

Čo sa deje za scénou? Prípadová štúdia prenosu tanečného prejavu vo folklórnom súbore

What happens behind the scenes?
Case study of the transmission of dance expression in the folklore
ensemble

DOI: 10.31577/EtnoRozpra.2025.32.1.03

Ján Dubravčák

Abstract

Dance expression can be understood as a form of communication that manifests mental representations in a specific cultural context. This type of symbolic communication embodies cognitive processes influenced by individual experiences and memory. In this article, I focus on the reproduction of dance expression in a selected folklore ensemble, interpreting the data through the lens of evolutionary anthropology. The field research was carried out from August 2023 to February 2024 within the chosen dance collective in Bratislava. I gathered ethnographic material through 16 semi-structured interviews and two participant observations during the rehearsals and performances of the addressed folklore group. In summary, the reproduction of dance might be categorised as a three-phase process: (1) simultaneous repetition (reproduction of the most legible movements), (2) detailed precision of movement (emphasis on the regional specificities of dance), and (3) automatization of movements at the implicit level of procedural memory. Actors of reproduction, when transmitting dance expression, adjust their behaviour to their representations of folk dance, which are conditioned by a specific cultural context. The fidelity of dance reproduction depends on the experts' ability to demonstrate dance motifs as well as to describe them verbally. On the other hand, novices through social interaction receive the mental representations that shape their dance expression.

Keywords

folklore ensemble, dance expressions, folk dance, mental representations, ostensive communication

Klíčové slová

folklórny súbor, tanečné prejavy, ľudový tanec, mentálne reprezentácie, ostentívna komunikácia

Kontakt / Contact

Mgr. art. et Mgr. Ján Dubravčák, Katedra archeológie a kultúrnej antropológie, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave, Gondova 2, 811 02 Bratislava, Slovenská republika, e-mail: dubravcak1@uniba.sk

ORCID  <https://orcid.org/0009-0003-4709-426X>

Ako citovať / How to cite

Dubravčák, J. (2025). Čo sa deje za scénou? Prípadová štúdia prenosu tanečného prejavu vo folklórnom súbore. *Etnologické rozpravy*, 32(1), 64-83. <https://doi.org/10.31577/EtnoRozpra.2025.32.1.03>

Tanec stelesňuje kognitívnu doménu jazyka.

Judith Lynne Hanna (2015: 26)

Úvod

Výskum ľudového tanca v kontexte folklórnych kolektívov na Slovensku má rozsiahle zastúpenie. Diskusie o činnosti, funkciách a prezentácii folklórnych súborov a skupín sú prítomné v odbornom diskurze od druhej polovice 20. storočia až po súčasnosť (napr. Babčáková, 2023; Blaho, 2014; Kysel, 2000; Leščák, 1972a, 1972 b, 1973a, 1973 b, 1976, 2007; Morongová, 2014; Zálešák, 1972, 1982 a mnohí ďalší). O živote v rámci folklórnych kolektívov a o tom, čo prežívajú ich členovia, ako tento špecifický typ sociálneho prostredia formuje ich pohľad na svet, sa doposiaľ vie veľmi málo (čiastočne Feinberg, 2016, 2018).

Zámerom tohto príspevku nie je poskytnúť ďalší folkloristický prehľad funkcií folklórnych kolektívov či vyjadrovať sa k spôsobom javiskovej štylizácie folklóru. Cieľom tohto textu je ukázať možnosť výskumu ľudového tanca z perspektívy evolučných koncepcií v kultúrnej antropológii. V tejto prípadovej štúdiu sa venujem prenosu predstáv o ľudovom tanci v sociálnych rámcoch vybraného folklórneho kolektívu. Zaujímajú ma procesy, ktoré sa odohrávajú v pozadí verejných aktivít vybranej sociálnej skupiny, najmä v interakcii jej členov. Pre túto prípadovú štúdiu som zúžil výskumný zámer do otázky: Čo v rámci prenosu tanečného prejavu považujú členovia vybraného folklórneho súboru za relevantné a ako tomu prispôbujú svoje správanie?

Prenos tanečného prejavu vo folklórnom kolektíve, ktorý sa prezentuje verejnými predstaveniami na scéne, je vo svojej podstate odlišný od prenosu ľudového tanca v jeho pôvodnej forme. Pod pojmom ľudový tanec sa rozumie druh folklórneho prejavu, ktorý jednotliví tvorcovia preberali, formovali a prostredníctvom improvizácie inovovali. Ide o synkretický druh umenia, ktorý spojením pohybu, hudby, piesne či slova predstavuje jednoliaty celok. Je súčasťou ďalších prejavov tradičnej ľudovej kultúry (odev, hry, divadlo a pod.) i odrazom lokálnych sociálnych noriem. Prenášal sa medzigeneračným tradovaním a účasťou na spoločenských (tanečných) príležitostiach. Šírenie ľudového tanca prebiehalo spontánne a podmienkou uchovávanía tanečného repertoáru bola kolektívna pamäť (Dúžek, 2000; Dúžek, Garaj, 2001).

Na rozdiel od spontánneho prenosu ľudového tanca v jeho pôvodnom prostredí, folklórne kolektívy predstavujú formu organizácie. Združujú ľudí s cieľom zachovávať a rôznou formou štylizácie prezentovať prejavy tradičnej ľudovej kultúry. Aktéri týchto kolektívov nepraktizujú ľudový tanec v jeho pôvodnej podobe v rámci lokálneho spoločenstva. Sú nositeľmi autorskej choreografie, teda istého tvorivého procesu (Nosál, 1984: 16), ktorý je inšpirovaný pôvodnou formou ľudového tanca a je prispôbený podmienkam scénického stvárňovania. Tanečný prejav, ktorý sa prenáša spravidla na pravidelných nácvikoch, je odrazom predstáv autora či autorky o ľudovom tanci, ale aj reflektovaním jeho zámeru sprostredkovať myšlienku určitým spôsobom a v špecifickej javiskovej úprave.

Jednotlivé aspekty výskumu a interpretácie dát sú kategorizované do niekoľkých segmentov. V prvej časti príspevku ponúkam stručný prehľad prístupov výskumu tanečného prejavu na Slovensku. Ďalšie dve kapitoly obsahujú opis teoretických východísk a metodológie etnografického terénneho výskumu. V nich opisujem koncepcie, ktoré rámujú interpretáciu zozbieraného materiálu z perspektívy evolučnej antropológie. Posledné tri časti článku nadväzujú na spomenuté teoretické východiská s konkrétnymi empirickými dátami.

Stručný prehľad výskumov ľudového tanca na Slovensku

Od polovice 20. storočia vplývali na antropologické koncepcie rôzne teoretické a analytické prístupy, ktoré boli inšpirované metódami lingvistiky. Ich vplyv je možno vidieť aj v podobe štrukturálnej analýzy ľudového tanca. Z takejto perspektívy je možné usporiadať tanečný prejav do hierarchicky zoradených zložiek: od jednoduchých komponentov (pohybová fáza, pohybový prvok, tanečný motív) až po komplexnejšie celky (motivický rad, tanečný diel). Tanec v takomto ponímaní obsahuje konkrétne pravidlá (gramatiku) a špecifické vyjadrovacie prostriedky (slovník) (pozri napr. Kaepler, Dunin, 2007).

Emické skúmanie tanca a jeho štrukturálna analýza na Slovensku je výrazne inšpirovaná prístupom využívaným predovšetkým v Maďarsku. Tento prístup rozvíjali v niekoľkých desaťročiach etnochoreológovia György Martin a Ernő Pesovár (1961). Nadväzovali na doposiaľ zaužívaný funkcionalistický smer, ale aj na komparatívne historicko-geografické metódy súdobej folkloristiky (Felföldi, 2007: 155). Medzníkom v analytickom uchopení tanečného prejavu bol zápis tanca v podobe Labanovej kinetografie: systému znakov na zaznamenávanie a analýzu pohybu. Martin a Pesovár sa od 50. rokov 20. storočia v rozmedzí niekoľkých desaťročí snažili vytvoriť všeobecný analytický model na analýzu

a klasifikáciu pohybových štruktúr. Túto činnosť vykonávali v medzinárodnej spolupráci s organizáciou *International Folk Music Council*¹ (Felföldi, 2007: 159).

Podobný prístup štrukturálnej analýzy tanca je od druhej polovice 20. storočia využívaný aj na Slovensku. Spôsob slovného opisu tanečných motívov aplikovali František Poloczek a Jana Kovalčíková (1955), ktorí definovali statické polohy tela a držania tanečných partnerov, ale aj niekoľko základných tanečných motívov. V rovnakom období pracoval na zaznamenávaní a typologizovaní tanca Štefan Tóth (1952, 1959, 1968), ktorý sa podieľal aj na vypracovaní vlastného, avšak nedokončeného spôsobu grafického zaznamenávania pohybu (Krausová, 2023). O niečo neskôr svoj pohľad na štrukturálne zloženie a terminológiu slovenského ľudového tanca poskytol Cyril Zálešák (1956, 1964), na ktorého doplnujúco nadviazal Kliment Ondrejka (1975).

Ondrejkaova analýza tanca vychádza z rovnakého princípu, ktorý je využívaný v Maďarsku. Rozdiel je však v terminológii a v spôsobe zápisu tanečných motívov. Zatiaľ čo maďarskí vedci využívajú od 30. rokov 20. storočia Labanovu kinetografiu (Felföldi, 1999: 57), na Slovensku sa udomácnili pokusy o vytvorenie slovného zápisu pohybov (s výnimkou Tótha). Vzhľadom na širokú paletu tanečných motívov v slovenskom ľudovom tanci, ich variabilite či rôznorodosti pedagogických postupov vo folklórnych súboroch, sa žiadny z nich v praxi neetabloval. V pomenovaní pre konkrétne motívy pretrvávajú regionálne varianty.

