



Megyeri Léna

## A táncnotáció haszna és használata a táncrekonstrukciókban

Interjú Fügedi János tánckutatóval,  
a Magyar Táncművészeti Egyetem főiskolai tanárával

*Az elmúlt néhány évben nemzetközi szinten egyre nagyobb teret kaptak az előadói hagyományból kikopott táncelőadások rekonstruálására irányuló törekvések. Bár az ilyen feladatra vállalkozó szakemberek a legkülönbözőbb forrásokból dolgoznak, a táncelőadások dokumentálásának egyik legfontosabb módszere kétségtelenül a tánclejegyzés. Ugyanakkor a módszer gyakorlati használhatóságáról a szakmán belül sincs egyetértés. A Színház folyóirat 2019 májusi száma több cikken keresztül járta körül a táncrekonstrukciók kérdését, jómagam magyarországi példákat mutattam be több hazai alkotóval, pedagógussal és szakértővel folytatott beszélgetés segítségével. Ehhez a cikkhez készítettem interjút Fügedi János tánckutatóval, a Magyar Táncművészeti Egyetem (MTE) főiskolai tanárával is. Mivel a Színházban megjelent írás terjedelmi keretei csak az interjú töredékének közlését tették lehetővé, ugyanakkor a beszélgetés során számos fontos és izgalmas téma kifejtésre került, ezért alábbiakban a teljes beszélgetést közöljük.*

**M. L.:** *Táncok, koreográfiák rekonstruálásában mi az, amire alkalmas a tánclejegyzés és mi az, amire nem? Mi az, amit nem lehet rekonstruálni a tánclejegyzés segítségével, tehát mik a határai a módszernek?*

**F. J.:** Alapvető és gyakori kérdés a táncnotáció kapcsán. A válasz előtt kis kitéréssel eltűnődhetnénk, vajon miért nem kérdezzük meg ma ugyanezt a zenei lejegyzésekről? Rokon műfaj abban a tekintetben, hogy a közlendő ugyan többé vagy kevésbé strukturált, de nem verbális és tünékeny, azaz az elhangzás után csak emléke marad, így megőrzése, továbbadása azokban a korokban, amikor a hangrögzítés lehetetlen volt, csak a lejegyzés révén valósulhatott meg. Nagy valószínűséggel azért nem kételkedünk a zene lejegyezhetőségében, mert rendelkezünk azzal az elterjedt, a gyakorlatban jól bevált hagyománnyal és eszközzel, ahogy a zenét leírjuk. Minden zenét tanuló megismeri a kottát, szinte az első zenei hang megszólaltatásakor már előtte a notáció, amely magától értőden kíséri végig zenei tanulmányait. A notáció használatának ezen természetes folyamata során épül be a tudatunkba a zene leírhatóságának határa, de az interpretáció szabadsága is.

Az ugyancsak nem verbális és szintúgy efemer tánc azonban sok tekintetben eltér a zenétől. A test nem egy „hangszer”, ahogy e szép metonímiát emlegetni szokták, hanem, e hasonlatkörön belül maradván, inkább egy igen bonyolult zenekar, amelynek „szólamai” hol egymástól függetlenül, hol szoros fizikai kapcsolatrendszerben jelenítik meg a mondanivalót. Míg a zene a hangterjedelem egy, a test a tér három dimenziójában mozog, így notációja automatikusan jóval összetettebb lesz. De a „mire alkalmas” kérdés mögött más kételkedés rejlik: az, amit a zene – noha több évszázados, de mondhatnánk, évezredes folyamatos próbálkozással – már megoldott, az tehát, hogy miként értelmezzük a leírni kívánt jelenséget. Az értelmezés fogalma helyett használhatnánk az elemzést, amely segítségével meghatározhatjuk a jelenségek elemi egységeit, majd összerakhatjuk a teljes folyamatot, mondjuk a dallamot. Nemhogy a kívülről, még a



táncosok számára sem világos, hogyan is lehetne értelmezett egységekre bontani, egységekke foglalni a mozdulatok folyékony, szakadatlan, szerteágazó áramlatát.

