

ETHNOGRAPHIA

Alapítva 1890-ben

A Magyar Néprajzi Társaság folyóirata • 129. évf.



2018/1

KÜLÖNLENYOMAT

Egyidejű mozdulatesemények, párhuzamos témák, térbeli ellentétek: a néptánc összehasonlító tartalmi elemzése

A néptánc formai elemzési módszerei a mozdulat előadásakor együttesen megjelenő három jellemzőből többnyire kettőt vizsgáltak, a teret és az időt, koreológiai szóhasználatnál a plasztikát és a ritmust. A harmadik tényezőt, a mozdulatok dinamikáját – valószínűleg a rendelkezésre álló eszközök híján – igen ritkán vették figyelembe.¹ A néptánc műfaján kívül eső néhány más kutatás a szerkezeti vizsgálatokat a kognícióhoz és a szemantikához köthetően a jelentés területével egészítette ki.² A jelen tanulmány a táncmozdulatok tartalmával foglalkozik.³ Megközelítése a fenti két szempontrendszer, a mozdulatok formai hármasságának, illetve jelentésének társadalmi összefüggések szerinti vizsgálata közé helyezhető. A tartalom fogalmát e tanulmányban a térbeli változás értelmezéseként használjuk, egyetértve Lábán Rudolf nézőpontjával, miszerint a tér a mozdulatkifejezés leginkább meghatározó jellemzője.⁴

A jelen, mozdulattartalomra irányított vizsgálatok középpontjába a tánc legkisebb egységeit, valamint egyes mikroszerkezeteket állítjuk, melyekre a korábbi elemzések kevés figyelmet szenteltek. A néptánc szerkezeti kutatásáról írt összefoglalójában Anca Giurchescu és Eva Kröschlova megállapította, hogy az elemző munkák elsősorban a táncmotívumok meghatározására törekedtek, amely – a szerzőpáros szerint – a néptánc „legkisebb jelentős formai egysége”.⁵ A motívummeghatározáson túl a kutatók többnyire a motívumokból épített nagyobb és összetettebb egységeket vizsgálták (frázis, szakasz, rész, strófa), és kevésbé a motívumnál kisebb elemeket, amelyekhez a motívumokból kiindulva, azok lebontásával jutottak. Ezzel szemben Adrienne Kaepler a kis elemekből építkezés elvét követte, miután az alapelemeket elkülönítette.⁶

¹ A Judy Van Zile vezette kutatás (Bartenieff et al., 1984), valamint Kőnczei Csilla (1989) vizsgálati ritka kivételnek számítanak. Van Zile kutatócsoportja, egyéb eszközök mellett, a Lábán Effort elmélete (Laban és Lawrence 1947) nyomán kifejlesztett Laban Movement Analysisist is alkalmazta egy dél-indiai klasszikus tánc elemzésekor. Kőnczei (1989: 145–146) szemiotikai szempontok szerint végzett boricavizsgálata egymásnak az ellentéttartalom mentén megfeleltethető térbeli és dinamikai transzformációs szabályokat mutatott ki.

² Az 1970-es években több kutató foglalkozott a mozdulatok jelentésével. Dienes Valéria (1974) a tánc tér–idő–erő hármasságához a spirituális dimenziót, a szimbolikát kapcsolta. Drid Williams (1979: 3) az általa követett szemaziológia nézőpontjából az emberi mozdulatokat a jelentés strukturált rendszerének tekintette.

³ A tanulmány a K 124270 számú projekt részeként a Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból biztosított támogatással, a K_17 kutatási pályázati program finanszírozásában készült.

⁴ Laban 1926a: 3. Ratkó Lujza a tánc tartalmát elvontabb szinten vizsgálta. A néptánc tartalmát Ratkó (2002: 259) a mozdulatok szimbolikus nyelvén megfogalmazott tradicionális alapelveként, eszmeként értelmezte, amelyeket a tánc mozdulatai, ténformái, viszonyainak variánsai inherensen foglalnak magukba.

⁵ Giurchescu–Kröschlova 2007: 28–30.

⁶ Kaepler 1972.

A tánc egységeinek meghatározása során számos szerző említett zenetudományi és nyelvészeti elveket, amelyeket a kutatás irányadó elméleteiként tartott számon.

A jelen tanulmányban mozdulatelemzésre alapozott megközelítést alkalmazunk. Rövid kutatástörténeti áttekintés keretében megvizsgáljuk a néptánc legkisebb egységeit, ezt követően bemutatjuk, hogy milyen módon lehet akár egyetlen mozdulattal egyidejűleg eltérő tartalmakat előadni, majd elemezzük e tartalmak egymás utáni (diakron) megjelenésének sajátosságait. Következtetéseink megkérdőjelezzik a nyelvészeti elvi alapok általános alkalmazhatóságának érvényét a táncelemzésben, egyben, remélhetőleg, felvetik annak igényét, hogy a néptánc kompozíciós eljárásairól további, mélyebb vizsgálatok készüljenek.

A néptáncok széles körén belül a jelen vizsgálat elsősorban Kelet-Közép-Európa néptáncaira irányul. További szűkítést jelent, hogy a mozdulat- és motívumpéldák többsége magyar néptáncokból származik, noha használunk példákat a szomszéd népek táncnotációs irodalmából is.⁷ Az elemzések a láb mozdulataira, támasztékára és gesztusaira korlátozódnak, összhangban az európai néptáncok azon sajátosságával, hogy a táncbeli kifejezés tartalmi elemeit elsősorban a láb szólama képviseli.

A TÁNC LEGKISEBB EGYSÉGÉT MEGHATÁROZÓ ELVEK

A néptánc elemzés eddigi gyakorlata szerint a tánc legkisebb egységét a mozdulat típusok, valamint a tánc mozdulatfolyamatának soros szakaszolásával az idő, azaz a ritmus szerint határozták meg. Noha ezen egyszerű módszernek jól felismerhető egységekhez kell vezetnie, a forrásokból az így nyert legkisebb egységek mozdulattartalma és azok értelmezése csak közvetve deríthető ki.⁸

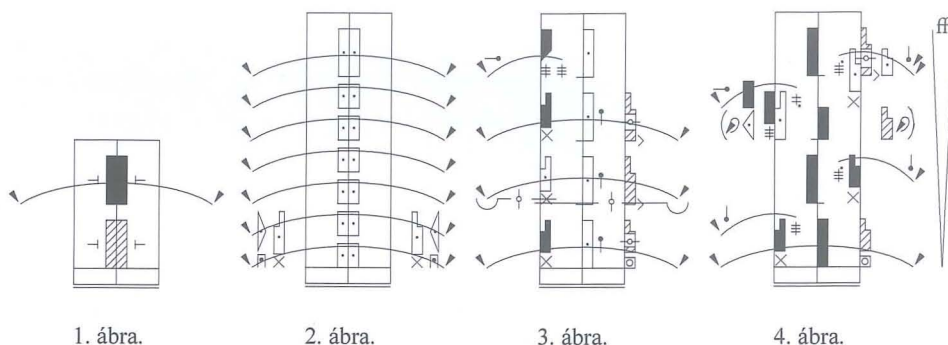
A néptánc formai vizsgálatának sorában az egyik legkorábbi kezdeményezést képviselő tanulmányában Szentpál Olga megállapította, hogy elemzési módszerének kialakítását Bartók Béla és Kodály Zoltán népdalelemzési elméletei is befolyásolták.⁹ Szentpál szerint a tánc két alapeleme a „mozdulat” és a „helyzet”, mozdulatlehetőségként pedig a magyar és az európai néptáncok leggyakoribb mozdulat típusait (lépés, ugrás, futás, forgás, keringés, gesztusok, súlyt hordó láb mozdulatai) sorolta fel.¹⁰ A dolgozat magyar nyelvű, három évvel később megjelent változatát kiegészítette egy rövid bekezdéssel a tánc „polifóniájáról”. Felvetése szerint, ha a táncos testrészeinek

⁷ Az elemzések csak szóló- és körtáncokat vizsgálnak, így azon módosító hatásokat, amelyek a páros táncok előadásakor abból erednek, hogy forgáskor a táncosok egymást tartják is, itt nem vesszük tekintetbe.

⁸ Az elméletek itt következő áttekintése még rövidségük ellenére is viszonylag részletesnek tűnhetnek, de szükségesek, hogy a háttérükben meghúzódó koncepciókat feltárhassuk.

⁹ Szentpál 1958: 259. A befolyás mikéntjére a szerző nem tért ki.

¹⁰ Szentpál Olga férjével, Rabinovszky Máriusszal már az 1930-as, 1940-es években igen magas szintű mozdulatelemzési és táncosképző rendszert dolgozott ki, amelyet a Szentpál Iskola rendszertanának neveztek. Ők vezették be Magyarországon elsőként a Lábán-kinetográfia használatát és oktatását. Rendszertanuk elemeit és gyakorlatait igen részletes lejegyzésekben rögzítették (a lejegyzéseket elsősorban Lőrinc György készítette). A notációk kéziratban maradtak fenn. A téma bővebb forrásai: Merényi 1987; Fügedi 2013; valamint Fügedi–Fuchs 2016.



mozdulatait önálló szólamnak tekintjük, akkor a tánc mindig polifonikus.¹¹ Az 1. és 2. ábra¹² szerinti, bukovinai székel eredetű motívumokat kétszólamúnak tekintette, feltehetőleg a támasztóláb, valamint a tapsok szólama alapján.¹³ A 3. és 4. ábra¹⁴ láb-, kar- és törzsmozdulatokat tartalmaz (ugyancsak bukovinai) példái Szentpál szerint többszólamúak. Figyelemre méltó, hogy az 5. ábrán¹⁵ látható sárközi karikázó példa Szentpál értelmezésében egyszólamú motívum, noha az első ütem harmadik negyedében, valamint a második ütem főhangsúlyán egyidejűleg támaszték- és gesztusmozdulat is megjelent. A többszólamúsággal, annak felvetésén túl, Szentpál a tanulmányban tovább nem foglalkozott.

A „nagyobb egységből visszafejthető kisebb egység” meghatározási elv Szentpál azon megállapításában fedezhető fel, mely szerint a táncelemzés első lépése a tánc „legkisebb szerkezeti egysége”, a motívum elhatárolása.¹⁶ A motívumok tagszámát az egymást követő mozdulatok száma szerint határozta meg. Például a 6. ábrán¹⁷ látható csárdás mozdulatsor Szentpál szerint szimmetrikus kéttagú, a 7. ábra¹⁸ verbunk motívum négytagú.

Martin György és Pesovár Ernő a magyar néptánc elemzéséről írott vázlatukban¹⁹ módszertani háttérként az alábbiakat szögezték le: „Jelen tanulmányunkban kísérletet teszünk arra, hogy a magyar néptáncok szerkezetei elemzésének és rendszerezésének módszerét a folklórktatásból leszűrt elvek szellemében felvázoljuk. Különösen sok

¹¹ Szentpál 1961: 5.

¹² Szentpálnál a 19. és a 27. ábra.

¹³ A más forrásból származó notációkat a jól olvashatóság érdekében jelen tanulmányban a *LabanGraph* alkalmazással újraszerveztettük (Fügedi 2012a). A kinetográfia régi helyesírása szerinti jeleket Albrecht Knust és Ann Hutchinson Guest ajánlásait követve a mai állapot szerinti jelekre cseréltük (Knust 1979; Hutchinson Guest 2005). Az érthetőség érdekében a talajt érintő lábgesztusok írásmódja Fügedi János és Misi Gábor felvetését követi (Fügedi–Misi 2009). Egyetlen módosítás sem változtatta meg az eredeti mozdulattartalmat.

¹⁴ Szentpálnál a 3a és a 28. ábra.

¹⁵ Szentpálnál a 24. ábra.

¹⁶ Szentpál 1958: 265.

¹⁷ Szentpálnál a 30. ábra.

¹⁸ Szentpálnál a 36. ábra.

¹⁹ Martin–Pesovár 1960.

analógiát, indítékot és módszertani tapasztalatot szolgáltatott munkánkhoz a népzene-tudomány, valamint a nyelvtudomány. [...] A zene- és nyelvtudományban használt terminológiák [...] önként kínálkoznak felhasználásra, természetesen táncra alkalmazott módosított formában.”²⁰

A tánc legkisebb, általuk oszthatatlannak tartott mozdulategységét „mozgáselemnek” nevezték, és megállapították: „A mozgáselem lényegében analóg jelenség a legkisebb oszthatatlan nyelvi egységgel, a hanggal. A hangot kisebb önálló egységekre már nem lehet bontani, de lehet elemezni a hang képzésének mozzanatait.”²¹

Értelmezésük szerint: „A mozgáselem mindig egytagú és végrehajtása rendszerint a tánc legkisebb időegysége alatt történik. [...] a mozgáselem formailag még nem organikus egység.”²²

A tanulmány a 8. ábrán látható simonfai verbunkmotívumot²³ a következőképpen írja le: „[...] három mozgáselemből tevődik össze: 1. A jobb láb oldalt ugrik, ezzel egyidejűleg a bal alsó lábszár hátralendül. 2. A bal láb előre lép. 3. A jobb láb hátraugrik, ezzel egyidejűleg a bal láb előre lendül.”²⁴

Úgy vélték, hogy a fent megállapított elemeket kisebb önálló egységekre nem lehet bontani, de lehetségesnek tartották a mozgáselemek bontását „összetevő mozzanataikra”. A 3. „mozgáselem” a következő „összetevő mozzanatokból” áll: „[...] a) elugrás a bal lábról, b) mindkét láb a levegőben van, c) a jobb láb talajt ér, majd d) kissé hajlít és ezzel egyidejűleg a bal láb előre lendül és e) kissé meghajlik.”²⁵

Tehát, miként Szentpál a 6. és 7. ábra esetében, úgy Martin és Pesovár is az egyidejű támaszték- és gesztusmozdulatokat egyetlen „mozgáselemnek” tekintette. E szemléletet Martin a későbbi elemzéseiben is fenntartotta, mint például a sárközi–Duna menti táncok motívumairól,²⁶ vagy a legényes táncos egyéniségekről írott monográfiáiban.²⁷

A fent már említett tanulmányában Giurchescu és Kröschlova a népzene-tudományt, valamint az etnolingvisztikát jelölte meg olyan diszciplínaként, amely ösztönzőleg hatott arra, hogy a tánckutatás saját módszerét megtalálja.²⁸ A szerzőpáros a legkisebb

²⁰ Martin–Pesovár 1960: 214.