V 70. a 80. rokoch minulého storočia sa záujem o ľudový tanec niesol v súdobej snahe kartograficky zachytiť prejavy tradičnej ľudovej kultúry. To bolo súčasťou rozsiahleho projektu, ktorý vyvrcholil publikovaním *Etnografického atlasu Slovenska* v roku 1990 (Dúžek, 1990). Na prelome storočí vyšla aj rozsiahla ucelená publikácia *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia* (Dúžek, Garaj, 2001).

Rôzne analytické prístupy (pozri napr. Giurchescu, Kröschlová, 2007; Krausová, 2014), spôsob zápisu pohybov a dokumentácia ľudového tanca vo vyššie uvedených publikáciách vyústili do snahy o vytvorenie univerzálnych typologických skupín ľudového pohybového umenia. Tie sa vo svojej podstate líšia: kategorizujú tanec podľa formy tanca, pohlavia či veku účastníkov (Dúžek, Garaj, 2001; Kovalčíková, Poloczek, 1955); funkcie (Zálešák, 1964); alebo podľa jeho historického vývoja (Martin, 1968; Tóth, 1968). Ani v 21. storočí však neexistuje odborný konsenzus v ich využívaní. Tu možno ako paralelu uviesť prácu amerického folkloristu Dana Ben-Amosa z roku 1992 a jeho konštatovanie, že: „žánre sú kategórie folklórneho diskurzu, ktoré sú závislé od kultúry, a preto nemôžu byť univerzálne“ (Ben-Amos, 1992: 23).

Samotná dokumentácia tanečných prejavov je ovplyvnená evokovanými tanečnými príležitosťami, osobou výskumníka (Dúžek, 1981), technickým vybavením (Slivka, 1988), interpretačnými schopnosťami tanečníkov v konkrétnom čase zaznamenávania a pod. (Gremlicová, 2004). V 21. storočí je však etnochoreologická činnosť úzko spojená s dokumentáciou repertoáru lokálnych folklórnych skupín.

¹ Od roku 1981 je organizácia premenovaná na International Council for Traditions of Music (ICTM) a od augusta 2023 nesie rozšírený názov International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD) (bližšie pozri ICTMD, 2010-2025).

Dôraz pri spracovávaní folklórneho materiálu sa kladie na dodržiavanie štruktúry tanca v súvislosti s rôznymi kultúrnymi kontextami, tzv. ekológiou tanca. Tá by mala byť reflektovaná v jednotlivých interpretačných prejavoch, a to najmä s odkazom na pedagogický proces pri výučbe ľudového tanca (Babčáková, 2015, 2020).

Pre rôzne spôsoby tanečného prejavu sa používajú rozdielne metodické postupy: od výučby improvizácie (Dubravčák, 2023; Krausová, 2011; Marišler, 2013, 2014, 2015), cez rôzne techniky, napríklad konštruktívnu pedagogiku (Lévai, 2018), Molnárovu techniku (Ónodi, Bachratá, 2023) až po snahy o unifikáciu tréningovej jednotky slovenského ľudového tanca. Niektoré z uvedených techník (prevažne Lévai, 2018) sa etablovali v praxi niektorých folklórnych súborov prostredníctvom cyklických školení pod záštitou osvetových stredísk (Babčáková, 2023: 46-50). Spomenuté metodické postupy sa v praxi folklórnych súborov líšia podľa potrieb daných kolektívov, ktoré prevažne vedú ich bývalí členovia.

Vyššie uvedené práce sa priamo i nepriamo odvolávajú na štrukturálnu analýzu, ktorá sa dodnes používa na Slovensku ako model pre štúdium i výučbu tanca, a to napriek jej nedostatkom. Takáto segmentácia je síce analyticky uchopiteľná, ale neodpovedá na otázky, akým spôsobom na pohyb vplyva sociálne prostredie či aké procesy prebiehajú na implicitnej úrovni interpretácie tanečného prejavu. Podľa maďarského etnochoreológa Jánosa Fügediho by štrukturálna analýza tanečných komponentov mala zvažovať nielen ich časový sled, ale zároveň aj simultánnosť jednotlivých pohybov. Pohyby môžu mať rôzne štrukturálne časti, ale len ich vzájomné spojenie a súbežná interpretácia v určitom čase a priestore vystihuje ich význam a obsah. Obsahovú analýzu tanca opisuje ako spôsob, ktorý „môže vrhnúť svetlo na proces tvorby tanečných motívov a môže odкрыť priestorové kontexty, mechanizmy kreatívneho ‚myslenia‘ v tradičnom ľudovom tanci“ (Fügedi, 2019: 310). V zahraničnom výskume tanečného prejavu sa čoraz viac objavuje prepojenie mysle a pohybu v interakcii s prostredím.

Evolučná synergia tela, mysle a prostredia

V evolučnej perspektíve sa zdôrazňuje premisa o tom, že telo a myseľ sú v synergickom prepojení s okolitým prostredím (Barret, 2011). Pohyb je v tomto kontexte vnímaný ako evolučne vyvinutá forma zdieľania významov (Dunbar, 2009; Hanna, 1979a; Laland a kol., 2016; Lang a kol., 2017), ktoré sú dešifrovateľné výlučne medzi členmi konkrétnej sociálnej skupiny (Hanna, 1979 b; Minton, Faber, 2016). Jednotliví bádatelia vychádzajú z predpokladu o implicitných kognitívnych procesoch, ktoré ovplyvňujú správanie jednotlivca (napr. Batson, Wilson, 2014; Hanna, 2015; Minton, Faber, 2016; Savrami, 2017). Do úvahy sa berie aj to, že pohyb človeka je tvorený špecifickými kultúrnymi, historickými i geografickými faktormi. Ľudia kontrolujú pohyb v čase a priestore, ale táto činnosť je podporená implicitnými odpoveďami mysle na stimuly z vonkajšieho prostredia (Savrami, 2017: 284).

Zobieraný etnografický materiál ilustrujem na vyššie uvedených teoretických rámcoch. Pri interpretácii dát sa opieram o konkrétne koncepcie, ktorými sú: (1) imitácia a inovácia v kontexte kultúrneho učenia, (2) ostenzívne prejavy vo vzťahu expert a žiak, či (3) pamäť.

Imitácia funguje v dvoch vzájomne podmienených rovinách. Prvá, mechanická imitácia súvisí s motorickým aspektom správania. V rámci nej sa prenášajú konkrétne gestá a po-

hyby. Pri druhej rovine, tzv. funkčnej imitácii, si ľudia osvojujú hodnoty, postoje a presvedčenia prítomné v určitej sociálnej skupine (Tamariz, 2019). Imitácia v kontexte kultúrneho učenia súvisí s inováciou. Imitáciu a inováciu nie je možné oddeliť. V tandeme týchto dvoch konceptov môžeme hovoriť o kumulatívnom učení – jednotlivé inovácie sa postupne tvoria a včleňujú do repertoáru zručností a vedomostí sociálnej skupiny (Legare, Nielsen, 2015: 689).

Aktérov prenosu je možné kategorizovať do dvoch skupín: experti a žiaci. Experti prispôbujú svoje správanie tak, aby upriamili pozornosť žiakov na tie aspekty, ktoré sú v danom kultúrnom kontexte považované za relevantné (Sugiyama, 2021). Prostriedkom na upriamenie pozornosti sú tzv. ostenzívne prejavy (Csibra, Gergely, 2009). Tie je možné chápať ako verbálne i neverbálne signály, ktorými experti explicitne zdôrazňujú určité aspekty v prenose tanečného prejavu. Na konkrétne prvky prenášaného materiálu môžu experti poukazovať gestami a pohybom (ukázanie, spomalenie, zdôraznenie), očným kontaktom, mimikou, zvýšeným hlasom alebo deiktickými výrazmi (toto, tu, teraz a pod.).

Prím v kontexte kultúrneho učenia hrá pamäť, lebo nielenže informácie ukladá, ale zároveň ich aj upravuje a stojí na pozadí ich verejnej prezentácie. Dlhodobá pamäť funguje na dvoch vzájomne prepojených úrovniach – implicitnej a explicitnej. Na implicitnej úrovni pracujú tri systémy. Prvým je procedurálna pamäť, ktorá súvisí s ovládaním nadobudnutých kognitívnych i mechanických zručností. Procedurálne spomienky umožňujú vykonávať také činnosti, ktoré si väčšinou pri ich priebehu neuvedomujeme. Príkladom môže byť chôdza, alebo aj čítanie. Druhým systémom v rámci implicitnej úrovne je perceptuálna pamäť. Tá nám umožňuje rozoznať objekty a vnemy z okolia bez toho, aby sme ich museli explicitne kognitívne spracovať. Ide o rozoznávanie tvárí, zvukov, hlasov, ale aj pachov či chutí. Napokon, tretím dlhodobým implicitným systémom pamäte je tzv. priming. Funguje na princípe spracovávaní informácií tak, že pokiaľ je človek vystavený nejakému externému podnetu, v prípade jeho opakovania naň reaguje bez toho, aby vedel prečo (Tulving, 1987).