A kételkedés mögött tehát a mozdulatelemzési ismeretek hiánya áll, illetve az erre való kísérletek rendszerint gyors, reménytelenségbe torkolló feladása. Az európai táncművészetben az elmúlt ötszáz év alatt mintegy száz táncnotációs rendszert próbáltak kialakítani, ebből megközelítőleg nyolcvanat a 20. században. Mára csak kettő maradt fenn: Lábán Rudolf, az európai modern tánc egyik legjelentősebb úttörőjének rendszere, amelyet a tánc minden műfajában alkalmaznak, valamint a Benesh-rendszer, amelyet elsősorban a klasszikus balett lejegyzésére hoztak létre. A többi rendszer azért „halt ki”, mert egyrészt alkalmazásuk szűk körű maradt, másrészt nem jutottak el a mozdulatok azon elemi egységeihez, amelyekkel a tánc rendkívüli formai bonyolultságát értelmezni lehet.

Itt térhetünk vissza a „módszer” hatáira, de úgy, hogy tisztázzuk, az említett két, ma is élő rendszerből a Lábán-kinetográfáról beszélünk, amelyet talán kételkedés nélkül tekinthetünk a világon legerjedtebb táncnotációs rendszernek, lassan már úgy, hogy a táncírás, a tánclejegyzés fogalma szinonimá vált a kinetográfival. A kinetográfia alapja a mozdulatelemzés. A tánc elemzésének legnagyobb nehézsége, hogy mozdulataink nem tudatosak, a tudati vonal alatt automatikusan hajtuk végre a jól betanult mozdulatsorokat, legyen az utcai séta, a munkavégzés, a sport bármely területe vagy a tánc. Ha az elemzéssel meg kívánunk határozni egy mozdulatot, akkor a tudattalanból a tudatos szférába kell emelnünk, meg kell határozniuk jellegeit, majd valamely következetes módon meg kell keresnünk hozzá a megfelelő jelölésmódot. Az elemzés tehát alapvetően verbális, gondolati, ahogy a kognitív pszichológusok mondják, a tudati vonal alatt előadott „tudni hogyanból” a mozdulatismeretet átmenjünk a tudatos „tudni mit” területére. Ebből egyenesen következik, hogy mindent le lehet írni táncnotációval, amit meg tudunk fogalmazni, csak illesszük be jelölésmódját egy következetes, kidolgozott szimbólumrendszerbe.

Ha valaki ismeri e jelölőrendszert és a mögöttes mozdulatelemzési rendszert, akkor rekonstruálni is tudja azokat a mozdulatszerkezeteket és -minőségeket, amelyeket jelölnek. A határ tehát ott húzódik a táncelőadás és annak leírhatósága, majd rekonstruálhatósága között, hogy mely jelenség fogalmazható meg szabatosan és mely nem. A térbeliség, a ritmus, bizonyos határok között még a dinamika is megragadható jelekkel, az átszellemült vagy „ihletett” előadás aligha. Néhány évtizedes notációs gyakorlat után úgy gondolom, csak azt kellene leírni, ami expresszív, a tánc formai, úgy szoktam fogalmazni, tartalmi gondolatának lényege. Ezt a mozdulatgondolati lényeget kell rögzíteni, és jól leírva lehet is rekonstruálni, teret hagyva az interpretációnak.

**M. L.:** *Alkalmas-e a ma szinte minden stílusban jelen lévő improvizáció dokumentálására a tánclejegyzés? Egyáltalán kell-e az improvizációt ilyen módon rögzíteni, vagy csak a kötött koreográfiákat, stílusjegyeket érdemes?*

**F. J.:** Az első kérdésre könnyű a válasz, mert korábban már utaltam rá. Mindegy, hogy valami improvizáció-e avagy előre meghatározott mozdulatok sora, ha az elemzés eszközeivel meg tudjuk fogalmazni, mi történt, le is tudjuk írni.

A „kell-e” megválaszolása már nem ilyen egyszerű. Ha szabad, folytatnám a kérdést: mi a cél? Én elsősorban magyar néptáncal foglalkozom, amelyről tudva levő, hogy java részben improvizált. A kutatás során a filmfelvételtől született rögtönzött táncokat jegyezzük le, és azt keressük, mi rejlik a pillanatnyi ötlenek *tűnő* mozdulatsorok mögött. Van-e mégis valamely szerkesztettség? Kell legyen, mert ha csak pár másodperces pillantást vetünk egy táncos mozdulatsoraira, rögtön látjuk, hogy az néptánc vagy modern tánc. A mozdulatképzésnek, majd a mozdulatok sorának van egy immanensen térbeli, úgy is mondjuk plasztikai karaktere, amely