²¹ Martin–Pesovár 1960: 215.

²² Martin–Pesovár 1960: 215. Nem tartozik szorosan a jelen elemzés tárgyához, így csupán megjegyezzük, hogy a mozgáselem „végrehajtása rendszerint a tánc legkisebb időegysége alatt történik” megfogalmazás erősen egyszerűsítőnek tűnik. Még ugyanazon „mozgáselem” is rendszerint eltérő ritmikai értékkel jelenik meg egy néptáncfolyamatban, a legkisebb időegységhez (vajon ♩, ♪, ♫ ?) kötése nehezen indokolható korlátozás.

²³ A 3. motívum a tanulmányhoz csatolt 1. sz. táncban. Lásd Martin–Pesovár 1960: 236.

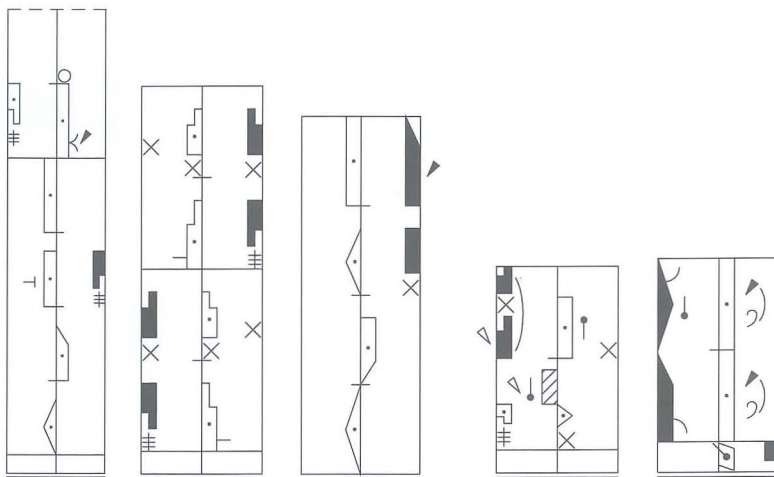
²⁴ Martin–Pesovár 1960: 214.

²⁵ Martin–Pesovár 1960: 214.

²⁶ Martin 1964.

²⁷ Karsai–Martin 1989; Martin 2004.

²⁸ Giurchescu–Kröschlova 2007: 25. Itt nem térünk ki külön sem a Nemzetközi Népzenei Tanács (IFMC) Táncterminológiai Munkacsoportjának 1974-ben *Foundations for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance: A Syllabus* címmel írt táncelemzési összefoglalójára, sem Dabrowska és Petermann ugyanezen tárgyban 1983-ban közreadott tanulmányára, mert tartalmuk megjelenik Giurchescu és Kröschlova idézett munkájában.



5. ábra.

6. ábra.

7. ábra.

8. ábra.

9. ábra.

szerkezeti egységet „motívumelemnek” nevezte, és – miként Martin és Pesovár – megállapította, hogy tovább nem bontható. Azonban, tették hozzá, egyidejű mozdulatokként elemezhetőek:²⁹

„Amotívumelem tartalma nem feltétlenül egy egyszerű mozdulat, hanem több kinetikus elem kombinációjából állhat, amelyek egyidejűleg egy ütemegység alatt adhatók elő.”³⁰

A „kinetikus elem” példáit kontextus nélkül, szövegesen adták meg (lépés, egyik lábról ugyanarra a lábra ugrás,³¹ lendítés, forgás, egyik lábról a másikra ugrás,³² dobantás, taps és különböző gesztusmozdulatok), a motívumelem fogalmának egyértelmű meghatározására azonban sem szöveges, sem notációs példát nem mutattak. A fogalom tartalmára csupán következtetni lehet a tanulmányhoz csatolt cseh páros tánc, a roveňacka elemzéséből. Az elemzés szerint például a 9. ábrán bemutatott, a tanulmányban c'-ként jelölt motívumsejt („motif-cell”)³³ két, ♩ ♩ ritmusú, δ-val és ε-nal jelölt motívumelemből áll.³⁴ A szerzők megjegyzik továbbá, hogy egy motívumelem lehet monokinetikus vagy polikinetikus. A két újabb fogalom is meghatározatlan maradt.

²⁹ Valamennyi idegen nyelvű forrás szövegét a jelen tanulmány szerzője fordította.

³⁰ Giurchescu–Kröschlova 2007: 29. Ismét csak kérdésesnek tűnik a „motívumelem” időértékre vetítése, mert ebben az összefüggésben egy „motívumelem” nyilvánvalóan előadható az ütemegységnél (a tanulmány eredeti megfogalmazása szerint: „beat”) nagyobb vagy kisebb ritmikai érték alatt.

³¹ Az eredeti szövegben „hop” áll. A fogalom definiálatlan maradt, a kinetográfia elméleti irodalma az egyik lábról ugyanarra a lábra ugrásként értelmezi (Knust 1979 1. kötet: 39; Hutchinson Guest 2005: 129).

³² Az eredeti szövegben „leap” áll. A fogalmat a kinetográfia elméleti irodalma az egyik lábról a másik lábra ugrásként értelmezi (Knust 1979 1. kötet: 39; Hutchinson Guest 2005: 129).

³³ Martin erre az elemzési egységre a motívumgyök fogalmát vezette be. Erről később részletesebben is szólunk.

³⁴ Giurchescu–Kröschlova 2007: 42–43.

A tanulmányból nem derül ki egyértelműen, hogy a szerzők a δ és ε motívumelemeket monokinetikusnak vagy polikinetikusnak tekintik-e.

A néptánc kezdeti európai szerkezeti elemző törekvéseitől függetlenül, körülbelül egy évtizeddel később Kaepler közvetlenül nyelvészeti alapokra helyezett elemzési módszerrel jelentkezett.³⁵ Miként Martin és Pesovár,³⁶ Kaepler is a fonéma- és morféma-koncepciót tekintette követendő mintának.³⁷ E nyelvészeti alapelemek analógiájaként a táncelemzésbe bevezette a „kinéma” és a „morfokin” fogalmát.³⁸ Tanulmánya újraközlésekor a kinéma fogalmát az európai megközelítés motívumelemének, a morfokin fogalmat pedig a motívumsejtnak feleltette meg.³⁹ Kaepler az alábbi elméleti megállapítást tette: „A kinémák önmagukban jelentéssel nem rendelkező alapelemek, olyan cselekedetek és pozíciók, amelyekből egy adott hagyomány valamennyi tánca felépül.”⁴⁰

Például, Kaepler táncelemzésében az L_1 kinéma előrelépést, az L_{4d} kinéma zárt pozícióból indított, és hajlított páros lábbal nyitott pozícióba érkező előreugrást jelölt.⁴¹ A kinéma mint a tánc legkisebb egységének komplex mozdulategységként azonosításából következik Kaepler megállapítása, miszerint „miután a kinémák jegyzékét felállítottuk, elemezhetjük, miként kombinálódnak magasabb egységekké.”⁴²

A tánc mélyszerkezetének megismerését célzó, ugyancsak nyelvészeti (valamint filozófiai) alapokról indított elméleti vizsgálódásai során Drid Williams⁴³ a tánc és a

³⁵ Kaepler 1972. Az idegennyelvű forrásokból származó idézeteket a jelen tanulmány szerzője fordította.

³⁶ Martin–Pesovár 1960: 215.

³⁷ Közvetlen nyelvészeti háttérének a Bloomfield utáni irányzatokat jelölte meg.

³⁸ Birdwhistell (1952: 22) amerikai antropológus az emberi nonverbális kommunikáció vizsgálatakor már két évtizeddel korábban javasolta a „kineme”, a „kinemorph” és az „allokine” fogalmak használatát a 19. század végi, 20. század eleji nyelvészeti fogalmak, a fonéma, a morféma és az allofon analógiájára egyik korai tanulmányában, amelyben új irányokat vetett fel a mozdulatok elemzésére és értelmezésére.

³⁹ Kaepler 2007: 53.

⁴⁰ Kaepler 1972: 174. Az eredeti, valamint az újraközölt tanulmányból is hiányzik mind a „jelentés”, mind a „pozíció” fogalmának egyértelmű meghatározása. A táncos mozdulat „jelentésének” fogalmát Kaepler (1972: 185) a helybeli táncosok „mozdulatként értelmezéséhez” kapcsolta, azonban a kinéma (például az L_1 kinéma, egy előrelépés) – miként az idézet is jelzi – nem rendelkezik jelentéssel. A megállapítás rögtön felveti a „mozdulat” fogalmának kérdését. A szövegben Kaepler (1972: 178–185) „mozdulatnak” nevezte mind a kinémát (amely nem rendelkezik jelentéssel), mind a morfokint (amely a helyi értelmezés szerint igen), tehát szövegkörnyezet szerint váltogatta a mozdulat mint fogalom emikus és etikus interpretációját. A „pozíció” fogalma is számos helyen, de különböző összefüggésben jelenik meg a szövegben: a páros támaszték jelzésére, a térdelő vagy ülő helyzet azonosításaként, az ujjak tartásaként, a kar pozíciójaként, vagy egy morfokin részeként. Zavarunkat fokozza, hogy egy pozíció – azaz mozdulatlanlág – Kaepler elméletében lehet kinéma is, amely a szó eredeti jelentése szerint mozdulategység.

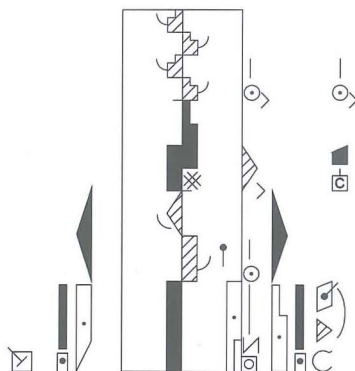
⁴¹ Mivel Kaepler nem jelölte meg, milyen mozdulatelemzési rendszert használt, az „előre”, a „zárt” vagy „nyitott” pozíció, a „mély szint” fogalma nem egyértelmű, csupán általános módon értelmezhető. A fogalmak a Lábán-kinetográfia fogalmaira hasonlítanak, azonban – miként arra később kitérünk – Kaepler a mozdulatok leírására a Lábán-kinetográfia standard rendszerétől hol eltérő, hol azzal megegyező viszonyítási rendszert használt.

⁴² Kaepler 1972: 176. Kaepler ezen elméletét számos kutató elfogadta, mint például Foley (2007), Loutzaki (2007), Hall (2007), valamint Öztürkmen (2007).

⁴³ Williams 1976a; Williams 1976b.

nyelv összevethetőségének problémájaként az alábbiakat vetette fel: „A beszélt nyelvre, valamint a gesztusnyelvre jellemző egyes szerkezeti elemek közötti kontraszt fontos jellegzetessége az egydimenziós logikai tér és a tánc- vagy rítusszemiotika alapját képező háromdimenziós tér közötti ellentét.”⁴⁴

A dilemmát úgy válaszolta meg, hogy a háromdimenziós viszonyokat egydimenziós bináris oppozíciókká transzformálta. E felvetést csupán azért említjük, mert – minként azt alább bemutatjuk – a mozdulatbeli és nyelvi szerkezeti analógia problémája távolról sem a tér háromdimenziós voltából, hanem a szinkronitásból ered. Williams később foglalkozott a mozdulategység, valamint a szinkronitás és a diakronitás kérdésével.⁴⁵ Az időbeli viszonyok két zónáját állította fel, a szinkronviszonyokat, amelyek rendszerint nem alkotnak azonnal felfogható akciórendszert, valamint az akciók és előfordulások diakron „kiteljesedését”, a megfigyelő által felfogható és érthető rendszert. Példaként a *Hattyúk tava* nagybalett egyetlen, itt a 10. ábrán látható ütemének főhangsúlyra eső mozdulategységűtését szinkron transzformációk csoportjaként részletesen elemezte.⁴⁶ Az egyetlen ritmikai értékre eső változáscsoportot Williams egy kineszmának („kineseme”), egyetlen akciójelnek tekintette, amely egy vagy két kinémát foglalt magába.



10. ábra.

A fent ismertetett elemzések közös jellemzője, hogy a szerzők a nyelvészetet és a zenetudományt jelölték meg elméleti alapnak. Az európai megközelítések elsősorban a motívum mint a tánc legkisebb vagy szerves egységének meghatározására törekedtek, és a legkisebb mozdulatelemhez a motívumot ritmikailag lebontva jutottak.

⁴⁴ Williams 1976b: 171.

⁴⁵ Williams 1979.

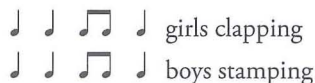
⁴⁶ Williams 1979: 50-53. Jelölt kiinduló helyzet hiányában a transzformációk kifejtésének érvénye kétséges, mert így a főhangsúlyon leírtak csupán egy testpozíciót tükröznek.

A tengerentúli analízisekben a nyelvészeti analógiára bevezetett kinéma és kineszéma fogalmak alkották a tánc legkisebb egységét, és a táncot mint fizikai mozdulatjelek rendszerét értelmezték. Egyik megközelítés sem határozta meg, milyen mozdulat-elemző rendszert alkalmazott értelmezése során.

