alábbi könyvében: *The integrative action of the nervous system* (New Haven: University Press, 1906).

A mozdulatok valós időbeli lefutását figyelmen kívül hagyó ábrázolások alakja, legtöbbször a mérők teljes hosszában meghúzott nyilak („A” válaszok), illetve a mérők kezdetétől azok közepéig („B” válaszok) vagy a közepén elhelyezett rövidebb vonalak („C” válaszok) arra engednek következtetni, hogy a néptáncos résztvevők az itt bemutatott, a néptáncban átlagosnak tekinthető, ♩ = 120-130 körüli tempójú mozdulatokat nem időbeli folyamatként, hanem a test egyensúlyi helyzete szerinti ritmikai egységek formájában tudatosítják. A ritmikai egység képzetét erősíti a 14.f és a 14.g ábrán is látható, több megoldásban is a mérő közepén megjelenő, feltehetőleg annak teljes terjedelmét képviselő hangjegy.

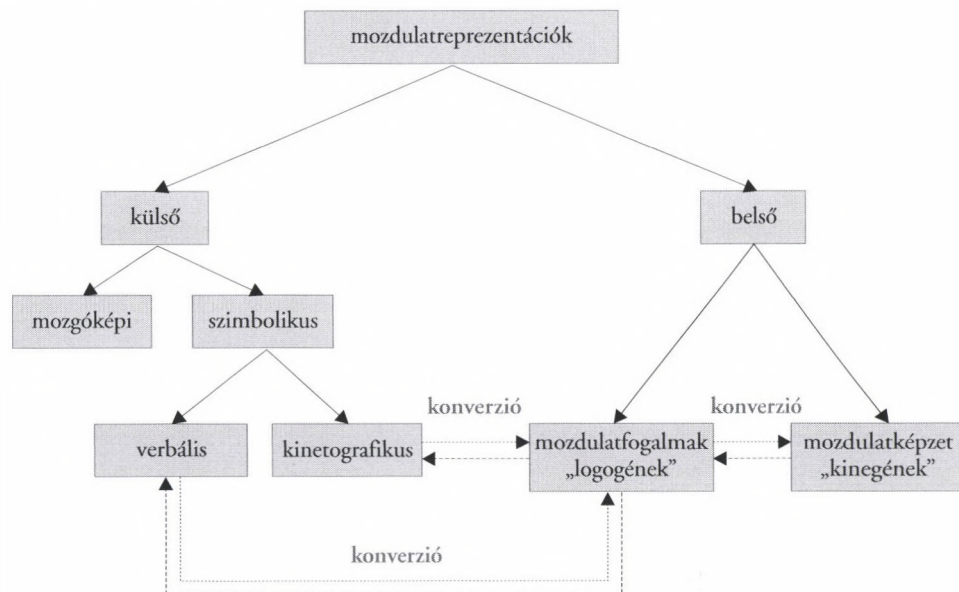
Következmények az érintő gesztusok lejegyzése szempontjából

Szemléljük meg az talajérintő lábgesztust tartalmazó 5. feladatot a 16.a ábrán a „pontos időzítés”, a 16.c ábrán pedig a „ritmuskifejező” írásmód szerint leírva, és vessük össze a gesztusirányok elhelyezését a fenti felmérés nagy átlagát tükröző 14.a ábra példájával, amelyet itt a kettő között elhelyezve, 16.b ábraként mutatunk be. Az összehasonlíthatóság kedvéért a 16.b ábrán a 14.a ábrát függőlegesbe forgattuk és első részét letakartuk, hogy a jelek viszonyát könnyebb legyen felismerni. Jól látható, hogy a 16.b ábra gesztuskezdetei – amelyek megfelelnek a résztvevői megoldások zömének – a 16.c ábra gesztuskezdetével esnek egybe. Ez egyértelműen jelzi, hogy az érintő gesztusoknak az oktatási tapasztalatok szerinti gyakori (rendszeres) „hibás” lejegyzésének nem a képzésbeli hiányosság, hanem egy belső ritmuskép automatikus ábrázolása az oka.

E felismerés alapján joggal vetődhet fel a kérdés, hogy a notáció módjának, alapelveinek mihez kellene igazodnia: a belső ritmuskép tükrözéséhez, vagy a fizikai valósághoz? Nyilvánvaló, hogy a fizikai „mozdulatvalóság” tükrözése igen pontos és egyértelmű notációt eredményez, ám a belső ritmusképtől való eltérése miatt alkalmazása és felismerése nehézkes, a memóriából könnyen kiesik, s csak hosszas tréning eredményeként tartható meg. A „ritmuskifejező” írásmódnak a fenti felmérés nyo-