Explicitná úroveň pamäte je prostriedkom na vybavovanie si spomienok zo života a poznatkov o svete dvojakým spôsobom: (1) sémantická pamäť ukladá všeobecné informácie o svete, ktoré človek počas svojho života nadobudne. V podstate ide o úložisko vedomostí, významov i konceptuálnych faktov o svete (Schendan, 2012); (2) epizodická pamäť spracováva osobné zážitky a skúsenosti z minulosti a je úzko prepojená s naratívny procesmi (Tulving, 2001).

Metodológia a obmedzenia výskumu

Terénny výskum som uskutočnil v časovom rozmedzí od augusta 2023 do februára 2024 vo vybranom folklórnom súbore v Bratislave. Počas tohto obdobia som vykonal 16 polo-štruktúrovaných etnografických interview s priemernou dĺžkou 90 minút a dve zúčastnené pozorovania: jedno na nácviku a druhé na verejnom predstavení. Vekové zloženie účastníkov výskumu je v rozmedzí 18 až 30 rokov; vzorka je rodovo vyvážená (osem mužov a osem žien); a je zastúpená prevažne študentstvom a absolventmi i absolventkami vysokých škôl.

Na začiatku som prostredníctvom oficiálne zverejneného kontaktu oslovil vedenie súboru na získanie súhlasu vykonávať etnografický výskum. Po prvotnom prieskume a schvá-

lení vykonávania výskumu som získal kontakt na jednu aktívnu členku, ktorá mi následne sprostredkovala ďalších respondentov a respondentky atď. Vzhľadom na moju angažovanosť vo folklórnom hnutí, o ktorej píšem nižšie, som sa zámerne snažil vybrať takú skupinu ľudí, v ktorej som pred začatím výskumu nemal žiadnu priamu sociálnu väzbu.

Vzorku účastníkov výskumu rozdeľujem na dve skupiny:

1. Žiak (emic: mladý) – aktívny tanečník/tanečnica súboru, ktorý/á na základe sociálnych faktorov nie je kompetentný/á cielene prenášať tanečný prejav.
2. Expert (emic: starý) – kvalifikovaný jednotlivec v kolektíve (v zmysle poverený vyučovať na základe svojich skúseností), ktorý v rámci sociálnej skupiny môže zabezpečovať prenos tanečného prejavu.²

Diferenciácia medzi kategóriami expert/žiak je arbitrárna v závislosti od sociálneho a kultúrneho kontextu. Jeden člen môže byť súčasne žiak aj expert, a to podľa okolností, v ktorých sa práve nachádza. Jednotlivých respondentov a respondentky klasifikujem do daných kategórií na základe ich deklarovanej príslušnosti k jednej alebo druhej skupine. Všetci účastníci výskumu boli v čase jeho vykonávania aktívnymi interpretmi a interpretkami – neboli klasifikovaní ako vedenie súboru alebo ako oficiálni pedagógovia či pedagogičky. Nikto z výskumnej vzorky nedeclaroval akékoľvek vzdelanie v oblasti tanečnej pedagogiky či etnochoreológie.

Pri vykonávaní etnografického výskumu som sa riadil zásadami *Etického kódexu Národopisnej spoločnosti Slovenska* (NSS, 2017). Respondentov a respondentky som pred začatím rozhovoru oboznámil s témami a cieľom výskumu, s možnosťou kedykoľvek odstúpiť z výskumu, s nahrávaním rozhovoru, ale taktiež aj s formou pseudonymizácie a spracovaním ich osobných údajov. Pri demonštrovaní konkrétnych výpovedí používam fiktívne mená s číselným údajom o dĺžke pôsobenia v konkrétnom súbore (napr.: Urban_08). Dôležitou súčasťou stretnutí bolo zvukové zaznamenanie súhlasu účastníkov výskumu so všetkými vyššie uvedenými okolnosťami. Všetci boli oslovení na základe vyjadrenia ich dobrovoľnej účasti na výskume.

Priebeh výskumu ovplyvňovalo niekoľko faktorov. Jedno z obmedzení výskumu súvisí s rôznym druhom skreslení vo výpovediach, ako aj vo vnímaní informácií, a to jednak na strane respondentov a respondentiek, ale aj na mojej strane. Vybraní účastníci výskumu ma nevnímali ako člena katedry FiF UK, ale ako tanečného pedagóga či interpreta. To mi bolo niekoľkokrát implicitne i explicitne naznačené (napríklad výrokmi typu: „u nás to nie je ako vo vašom kolektíve, že...“ a pod.).

Moja vlastná angažovanosť v problematike výskumu sa mohla preniesť aj do spôsobu kladenia otázok. Na niektoré relevantné javy som sa možno ani nespýtal, lebo som ich považoval za samozrejmé. Nielen pýtanie sa, ale aj rôzne neverbálne signály (prikývnutia, pohľad, poklepanie po stole a pod.) pri rozhovoroch mohli ovplyvniť výpovede respondentov a respondentiek. Na výpovede mohlo vplývať aj uvedomenie si, že výroky respondentov a respondentiek budú zverejnené. Aj keď mená a výpovede sú anonymizované (a všetci boli o tom patrične oboznámení), dotyční sa môžu v rámci skupiny identifikovať.

² Pri interpretácií dát používam aj emické (mladý/starý) aj etické (žiak/expert) pojmy ako synonymá kvôli štylistickej variabilite.

Prepisy rozhovorov a opis zúčastneného pozorovania som analyzoval indukčnou obsahovou analýzou pomocou softvéru Atlas.ti. Materiál som kódoval deskriptívnymi termínmi respondentov a respondentiek podľa tém, ktoré zozbierané dáta obsahovali. Jednotlivé kódy som podľa ich významu následne zlučoval do vyšších celkov. V nasledujúcej tabuľke demonštrujem desať strešných skupín vyplývajúcich z obsahovej analýzy a príslušný počet kódov, ktoré každá skupina obsahuje (pozri tabuľku č. 1).

Strešné skupiny	Počet kódov v skupinách
Ostenzívne prejavy	18
Expert	17
Prenos tan. prejavu	14
Skupina	12
Pocity	11
Predstavenie	9
Imitácia	9
Ľudový tanec	9
Motivácia	8
Žiak	5

Tab. 1

Strešné skupiny termínov z obsahovej analýzy s príslušným počtom zahrnutých kódov
Zdroj: súkromný archív autora

„Ukáže, čo si predstavuje“

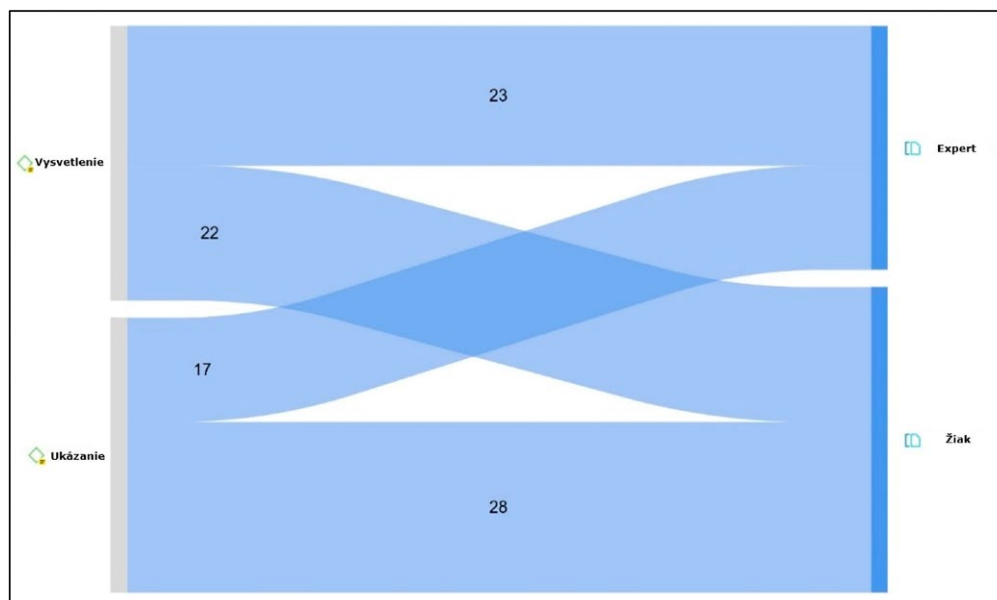
Z analýzy dát vyplýva, že zásadnými kategóriami pri prenose tanečného prejavu a reprezentácií o ňom je „ukázanie“ a „vysvetlenie“ pohybov. Respondenti a respondentky v každom rozhovore deklarovali ich prepojenosť, aj keď ju nevyjadrili explicitne. Odkazovali nielen na vizuálny vnem, ale aj na pochopenie konkrétnych pohybov. Zdôrazňovali to experti i žiaci.

V procese prenášania tanečného prejavu expert demonštruje svoju predstavu o tanečných motívoch, ktorú prenáša do zmien polôh tela v čase a priestore. Žiak toto správanie sleduje, kopíruje a modifikuje podľa vlastných skúseností. Na tento proces vizualizácie odkazovali všetci respondenti a respondentky, ako to napríklad opísala Tamara:

Väčšinou nám [vedúci – pozn. JD] ukázal niečo, čo si akože predstavuje, my sme sa to snažili zopakovať (...) lebo sú aj také, že z videí sa učiť alebo tak, ale pre mňa je vždy najviac, keď mi niekto stojí chrbtom [zdôraznila – pozn. JD] a mi to priamo ukáže, tak to mi dá oveľa viac, ako keď si desaťkrát pozriem video. Že proste, že môžem priamo zopakovať tie prvky rovno za tou osobou.