POLIKINETIKA

Számos szerző vetette fel a tánc polikinetikus természetét. Fent már említettük, hogy Szentpál az 1. ábra motívumát kétszólamú „polifonikus” motívumnak tekintette, a 3. ábra motívumát „többszólamúnak”, amelyben a láb, a kar és a törzs mozdulatai képviseltek egy-egy szólamot.⁴⁷ Az európai kutatók által követett elemző szemlélet első összefoglalása, a *Foundations for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance: A Syllabus* című tanulmány (röviden: Syllabus)⁴⁸ szerint a tánc egy impulzus eredményeként létrejött „elem” lehet egyszerű (monokinetikus) vagy összetett (polikinetikus); példák híját azonban a megállapítás tartalma nem értelmezhető. A Syllabusban foglaltak módosított, bővebb kifejtésekor Giurchescu és Kröschlova megállapította, hogy a „mintát követő mozdulatok sora”⁴⁹ lehet monokinetikus vagy polikinetikus.⁵⁰ Magyarázatok szerint „egy polikinetikus és/vagy poliritmikus egység két vagy több párhuzamosan futó ritmus- vagy mozdulatmintával rendelkezik”. Példaként a szlovák mak nevű táncot említették, amelyben minden lépéssel egyidejűleg ♪ ♪ ♪ ♪ ritmusban tapsoltak is a táncosok. Egy másik példájukról, az ugyancsak szlovák šijeme vrecja nevű gyermektánc 11. ábrán bemutatott kétszólamú részletéről úgy vélték, egyszerre polikinetikus és poliritmikus, amikor a lányok tapsa alatt a fiúk dobognak. A „mintát követő mozdulatsor” koncepcióját a szerkezeti elemzési módszer fontos kiegészítésének tekintették: „Olyan alkalommal jelenik meg, amikor több testrész (láb, kar, csípő, kéz stb.) hajt végre egyidejűleg mozdulatokat, vagy amikor több táncos egyformán fontos és egymástól független, és így két vagy több párhuzamosan futó, mintát követő mozdulatsort alakít ki.”⁵¹

A Judy Van Zile vezette csoport a mozdulatelemzés alkalmazásának lehetőségét vizsgálta a táncutatásban.⁵² Egy délnyugat-indiai tánc analízise során a kinetográfikus táncírást és a Lábán Mozdulatelemzést (LMA) képviselő résztvevők közötti egyértelmű kommunikáció érdekében a legkisebb koreográfiai egységtől a legnagyobbig terjedő hierarchikus terminológiát alakítottak ki. A legkisebb egység elnevezésére



11. ábra.

⁴⁷ Szentpál 1961.

⁴⁸ Syllabus 1974: 127.

⁴⁹ Lines of patterned movements.

⁵⁰ Giurchescu–Kröschlova 2007: 24.

⁵¹ Giurchescu–Kröschlova 2007: 27

⁵² Bartenieff et al. 1984.

az „elem/komponens” fogalmát vezették be, amelyről úgy vélték, hogy összevethető Kaepler kinémafogalmával. Az elem/komponens lehet egy egyszerű Effort-tényező, a lábfeje valamely pozíciója, vagy egy kézmozdulat. A következő szintnek a „konstelláció/klaszter” fogalmát határozták meg, amely az egyidejűleg előadott elemek csoportját képviselte, például amikor egy kézmozdulattal egyidejűleg a táncos a fejét is forgatta.⁵³ A tanulmányhoz mellékelte notációban azonban sem az elemeket, sem a konstellációkat nem azonosították, amely annál is inkább sajnálatos, mert a táncpartitúra számos, csupán részlegesen egyidejű mozdulatot tartalmaz, amelyek értelmezésére így nem került sor.

Annak ellenére, hogy a polikinetika fogalmát a fent idézett források felvetették, a végrehajtott elemzésekben mégsem vették figyelembe.⁵⁴ Mind a magyar, mind az idegen nyelvű források szemléletében közös elem, hogy a fogalom alatt vagy a különböző testrészekkel, vagy különböző táncosok által egyidejűleg előadott mozdulatokat értették.⁵⁵ Abban az esetben azonban, ha például egyetlen ritmikai érték alatt a táncos az egyik lábával támasztékot vett, a másikkal pedig gesztust végzett, mint a Szentpáltól idézett 6. és 7. ábrán,⁵⁶ a Martintól és Pesovártól idézett 8. ábrán,⁵⁷ valamint a Giurchescu – Kröschlova szerzőpárostól citált 9. ábrán,⁵⁸ a két egyidejű és nyilvánvalóan eltérő mozdulatot a szerzők nem tekintették polikinetikusnak, hanem a motívumot alkotó mozdulatsor egyetlen, monokinetikus elemének. Annak ellenére, hogy Williams a mozdulataciók között éles különbséget tett, a 10. ábra főhangsúlyán megjelenő összetett mozdulatot végeredményben a cselekménysor egyetlen „gesztusának” vélte.⁵⁹

PÁRHUZAMOS ESEMÉNYEK

Kitérőnek tűnhet, de elemzésünk szempontjából mégis ki kell emelnünk az információátadás módjának különbségét a zenei és beszédhang, valamint a mozdulat előadása során. Erősen egyszerűsítettnek, de lényegében helytállóknak véljük a megállapítást, hogy a magasságával (és hosszával) jellemezhető zenei hang, valamint a képzés módjával jellemezhető beszédhang „statikus”; a zenét és a beszédet e többé-kevésbé egynemű és statikus elemek váltakozása hozza létre. Ezzel szemben a mozdulat in-

⁵³ Bartenieff et al. 1984: 6.

⁵⁴ A táncos kifejezés morfoszinkretikus jellegének tárgyalása során Andrei Bucşan szintén említi a heterokinetika vagy polikinetika jelenségét, amelyet az erősen variált kinetikus szerkezetű román néptáncok általános jellemzőjének tartott (Bucşan 1999: 26). A fogalmat azonban nem értelmezte, így annak tartalma nem vethető össze a fent idézett forrásokkal.

⁵⁵ Egyetlen kivétel Kürti László, aki a polikinetikát nem szinkron, hanem diakron elemek soraként értelmezte (Kürti 1980: 50). Kürti a tanulmányban kinetográfiával lejegyzett egyszerű lépésről azt állapította meg, hogy három, egymást követő kinetikus elemből áll, az elemek egy magasabb polikinetikus egységet, egy sejtet alkotnak.

⁵⁶ Szentpál 1961.

⁵⁷ Martin–Pesovár 1960.

⁵⁸ Giurchescu–Kröschlova 2007.

⁵⁹ Williams 1979: 52.

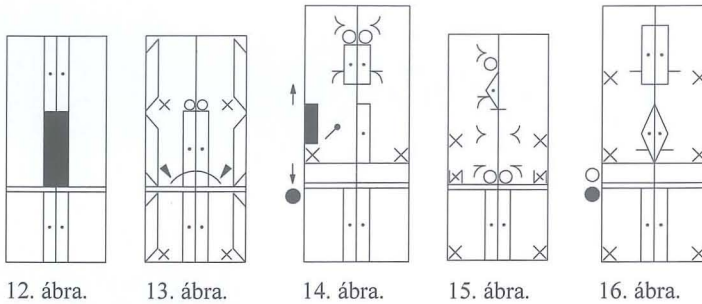
herens tulajdonsága az a térbeli *változás*, amely által létrejön, így a mozdulatok sora változások váltakozása. Már maga az a tény, hogy az alapelem változás, magában rejtí annak potenciálját, hogy e változások száma (a táncmozdulatok változékonysága) messze meghaladja az absztrahált zenei, illetve beszédhangok számát. A mozdulat ezen általánosan ismert jellemzőjétől, illetve a száma okozta áttekintési nehézségektől függetlenül a fent bemutatott mozdulatelem- vagy kinémekonceptió akár alkalmazható is lenne a tánc szerkezeteinek leírására, ha egy másik, határozottan jelentősebb különbség ezen alkalmazás elé nem gördítene akadályt. Nemcsak több testrészt, hanem *egyetlen testrészt egyetlen mozdulata egyidejűleg több, egymástól elválasztható, a mozdulat kifejezés szempontjából jelentős változást tartalmaz*. A határozottan elkülöníthető, önálló mozdulatkonceptiót képviselő változást a továbbiakban mozdulateseménynek, vagy röviden *eseménynek* nevezzük. Két vagy több eseményt akkor tekintünk párhuzamosnak, ha időben, azaz ritmikailag részben vagy egészben egyidejűek. A „mozdulat” fogalmát – általános és széles értelemben – továbbra is használjuk a test bármely térbeli változásának megnevezésére, amely több eseményt is magába foglalhat. Az alábbiakban a táncos mozdulatesemények párhuzamosságát vizsgáljuk. Az ebből fakadó következtetéseket tanulmányunk végén foglaljuk össze.

Tekintettel arra, hogy egy mozdulat csak változásként értelmezhető, a következő egyszerű, eredeti néptáncokból származó példákban a kiinduló helyzetet mindig feltüntetjük, hogy az ütem első mozdulatát is mint változást ismerhessük fel.⁶⁰ A mozdulatok tartalmának vizsgálatakor most csak a térbeli változást tekintjük megkülönböztető tényezőnek, azok időtartamát, a ritmust, csupán mozdulathatárként vesszük figyelembe. Másként fogalmazva, a térbeli változásokat ritmusuktól függetlenül vizsgáljuk.

A 12. ábrán látható horvát kólómotívum két mozdulatának egyetlen kifejező tartalma a test súlypontjának magasságiszint-váltása.⁶¹ A két támasztóláb egybeeső mozdulata ↓-enként a hajlítás és nyújtás, és minden ↓ egyetlen mozdulateseményt képvisel. A 13. ábra nyírségi verbunkmotívumában hasonló támasztékszint-változást ismerhetünk fel, mint a 12. ábrán (itt a főhangsúlyra a test magassági szintjének emelése esik), amelyhez a támasztóláb kifelé és befelé forgatása járul (a kifelé forgatás a sarkak összeütésével zárul, a befelé forgatás ennek előkészítése). A két, határozottan elkülönülő mozdulatkonceptiót – a magassági szint váltását és a forgatást – a táncos egyidejűleg

⁶⁰ Az itt alkalmazott mozdulatelemzés a Lábán-kinetográfia Albrecht Knust és Szentpál Mária által képviselt dialektusának mozdulatelemzési szemléletén alapul (Knust 1979; Szentpál Mária 1976–1979). Valamennyi példa eredeti néptáncok lejegyzéséből származik, a források archívumi azonosítóit a tanulmány végén található motívummutatóban soroltuk fel. Az ütemek egysége ↓, kivéve, ha másként jelöltük. A táncok megközelítő tempójára a táncok típusából lehet következtetni.

⁶¹ A táncos mozdulatelemzés a mozdulatban részt vevő három ízület, a csípő-, a térd- és a bokaizület harmonikus, egyidejű változását egyetlen jellemzőbe sűríti, a támaszték magasságiszint-váltásába. Az elemzési egységek megállapítása a táncos gyakorlatból leszűrt kifejezési tartalomra irányul, és nem arra, hogy e tartalmakat milyen anatómiai változások hoznak létre. A táncos mozdulatelemzés tehát nem az anatómiai részletek mértékéig vizsgálja a változásokat, hanem az expresszív, mondhatni esztétikai tartalom alapján, noha tudatában van a változások anatómiai forrásának.



12. ábra.

13. ábra.

14. ábra.

15. ábra.

16. ábra.

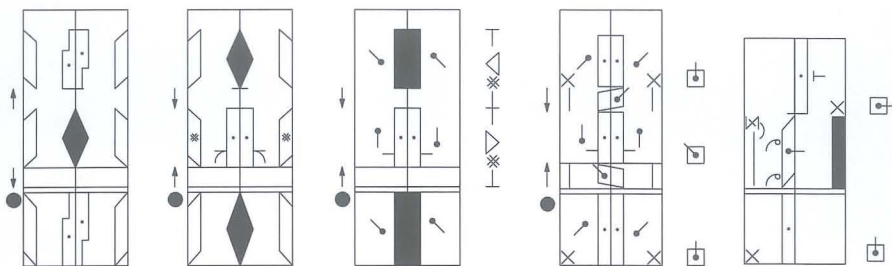
adta elő, azaz két, egymástól független esemény jelent meg egyetlen \downarrow ritmikai érték alatt, ugyanazzal a testrészszel, a támasztólábbal előadva. Az események függetlensége arra utal, hogy az egyik esemény előadható a másik jelenléte nélkül is. A 12. ábra szerint a magasságiszint-váltás megjelent a forgatás hiányában, a láb forgatása pedig előadható a magassági szint váltásának elhagyásával.

A 14. ábra Vas megyei frisscsárdás-motívum utolsó nyolcadán sem az első pozícióba zárt támaszték nem változik, sem annak magassági szintje. Önálló ritmikai értékre előadott, táncos kifejezésként megfigyelhető változás (mozdulat) a sarokról talpra gördülés, azaz a támaszték lábförészének változása, amely így egyetlen mozdulateseményt képvisel. A 15. ábrán bemutatott szlovák karičkamotívum első két nyolcadán a támaszték pozíciójának változatlansága mellett ugyancsak lábförészváltásokat adott elő a táncos, amelyhez most magasságiszint-váltás is járult. Ismét két egymástól független, kifejezésében jelentőségteljes, \downarrow ritmusban párhuzamosan zajló mozdulatesemény egyidejűségét láthatjuk.⁶²

A fent vizsgált mozdulatpéldákban a támaszték szerkezete, a két láb egymáshoz való viszonya nem változott. A 16. ábra mezőségi sűrű magyar motívumában a két mozdulat előadása során a használt lábförész és a támaszték magassági szintjének megtartásával a táncos a támasztékot az első és második pozíciók között váltogatta.⁶³ A jelen elemzői megközelítés a lábak térbeli elmozdulását figyeli, amelyet például

⁶² Nancy Frishberg a hallássérültek számára kifejlesztett Amerikai Jelnyelv ismertetésekor arra hívta fel a figyelmet, hogy a jelnyelv két, általuk paraméternek hívott aspektusa egyidejűleg is megjelenhet (Frishberg 1983: 171). Frishberg azonban egy statikus kéztartásra és a vele egyidejűleg végzett, előírt mozdulatra utalt, nem pedig a kéztartáshoz vezető mozdulatra mint változására.