megkülönbözteti a műfajokat. Ez eddig evidencia. A mozdulatok akár improvizált sorából azonban meg tudjuk megállapítani, van-e szellem, gondolat, egyedi alkotó ötlet a pillanat születe táncban. Ha jártasak vagyunk egy műfajban, az ötletet rögtön észre vesszük, nézőként elégedetten konstatáljuk, elismerést és díjat osztunk, ha arra is van lehetőségünk. De hogyan tárjuk fel, hogyan őrizzük meg és adjuk át e méltán figyelemre méltó szellemet és alkotó fantáziát, ha nem írjuk le és nem elemezzük, ha nem lesz belőle esztétika vagy oktatási módszer?

A választ az improvizáció kapcsán tehát a tánckutató és a táncpedagógia oldaláról tekintve: igen, kellene írásban rögzíteni a rögtönzött táncot is, mert csak akkor elemezhető és tárható fel gyakran rejtett értékei. Ha csak önmagunk szórakoztatására improvizálunk egy-egy táncklubban vagy táncházban, akkor nemigen törjük össze magunkat, hogy alkotásunk fennmaradjon a tudomány számára.

A koreográfia más kérdés. A koreográfiában ér össze a tánc történet és a táncesztétika. Minden kor kultúráirányítóinak vagy mecénásainak felelőssége, alapvető feladata lenne az általa nagyra tartott, elismert koreográfia írásos rögzítésének támogatása – a mozgókép egyedül erre nem megoldás, erre még visszatérhetünk. Úgy vélem, *valós* tánc történet és táncesztétika csak notációs alapon írható meg, hangozzon e kijelentés bármely riasztóan vagy tagadásra készítően. Visszatérve a zenei párhuzamhoz, próbálna meg ma valaki olyan zenetörténetet írni, amely nem a korabeli zenei partitúrákon alapul, a muzikológusok kacagva vennék semmibe. A tánc sok száz évvel jár e valódi tudományosság mögött.

Egy-egy koreográfia felújításakor rendszerint csak a lejegyzett zene az, ami ugyanaz marad, maga a táncmű teljesen új lesz, mert ha pár évtizedre leveszik a repertoárról, kiesik az emlékezetből, rekonstruálhatatlanná válik. Ennek ellenpéldája a közelmúlt tánc történeti szenzációja, amely során Ann Hutchinson Guest, a kinetográfia nemzetközi „nagyasszonya”, és Claudia Jeschke német tánckutató Nizsinszkij lejegyzéseiből rekonstruálta *Az egy faun délutánja* eredeti változatát. Az 1910-es években készített, szinte kultúrpolitikai botrányt keltő koreográfiáról csak néhány másodperces, elmosódott filmfelvétel maradt fenn. A rekonstruált, eredeti *Faun* előadásait ma hatalmas érdeklődés kíséri a világ táncszínpadain, Hutchinson Guest pedig publikálta a tánc partitúráját.

A „stílusjegy” felvetése érdekes, izgalmas ötlet. Hirtelen nem is tudnám megfogalmazni, mit jelent a „stílus”. A néptánc kutatás Bartók nyomán a régi stílus és új stílus fogalmát egészen más értelemben, a tánc történeti rétegek megkülönböztetésére használja. Előadói szempontból talán azt mondhatjuk, hogy a stílus a mozdulatképzés jellegeinek és a mozdulatok összefűzésének sajátossága. De vegyük észre rögtön e meghatározás bizonytalanságát, akár ürességét, ha nem tárgyiasítjuk a „jelleg” és a „sajátosság” szavak mögött rejlő tartalmakat. Ha tánc kritikákat olvasunk vagy táncsúrit hallunk, igen sokszor kerülünk szembe hasonlóan üres megfogalmazások halmazával. Mindamellet, hogy mindannyian tudjuk és érezzük, hogy van „stílus”, de „torkunkon akad a szó”, ha meg is kellene fogalmazni, mire gondolunk. Épp e „torkon akadás” meghaladása lenne a tánc elemzés és táncnotáció tárgya, hogy továbbadhassuk, miről van szó *valójában*.

**M. L.:** *Manapság a modern technikának köszönhetően könnyű dokumentálni a táncokat, de említette, hogy ez nem jelent igazán jó megoldást a koreográfia rögzítésére. Miért fontos a mai korban is a tánclejegyzést alkalmazni, mik az előnyei a videófelvétellel és egyéb modern eszközökkel szemben?*

**F. J.:** Ó, igen gyakori kérdés, a korban erősen tájékozottak a rögzítési módszerek sorához hozzátesszik a motion capture technológia számos változatát is.