JD: Prečo si tak zdôraznila, aby ti pri tom niekto stál chrbtom?

Žeby som to priamo akože videla, že ktorá noha ktorá, že ako keby si to vedieť priamo predstaviť, že ako to proste má vyzeráť, že sa to dá ako keby porovnať, priamo. (Tamara_08)



Obr. 1

Vizualizácia pomeru kódov „vysvetlenie“ a „ukázanie“ v súvislosti s deklaráciami expertov a žiakov
Zdroj: súkromný archív autora

Pri prenose pohybov je v danom kultúrnom kontexte prítomná spoločná predstava o úmysloch jednotlivca, ktorý fyzicky demonštruje svoje predstavy. Členovia skupiny sa delia o svoje zámery medzi sebou. Pochopenie zámerov ostatných je nevyhnutnosťou komunikácie a vytvárania spoločných činností. Snaha kooperovať a koordinovať svoje správanie s ostatnými je ústrednou motiváciou k podeleniu sa o informácie. Predpokladanie mentálnych stavov druhých ľudí je stavebným kameňom interakcie s cieľom spolupracovať. Pre efektívnu kooperáciu je potrebný istý komunikačný systém. V sieti sociálnych interakcií medzi ľuďmi sa ako kompas v štruktúre komunikácie adaptoval jazyk. S narastajúcou sociálnou skupinou rastú aj požiadavky na utužovanie medziľudských vzťahov (Tomasello, 2020). Opäť sa tak zdôrazňuje prepojenie medzi predstavou o tanci a fyzickým demonštrovaním, ako to napríklad pomenoval Dobroslav:

Wybavíme si s nimi [mladými – pozn. JD] osobitne tréningy a snažíme sa im ukázať a ich naučiť v podstate to, ako to my chápeme. (Dobroslav_10)

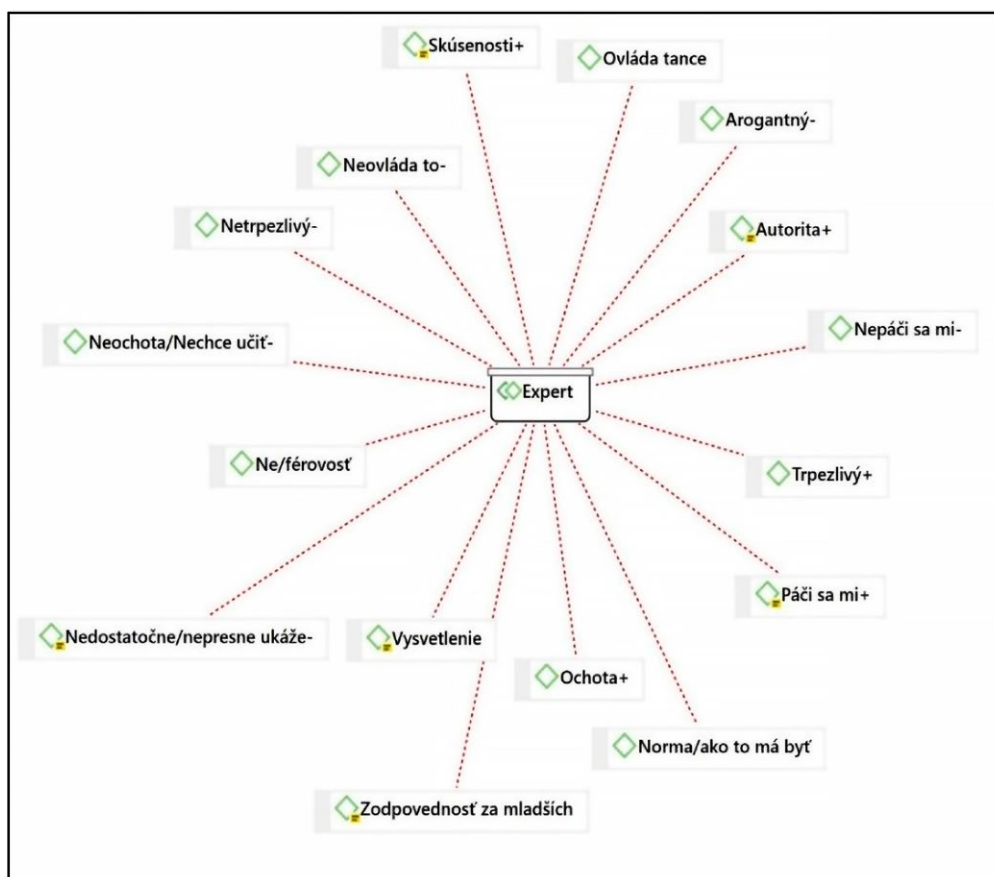
Samotné pozorovanie je možné klasifikovať na dva základné druhy. Prvé pozorovanie je pasívne, počas ktorého interpreti mechanicky kopírujú pohyb. Tento proces sa deje na implicitnej úrovni uvažovania. Ďalšie je aktívne, pri ktorom tanečníci explicitne analyzujú detaily, štruktúru či význam pohybu (Minton, Faber, 2016: 23-26). Počas zúčastneného pozorovania mladší tanečníci pri sledovaní staršieho člena súboru súčasne kopírovali jeho pohyby. Pozorovanie a simultánne opakovanie pohybov odkazuje na systém zrkadlových

neurónov, ktorý sa podieľa na schopnosti napodobňovať správanie druhých ľudí (Hašto, Hrubý, 2013: 48). Tie sa zapájajú nielen pri vykonávaní pohybu, ale aj pri jeho sledovaní. Dôležité je, aby pohyby, ktoré následne žiaci imitujú, boli dostatočne znázornené a čitateľné (Tamariz, 2019: 52). Veľmi odľahčene a s humorom to deklaroval respondent Samuel:

Akože s jedným tanečníkom rád takto robím, lebo ako povedal kamarát, že má veľké nohy a ľahko to vidno, že aké tance robí, lebo má dva metre. (Samuel_02)

Diferenciáciu aktívneho a pasívneho pozorovania deklarovali účastníci výskumu v súvislosti s rozdielmi v rýchlosti zapamätávania a osvojovania si tanečného prejavu. Na jednej strane boli interpreti, ktorí kopírovali pohyb priamo a na druhej strane tí, ktorí si demonštrované tanečné motívy a kombinácie museli podrobnejšie analyzovať. Tento princíp na svojej vlastnej skúsenosti pomenovala respondentka Estera:

Ja to neviem, že niekto to urobí a ja to hneď proste viem čo, kde, kedy, ako. Ja som si to na začiatku tak odpočítala alebo som len tak úplne kukala, že teraz krčí kolená takto, takto a takto. Potom som to urobila, a potom to už prišlo samo. Už som si nemusela počítat', ale zo začiatku, keď som sa učila, tak som si to musela počítat'. (Ester_05)



Obr. 2
Kódy v strešnej kategórii „expert“
Zdroj: súkromný archív autora

Účastníci výskumu počas rozhovorov odpovedali na otázky, ktoré sa týkali na jednej strane pozitívnych vlastností experta, ale na druhej strane jeho negatívnych atribútov (napr.: čo by ne/mal ten človek mať, aby si sa od neho ne/chcel učiť?). Na vizualizácii nižšie je možné vidieť všetky deklarované atribúty experta. Kladný alebo záporný znak za kódom demonštruje pozitívnu alebo negatívnu vlastnosť z pohľadu respondentov a respondentiek. Najfrekvencovanejšími kódmi bola „zodpovednosť za mladších“ a „skúsenosti“.

Verbálny prejav počas transmisie tanečného prejavu je pre respondentov a respondentky rovnako dôležitý aspekt, ako priama demonštrácia fyzického pohybu. Jedna z vlastností experta, ktorá je u žiakov cenená, je schopnosť opísať nielen pohyb ako taký, ale aj chyby v tanečnom prejave žiakov. Respondentka Božena opísala situáciu, kedy verbálny prejav expertky bol pre ňu zásadnejší ako samotné fyzické predvedenie:

Ja som sa snažila, že neotravovať stále tú jednu babu, aby som sa jej nesprotivila. Tak ja som sa snažila to proste striedať. Ale až tak po čase som zistila, že napríklad niektoré baby sa mi veľmi páčia ako tancujú, ale až tak mi nevyhovovalo ako mi to potom posúvali. Napríklad niektoré aj také baby, čo sa mi vôbec nepáčilo ako tancovali, tak ony to vedeli oveľa lepšie podať. Takže, keď som vedela, že ona vie kroky, tak som vedela, že tento prejav sa mi nepáči, ale kroky mi povie, ako sú. Tak som proste išla aj za ňou. (Božena_13)

Prenos pohybu interpreti filtrujú individuálnymi skúsenosťami. To, na čo sa tanečník pri sledovaní a simultánnom opakovaní zameria, súvisí s vnímaním jednotlivých aspektov správania. Jeden interpret sa môže sústrediť na prácu s rukami, druhý môže pozorovať zmeny v priestore (Minton, Faber, 2016: 25). Príkladom je situácia zo zúčastneného pozorovania, keď sa tanečník „sústredil na ruky“, zatiaľ čo starší interpret ho upozornil najmä na prácu s nohami, ktorá bola v tom momente preňho relevantná.