⁶³ A test ugrások közbeni vertikális elmozdulásának típusait Fügedi *Tánc – Jel – Írás* című könyve ismerteti (Fügedi 2011: 160–165). Az ott alkalmazott jelölésmóddhoz képest itt a megértést segítő kisebb módosítást vezetünk be. A magasságiszint-váltás tényét, a súlypont felfelé vagy lefelé elmozdulását korábban az iránytól függetlenül csupán egy felfelé mutató kis nyíl ábrázolta. A notáció felidézésének tapasztalatai szerint az elmozdulás irányát lényegesen könnyebb felismerni, ha a nyíl az elmozdulás tényleges, felfelé vagy lefelé irányát követi. Így e tanulmányban a lefelé ugrást egy lefelé mutató nyíl jelöli.



17. ábra.

18. ábra.

19. ábra.

20. ábra.

21. ábra.

pozícióváltáskor a lábfők elmozdulása fejez ki a legszemléletesebben.⁶⁴ A 16. ábra példájában az egymást követő mozdulatok tartalma egyetlen mozdulateseményre korlátozódik, a lábfők pozícióváltására, azaz nyitó-záró elmozdulására.

A 17. ábra sárközi friss csárdás motívumában a lábfők elmozdulásához további két egyidejű esemény járul, a lábak forgatása és a test magasságiszint-váltása.⁶⁵ A 18. ábra még összetettebb sárközi frisscsárdás-példájában a korábbi három mozdulateseményhez, az elmozduláshoz, fogatáshoz és magasságiszint-váltáshoz negyedikként talpról sarokra (illetve sarokról talpra) végzett lábfőrészváltás is járul. A 19. ábra szabolcsi cigánytáncmotívuma három expresszív, egyidejű eseményt tartalmaz,⁶⁶ de itt ismét egy újabb változástípus jelenik meg. A pozíció és a magassági szint váltása kiegészül az egész test haladásával, a főhangsúlyon jobbra, a következő mérőn balra. A 20. ábra szatmári verbunkmotívuma ismét újabb eseménytípust ad az eddigiekhez, a test füg-

⁶⁴ E megfigyelési szempont kapcsán hívjuk fel a figyelmet Kaepler és a Lábán-kinetográfia mozdulatelemzési elvei közötti igen jelentős különbségre. Kaepler a lépéseket leíró L_1 , L_2 , L_3 kinémákat tovább osztotta annak megfelelően, hogy a lépést a „szokásos” (regular) módon, azaz valamely irányba adták elő, vagy „helyben” (place), más szóval a régi támasztóláb mellé (Kaepler 1972: 178). (Kaepler az L_1 és L_2 kinémákat az elmozdulás iránya szerint különböztette meg, annak megfelelően, hogy a lépést előre vagy hátra irányba táncolták. Ezzel szemben mind a balra, mind a jobbra végzett lépéseket ugyanazon L_3 kinéma jelölte. Így a lépésirányt jobb oldalnak tekintette, ha jobb lábbal, bal oldalnak, ha bal lábbal adták elő. Kinémáival tehát nem lehet például a jobb lábbal bal oldalra végzett lépést leírni.) Kaepler újraközölt tanulmányában megjelent notáció világított rá arra, hogy Kaepler az L_3 kinémák alkalmazásakor nem tett különbséget aközött, hogy a lábak elmozdulása helyben lépéshez, azaz a régi támasztóláb melletti támasztékvételhez vezetett, vagy ugyanott talajt érintő gesztushoz (Kaepler 2007: 79). Következésképpen Kaepler az elmozdulás vektorát leíró elveket követte, akár támasztékot, akár gesztust jelölt. Ebben a tekintetben leírása Lábán korai, *Choreographie* című könyvében alkalmazott, a mozdulatvektort ábrázoló notációs elveknek felelt meg, amelyet Lábán és munkatársai a kinetográfia kifejlesztésekor már elhagytak (Laban 1926a). A testrészek elmozdulása, térbeli útjuk meghatározása szempontjából azonban Kaeplernek igaza van. A jelen elemzés is az elmozdulásokat állítja figyelmé középpontjába.

⁶⁵ A magasságiszint-váltás jelentőségét a norvég néptáncutatók többször hangsúlyozták, lásd például Egil Bakka és Jan Blom tanulmányát (Bakka 2007: 108; Blom 1991: 423).

⁶⁶ A táncos itt is váltotta a lábfőrészét, de e váltást tekinthetjük a magasságiszint-váltás önkéntelen járulékos részének. Ha önálló eseménynek tartanánk, akkor négy esemény jelenne meg párhuzamosan, de ebben az esetben ezt erőltetett megkülönböztetésnek véljük.

göleges tengelye körüli forgást. Egyetlen, ♩ ritmikai érték alatt előadott mozdulat itt is három eseményt tartalmaz, pozícióváltást, magasság-szint-váltást és térváltást.

A mozdulatesemények tárgyalását a 21. ábra női nyírségi cigánytáncmotívumának mozdulatsorával zárjuk, amely a párhuzamos események különleges egybeesését példázza. A főhangsúlyon a táncos a bal lábán jobbra forgott, a test magassági szintjét a kissé hajlított helyzetből a nyújtott láb szintjéig emelte, és e két egyidejű esemény alatt ♪ ritmusban két sarokejtést adott elő. Az összetett mozdulat megkapó varázsán túl figyeljünk fel annak szellemes kompozíciójára. A jellegéből adódóan staccato sarokejtések apró, vertikálisan *ellenirányú* mozdulatai a folyamatos emelkedésnek. Esztétikai tartalmától függetlenül, vajon milyen nyelvet leíró modell tudná tükrözni az egyidejűségében többretegű mozdulat összetett belső szerkezetét?

A fent bemutatott párhuzamos mozdulatesemények mindegyike egymástól jól megkülönböztethető és jellegében, típusában egymástól határozottan eltérő. Mindegyik előadható önmagában is, önálló ritmussal, az expresszív mozdulat kifejezés egyedi megnyilvánulásaként. Ezen eseményekről nem állítható, hogy a mozdulat lényegét nem érintő „allokinék” lennének,⁶⁷ mert meglétük nem esetleges, hanem a táncos döntésétől függő, határozott mozdulat kifejezések. A bemutatott események elvont térbeli mozdulatkonceptiók önállóan vagy egymással párhuzamosan előadott megvalósulásai.

A mozdulatesemények párhuzamos léte, különösen akkor, ha az események különböző szinkron ritmusként jelennek meg (lásd a 21. ábra példáját), megkérdőjelezi a nyelvi modellekre alapozott táncelemzés általános érvényét.⁶⁸ Az összetett mozdulatokat eredményező párhuzamos események figyelmen kívül hagyásából származó dilemma fedezhető fel Martin pontozómotívumokat rendszerező munkájában.⁶⁹ A szócsaládok mintájára Martin két- vagy háromtagú (két vagy három mozdulattal álló) motívumgyökök alapján motívumcsaládokat állapított meg.⁷⁰ Az első öt motívumcsaládot az alábbiak szerint jellemezte: „[...] a motívumrend élén az ún. *lábgesztusokból álló gyökök*, illetve az ezekkel kezdődő motívumcsaládok foglalnak helyet (1-5. motívumcsalád); lényegük az aktív szabadláb tevékenység, s megvalósulásuk feltétele az ún. ismétlődő (1-1-es) támasztékszerkezet.”⁷¹

A megállapított gesztusjellemzők ellenére Martin a legelső család gyökének a 22. ábra két mozdulatát jelölte meg, amely két támasztékváltás (két lépés), és nem tartalmaz önálló lábgesztust. A családhoz tartozó, morfológiai csoport és motívumszerkezeti funkció szerint beosztott, 1.2.1 jelű példák a 23. és 24. ábrán láthatók.

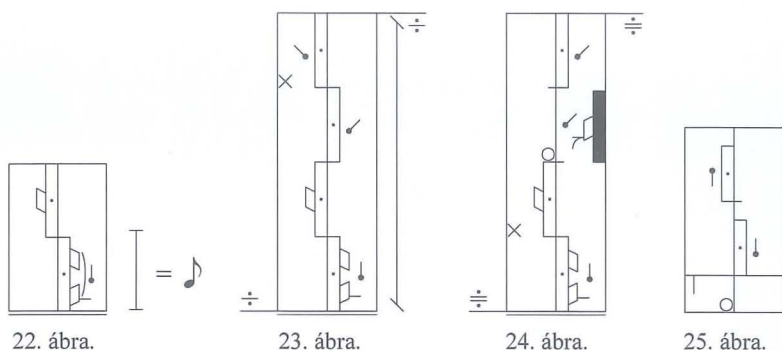
⁶⁷ Kaepler 1972: 175.

⁶⁸ Úgy véljük, a párhuzamos események elmélete határozottan eltér a Roman Jakobson és Morris Halle által javasolt, a szupraszegmentális hangjelenségeket leíró nyelvészeti koncepciótól (Jakobson–Halle 1968). A párhuzamos mozdulatesemény bármely eleme önmagában is lehet mozdulat, vagy a mozdulatot alkothatja több egyidejű esemény. A szupraszegmentális hangjelenség nem önálló szegmens.

⁶⁹ Karsai–Martin 1989.

⁷⁰ A „motívumgyök” fogalmat Martin a motívumrendszeréről írott munkájában vezette be, a nyelvészetben használt morféma megfelelőjeként (Martin 1964: 72).

⁷¹ Karsai–Martin 1989: 76. Kiemelés Martintól.



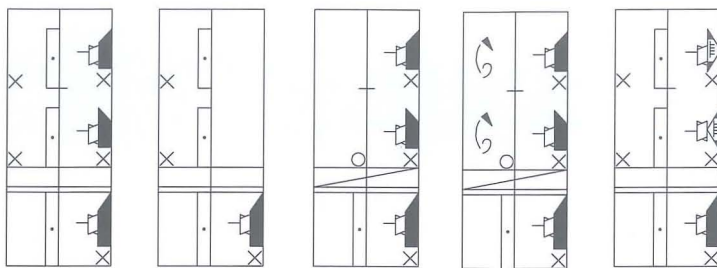
Martin nyilvánvalóan azzal a dilemmával került szembe, hogy hogyan osztályozzon olyan mozdulatokat, amelyek egyidejűleg párhuzamos mozdulateseményeket tartalmaznak: a támaszték szerkezete, váltása alapján a 23. és a 24. ábra motívumát a 11. családba kellett volna sorolni, amelynek gyökét a 25. ábra mutatja. A lépés bevezető lábgesztusához járuló erőteljes kifelé, valamint a támaszték váltása alatt megjelenő, ugyancsak erőteljes befelé forgatás mozdulatelemzési megközelítésben expresszíven domináló gesztus. Ha a támasztékváltás nélkül adta volna elő a táncos, a motívum valóban az 1. családba sorolható. Martin annak érdekében, hogy megfeleljen a nyelvészeti alapon létrehozott osztályozási szempontoknak, a két párhuzamos mozdulateseményből az egyiket figyelmen kívül hagyta, és így morfémaalapú elméletében feszültség, rendi ütközés keletkezett.⁷²

A POLIKINETIKUS SZEMLÉLET KITERJESZTÉSE

Annak érdekében, hogy a párhuzamos események koncepcióját tartalomelemző elméletté fejlesszük, szükségünk van arra, hogy a fent bemutatott polikinetikus szemlélet érvényét tágítsuk. A fentiek alapján az eddigi elemző elméletek a 26.a ábra egyidejű támaszték- és gesztusmozdulatát egyetlen, ↓ ritmikái értékű elemnek tekintették. A 26.a ábra rábaközi söprútáncból választott két mozdulata a kelet-közép-európai néptáncok gyakran előforduló szerkezete, hasonló mintát tekintett Giurchescu és Kröschlova a 9. ábrán is bemutatott „motívumsejtnék”, amely két „motívumelemet” tartalmaz.⁷³ Itt azt javasoljuk, hogy vizsgáljuk külön-külön a támaszték- és gesztusmozdulatot, mert nyilvánvalóan más-más mozdulattartalmat képviselnek. A két egymást követő ↓ alatt a támasztóláb helyben előadott kis ugrásokat végez. Ha mozdulatait önmagukban szemléljük, ahogy azt a 26.b ábrán jelöltük, úgy véljük, különösebb, erőteljesnek tekinthető kifejező tartalommal nem rendelkeznek. A gesztusláb expresszív potenciálja azonban

⁷² Erdemes észrevennünk azt is, hogy e motívum 1. családba sorolásával Martin megváltoztatta korábbi elemzési alapszempontját, amely a motívumrendszerzés alapjának a támasztékszerkezetet tekintette, és közeledett a mozdulatok vektoros szemléletéhez – hasonlóképp, mint Kaepler.

⁷³ Giurchescu–Kröschlova 2007: 42–43.



26a. ábra.

26b. ábra.

26c. ábra.

26d. ábra.

26e. ábra.

megmarad még akkor is, ha a 26.c ábra szerint a támasztóláb ugrásai nélkül jelenik meg a két mozdulat egymás után. A gesztusláb tekinthető tehát úgy, mint amely e rövid kompozícióban főszólamot képviseli, a támasztóláb pedig a kísérszólam szerepét tölti be, noha kétségtelen, hogy a támasztekszólam nélkül a tánc szegényebbnek, egyszerűbbnek hatna. Hozzátehetjük, hogy ha a 26.d ábra szerint a támasztóláb ugrásszólamát lenghangsúlyos rugózásként jelölt igen kis kitérésű függőleges lüktetésre csökkentjük, a tánc kifejező ereje az eredetileg vizsgált mozdulatsorhoz képest alig változik. Ha a gesztusláb mozdulatát vesszük el, az expresszív tartalom teljesen eltűnik.