A „hagyományos” kamerával végzett megőrzési, rekonstrukciós célú felvételek problémáira számos példát lehetne sorolni a látószögtől a táncosok egymást takarásán keresztül a jelmez, a világítás és a díszlet okozta felismerhetőségi gondokig. A motion capture már három dimenzióban rögzít, de ma még igen körülményes és drága technológia, nagyobb létszámú koreográfiák rögzítése e módszerrel – tudomásom szerint – egyelőre megoldatlan.

De mégis, talán a legfőbb probléma, hogy ma még nem biztosított a rögzített anyagot hordozó állomány hosszú távú megőrzése. Az MTA BTK Zenetudományi Intézet archívumaiban 400.000 méter eredeti néptáncról készített filmet őrzünk, és néhány éve megindult a filmek öregedésével járó, feltartóztathatatlan degradálódás. A korai, az 1980-as évek végén, 1990-es évek elején készített, mágneses elven rögzített videófelvelekek képe mára szinte teljesen szétesik. Végül hiába a digitalizálás (a motion capture is digitális), maga a digitális anyag hosszú távú megőrzése problémás, egyelőre az újabb és újabb hordozókra végzett, szakadatlan másolás módszerét használják az egész világon. Ahogy a DVD röpké pár év alatt teljesen eltűnt, úgy válik majd minden ma használt digitális fájlformátum nem évtizedek, hanem évek alatt használhatatlanná, elég csak egyetlen formátumkonverziós lépést kihagynunk. A papír egyelőre néhány száz évig megmarad...

De van ennél egy sokkal fontosabb, sokkal lényegibb kérdés, az, amely a korábbi gondolatmenetemen alapul. Attól, hogy újabb és újabb technológiákkal rögzítjük a táncot, nem fogjuk jobban érteni a mozdulatokba rejtett gondolatokat. A megértéshez csak akkor juthatunk el, ha a sorokat kiterítjük magunk elé, elemezzük, tűnődünk rajta, alkotóként újra összerakjuk, kutatóként feltárjuk belső történéseit. Például nem olyan régen, egy-két éve döbbsentem rá, hogy egyetlen ritmikai érték alatt, egyetlen testrésszel, mondjuk a lábunkkal, nem egy, hanem egyidejűleg akár számos mozdulateseményt adhatunk elő, olyanokat, amelyeket együtt is, de ha úgy akarjuk, külön-külön is megjeleníthetünk. Önmagában is érdekes dolog, mert a felismerés nyomán sok táncos jelenség megmagyarázhatóvá válik, de érdemes felfigyelni ennek koreográfiakészítési potenciáljára. Az események transzformációjával karaktereket ábrázolhatunk és stílusjegyeket hozhatunk létre.

**M. L.:** *Korábbi, Önnel készült interjúkban és cikkekben olvastam, hogy Magyarországon csak a néptáncoktatásban van jelen a tánclejegyzés, illetve ezen a területen használják, az MTE balett szakán például nem alkalmazzák. Ez ma is így van? Ha igen, mik az érvek a módszer szükségessége ellen?*

**F. J.:** Szomorú dolog, de tényleg így van, Magyarországon csak a néptánc terén van jelen a táncnotáció. Egy mondat erejéig visszatérnék Nizsinszkijhez. A *Faunt* Nizsinszkij leírta és azért tudta leírni (különös történet, részben épp Magyarországon), mert a cári balettiskolában már a 20. század elején tanítottak tánclejegyzést, Sztjepanov rendszerét, olyan fokon, hogy sokfelvonásos nagybaletteket is rögzítettek.