„Vedia lepšie porozumieť tomu, čo už zažili“

Minulá skúsenosť je podstatným faktorom pri osvojovaní tanečného prejavu. Podľa teórie relevancie (Sperber, Wilson, 1986) je informácia relevantná, pokiaľ spôsobuje tzv. kognitívny efekt. To znamená, že výsledkom zaregistrovanej správy je buď prijatie nových, alebo odmietnutie starých presvedčení. Aby sa tento proces udial, je potrebné isté kognitívne úsilie. Čím je úsilie väčšie, tým je zapamätanie informácie náročnejšie. Na druhej strane, pokiaľ prijímané správy vyhovujú vstupným podmienkam toho, kto ju registruje, je úsilie menšie a informácia ľahšie zapamätateľná. Implicitná prítomnosť tohto javu bola prítomná počas rozhovorov i v rámci zúčastneného pozorovania. Verbalizovať ju dokázal respondent Dobroslav:

JD: Aké sú tie najčastejšie chyby?

Ja si myslím, že je to dosť individuálne hlavne od toho, že akú majú skúsenosť s tancom, podľa toho z akého súboru prišli. V podstate ako keby vedia lepšie porozumieť tancom, ktoré sú bližšie tomu, čo už zažili samozrejme. Častejšie sa robia chyby v tom, čo je úplne nové. (Dobroslav_10)

Respondenti a respondentky, ktorí sa v rámci kategorizácie v súbore označili ako „mladí“, opisovali jav, keď nebola predchádzajúca skúsenosť dostatočná. Nevedeli presne pomenovať, prečo danému tancu nerozumejú. Najbližšie k takejto situácii bol svojím opisom respondent Samuel:

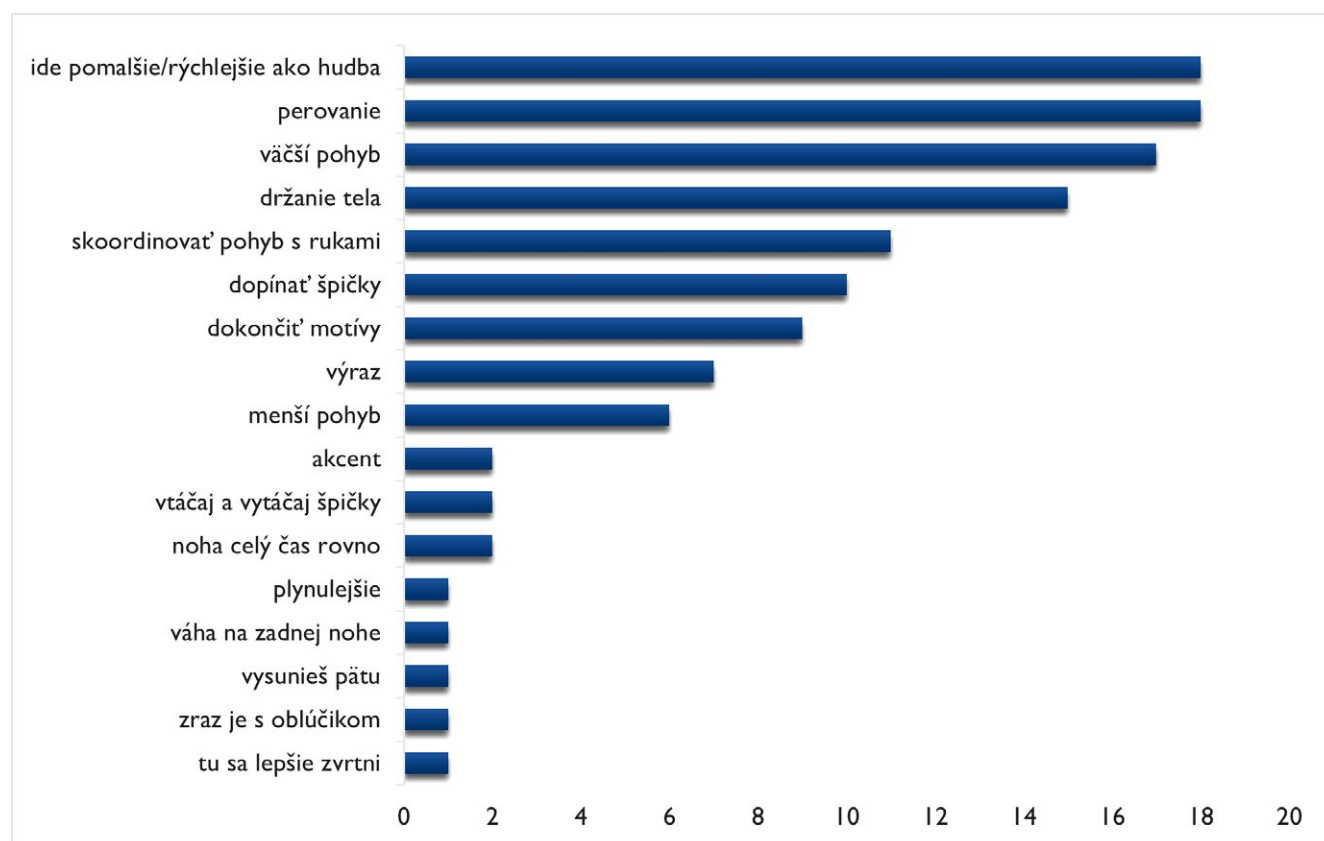
JD: Čo je pre teba ťažké na tom tanci?

Neviem, nesedí mi ten región, ťažko sa mi to celkovo učilo. Neviem, nesadlo mi to.

JD: Ako to myslíš?

Neviem, celkovo jednak aj v detskom súbore sme nikdy nemali z nejakej takej oblasti také tance, takže to bolo pre mňa niečo úplne nové. A neviem... aj to, že je tam úplne iný ten charakter toho tanca ako u ostatných a nejak mi to nebolo vysvetlené. Neviem ani prečo, ale fakt mi to robí najväčší problém sa to naučiť. Neviem sa nejak nájsť v tom regióne. (Samuel_02)

Efektivita pri prenášaní tanečného materiálu stúpa, pokiaľ sa nový obsah prepája s tým, čo už je žiakom známe. Úlohou expertov je, aby tieto prepojenia dostatočne zdôraznili (Minton, Faber, 2016: 43). Explicitné upriamenie pozornosti na to, čo experti považujú



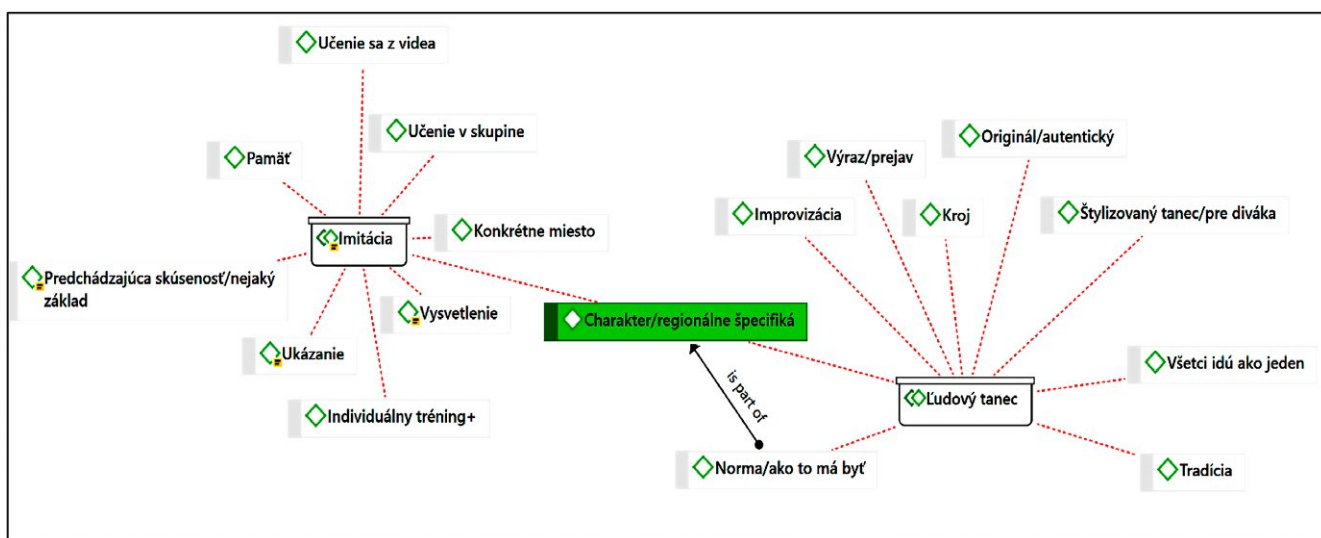
Obr. 3

Prehľad aspektov ľudového tanca, ktoré respondenti a respondentky pri prenose pohybu explicitne pomenovali a zdôraznili
Zdroj: súkromný archív autora

za relevantné, sa deje prostredníctvom priameho pomenovania alebo zdôraznenia počas transmisie. Respondentka Božena, ktorá je v súbore už 13 rokov, to opisuje takto:

Snažím sa to ukázať, že ty robíš toto a poviem mu, že ty máš urobiť toto a snažím sa zvýrazniť tú vec, ktorú akože v tom robí zle, že v tom momente, keď urobí tú chybu, tak ja v tom momente zvýrazním ten krok, že ako to má robiť. (Božena_13)

Konkrétne deklarácie z rozhovorov a zúčastneného pozorovania som kódoval v rámci strešnej kategórie „ostenzívne prejavy“, pričom som ich podľa obsahu zlučoval. Na základe toho som vytvoril prehľad najfrekvencovanejších aspektov, ktoré respondenti a respondentky pri transmisii explicitne pomenovali a zdôraznili.