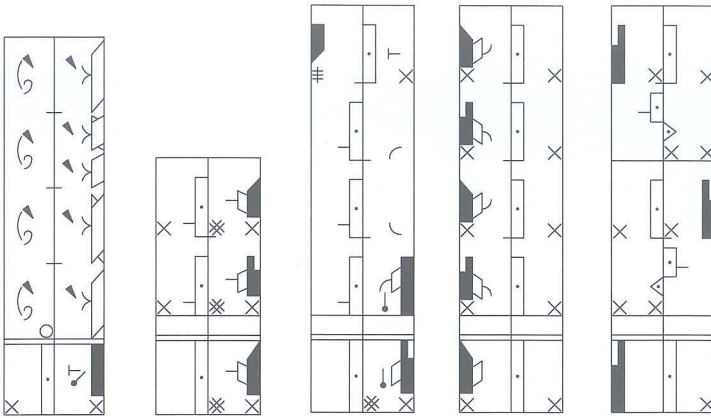
A fenti elemzés arra is rámutat, hogy érdemes lenne a két láb mozdulatait állandóan külön-külön vizsgálni, még akkor is, ha mindkettő támaszt, mint a 16. és 17. ábrák esetében. Elmozdulásuk mozdulatvektora szempontjából a két támasztóláb szimmetrikus vagy tükörszólamot ad elő.

TÉRBELI ELLENTÉTEK: A KONTRAKINÉZIS ELVE⁷⁴

A fent bemutatott szemlélet, amely az egyidejű támasztó- és gesztuslábmozdulatokat expresszív tartalmakat hordozó szólamokra választja szét, annak felismeréséhez vezet, hogy a szólamok mozdulattartalmaiban egymástól független *mozdulattémák* állapíthatók meg.⁷⁵ A 26.a ábra lejegyzésében megfigyelhető, hogy a gesztusláb, különösen ha a lábfeje elmozdulását szemléljük, az egymást követő ♪-ek alatt ellentétesen, oda-vissza

⁷⁴ Az elméletet első alkalommal e sorok írója az ICTM Etnokoreológiai Munkacsoportjának 2006-ban Kolozsváron tartott szimpóziumán mutatta be (Fügedi 2012b).

⁷⁵ A jelen tanulmányba a *téma* fogalmát e célra jobb híján vezetjük be, elsősorban azért, hogy a határozottan független, felismerhető és ismétlődő tartalmi elemet megkülönböztessük a Giurchescu és Kröschlova által említett motívumsejt, valamint a Kaepler-féle morfofin fogalmaitól (Giurchescu–Kröschlova 2007: 29; Kaepler 1972: 174). Giurchescu ugyancsak használta a *téma* fogalmát, de – úgy tűnik – a „motívum” és a „frázis” szinonimájaként (Giurchescu 1983: 33). Itt a *téma* fogalmát elváltaszítjuk a motívum fogalmától, annál is inkább, mert – ahogy erre a következőkben kitérünk – ugyanazon motívumban különböző, egyidejű témák jelenhetnek meg. Tudatában vagyunk, hogy a zenében a *téma* nem elemi, hanem hosszabb, összetettebb kompozíciós egységre vonatkozik.



27. ábra.

28. ábra.

29. ábra.

30. ábra.

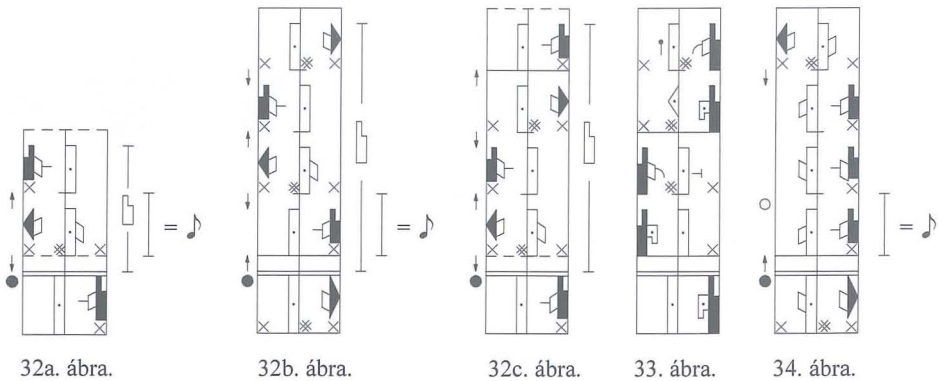
31. ábra.

irányba mozdul. A 26.e ábra a vektoralapú lejegyzéssel nyilvánvalóbban szemlélteti a lábfők egymást követő, bal és jobb oldalt irányú, ellentétes útját.⁷⁶

A 27. ábra mátyusföldi barátoké verbunkból származó motívumában másik típusú ellentétet találunk. Nyilvánvaló, hogy ebben a mozgatsorban is a gesztusláb képviseli a főszólamot, a támasztóláb lenthangsúlyos rugózása csupán kíséri a gesztusláb dobantásait. A gesztusláb irányát a táncos nem változtatta meg, de minden dobantással a jobb lábat ellentétes irányban forgatta. A gesztusok itt forgatási ellentétet képviselnek.

A két ellentéttípus, az irány- és forgatási ellentét gyakran a gesztusláb párhuzamos eseményeként jelennek meg, ahogy az a 28. ábra Vas megyei ugrós motívumában is látható. A magyar néptáncok lábgesztusainak előadása során egy harmadik ellentéttípus is megfigyelhető, a lábfőrészellentét alkalmazása. A 29. ábra felső-Tisza-vidéki csárdáspéldája szerint a táncos a lábfő két ellentétes végpontjával, sarokkal és lábujjhegygel váltakozva érintette meg a talajt, miközben sem a láb irányát, sem forgatását nem változtatta meg. Lábfőrészellentét önmagában igen ritkán jelenik meg a néptáncban. A 30. ábrán látható csárdáslejegyzés szerint a táncos mindhárom ellentéttípust, az irány-, forgatási és lábfőrészellentét egyidejűleg alkalmazta. A mozgatlaváltozás tekintetében három párhuzamos esemény jelent meg egyidejűleg. Változott a testrészt irányja, forgatottsága és a talajt érintő lábfőrész. Az egyidejű események sora *három párhuzamosan futó témát hozott létre, és minden egyes téma különböző ellentétartalmat képvisel.* Miként az a 26., 27. és 29. ábrán látható, egy-egy téma önmagában is előadható, a 28. ábra szerint valamely kombinációban, avagy, mint a 30. ábrán, mindhárom egyszerre is megjelenhet. Ahogy az egyidejű témák száma növekszik, az egy-egy zenei mérőre eső mozdulat egyre gazdagabb, expresszív tartalma egyre díszítettebb lesz, amely egyben megkívánja az előadásukhoz szükséges táncos készség szintet egyre fejlettebb voltát.

⁷⁶ A testrészhez viszonyított notációs módszer szerint (DBP – Direction-from-Body-Part jelölésmód; lásd Hutchinson Guest–Kolff 2003: 42–57).



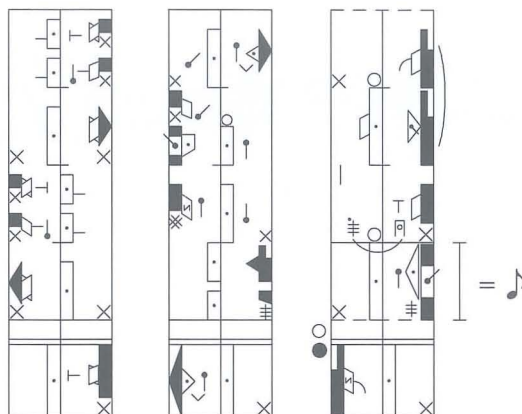
A gesztuslábbal végzett, a fenti példákban megjelenő sajátos, ellentétben alapuló térhasználati módot *kontrakínézisnek* nevezhetjük el. Egy mozdulatpár kontrakinetikus, ha egymást időben azonnal követő (szukcesszív) térbeli ellentétet jelenít meg. Egy mozdulatesemény csak akkor tagja egy kontrakinetikus párnak, ha a mozdulatkifejezés szempontjából határozott, megkülönböztethető ritmikai értékkel rendelkezik.

Az azonnali szukcesszivitás a kontrakinetikus mozdulatpár éppen úgy meghatározó sajátossága, mint a térbeli ellentéttartalom. Így a 31. ábra somogyi kanásztánc példája szerinti háromlépés mozdultsor kétszeri előadásakor megállapítható oldalszimmetriát, a balra haladó első ütem jobbra ismétlését nem tekintjük kontrakinetikusnak, mert az oldalirányú ellentét közé egyéb mozdulatok ékelődtek. E megkülönböztetést azért emeljük ki, mert rávilágít a kontrakínézis valamely ismétlődő, jellegzetes mozdultsor (motívum) kidolgozásában játszó szerepére. A szekvenciális elemekből álló mozdultsor ismétlése (azonos, szimmetrikus, megfelelő, szimmetrikus megfelelő) a tánc magasabb szerkesztési folyamata.

A következő, magyar néptáncokból származó példák egyszerű, de jellegzetes, lábgesztussal előadott kontrakinetikus szerkezeteket mutatnak be. A 32.a ábra kalotaszegi legényes példájában a bal láb gesztusainak irányellentétéhez forgatási ellentét járul. A támasztóláb kísérszólamában ugyancsak ellentétes forgatásokat találunk. A támasztóláb forgatásai egyben a gesztusláb forgatásaival is ellentétesek. A támasztó- és gesztusláb forgatási ellentéte nem a kontrakínézis példája, mert nem ugyanazon testrészszelettel végzett, egymást követő mozdulatokból adódó ellentét, hanem két eltérő testrészes egyidejű mozdulatának eredménye. Hatása azonban erőteljes, a két egyidejű ellentét egymást kiemeli.

A 32.b ábra a fenti kontrakinetikus szerkezet táncbéli elhelyezkedését mutatja. Ha a sort a 32.c ábra szerint mutatjuk be, a 33. ábra somogyi ugrópéldájával való szerkezeti hasonlósága könnyebben felismerhető. A 33. ábrán az oldalt irányú gesztusellentétek helyett hátul–elől irányú ellentéteket találunk.

A 34. ábra szilágysági zsbai példája a 32.b bővített, kiegészített változatának tekinthető. A gesztusláb nyitó–záró, valamint a vele egyidejű forgatási ellentétet követően – a második és a harmadik \downarrow -on – a táncos az elől érintő jobb gesztusláb irányát megtartva egyesemenyes forgatási ellentéteket adott elő. A támasztóláb egymást kö-



35. ábra.

36. ábra.

37. ábra.

vető forgatásai is kontrakinetikus ellenétesek, azonban e forgatások iránya most a gesztuslábával nem ellenétes, mint a 32.a–b példában, hanem megegyező. Minden egyéb szerkezeti hasonlóság ellenére, csupán e forgatási azonosság a mozdulatsor látványát erősen megváltoztatta.

A 35. sárközi és a 36. ábra kalotaszegi verbunkmotívumában a térbeli ellentét a zene metrikai rendszeréhez képest eltoltan, de kontrakinetikus elvében egymáshoz hasonló mozdulatsorként jelenik meg. A 35. ábra példájában a táncos a főhangsúlyra oldalt emelte a bal lábát, majd ♩ ritmusban záró–nyitó gesztuspárt adott elő, amelyhez kifelé és befelé forgatás járult (a mozdulatsort az ütem második felében szimmetrikusan megismételte). A 36. ábra példájában a táncos a jobb láb nyitó–záró, valamint befelé és kifelé forgatott lábgesztuspárjával kezdte az ütemet,⁷⁷ a párt előkészítő ♩ ritmikái értékű mozdulatot az ütem hangsúlytalan negyedére csúsztatta. A 33. és 34., valamint a 35. és 36. ábra példái közötti koncepcionális hasonlóság nyilvánvaló, noha két vidék (Sárköz és Kalotaszeg), ahol e motívumokat rögzítették, távol fekszik egymástól. A hasonlóságot aligha indokolhatja másolás, inkább a megegyező térbeli kontrakinetikus elv alkalmazása.

A 37. ábra legényes-mozdulatsora két kontrakinetikus témát tartalmaz. A témák összetartozóságának felismerésére a mozdulatsort a főhangsúly előtt megjelenő mozdulattal kezdtük, amelyben a táncos a jobb alsó lábszárát a bal támasztóláb mögé emelte, majd a következő ♩ -on a testrészt ezzel ellenétes irányba lendítve megütötte a támasztólábat a boka fölött. Az ezt követő kontrakinetikus téma lényegében megegyezik a 32.a ábra közkeletű névvel charlestonszerűnek nevezhető mozdulatsorjával. Figyeljük meg, hogy a támasztóláb kísérőszólam-szerepe a kontranyolcadokon megjelenő apró ugrásokra korlátozódott.


⁷⁷ A forgatást a táncírás közvetve ábrázolja. A jelölt comb és az alsó lábszár irányok nem csupán a láb részeinek irányba mozgását jelölik, hanem egyben az irányok megvalósításához szükséges, csipőizületből végzett forgatást is.