16. ábra



17. ábra

mán megmutatkozó előnye a belső ritmusképhez igazodás, amely megkönnyíti az írásos mozdulatanyag felismerését. Fogalmazhatnánk úgy is, hogy a „ritmuskifejező” írásmód használatával a mozdulat-tudásformák közötti konverzió útját egyengetnénk. E felvetés magyarázataként és kissé tágabb kitekintésben a mozdulat-tudásformák bemutatására Eysenck vázlatának adaptálása tűnik alkalmasnak (17. ábra).⁷ A külső tudásforma Eysenck által képinek nevezett csoportja itt a mozgóképre vonatkozatható, a szimbolikus csoport pedig nyelvi (verbális) és táncnotációs (esetünkben kinetografikus) alrendszerekre bontható. A belső reprezentációk két típusában (fogalmak, képzetek) a mozdulatfogalmi típusba tartozó elemek meghatározására továbbra is alkalmasnak tűnik a Paivio⁸ nyomán a verbális fogalmi rendszerekre használt „logogén” kifejezés. Ugyanakkor a képzetek csoportját illetően a verbális fogalmakra vonatkozóan használt „imagének” helyett itt megfelelőbbnek tekinthetjük a „kinégének” fogalmának bevezetését. Az ábra alapján belátható, hogy a fent említett tudati mozdulatkonvertálás két formában jelenhet meg: a külső és belső mozdulatrepresentációs osztályok között, vagy egy osztályon belül. A notáció könnyebb és egyszerűbb használhatósága, a mozdulatfogalmi gondolkodás fejlődése szempontjából kiemelkedő fontosságú a kinetografikus külső és a mozdulatfogalmi belső tudás közötti minél egyszerűbb és könnyebb átjárhatóság.

⁷ Michel W. Eysenck–Mark T. Keane, *Kognitív pszichológia* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997), 216.

⁸ Allan Paivio, *Imagery and verbal process* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971).

Feltehetőleg jóval nagyobb mintán elvégzett kutatás is hasonló eredménnyel járna, ezért úgy véljük, a mozdulatértelmezés itt feltárt automatizmusa nyomán továbbléphetünk a kinetografikus táncnotáció fejlesztésének útján. Vizsgálatunk alapján az eddig csak *térbeli* mozdulat-meghatározási elvként használt „érkezés alapú” iránymegállapítás⁹ mellett felvethetjük az *időbeli* „érkezés alapú” lejegyzési elvet, amellyel az általunk „ritmuskifejező” írásmódnak nevezett módszer bevezetésének elméleti alapját erősíthetjük. Kissé előresietve annak kijelentését is megkockáztathatjuk, hogy a tánckísérő zene lüktetéséhez erősen kötődő – vagy fogalmazhatnánk úgy is, hogy néptánc alapú – táncos műfajok lejegyzése esetén könnyebb a notációból a mozdulatok ritmusát felismerni, ha a belső ritmusképet tükröző, „ritmuskifejező” lejegyzési módot választjuk, különösen akkor, ha a lejegyzéseket a műfajban jártas érdeklődőknek szánjuk. Azonban azt is be kell látnunk, felmérésünk csak részeredmény, az írásmódra tett átfogó javaslatához szükséges kutatást nem tekinthetjük lezártnak.

⁹ A kinetográfia notációs alapkoncepciójaként a „motion-directional destination” iránymeghatározási kettősség Ann Hutchinson *Labanotation* című könyvének második kiadásában jelent meg először (New York: Theatre Arts Books, 1970). Szentpál Mária *Táncjelírás* című könyvének I. kötetében (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, é.n. [1976]) a két fogalomra „mozdulat irányként” és a „mozdulat célkitűzésként” utal. Fügedi János a *Tánc – Jel – Írás* című könyvében (Budapest: L'Harmattan–MTA Zenetudományi Intézet, 2011) ugyanezen két fogalomra az „elmozdulás alapú” és az „érkezés alapú” iránymeghatározás terminológiát vezette be. A két koncepció alkalmazhatósága a mozdulat időbeli viszonyaira eddig nem merült fel.

JÁNOS FÜGEDI

The difference between the factual performance and dancer's inner representation of movement-rhythm

Earlier efforts to find simple ways of notating contacting gestures in Labanotation led to the assumption that there might be a difference between the factual temporal performance and the dancer's inner rhythmical representation of the gestures. The research presented here is intended to verify this assumption in the frame of a survey among university students of traditional dance programs at the Hungarian Dance Academy. The participants were given notation tasks to define the movement rhythms of motives selected from traditional dance recordings. The tasks uniformly consisted of simple ♩ note rhythms, but their spatial complexity gradually increased including more and more body parts, and contacts appeared in them in a more and more complicated context. Our main interest was to see how the students think of the temporal situation of the movements in relation to the beats. In the tasks the movements had to be represented by horizontal arrows, where the dots had to indicate the start, whereas the head of the arrow the end of the movement. The arrow had to be written in the horizontal row of the corresponding body part movement. The places for the arrows were partitioned by the bar lines of 2/4 measures and tick marks indicated the beats.

In the representation of the results (Fig.14) the short vertical arrows point to the *beginning* of the movements, continuous arrows appear at support, while dotted ones at the gesturing movements. In the overwhelming majority of the evaluated solutions the participants positioned the *beginning* of both support and gesture movements to the *beginning of the beats*. In the actual performance, however, taking support starts, whereas gesture movements *arrive* at the beginning of the beats. Consequently, the results seem to support the assumption that the inner rhythm representation of gesturing movements differs from the physical performance. On the basis of the above survey and assuming that a study of other dance genres would lead to the same result, the question arises, what principles a dance notation system should follow: to reflect the inner perception of the rhythm or to express the temporally actual performance. Here the dilemma is that while the method reflecting the real performance results an exact and unambiguous notation, since it differs from the inner perception, its recognition and use are difficult. On the other hand, while the simplified use of rhythm representation is easy to recognize, a proper reconstruction of the motions relies on an expert knowledge of the dance genre notated.