Obr. 4

Vizualizácia siete kódov z obsahovej analýzy. Strešné kategórie „imitácia“ a „ľudový tanec“ sú prepojené kódom „charakter/regionálne špecifiká“

Zdroj: súkromný archív autora

Deklarované postoje o „správnosti predvedenia“ tanečných motívov a o tom, aby bolo osvojovanie také „ako to má byť“ je v tomto prípade odkazom na regionálne špecifiká jednotlivých regiónov, ktoré respondenti a respondentky súhrne nazývali ako „charakter“. Z analýzy dát vyplýva, že kategória „charakter“ je sprostredkovateľom pri prepájaní predstáv o ľudovom tanci a ich osvojení.

„Kolektív je tam najdôležitejší“

Vo folklórnom súbore prebieha začleňovanie do skupiny prostredníctvom spoločných aktivít. Avšak novoprijatí interpreti prichádzajú do kolektívu z rôznych dôvodov. Respondenti a respondentky deklarovali počas rozhovorov niekoľko atribútov, na základe ktorých sa rozhodovali či vstúpiť alebo nevstúpiť do tohto alebo do iného folklórneho súboru. Jednotlivé motivácie však nie sú izolované, ale ovplyvňujú sa. Vo väčšine prípadov účastníci výskumu deklarovali niekoľko prepojených faktorov, ktoré ich viedli k výberu daného kolektívu. Zo všetkých vyčnievali tri najfrekvencovanejšie: výrazným aspektom bola známosť mimo rodiny, ktorá už v danom súbore pôsobila; nasledovala prezentácia skupiny navonok a preferencie jednotlivcov v spôsobe úpravy folklórneho materiálu;

nemenej dôležitým aspektom boli príbuzní, ktorí boli alebo ešte stále sú členmi vybraného folklórneho súboru.

Kolektív zohráva úlohu aj ako motivačný faktor pri osvojovaní tanečného materiálu. Respondent Lukáš deklaroval príslušnosť ku skupine explicitne:

Ja to mám jak hobby. Ja nie som až taký tanečník. Niektorí to majú, že žijú tým tancom. Ja to mám ako takú pauzu pre seba, že taký sociálny kontakt a takto. Kolektív je tam najdôležitejší. (Lukáš_01)

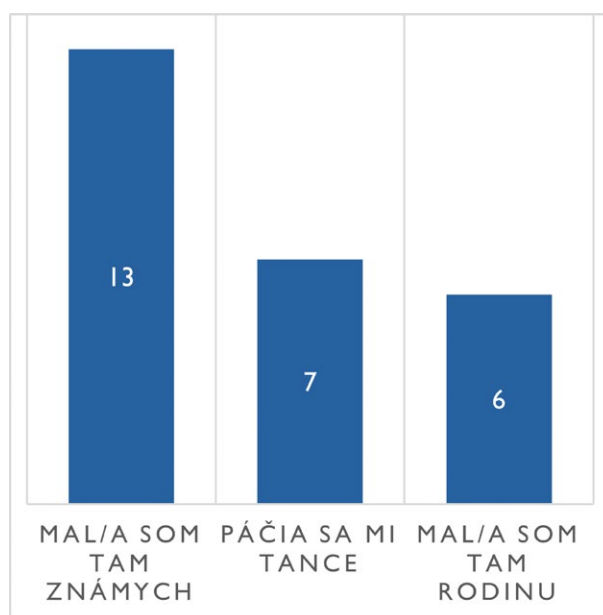
V rámci skupiny si jednotlivec osvojuje nielen konkrétny tanečný repertoár a normy s ním späté, ale aj jazyk a význam slov, ktoré s tanečným prejavom súvisia. Mladší členovia a členky folklórneho súboru získavajú poznatky spojené so slovným opisovaním pohybu. Pri prenose tanečného repertoáru označujú starší členovia a členky kolektívu jednotlivé časti choreografií príslušným slovníkom, inšpirovaným napríklad incipitom sprievodných piesní. Úlohou mladších je osvojiť si aj tieto pomenovania, aby zefektívnil proces prenosu. Pokiaľ v tom žiaci ešte nie sú zorientovaní, môže nastať situácia, keď nevedia, čo majú robiť. Podobný príklad opísal Šimon:

Veľakrát sa stávajú také situácie, že sa začnú aj tí starší baviť s ním [vedúcim – pozn. JD], že by to vyzeralo lepšie takto, začnú rozmýšľať. My mladí tam v podstate len stojíme, nevieme, oni niečo povedia a napríklad ja mám chaos v tom, že povedia, od akej časti sa ide tancovať. Ja neviem, od akej časti, že podľa čoho sa to rozdeľuje, že je to podľa slov, ktoré sa tam spievajú... ja neviem, čo sa tam spieva ešte. Takže ja v tom mám chaos. (Šimon_01)

Chápanie významu slov v konkrétnom kultúrnom kontexte je spravidla výsledkom, ktorý je tvorený počas spoločných aktivít. Utvrdzovanie členstva v danej skupine nespočíva len vo verbálnom deklarovaní. Dôležitým aspektom je vynaloženie tzv. nákladných signálov, ktoré presahujú hranice jazyka. Slovo ako také je nenákladný prejav a dá sa jednoducho sfalšovať. Pre potvrdenie skupinovej identity je relevantná záruka slov v podobe účasti na kolektívnych činnostiach (Knight, 2016). Spoločná aktivita je posilňovaná chápaním spoločného záujmu, ako to napríklad opísal Bystrík:

Proste stále som bol v súbore. Proste tam boli takí tí ľudia, mne takí bližší. Tým, že máme spoločný záujem, spoločne sa potíme, trávime spolu čas, tak ten človek má omnoho bližší vzťah s tými ľuďmi a mu tak viacej sedia. (Bystrík_11)

Nákladná signalizácia sa neprejavovala len účasťou na spoločných aktivitách, ale aj v iniciatíve jednotlivca venovať čas a námahu spoločným zámerom. Pokiaľ jednotlivec snahu



Obr. 5

Atribúty, ktoré vplývali na vstup respondentov a respondentiek do folklórneho súboru
Zdroj: súkromný archív autora

neprejavoval, mohla nastať situácia, že bol kolektívom vylúčený. Účastníci výskumu konkretizovali tento jav v súvislosti s účasťou na verejnej prezentácii skupiny. Respondent Anton to pomenoval explicitne:

Ak niekto to berie vážne, že naozaj chce tancovať, tak sa o to snaží. A ak to má niekto na háku, tak netancuje nič. Bude odsúvaný, nazvem to veľmi škaredo, lebo my nikoho neodsúvame, ale tak nepriamo odsúvaný, že keď nemáš záujem o tancovanie, nemáš záujem sa tak nejak prispôbiť tej partii, že všetci to berieme zodpovedne a nemáš k tomu taký rovnaký prístup ako my, tak jednoducho budeš to mať možno horšie v tom súbore, čo sa týka nejakého toho tanečného obsadenia. (Anton_10)



Obr. 6

Kód „zodpovednosť za skupinu“ v deklaráciách expertov a žiakov
Zdroj: súkromný archív autora

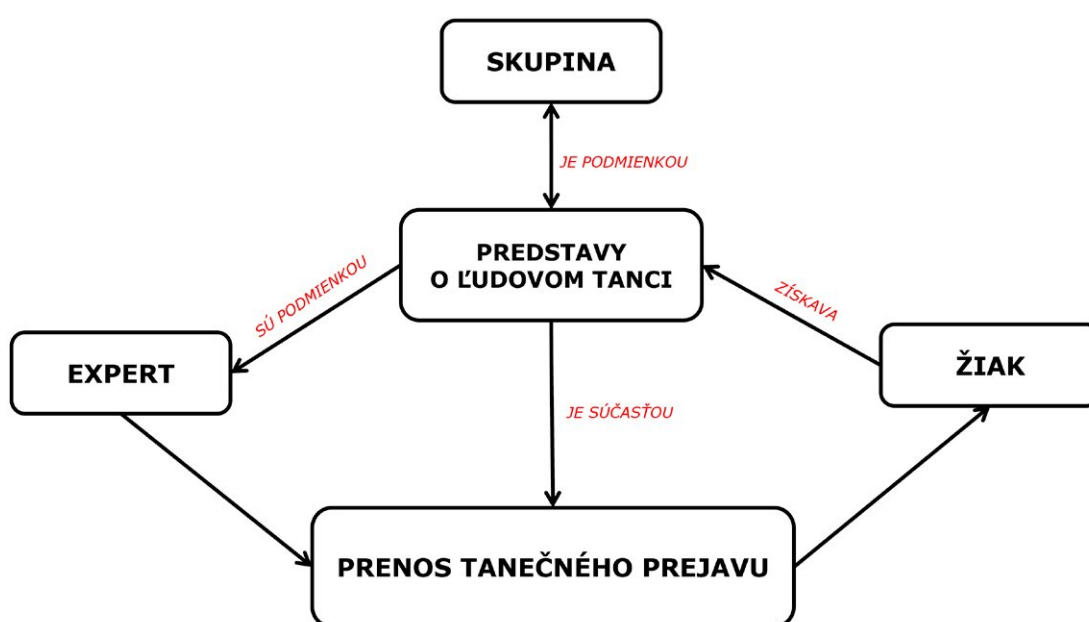
Výrazným motívom, ktorý sa objavoval vo výrokoch účastníkov výskumu, bola snaha prevziať zodpovednosť za prosperitu skupiny. Dominantné to bolo predovšetkým pri tých respondentoch a respondentkách, ktorí samých seba kategorizovali ako starších členov folklórneho súboru.