A rendelkezésre álló motívumgyűjtemények⁷⁸ alapján megállapítható, hogy a magyar néptáncban az egymást követő lábgesztusok rendszerint kontrakinetikusak, térbeli ellentétet valamely formában nem képviselő gesztuspárok alig találhatóak. Az eddig elérhető források alapján úgy tűnik, e jellegzetesség erősen elválasztja például a magyar nyelvterületen gyűjtött és a balkáni táncokat, amelyekben gesztus-kontrakínézis elvétve található.⁷⁹

A lábgesztusokkal előadott kontrakinetikus szerkezeteken túl, a 16–20. ábrák szerint a magyar néptáncokban a térbeli ellentét a támasztóláb mozdulataiban is gyakran megjelenik. A 16. ábra példájában a lábfelek ellentétes utakat járnak be a II. pozícióba nyitás és az I. pozícióba zárás előadásakor. A 17. ábra egy-egy mozdulatában három egyidejű eseményt találunk, az események sora pedig három párhuzamosan futó kontrakinetikus témát képvisel. A támasztóláb lábfeje a pozícióváltások során rézsút hátra–rézsút előre ellentétes irányokba halad, ezzel egyidejűleg az egész láb befele és kifele forgat, a test magassági szintje pedig ellentétes irányokba változik, a súlypont a főhangsúlyra lefelé, a hangsúlytalan metrikai részen felfelé mozdul.

A 18. ábra példája mindhárom fenti témát tartalmazza, és kiegészül lábfejrészváltásokkal. A sarokról talpra, illetve talpról sarokra váltás csak a lábfe ujjhegyének elmozdulásában érzékelhető ellentét, erőteljes kontrakínézisnek nem tekinthető. Az eltérés nyilvánvaló megléte miatt az ilyen jellegű mozdulatpárt inkább a mozdulatkontraszt megnyilvánulásának tekinthetjük, de a példában még így is a negyedik párhuzamosan futó témát képviseli.

A 19. ábrán látható pozíció- és magasságiszint-váltásokban megtalálható kontrakinetikus jelleget már ismertettük. E kettőhöz járul az egész test balra–jobbra haladása. A 20. ábra példája a pozíció- és magasságiszint-váltás ellentéttémáin túl forgási ellentétet tartalmaz.

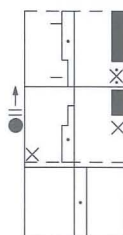
A fenti, páros támasztékkal megjelenített mozdulatellentéteken túl egy láb támasztékával is előadható kontrakinetikus téma. A 38. ábra Duna menti frisscsárdás-példája szerint az előrelépést a következő ritmikai értéken hátraugrás követte. A lépés–szökkenés⁸⁰ toposzra alapuló két ellentétes, a néptáncmozgalomban „fonásnak” nevezett mozdulatpár különböző metrikai elhelyezkedéssel és különböző irányokkal a magyar néptáncokban igen gyakran megjelenik. A 39. ábra kalotaszegi legényes motívumának két metrikai egységén a táncos a támasztólábát befele, majd kifele forgatta, ezzel párhuzamosan az ujjhegyejtés–sarokejtés kontraszttemáját táncolta, és a támaszték két egyidejű témája mellett a valamelyest látványosabb, kontrakinetikus háromtémájú, irány-, forgatási- és lábfejrészellentétet képviselő lábgesztust adott elő. Figyeljük meg, hogy már ezen igen kicsi, csupán  ritmusú legényes-mozdulatpár milyen rendkívül összetett, egyben milyen erőteljesen expresszív jelenség.

Támasztékvétel és gesztus között megoszló kontrakinetikus párt találunk a 40. ábra rábaközi dusmotívumában. A lábfelek II. pozícióba nyitása és az ezzel ellentétes irány-

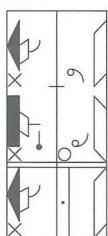
⁷⁸ Martin 1964; Ivančan1983; Halmos–Lányi–Pesovár 1988; Halmos–Lányi–Nagy 1987; Karsai–Martin 1989; Martin 2004; Fügedi (szerk.) 2016.

⁷⁹ Számos balkáni tánc lejegyzését közölte Lisbet Torp (Torp 1990, 2007).

⁸⁰ Ugyanazzal a lábbal végzett, úgynevezett támasztékismétlő kis ugrás.



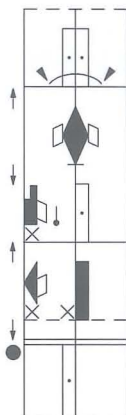
38. ábra.



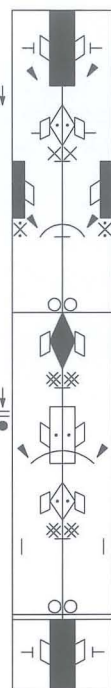
39. ábra.



40. ábra.



41. ábra.



42. ábra.

ba mozdulással bokázva zárása szempontjából a példa a 16. ábra mozdulatpárjához hasonlít, azzal a különbséggel, hogy a lábfők itt a levegőben találkoznak. A 16. ábra példájához képest a mozdulatpár itt kiegészül a súlypont függőleges lefelé-felfelé elmozdulás eseményével. Egyszerűsége miatt a két mozdulat ellentétét magától értődőnek érezzük.

A 41. ábra mezőföldi ugrósmotívumában nyitó–záró, valamint be- és kiforgatásból álló egyidejű kontrakinetikus témák előadását láthatjuk. A párhuzamosan futó témákat az első két \downarrow alatt először a bal gesztusláb adja elő, amelyet a támasztóláb felfelé és lefelé irányú kis helyben ugrásai kísérnek. A második két \downarrow -re a táncos a nyitó–záró és beforgató–kiforgató témákat a támasztólábra „transzponálta”, mialatt a zenei hangsúlyrendhez illesztett lent-fent lüktetést megtartotta.

A kontrakinézis használatának különleges szellemességgel szerkesztett esete a 42. ábrán látható kétütemes kalotaszegi legényes-mozdulatsor. A csak \downarrow ritmusú mozdulatokat tartalmazó két ütem látszólag egyszerű. Figyeljük meg azonban két, párhuzamosan futó ellentéttema tükörfordítását a két ütem alatt. Az első ütem $\downarrow\downarrow$ ritmusú forgatási témájaként a táncos beforgatás–kiforgatás–beforgatás sort adott elő, a második ütem kiforgatással kezdődő mozdulatsora ennek diakron tükre. A lábfők útja tekintetében – a forgatásokkal egyidejűleg – a táncos az első ütemben a nyit–zár–nyit ellentétsort táncolta, a másodikban ennek ugyancsak fordítottját, a zár–nyit–zár sort.

A 7. szünettel megszakított két diakron tükörfordítás önmagában is nehéz ritmikai feladat, amelyhez további bonyodalomként járul a támasztékszerkezet aszimmetriája, valamint a súlypont vertikális mozdításának különbsége. Az első ütem második nyolcadának kis ugrással végzett támasztékvételét a táncos a második ütem ugyanazon ritmikai helyén magas ugrásra változtatta, míg a forgatási és iránytükroezések ellenére mindkét ütem a súlypont mélyítésével zárul. A mozdulatsor szerkezetének megértése és előadása igen magas szintű mozdulattudatosságot kíván.

Annak vizsgálata, hogy a párhuzamos eseményeket vagy csak egyetlen mozdulateseményt tartalmazó kontrakinetikus mozdulatpárok miként alkotnak magasabb, ismétlődő egységeket a táncban, tehát azon összetett szerkezeteket, amelyeket a korábbi, fent többször idézett kutatások motívumokként tartottak számon, egy másik elemzés tárgya lehet. Célunk itt csupán annyi volt, hogy a kontrakinézis szerkesztési elvét követő mozdulatpárok gyakoriságát a magyar, de szélesebb értelemben a kelet-közép-európai néptáncokban bemutassuk.

A KONTRASZT ÉS AZ ELLENTÉT ELVÉNEK KORÁBBI FELVETÉSEI A NÉPTÁNCKUTATÁSBAN

Egyes korábbi kutatások megállapítottak kontraszthatást a táncmozdulatok előadása során, alkalmanként az ellentét elvének említését is megtaláljuk. John Blacking a dél-afrikai venda törzshöz tartozó lányok avatási rítusával kapcsolatos két tánc, az elbeszélő, történetmesélő jellegű nritya és a konkrét jelentéshez nem köthető mozdulatokat előadó nritta táncok antropológiai elemzésekor a következő kontrasztban álló elemeket sorolta fel: megjelölő (tudatos) kommunikációra vagy a tudatalatti hatásra törekvés; a mimetikus vagy absztrakt mozdulatok használata; a szociálpszichológiai szemszögből kognitívnek vagy affektívnek tartható funkciók; illetve a tánc társadalmi mágikus vagy személyes eksztatikus gyakorlata.⁸¹

A Judy Van Zile vezette, fent már említett kutatócsoport úgy vélte, hogy a vizsgálódásuk tárgyául választott délnyugat-indiai tánc „a kontraszt tánca, amelyben a komponensek igen magas fokon szerveződnek”.⁸² Ennek térbeli példjaként a lágyan áramló felsőtestmozdulatokat említették a lábbal végzett dobbantásokkal, valamint a szélesen ívelt gesztusokat az aprólékosan kidolgozott mozdulatokkal szemben. Noha ellentétként vetették fel a kéz mozdulatjátékait, az elemzéshez mellékelte partitúrában az itt ismertetett kontrakinézis jelensége nem volt felismerhető, a táncban csak egyszer megjelenő, a fej oldalirányú, oda-vissza tolásának kivételével. A kontrasztok sorában említhetjük még Andrei Bucşan észrevételét, amely kontrasztként értékelte a román páros tánc, az ínvirtita előadásában a nők egyszerű mozdulatait a férfiak virtuóz figurázásával szemben.⁸³

⁸¹ Blacking 1985: 74.

⁸² Bartenieff et al. 1984: 9.

⁸³ Bucşan 1999: 6.

Könczei Csilla a borica táncalkotási elveit vizsgálva arra következtetésre jutott, hogy a tánc motívumai olyan koherens rendszeren alapulnak, amelynek elve az ellentét.⁸⁴ Az ismertetett transzformációs elvek közül kettő tartalmazott jobb–bal, valamint előre–hátra térbeli ellentétpárt. Itt azonban a jobb–bal ellentét arra vonatkozott, hogy a jobb vagy a bal láb kezdett-e egy motívumot, illetve a motívumot kezdő láb előre vagy hátra irányba mozdult. A másik két transzformációs elv a dinamikát, a motívumok előadásának erőteljes vagy könnyed voltát érintette („aprítva–megrakva”, „simmán–vasalva”); a jelen értelmezési keretben e két párt inkább a kontraszt, mint az ellentét kategóriájába tartozónak véljük.

Karácsony Zoltán a kalotaszegi legényes elemzésekor az „oppozicionálás” szerkesztési elvét említette.⁸⁵ Karácsony nemcsak a motívumok szimmetrikus ismétlését tekintette idetartozónak, hanem az előrehaladás hátraugrással, valamint az oldalt haladás visszatáncolással való kompenzálását. Az oldalszimmetriát (egy mozdulatsor szagittális síkra tükrözését) olyan erős követelménynek vélte, amely megjelenítése érdekében a táncos a zeneileg erősen határolt legényes pont szerkezetét is megváltoztatta.

A mozdulat elemi szintjén végzett vizsgálatok terén nem találtunk olyan forrást, amely az itt kontrakinézisnek elnevezett ellentéttípust, az azonos testrésszel közvetlen szukcesszivitásban előadott ellentétet megállapította volna. E koncepcióhoz legközelebb Lábán járt a test köré képzelt ikozaéder csúcspontjaira alapozott térharmóniaelvi kidolgozásakor, az úgynevezett „tengelyskálák” azonosítása során.⁸⁶ Lábán felismerte az azonnali térbeli ellentét kifejező erejét, de ezen ellentéteket az egész testtel végzett mozdulatokra alkalmazta, nem a külön-külön mozdítható testrészekre.

ÖSSZEHASONLÍTÓ TARTALMI ELEMZÉS

Az összehasonlító tartalmi elemzés a fent bemutatott eszközöket alkalmazza arra, hogy a kutatás által eddig motívumként számon tartott mozdulatsorok részei és egészei közötti összefüggéseket feltárja. A tartalmi elemzés révén kimutatható a motívumrendszerelés további problémája. Mint fent már említettük, a Martin által kifejlesztett módszer a motívumokat az első egy vagy két mozdulat, az úgynevezett motívumgyök alapján osztályozza.⁸⁷ Az a légbokázóval kezdődő, majd egy lábra érkező gyök például, amely szerint Martin a legényesmotívumok 5. családját megállapította, a 43. ábrán látható.⁸⁸ A család egyik, 5.2.2.1.1 jelű tagját a 44. ábrán mutatjuk be. A 45. ábra egy Vera Proca Ciortea által közreadott călușmotívumot mutat,⁸⁹ amely lényegében ugyanazon mozdulatsorból áll, mint a 44. ábra legényesmotívuma, azzal az eltéréssel,

⁸⁴ Könczei 1989: 149.

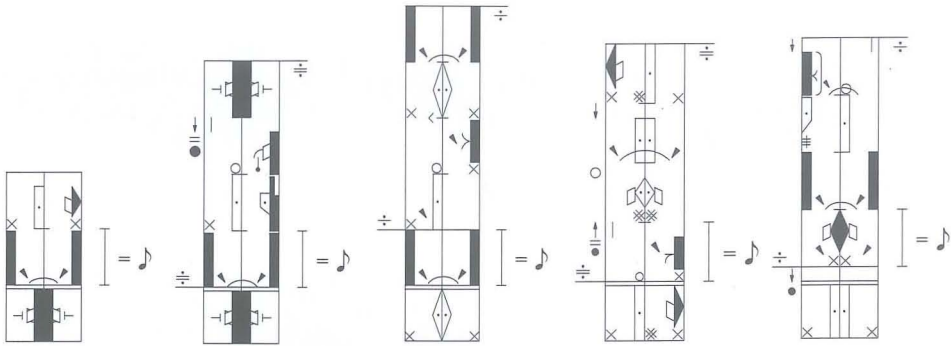
⁸⁵ Karácsony 1992: 154.

⁸⁶ Laban 1926a: 43–46.

⁸⁷ Karsai–Martin 1988; Karácsony 1992; Martin 2004.

⁸⁸ Martin 2004: 282.