A hazai, egyszerre előnyös és hátrányos helyzetnek történeti okai vannak. A Lábánkinetográfia tételes ismeretét Lőrinc György, a Szentpál Iskola növendéke hozta elsőként Magyarországra 1938-ban, de igen valószínű, hogy a német modern táncsal kapcsolatot tartó, az iskolát vezető Szentpál Olga már hallott az akkor erős érdeklődést keltő rendszerről, valószínűleg magával Lábánnal is találkozott, de erre közvetlen bizonyítékot még nem találtunk. Szentpál Olga lánya, Szentpál Mária egész életét a táncírás fejlesztésének és tanításának „szentelte”, amely nyomán a mai napig világszerte elismert a magyar táncíráselmélet és -gyakorlat. A táncírás néptáncbeli helyzete az 1950-es években szilárdult meg, amikor a néptánc vezető hazai képviselői, a koreográfusok és kutatók felismerték a notáció különleges erejét és szerepét. A Színművészeti Főiskola 1950-ben indított táncrendező tanszakán már tantárgyként szerepelt. Rábai Miklós



művészeti vezetése alatt a Magyar Állami Népi együttesben az asszisztensek számára kötelező volt a táncírást megtanulni, a táncosoknak ajánlott. A néptáncutatásban Szentpál Olga, Martin György és Pesovár Ernő magától értődően használta a táncírást mint táncrepresentációs eszközt, elemzéseiket, mozdulatszéméleteket a kinetográfia mozdulatelemzési elvei alapozták meg. Vezető néptáncoreográfusaink, Novák Ferenc, Tímár Sándor írásaikban is, a velük készített interjúkban is mindig hangsúlyozták a táncírás fontosságát, Györgyfalvai Katalin képzett és kiváló táncíró is volt. E néptáncbeli erős pozíció következménye lett, hogy az 1970-es években az Állami Balett Intézetben megindított hivatásos néptáncos képzésben a kinetográfia tantárgyként jelent meg, majd kiemelt, szigorlatitárgy-szerepet kapott az 1980-as évek végén megindult főiskolai szintű néptáncpedagógus-képzésben.

Ez a mondhatni sikeres „karriervonal” tört meg akkor, amikor az osztatlan, négyéves táncpedagógus-képzést a 2000-es évek közepén átállították az úgynevezett bolognai rendszerre, és a hároméves BA-szintű táncművész, majd a kétéves MA-szintű pedagógusképzési szerkezetet akkreditálták. A rendszerben egységesíteni kívánták a különböző szakterületek órahálóit, csupán a műfaji eltérést meghagyva, tehát balettmódszertanon balettet, néptáncmódszertanon néptáncot és így tovább, tanulnak a diákok. Ebből az egységesítésre törekvő szisztémából a néptáncpedagógus-képzés keretében tanított táncjelírás „kilógott”. De nem volt egyedül, mert az ugyanitt elengedhetetlen általános néprajz, táncfolklorisztika és népi játék hasonlóképp nem találtak megfelelő társításra az egyéb szakterületeken. Mégis, csak a táncjelírást akarta az akkreditáció balett műfajában jártas irányítója megszüntetni. Talán ennek is történeti okai vannak, egy arra alkalmatlan tanárnál szerzett rossz tapasztalatok, talán a néptáncutatás terén való tájékozatlanság, talán még más is, nem tudom. De szakmájuk érdekeit felismerő kollégáim határozott kiállása ezt a szándékot megakadályozta. Az ellenerők nyomán annyit értek el, hogy a megszüntetés helyett egykredites, választható, mondhatnánk megtűrt tantárgy maradt. A mai napig tartó, töretlen kiállás eredményeként már két kreditet érünk, a notáció és a mozdulatelemzés a kurikulum szilárd része, az óraszám megemelkedett, melyért hálás köszönet közvetlen és vezető kollégáimnak jár. Meg kell jegyezmem, hogy a Magyar Táncművészeti Egyetem jelenleg teljesen új, a valódi universitas szellemét képviselő vezetési koncepcióval működik. Reménykedem, hogy újabb egy-két évtized múlva visszajutunk oda, ahonnan elindultunk, a tánctudomány és táncpedagógia alapjait jelentő mozdulatelemzés ismét szigorlati tárgy lesz...