Zodpovednosť sa prejavovala nielen v ponímaní prenosu tanečného prejavu, ale aj v upevňovaní sociálnych vzťahov. Jednotliví členovia deklarujú súdržnosť skupiny, prirovnávajú ju k rodinným vzťahom. V prípade vzniknutého konfliktu medzi tanečníkmi je zodpovednosť za skupinu implicitne prítomný faktor, ktorý stojí za motiváciou prípadné spory ujasniť. Priamo to pomenoval respondent Anton:

Aj keď si v jednu hodinu nadávame do očí, tak o pol hodinu, keď trochu vybubbleme, sme schopní sa stretnúť, porozprávať sa o tom s inou náladou a uvedomujeme si, že sme v podstate taká druhá rodina. Lebo aj tá partia, časom, keď s nimi človek trávi toľko času, tak veľakrát ich pozná lepšie ako svoju rodinu. Sme nejak tak súdržní, nech sa objaví hocijaký problém, tak sme si schopní pomôcť aj v súkromnom živote. Nestane sa, že keď je niekto v nejakom probléme, že sa v tej partii nenájde aspoň jeden človek, ktorý mu nechce pomôcť. (Anton_10)

Záver

Tanečný prejav predstavuje komunikačný prostriedok, ktorý sprostredkuje mentálne reprezentácie v rámci istého kultúrneho kontextu. Prenos významov je proces, v ktorom sa jednotlivec delí o svoje predstavy s inými, zatiaľ čo ostatní si na základe toho tvoria vlastné reprezentácie podobné tým východiskovým (Sperber, Wilson, 1986). Vo folklórnych súboroch je tento proces ovplyvnený komplexnými sociálnymi faktormi rámcujúcimi prenos tanečného prejavu, ktorý nie je tvorený len pohybom samotným. Zahŕňa celý rad kultúrne podmienených noriem, presvedčení či hodnôt, ktoré vznikajú v skupine a zároveň skupinu stabilizujú. Tieto predstavy si osvojujú experti, ktorí ich prenášajú žiakom, pričom tým posilňujú aj svoju spolupatričnosť voči sebe navzájom.



Obr. 7

Schéma prenosu tanečného prejavu vo folklórnom súbore
Zdroj: súkromný archív autora

Vybraná vzorka respondentov a respondentiek deklarovala rozdiel v chápaní medzi ľudovým tancom v jeho pôvodnej forme a v spôsobe jeho javiskovej štylizácie. Spájajúcou kategóriou medzi týmto delením boli regionálne špecifiká ľudového tanca. Ide o charakteristické znaky tanečného prejavu, ktoré sú považované za príznačné pre ten-ktorý tanec, podľa záznamov jeho stvárnenia zachyteného v pôvodnom prostredí. Experti prispôbovali svoje správanie podľa tých charakteristík ľudového tanca, ktoré sú v danom kultúrnom kontexte považované za relevantné, s prihliadnutím na zaužívaný spôsob štylizácie prejavov tradičnej ľudovej kultúry (s dôrazom na rozdiel skupina/jednotlivec – pozri tabuľku č. 2).

JEDNOTNOSŤ skupina	REGIONÁLNE ŠPECIFIKÁ / „CHARAKTER“ jednotlivec
súlady pohybu s hudobným sprievodom	perovanie
rozsah pohybu	držanie tela
technika rotácie	rýchlosť krútenia
dokončovanie tanečných motívov	dynamika pohybu
koordinácia pohybov rúk a nôh	predvedenie tanečných motívov

Tab. 2

Zdôrazňované aspekty ľudového tanca v kódoch „jednotnosť“ a „charakter“
Zdroj: súkromný archív autora

Svoje predstavy o regionálnych špecifikách zdôrazňovali ostenzívnymi prejavmi. Žiaci si vplyvom sociálnej interakcie osvojovali nielen nové pohybové vzorce, ale aj predstavy, ktoré ich tanečný prejav rámcovali. Prenos tanečného materiálu bol efektívnejší s dostatočnou predchádzajúcou skúsenosťou, ktorá znižuje kognitívne úsilie pri spracovávaní informácií.

Osvojovanie tanečného prejavu deklarovali účastníci výskumu v kontexte pamäťových procesov. Za relevantné aspekty boli považované vlastnosti experta nielen v čitateľnom stvárnení, ale aj v zrozumiteľnom verbalizovaní pohybu. Spôsob osvojovania nového tanečného materiálu je možné kategorizovať do troch etáp:

1. simultánne opakovanie: prenos najčitateľnejších pohybov;
2. detailné precizovanie pohybu: dôraz na regionálne špecifiká konkrétneho tanca;
3. automatizácia pohybov na implicitnej úrovni procedurálnej pamäte.

Predchádzajúce skúsenosti sú kľúčové pre efektívny a variabilný prenos tanečného prejavu. Jedna informácia verbalizovaná skúsenejším členom alebo členkou súboru je chápaná pri rôznych interpretáciách odlišným spôsobom. Už tam sa modifikuje tanečný prejav bez toho, aby človek spravil jediný pohyb. Expert na základe vlastných, ale skupinou utvrdzovaných presvedčení, zdôrazňuje určité aspekty ľudového tanca a interpretuje sa stávajú jeho obrazom.

Prezentáciou tradičnej ľudovej kultúry vytvárajú folklórne kolektívny obraz o nej i v širšej verejnosti. Dávajú priestor na vytváranie kolektívnej identity i mimo svojej sociálnej skupiny. V závislosti od účelu scénickej prezentácie folklóru môžu posilňovať regionálnu identitu, ale môžu sa stať aj nástrojom politickej agendy. Pracujú s folklórnym materiálom v rôznych úpravách v kontexte scénického folklorizmu. Ten bol a stále je pod vplyvom historických, politických, odborných, ale aj komerčných okolností.

Aj keď sa prezentácia a uchovávanie tradičnej ľudovej kultúry môže javiť ako primárna funkcia folklórnych súborov, nesmierne dôležitý je aj ich socializačný rozmer. Na každý z kolektívov je možné nazerať ako na samostatnú kultúru. Majú vlastnú históriu, tradície, normy i rituály. Disponujú slovníkom, ktorému rozumejú len členovia skupiny. Tvorí sa v nich príbehy, ktoré sa tradujú naprieč generáciami. Každý z členov pochádza z rozličných pracovných, životných i sociálnych pomerov. Napriek tomu dokážu prostredníctvom

spoločných cieľov, pravidelných náročných aktivít a sebadisciplíny kolektívne formovať predstavy o svete. Spolu vytvárajú špecifický typ sociálneho prostredia tvorby a prenosu významov, s ktorými sa skupinovo identifikujú. Vo vnútri skupiny sa delia o vlastný folklór, ktorý autenticky tvoria a kolektívne žijú, nielen pre javisko, ale aj za scénou.

Referencie

- Babčáková, K. (2015). K tanečnej ekológii a antropológii vo folkloristickej praxi. O potrebe pedagogiky ľudového tanca v kontexte tradičnej kultúry. In E. Juhászová (Ed.), *Ľudový tanec ako súčasť systému tradičnej ľudovej kultúry: problematika pedagogiky ľudového tanca vo folklórnom hnutí* (s. 111-144). Levice: Regionálne osvetové stredisko v Leviciach.
- Babčáková, K. (2020). *Chorovody na Slovensku*. Stará Ľubovňa: Ľubovnianske múzeum.
- Babčáková, K. (2023). Folklórne hnutie, folklorizmus a nehmotné kultúrne dedičstvo na Slovensku v inštitucionálnom kontexte. *Etnologické rozpravy*, 30(2), 43-61. <https://doi.org/10.31577/EtnoRozpra.2023.30.2.02>
- Barret, L. (2011). *Beyond the brain: How body and environment shape animal and human minds*. Princeton: Princeton University Press.
- Batson, G., Wilson, M. (2014). *Body and Mind in Motion: Dance and Neuroscience in Conversation*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Ben-Amos, D. (1992). *Do We Need Ideal Types (in Folklore)? An Address to Lauri Honko*. Turku: Nordic institute of folklore.
- Blaho, J. (2014). Choreografická tvorba a úroveň štylizácie v amatérskych folklórnych súboroch na Slovensku. In J. Ambrózová (Ed.), *Hudobno-tanečný folklorizmus: problémy a ich riešenia* (s. 191-198). Nitra: Katedra etnológie a folkloristiky FF UKF.
- Csibra, G., Gergely, G. (2009). Natural pedagogy. *Trends in Cognitive Sciences*, 13(4), 148-153.
- Dubravčák, J. (2023). Individuálna improvizácia v ľudovom tanci a jej aplikácia v pedagogickej a umeleckej praxi. In I. Liskayová (Ed.), *Tanec.SK: Tanec a teória s aplikáciou na umeleckú prax (zborník príspevkov z ôsmeho slovenského tanečného kongresu)* (s. 112-127). Bratislava: VŠMU.
- Dunbar, R. (2009). *Příběh rodu homo: nové dějiny evoluce člověka*. Praha: Academia.
- Dúžek, S. (1981). Výskum a filmová dokumentácia. *Slovenský národopis*, 29(4), 632-635.
- Dúžek, S. (1990). Tanec. In *Etnografický atlas Slovenska: mapové znázornenie vývinu vybraných javov ľudovej kultúry* (s. 94-97). Bratislava: Veda.
- Dúžek, S. (2000). Ľudový tanec. In R. Stoličná (Ed.), *Slovensko: Európske kontexty ľudovej kultúry* (s. 323-339). Bratislava: Veda.
- Dúžek, S., Garaj, B. (2001). *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV.
- Feinberg, J. G. (2016). "Jeden veľký kolektív". Folklór ako vystúpenie a organizácia. *Sociológia*, 48(4), 357-376.
- Feinberg, J. G. (2018). *Vrátiť folklór ľuďom: dialektika autentickosti na súčasnom Slovensku*. Bratislava: Sociologický ústav SAV.
- Felföldi, L. (1999). Folk dance research in Hungary: relations among theory, fieldwork and the archive. In T. J. Buckland (Ed.), *Dance in the field: theory, methods and issues in dance ethnography* (s. 55-70). London: Palgrave Macmillan.
- Felföldi, L. (2007). Structural Approach in Hungarian Folk Dance Research. In A. L. Kaeppler, E. I. Dunin (Eds.), *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement* (s. 155-184). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Fügedi, J. (2019). Simultaneous Events, Parallel Themes, Spatial Oppositions: A Comparative Content Analysis of Traditional Dance. *Studia Musicologica*, 60(1-4), 281-311.