⁸⁹ Ciortea 1979: 19. Az eredeti publikációban lemaradt az ütem egységének nyolcados átértékelése. A kísérőzene dallamát 2/4-es metrummal közölték, a táncot – átértékelés híján – 4/4-ben. A motívum jelen újraközlésnél a zenét vettük alapul a tánc ritmusának meghatározásakor.



43. ábra.

44. ábra.

45. ábra.

46. ábra.

47. ábra.

hogy a cälusmotívumban a táncos a 43. ábra szerinti gyök második tagját, a bokázóból talajra érkezést nem egy hangsúlytalan zenei részen, hanem a főhangsúlyra adta elő. A 46. ábrán bemutatott, a mezősegi sűrű tempó részeként rögzített motívum további egy nyolcad csúszással tartalmazza (szinte) ugyanazon elmozdulástartalmakat.⁹⁰ A sűrű tempóban a táncos a 44. ábrán látható motívum harmadik nyolcadra eső érintő gesztust a zenei főhangsúlyra adta elő. A 44. ábra négynyolcados ciklusának utolsó tagjával, a hajlított páros lábú támasztékkal kezdődik a 47. ábra nyírségi cigánytáncmotívuma, amelynek tartalma minden nyolcad minden mozdulateseményében szinte teljesen azonos a 44. ábra eseményeivel, miként a két kontrakinetikus pár is épp abban a sorrendben és összetételben található meg, ahogy az a 44. ábrán megjelent.

Ha a fenti négy, mozdulattartalom szempontjából megegyező, vagy igen hasonló példát a főhangsúlyra eső mozdulat szerint rendezzük, mindegyik más-más helyre kerül. Ha a rendezés csak egyetlen táncos motívumkészletét érinti és a táncos ugyanazon sort nem alkalmazza eltolt sorrendben, a rend minden motívumot csak egyszer tartalmaz. Szélesebb minta esetén azonos mozdulattartalmú redundanciák jelenhetnek meg. Az elemzés alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy egy mozdulatsor főhangsúlyhoz való viszonya a sor alkalmazásának egyik, de táncstípusok és -dialektusok tág körében végzett rendezés szempontjából nem meghatározó jellemzője. Más szóval a főhangsúlyhoz képest ciklikusan csúszásokkal is megjelenő mozdulatsorok esetében a főhangsúlyhoz kötött „motívumgyök” szerinti rendezés elfedheti a tartalmi rokonságot.

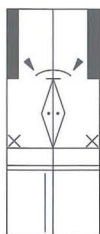
A mozdulatsorrend kérdése a fent tárgyalt kontrakinetikus párok esetében is felvethető. A 44–47. ábra mozdulatsoraiban a 48. és a 49. ábrán bemutatott két kontrakinetikus mozdulatpár jelenik meg.⁹¹ Itt azt javasoljuk, hogy egy kontrakinetikus pár első vagy

⁹⁰ A 46. ábra motívumában a harmadik nyolcadra a táncos nem a levegőben, hanem a talajon bokázott. Az elmozdulások vektora szempontjából mind a két láb egymás felé mozdulása, mint a test súlypontjának emelkedése a 44. ábra első és a 46. ábra harmadik nyolcadában megegyezik. A mozdulatrokonság mel-lett nyilvánvaló, hogy a 44. ábra légbokázója jóval látványosabb, mint egy támasztékba érkező bokázás.

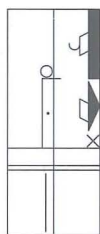
⁹¹ A kiinduló helyzetben a támasztékot csak a mozdulat általános jelével, meghatározott magassági szint nélkül jelöltük. A 49. ábra érintésére ugyancsak a lábőrész speciális azonosítása nélkül utaltunk.

kezdőtagjának azt tekintjük, amelyik a test középvonalától távolodik, azaz nyit, második, vagy befejező tagjának pedig azt, amelyik a test középvonalához közeledik, tehát zár. A mozdulatesemény-elemzés kimutatja, hogy a 48. ábra minden egyes eleme két eseményt tartalmaz, a lábfelek egymáshoz képesti oldalt irányú elmozdulását (az első távolodást, a második közeledést), valamint az egész test magassági szintjének váltását (az első ereszkedést, a második emelkedést). A 49. ábra mozdulattémája ettől lényegesen eltérő. Kontrakinetikus összefüggés csak a lábgesztus háromeseményes mozdulataiban található, amint a jobb láb oldalt irányban távolodik a test középvonalától, befelé forgat és meghajlik, majd a következő metrikai egységen a táncos a jobb lábát a támasztóláb mellett kifelé forgatva és nyújtva a talajra érinti. A támasztóláb a gesztus második mozdulata alatt helyzetben marad, szerepe csak annyi, hogy lehetővé tegye a gesztusláb számára szólama előadását.

Mindkét téma előadható önmagában, ismétlődve, ahogy az a 40. és a 33.a ábrán látható, vagy más témákkal kombinálva, miként a 37., 39., 41. és 42. ábra mutatja. A témák főhangsúlyhoz való viszonya a 44–47. ábra alapján a tánc típusától vagy az előadótól függően eltérő lehet.



48. ábra.



49. ábra.

KÖVETKEZTETÉSEK

A fent bemutatott, igen csekély számú kelet-közép-európai néptáncpélda tartalmi összetettsége, az egyetlen testrésszel egyidejűleg megjeleníthető különböző események egymástól eltérő mozdulattémákat alkotó lehetősége, amelyek – az események időbeli párhuzamos előadhatósága következtében – felbukkanó, eltűnő, majd ismét megjelenő testrészszólamokat alkothatnak, felvetik a táncelemzés egy új, a korábbiaknál lényegesen átfogóbb, a mozdulattartalom minden jelentős változására kiterjedő lehetőségét. A motívumosztályozás fent ismertetett dilemmái világítanak rá arra, hogy a mozdulatsorokat csupán időben szekvenciálisan szakaszoló elméleti koncepciók, mint a „motívumelem” vagy a vele ekvivalensnek tartott „kinéma” csupán az egyes eseményes mozdulatokat tartalmazó táncok vizsgálatára alkalmasak, illetve olyan mozdulatsorozatokra, amely diszkurzívak vagy mimetikusak,⁹² azaz ahol az értelmezés szem-

⁹² Blacking 1985: 71.

pontjából egy-egy mozdulathoz, annak összetettségétől függetlenül, egyetlen jelenés tartozik. A kelet-közép-európai néptáncok egyidejű mozdulateseményeinek és időben párhuzamosan futó mozdulattémáinak, valamint azok változékonyságának egyetlen, egyszerű, egyben „jelentés nélkülinek” tartott komponensre redukálása kizárja annak lehetőségét, hogy e tánc hagyományban fellelhető páratlan ötletességet és kreativitást felmutathassuk. Táncdialektusok vagy előadó személyiségek szempontjából tekintve e megközelítésre, az események és témakapcsolások szokásos vagy rögzült alkalmazásának felismerése egy-egy közösség hagyományában vagy egyéni gyakorlatban kimutathatja a tánc kultúrák közötti hasonlóságot vagy eltérést.

A fent elemzett, egyidejűleg futó kontrakinetikus témák tartalmi függetlensége, mint például a testközépponthez képesti távolodás–közeledés és a vele egyidejűleg előadott súlypontjítás és -emelkedés, de bármely más összetett jelenség felveti annak kérdését, hogy lehetséges-e egyáltalán egy koherens motívumszótárat felállítani akár olyan koreológiai részterületen, mint egy-egy tánc típus, vagy régióban, mint Kelet-Közép-Európa. Martin hat kritériumot állapított meg a néptáncmotívumok jellemzőjeként: a motívum a tánc olyan egysége, amely 1) szervesen legkisebb; 2) ismétlődő; 3) a tudatban visszaidézhető; 4) az elemi formaalkotás megnyilvánulása; 5) kifejező; 6) a hagyományban fenn képes maradni.⁹³ Mind a hat éppúgy érvényes a kontrakinetikus témákra, amelyekből a magasabb egységek, például a motívumok felépülnek. Martin fenti hat kritériumából csupán a 2., az ismétlődésre vonatkozó az, amely feltételezéstől, elméleti megfontolásoktól függetlenül alkalmazható, a többi öt tág teret enged a kutatói interpretációnak.⁹⁴

A párhuzamos mozdulatesemények és témák léte világít rá arra, hogy a jelenleg motívumnak tekintett mozdulatsorok klasszifikációja még a szinkrontémák rendezésénél is lényegesen nagyobb kihívás. A motívumok mint a tánc kompozíció olyan egységei, amelyek esetenként több, ritmikailag kettős vagy hármas tagozódású,⁹⁵ tematikailag sokrétű kisebb egységekből épülnek fel, a kreatív táncos tudás magas fokon kidolgozott, rendszerint zárt kompozíciójú mesterdarabjai. Összetettségük miatt a kifejezés terén gyakran közelebb állnak a zenei dallamhoz vagy egy versszakhoz, mint a mondathoz, hogy a közkeletű „motívum mint szó” erősen megtévesztő metaforáját már ne is említsük.

A tartalmi elemzés rávilágíthat a motívumalkotás folyamatára, és feltárhatja a belső térhasználati összefüggéseket, a táncbéli „gondolkodás” mechanizmusát. Úgy véljük, az itt bemutatott esemény–téma elmélet egyben azt is bizonyítja, hogy a táncmozdulatok a kifejezés olyan formáit követik, amelyek teljes potenciáljukban nem írhatók le sem zenetudományi, sem nyelvészeti eszközökkel. Nyilvánvaló, hogy egy leendő tánc tudománynak saját elemző utat kell követnie, hogy a tánc kutatás – Lábánt

⁹³ Martin 1964: 21–34.

⁹⁴ E kutatói szubjektív értelmezés jelenségét a borica motívumainak rendezésére tett kísérlete során már Könczei is említette: „De a legnagyobb nehézség abban mutatkozott, hogy néhány esetben sehogy sem tudtuk eldönteni, hogy a kérdéses motívumokat egymás formai rokonainak tekinthetjük-e vagy sem. A legkínosabb annak felismerése volt, hogy a döntés teljesen a mi akaratunktól függ” (Könczei 1989: 146).

⁹⁵ A ritmikailag hármas tagozódású témákat itt nem vizsgáltuk.

parafrazeálva – „saját jogán” jelenhessen meg a társtudományok között.⁹⁶ Az átfogó elemző és értelmező elmélet létrehozásának nehézségét, de szükségességét is csak kiemeli a fent ismertetett összetettség.

A néptáncban megnyilvánuló alkotó szellem bemutatása a motívum alatti mikroszerkezetek feltárása nélkül nem lehetséges. Fel kell itt hívnunk azonban a figyelmet arra, hogy a tánc egyszerűsített vagy téves reprezentációja gátolja a tartalmak felismerését, és a táncról alkotott olyan ítéletekhez vezethet, amelyek rendkívüli ötletgazdagsága helyett annak „koncepcionális szegénységét” említik.⁹⁷ Az olyan különleges mozdulattartalmak bemutatásához, mint amilyenek például a közép-kelet-európai néptáncok rendelkeznek, valamint e táncok megfelelő elemző módszerének megtalálásához elengedhetetlen az erre alkalmas notációs rendszert használata. Ha az etnokoreológia a tánc politikai, társadalmi, antropológiai vagy néprajzi összefüggésein túl *magát a táncot* és annak expresszív, immanens esztétikáját is kívánja vizsgálni, nincs „királyi út”. Valós táncstudomány a tánc írásbelisége nélkül nem létezhet.

MOTÍVUMMUTATÓ

Ábraszám	Táncnév	Helység	Forrás
1.	<i>egyes verbunk</i>	Ricse	Szentpál, 1961: Ex. 19.
2.	<i>egyes verbunk</i>	Kéty	Szentpál, 1961: Ex. 27; Ft.30.
3.	<i>kettes verbunk</i>	Hidas	Szentpál, 1961: Ex. 3a; Ft.30.
4.	<i>egyes verbunk</i>	Kisdorog	Szentpál, 1961: Ex. 28; Ft.30.
5.	<i>karikázó</i>	Sióagárd	Szentpál, 1961: Ex. 25.
6.	<i>csárdás</i>	Kisterenye	Szentpál, 1961: Ex. 30.
7.	<i>egyes verbunk</i>	Bodroghalom	Szentpál, 1961: Ex. 36.
8.	<i>verbunk</i>	Simonfa	Martin és Pesovár, 1961: 28.
9.	<i>roveňačka</i>	Přim Rychnov	Giurchescu és Kröschlova, 2007: 42–43.

⁹⁶ Laban 1926b: 159.

⁹⁷ Margolis 1981: 419.

Ábraszám	Táncnév	Helység	Forrás
12.	<i>kolo</i>	Presjekača	Ivančan, 1983: 61, 10. példa
13.	<i>verbunk</i>	Geszteréd	Ft.281.1; Tit.1241.
14.	<i>friss csárdás</i>	Bük	Ft.355.9; Tit.1105.
15.	<i>karička</i>	Pozdišovce	Ft.458.V.2; Tit.211.
16.	<i>sűrű magyar</i>	Bonțida (Bonchida)	Ft.682.8; Tit.1360.
17.	<i>friss csárdás</i>	Decs	Ft.164.18; Tit.125.
18.	<i>friss csárdás</i>	Bogyiszló	ÁNE Ft.6.25; Mot.1654.
19.	<i>cigánytánc</i>	Polgár	Ft.327.19; Mot.3738.
20.	<i>verbunk</i>	Szamosszeg	Ft.383.5; Tit.58.
21.	<i>cigánytánc</i>	Nyírvasvári	Ft.322.14; Tit.35.
23.	<i>pontozó</i>	Lőrincréve	Ft.224.8; Tit.1049.
24.	<i>pontozó</i>	Lőrincréve	Ft.625.15; Tit.1032.
26.a	<i>söprűtánc</i>	Mihályi	Ft.289.3; Tit.1436.
27.	<i>barátoké verbunk</i>	Jóka	Ft.1172.17; Tit.1317.
28.	<i>kettes ugrós</i>	Olad	Ft.36.13; Tit.1417.
29.	<i>csárdás</i>	Tyukod	Ft.640.5; Tit.1401.
30.	<i>csárdás</i>	Tyukod	Ft.640.5; Tit.1401.
31.	<i>kanásztánc</i>	Berzence	Ft.203.2a; Tit.820.
32.	<i>legényes</i>	Magyarvista	Ft.394.1; Tit.60.
33.	<i>verbunk</i>	Simonfa	Ft.223.7; Tit.1421.
34.	<i>zsibai</i>	Szilágytele	Ft.1056.2
35.	<i>verbunk</i>	Decs	Ft.164.1; Tit.72.