Az egy igen érdekes kérdés, hogy a többi műfaj, a balett, a modern tánc, a társastánc idehaza miért nem érzi szükségét a notációnak és az elemzésnek. Ha a klasszikus balettet nézzük, ott a módszertani szakirodalomban használnak lejegyzést, de szöveggel, szavakkal írják le a mozdulatokat. Szöveggel nehéz ugyan áttekinteni egy hosszabb mozdulatsort, de a klasszikus balett olyan erősen strukturált és standardizált, olyan pontosan határozzák meg egy-egy mozdulat előadásának követelményeit, hogy nem érzik szükségét a jelekkel való notációnak – talán mert e pontosságnak évszázados hagyománya van, még amellet is, hogy Cecchetti, Bournonville vagy Vaganova rendszerei némileg eltérőek. A notáció mellőzésének oka lehet az is, hogy idehaza sem a balettnak, sem a modern táncnak, sem a társastáncnak nincs olyan értelemben vett tudománya, mint a néptáncnak, nincs mozdulatelemzésre alapozott kutatása, irodalmuk szöveges történeti forrásokat használ, esztétikájukból és kritikáikból – noha a modernnek már Heidegger, Gadamer vagy újabban a strukturalizmust megkérdőjelező Derridát emlegetik – ugyancsak hiányzik a mozdulatbeli tárgyyszerűség és a tudományosság alapját jelentő táncos írásbeliség.

A táncos írásbeliségtől való tartózkodás okai között nagy valószínűséggel első helyen szerepel az, hogy a táncnotáció nagyon nehéz tárgy. Évekig kell tanulni és gyakorolni ahhoz, hogy valaki elérje azt a szintet, amelyen rutinosan, erőfeszítés nélkül érti meg a notációt és képes is a pontos rekonstrukcióra alkalmas lejegyzés készítésére. Kezdetben riasztó az erős strukturáltság,



a jelek és szabályok számossága, később a redundancia, egy-egy mozdulatgondolat megfogalmazhatóságának variabilitása. Végül is olyan ez, mint egy idegen nyelv, ha nem gyerekkorban sajátítjuk el, csak nagy nehézségekkel érjük el a folyamatos beszéd szintjét.

Hogy miért igen-igen sajnálatos a táncos írásbeliség hiánya, arra említék egy hazai példát, amelyről Fuchs Líviával, a modern tánc kiváló történészével a közelmúltban a *Journal of Movement Arts Literacy* folyóiratban adtunk közre tanulmányt. A fent már említett Szentpál Olga férjével, a művészettörténész Rabinovszky Máriusszal az 1930-es évek végére kidolgozott egy rendszertant a modern tánc oktatása és a modern táncalkotás számára. A rendszertan csupán kéziratban maradt fenn, de aki ismeri a korabeli moderntánc-elméleteket, köztük a legszerteágazóbb, a mai napig egyik legmeghatározóbb elméleti alapot, Lábán Rudolf rendszerét, és itt nem Lábán notációjára gondolok, hanem térharmónia-elméletére, az Effort elnevezésű mozdulatminőség-elméletére és koreográfiakészítési módszereire, annak azonnal feltűnik a Szentpál–Rabinovszky-rendszer egészen megdöbbentő újszerűsége, alapossága, véleményem szerint Lábánon messze túllépő, azt meghaladó szemlélete. A rendszertan elméletének nemcsak szöveges leírása, hanem kéziratot táncnotációban a teljes mozdulattartalma is rendelkezésre áll, mert Lőrinc György, aki részt vett a rendszertan kidolgozásában, leírta, megörökítette az utókornak. Olyan dokumentum ez, amelyhez hasonló abból a korból a világon nem létezik. Az 1941-es keltezésű kézirat kiadására a háborús körülmények között nem volt lehetőség, a második világháborút követő politikai korszak pedig betiltotta a modern táncot. A magyar modern tánc csak az 1980-as évek közepén kezdett négy évtizedes tetszhalott állapotából feléledni, és hogy képviselői, művelői tényleg modernnek – ahogy ma mondják, kortársak – legyenek, érthetően az új tendenciák felé fordultak. A folytonosság elveszett, Szentpál és Rabinovszky szemlélete, amely különlegessége és szellemi színvonal révén világhírűvé tette volna az egész magyar táncszénát, feledésbe merült. És mivel a modernnek idehaza nem ismerik a notációt, egy magyar gyökerű, páratlan szellemi érték feltáratlan és kiaknázatlan maradt.

Meg kell érteni, a táncművészet bemutatására általánosságban használt szavak csak szavak, mögöttes mozdulattartalmuk mindig túl általános, mindig határozatlan, csak egy notációs rendszer az, ami a tartalmat hordozni, szemléltetni, megértetni tudja. Az is nyilvánvaló, hogy a tánc saját írásbelisége nélkül nincs valós tánctudomány, művészeti fejlődése pedig lassú, mert szellemi hagyományá nélkül szinte mindig mindent előlről kell kezdeni. A táncban sincs „királyi út”, szellemtudomány nincs írásbeliség nélkül.