- Giurchescu, A., Kröschlová, E. (2007). Theory and Method of Dance Form Analysis. In A. L. Kaeppler, E. I. Dunin (Eds.), *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement* (s. 21-52). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Gremlicová, D. (2004). Zápis tance. In D. Stavělová, J. Traxler, Z. Vojvoda (Eds.), *Tanec - záznam, analýza, pojmy (sborník z 2. etnochoreologického semináře - Praha 14.-15. Března 2002)* (s. 11-29). Praha: Etnologický ústav AV ČR.
- Hanna, J. L. (1979a). Movements toward Understanding Humans through the Anthropological Study of Dance. *Current Anthropology*, 20(2), 313-339.
- Hanna, J. L. (1979b). *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Austin: University of Texas Press.
- Hanna, J. L. (2015). *Dancing to Learn: The Brain's Cognition, Emotion, and Movement*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Hašto, J., Hrubý, R. (2013). Integratívne neurovedecké aspekty vzťahovej väzby. *Psychiatria-psychoterapia-psychosomatika*, 20(1), 46-49.
- International Council for Traditions of Music and Dance [ICTMD]. (2010-2025). *ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Získané 13.2.2025, z <https://ictmusic.org/studygroup/ethnochoreology>
- Kaeppler, A., Dunin, E. (2007). *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Knight, C. (2016). Puzzles and Mysteries in the Origins of Language. *Language and Communication*, 50, 12-21.
- Kovalčíková, J., Poloczek, F. (1955). *Slovenské ľudové tance*. Bratislava: SAV.
- Krausová, A. (2011). *Aplikácia princípov autentických foriem ľudového tanca pri výchove interpreta* [Nepublikovaná dizertačná práca]. Vysoká škola muzických umení v Bratislave.
- Krausová, A. (2014). Analýza ľudového tanca. In J. Ambrózová (Ed.), *Hudobno-tanečný folklorizmus: problémy a ich riešenia* (s. 101-137). Nitra: Katedra etnológie a folkloristiky FF UKF.
- Krausová, A. (2023). *Po stopách Štefana Tótha: Dielo a osud nestora folklórneho hnutia na Slovensku*. Dunajská Streda: Slovenská etnochoreologická spoločnosť.
- Kysel, V. (Ed.). (2000). *Folklorizmus na prelome storočí*. Bratislava: Nadácia prebudená pieseň.
- Laland, K., Wilkins, C., Clayton, N. (2016). The evolution of dance. *Current Biology*, 26, R5-R9.
- Lang, M., Bahna, V., Shaver, J. H., Reddish, P., Xygalatas, D. (2017). Sync to link: Endorphin-mediated synchrony effects on cooperation. *Biological Psychology*, 127, 191-197.
- Legare, Ch., Nielsen, M. (2015). Imitation and Innovation: The Dual Engines of Cultural Learning. *Trends in Cognitive Sciences*, 11(19), 688-699.
- Leščák, M. (1972a). Vrstvy štylizovaného folklóru a ich súčasné spoločenské funkcie. *Rytmus*, 23(11), 4-5.
- Leščák, M. (1972b). Ku koncepcii činnosti dedinských folklórnych skupín. *Rytmus*, 23(12), 6-7.
- Leščák, M. (1973a). Od amatérov k profesionálom. *Rytmus*, 24(1), 24-25.
- Leščák, M. (1973b). Folklór a scéna (medzinárodná konferencia vo Východnej v dňoch 4.- 6. 7. 1973). *Rytmus*, 24(9), 6-7.
- Leščák, M. (1976). Dedinské folklórne skupiny. *Rytmus*, 27(1), 6-8.
- Leščák, M. (2007). *Folklór a scénický folklorizmus*. Bratislava: NOC.
- Lévai, P. (2018). *Dvojazyčná metodická zbierka V. časť*. Levice: Regionálne osvetové stredisko.
- Marišler, S. (2013). *Dva metodické prístupy k výučbe improvizácie v ľudovom tanci*. Bratislava: VŠMU.
- Marišler, S. (2014). Improvizácia ako jedna zo schopností interpreta ľudového tanca. In J. Ambrózová (Ed.), *Hudobno-tanečný folklorizmus: problémy a ich riešenia* (s. 139-146). Nitra: Katedra etnológie a folkloristiky FF UKF.

- Marišler, S. (4.1.2015). *Schéma nácviku schopnosti improvizácie v ľudovom tanci*. Ramodi. Získané 13.2.2025, z <http://marisler.blogspot.com/2015/01/schema-nacviku-schopnosti-improvizacie.html>
- Martin, Gy. (1968). Performing Styles in the Dances of the Carpathian Basin. *Journal of the International Folk Music Council*, 20, 59-64.
- Martin, Gy., Pesovár, E. (1961). A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance (A Methodological Sketch). *Acta Ethnographica Hungarica*, 10(1-2), 1-40.
- Minton, S. C., Faber, R. (2016). *Thinking with Dancing Brain. Embodying Neuroscience*. New York: Rowman & Littlefield.
- Morongová, B. (2014). Teoretické východiská k scénickému spracovaniu krúživých tancov. In J. Ambrózová (Ed.), *Hudobno-tanečný folklorizmus: problémy a ich riešenia* (s. 76-99). Nitra: Katedra etnológie a folkloristiky FF UKF.
- Národopisná spoločnosť Slovenska [NSS]. (2017). *Etický kódex Národopisnej spoločnosti Slovenska*. Získané 21.4.2025, z <https://nss.sav.sk/o-nas/eticky-kodex/>
- Nosál, Š. (1984). *Choreografia ľudového tanca*. Bratislava: SPN.
- Ondrejka, K. (1975). *Zápis tanečného pohybu*. Bratislava: Osvetový ústav.
- Ónodi, B., Bachratá, L. (2023). *Molnárova technika pre folklórne súbory*. Košice, Budapešť: Centrum kultúry Košického kraja – Kassa Megye Kulturális Kozpontja Hagymányok Háza.
- Savrami, K. (2017). A Duet between Science and Art: Neural Correlates of Dance Improvisation. *Research in Dance Education*, 18(3), 273-290.
- Schendan, H. E. (2012). Semantic Memory. In V. S. Ramachandran (Ed.), *Encyclopedia of Human Behavior* (s. 350-354). California: Academic Press.
- Slivka, M. (1988). Film a tanec. *Slovenský národopis*, 36(2), 339-345.
- Sperber, D., Wilson, D. (1986). *Relevance: Communication and Cognition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sugiyama, M. S. (2021). Co-occurrence of ostensive communication and generalizable knowledge in forager storytelling: cross-cultural evidence of teaching in forager societies. *Human Nature*, 32, 279-300.
- Tamariz, M. (2019). Replication and emergence in cultural transmission. *Physics of Life Reviews*, 30, 47-71.
- Tomasello, M. (2020). Why Don't Apes Point? In N. J. Enfield, S. C. Levinson (Eds.), *Roots of Human Sociality: Culture, Cognition and Interaction* (s. 506-524). London: Routledge.
- Tóth, Š. (1952). *Tanečné písmo: metodický príspevok pre zápis tanečného pohybu*. Bratislava: Nakladateľstvo slovenskej akadémie vied a umení.
- Tóth, Š. (1959). Pohybové skupiny slovenského ľudového tanca. In J. Kresánek (Ed.), *Hudobnovedné štúdie III*. (s. 43-118). Bratislava: SAV.
- Tóth, Š. (1968). Lidový tanec. In B. Mráz (Ed.), *Československá vlastivěda III – lidová kultúra (hmotná a duchovní kultura českého a slovenského lidu)* (s. 692-700). Praha: Orbis.
- Tulving, E. (1987). Multiply Memory Systems and Consciousness. *Human Neurobiology*, 6, 67-80.
- Tulving, E. (2001). Episodic memory and common sense: how far apart? *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 356, 1505-1515.
- Zálešák, C. (1956). *Opisovanie ľudových tancov*. Martin: Osveta.
- Zálešák, C. (1964). *Ľudové tance na Slovensku*. Bratislava: Osveta.
- Zálešák, C. (1982). *Folklórne hnutie na Slovensku*. Bratislava: Obzor.
- Zálešák, C. (Ed.). (1972). *O spoločenskej funkcii folklórnych súborov. K problematike folklórnych skupín*. Bratislava: Osvetový ústav.