Ábraszám	Táncnév	Helység	Forrás
36.	<i>verbunk</i>	Méra	Ft.496.5; Tit.167.
37.	<i>legényes</i>	Bogártelke	Ft.637.1; Tit.1193.
38.	<i>friss csárdás</i>	Dávod	Ft.485.1; Mot.1928.
39.	<i>legényes</i>	Magyarvista	Ft.616.5a; Tit.1401.
40.	<i>dus</i>	Szany	Ft.759.5; Tit.876.
41.	<i>ugrós</i>	Alap	Ft.389.8 Tit.428.
42.	<i>legényes</i>	Inaktelke	Ft.541.3 Tit.199.
44.	<i>legényes</i>	Magyarvista	Ft.538.4; Tit.397.
45.	<i>căluș</i>	Pădureți	Proca Ciortea, 1979: 19.
46.	<i>sűrű tempó</i>	Szék	Ft.671.27; Tit.1177.
47.	<i>cigánytánc</i>	Nyírlugos	Ft.230.4; Mot.17.

Irodalom

BAKKA, Egil

2007 Analysis of Traditional Dance in Norway and the Nordic Countries. In Adrienne L. Kaepler – Elsie Ivanchich Dunin (eds.): *Dance Structures*. 103–112. Budapest: Akadémiai Kiadó.

BARTENIEFF, Irmgard, Peggy HACKNEY, Betty True JONES, Judy VAN ZILE, and Carl WOLZ

1984 The Potential of Movement Analysis as a Research Tool: A Preliminary Analysis. *Dance Research Journal*. 16. 1. 3–26.

BIRDWHISTELL, Ray L.

1952 *Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*. Washington: Department of Foreign Service Institute.

BLACKING, John

1985 Movement, Dance, Music, and the Venda Girls' Initiation Cycle. In Paul Spencer (ed.): *Society and the Dance: The Social Anthropology of Process and Performance*. 64–91. Cambridge: Cambridge University Press.

BLOM, Jan-Petter

- 1991 Structure and Meaning in a Norwegian Couple Dance. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 33. 1. 417–427.

BUCŞAN, Andrei

- 1999 *Modes of Expression in Roumanian Folk Dance. Expressive Traits in Roumanian Folk Dance*. Trondheim: Radet for folkemusikk og folkedans, Rff-sentre.

DABROWSKA, Grażyna – PETERMANN, Kurt

- 1983 Grundlagen der Struktur- und Formanalyse des Volkstanzes. In Grażyna Dabrowska – Kurt Petermann (eds.): *Analyse und Klassifikation von Volkstänzen: Klassifikationsprobleme der europäischen Volkstänze mit besonderer Berücksichtigung der Reigen- und Solotänze*. 9–31. Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

DIENES Valéria

- 1964 A szimbolika főbb problémái. *Táncművészeti Értesítő*. 1. 63–69.

FOLEY, Catherine E.

- 2007 The Creative Process within Irish Traditional Step Dance. In Adrienne L. Kaepler – Elsie Ivanchich Dunin (eds.): *Dance Structures*. 277–302. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Foundations for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance: A Syllabus.

- 1974 *Yearbook of the International Folk Music Council*. 6. 115–135.

FRISHBERG, Nancy

- 1983 Writing Systems and Problems for Sign Language Notation. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*. 2. 4. 169–195.

FÜGEDI János

- 2011 *Tánc – Jel – Írás*. Budapest: L'Harmattan Kiadó / MTA Zenetudományi Intézet.

- 2012a LabanGraph 4P – An(other) Computer Editor for Labanotation. In Marion Bastien – János Fügedi – Richard Allan Ploch (eds.): *Proceedings of Twenty-Seventh Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban*. 327–331. S.l.: International Council of Kinetography Laban.

- 2012b Motivic Microstructures and Movement Concepts of Expression in Traditional Dances. In Elsie Ivanchich Dunin – Anca Guirchescu – Csilla Könczei (eds.): *From Field to Text & Dance and Space: Proceedings of the 24th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. 43–46. Cluj: ISPMN–ICTM.

- 2013 A Lábán-kinetográfia a Szentpál-iskolában. In Beke László – Németh András – Vincze Gabriella (szerk.): *Mozdulat: A magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*. 142–163.

FÜGEDI János szerk.

- 2016 *Motívumok*. DOI: 10.23714/nzntk.ntt.motivum.hu. In Fügedi János (szerk.): *Néptánc Tudástár*, DOI: 10.23714/nzntk.ntt.ind.hu. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet.

FÜGEDI, János – MISI, Gábor

- 2009 Ways of Notating Floor Touching Gestures with the Foot. In *Proceedings of the Twenty-Sixth Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban*. 43–60. S.l.: International Council of Kinetography Laban,

FÜGEDI, János – FUCHS, Lívía

- 2016 Doctrines and Laban Kinestography in a Hungarian Modern Dance School in the 1930s. *Journal of Movement Arts Literacy*. 3. 1. Article 3. Elérhető: <http://digitalcommons.lmu.edu/jmal/vol3/iss1/3>.

GIURCHESCU, Anca

1983. The Process of Improvisation in Folk Dance. In Roderyk Lange (ed.): *Dance Studies*. 7. 21–58.

GIURCHESCU, Anca – KRÖSCHLOVA, Eva

- 2007 Theory and Method of Dance Form Analysis. Revised version of the ICM Study Group on Ethnochoreology collective work: Foundation for Folk Dance Structure and Form Analysis (1962–1976). In Adrienne L. Kaepler – Elsie Ivanchich Dunin (eds.): *Dance Structures*. 21–52. Budapest: Akadémiai Kiadó.

HALL, Frank

- 2007 Improvisation and Fixed Composition in Clogging. In Adrienne L. Kaepler – Elsie Ivanchich Dunin (eds.): *Dance Structures*. 331–348. Budapest: Akadémiai Kiadó.

HALMOS István – LÁNYI Ágoston – NAGY Judit

- 1987 *Rétköz táncai és zenéje*. Nyíregyháza: Váci Mihály Megyei és Városi Művelődési Központ.

HALMOS István – LÁNYI Ágoston – PESOVÁR Ernő

- 1988 *Vas megye tánc- és zenei hagyományai*. Szombathely: Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ.

HUTCHINSON GUEST, Ann

- 2005 *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement*. Fourth edition. Routledge.

HUTCHINSON GUEST, Ann – KOLFF, Joukje

- 2003 *Floorwork, Basic Acrobatics*. London: Dance Books. Advanced Labanotation, Issue 6.

IVANČAN, Ivan

- 1983 Index von Tanzmotiven von Kolo-tänzen in Slawonien und Baranya. In Grażyna Dabrowska – Kurt Petermann (eds.): *Analyse und Klassifikation von Volkstänzen: Klassifikationsprobleme der europäischen Volkstänze mit besonderer Berücksichtigung der Reigen- und Solutänze*. 56–80. Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

JAKOBSON, Roman – HALLE, Morris

- 1968 Phonology in Relation to Phonetics. In Bertil Malmberg (ed.): *Manual of Phonetics*. 411–449. Amsterdam: North-Holland.

KAEPLER, Adrienne L.

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

- 2007 Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance. In Adrienne L. Kaepler – Elsie Ivanchich Dunin (eds.): *Dance Structures*. 53–102. Budapest: Akadémiai Kiadó.

KARÁCSONY Zoltán

- 1992 Egy bogártelki férfi legényes motívumkincse. In Maác László (szerk.): *Táncudományi Tanulmányok 1990–1991*. 122–163. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége.

- KARSAI Zsigmond – MARTIN György
1989 *Lőrincréve táncélete és táncai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.
- KNUST, Albrecht
1979 *Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)*. 2 vols. Estover: Macdonald and Evans.
- KÖNCZEI Csilla
1989 Motívumépítkezési elvek a hétfalusi borica táncban. In Major Rita (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok 1988–1989*. 145–170. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata.
- KÜRTI László
1980 Hungarian Dance Structures: A Linguistic Approach. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*. 1. 1. 45–62.
- LABAN, Rudolf
1926a *Choreographie*. Jena: Eugen Diederich Verlag.
1926b *Gymnastik und Tanz*. Oldenburg: Gerhardt Stalling Verlag.
- LABAN, Rudolf – LAWRENCE, F. C.
1947 *Effort*. Estover: Macdonald and Evans.
- LOUTZAKI, Irene
2007 Understanding Style in *Monastiri* Dance, Greece. In Adrienne L. Kaepler – Elsie Ivanchich Dunin (eds.): *Dance Structures*. 303–330. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- MARGOLIS, Joseph
1981 The Autographic Nature of Dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 38. 4. 419–427.
- MARTIN György
1964 *Motívumkutatás, motívumrendszerezés: A sárközi–dunamenti táncok motívumkincse*. Budapest: Népművelési Intézet.
2004 *Mátyás István 'Mundruc': Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*. Budapest: Planétás Kiadó.
- MARTIN György – PESOVÁR Ernő
1960 A magyar néptánc szerkezeti elemzése: Módszertani vázlat. In Dienes Gedeon és Morvay Péter (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok 1959–1960*. 211–248. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága.
- MERÉNYI Zsuzsa L.
1987 Egy kinetográfiai leletről. In Fuchs Livia – Pesovár Ernő (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok 1986–1987*. 87–97. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata.
- ÖZTÜRKMEN, Arzu
2007 The Multiple Faces of Meaning in the Structural Analysis of Modern Turkish Folk Dance Tradition. In Adrienne L. Kaepler – Elsie Ivanchich Dunin (eds.): *Dance Structures*. 349–356. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- PROCA CIORTEA, Vera
1979 The *Căluș* Custom in Rumania, Tradition – Change – Creativity. In Roderyk Lange (ed.): *Dance Studies*. 3. 1–44. St Peter, Jersey, C.I.: Centre for Dance Studies.

RATKÓ Lujza

- 2002 A néptánc tartalmi elemzése. In Németh Péter (főszerk): *A nyíregyházi Jósa András Múzeum Évkönyve*. 44. 257–263. Nyíregyháza: Jósa András Múzeum.

SZENTPÁL Mária Sz.

- [1976–1979] *Táncjelírás: Laban-kinetográfia*. 1–3. kötet, mellékletekkel. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.

SZENTPÁL Olga

- 1958 Versuch einer Formanalyse der Ungarschen Volkstänze. *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 7. 3–4. 257–335.
1961 A magyar néptánc formai elemzése. *Ethnographia*. 72. 1. 3–55.

TORP, Lisbet

- 1990 *Chain and Round Dance Patterns*. 3 vols. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
2007 Principles and Theoretical Foundations of a Structural Analysis and Classification of European Chain and Round Dance Patterns. In Adrienne L. Kaepler – Elsie Ivanchich Dunin (eds.): *Dance Structures*. 113–154. Budapest: Akadémiai Kiadó.

WILLIAMS, Drid

- 1976a Deep Structures of the Dance 1: Constituent Syntagmatic Analysis. *Journal of Human Movement Studies*. 2. 2. 123–144.
1976b Deep Structures of the Dance 1: Constituent Syntagmatic Analysis. *Journal of Human Movement Studies*. 2. 3. 155–181.
1979 Human Action Sign and Semasiology. In Patricia A. Rowe – Ernestine Stodelle (eds.): *Dance Research Collage: A Variety of Subjects Embracing the Abstract and the Practical*. 39–64. Cambridge: COD. Dance Research Annual 10.

Fügedi János

MTA BTK Zenetudományi Intézet

e-mail: fugedi.janos@btk.mta.hu

János Fügedi

Simultaneous movement acts, parallel themes, spatial oppositions: a comparative content analysis of folkdance

The article sets the smallest units and certain micro-structures of folkdance into the focus of the investigation about the movement content. It gives an overview of those principles of dance analysis, primarily relying on linguistic and musical theories, on the basis of which former researches determined the smallest unit of folkdance. The author points out that each approach, relying on unified segmentation, has explored only the syntagmatic relations derived from temporal relatedness. In order to reveal the confining character and contradictions of this sort of approaches and to facilitate the segmentation of the expressive constituents of the dance movement, the author introduces the notion of movement act. He illustrates the simultaneity and parallelism of the independent movement acts having expressive content with a number of dance notation examples. This novel analysis

that focuses on content detaches those movement acts that have been so far treated as a whole, although they express differing spatial content. In this way it becomes possible to recognize the parallel happening simultaneous acts and to identify independent, autonomous movement themes. Out of these themes with its almost exclusive frequency the spatial opposition of support and leg gesture as main constituent body part of dance is highlighted. The organisational form and degree of spatial contradictions, or, using a general term, contrakinetic movements, differ in various types of dances, but their dominance in leg gestures is very emphatic in Hungarian folkdances, or, in a broader sense, in folk dances of the Carpathian basin. On the basis of the theory of simultaneous acts and parallel themes it can be proved that dance movements create such forms of expression that can be comprehensively recognized only via a content-oriented exploration relying on dance theoretical disciplines. Content analysis may reveal structural relations in depth, may shed light upon the process of creating motifs, the use of space, the mechanism of "thinking" in dance and the creative power manifested in folk dance.